

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

MODERN KAHRAMANIN
MİTOLOJİK YOLCULUĞU



DOÇ. DR.
MÜMTAZ SARIÇİÇEK

MODERN KAHRAMANIN MİTOLOJİK YOLCULUĞU



DOÇ. DR. MÜMTAZ
SARIÇİÇEK



ÖTÜKEN



ÖTÜKEN

EDEBİYAT

MODERN KAHRAMANIN MİTOLOJİK YOLCULUĞU

Doç. Dr. Mümtaz Sarıçiçek





YAYIN NU: 1543
KÜLTÜR SERİSİ: 890

T.C. KÜLTÜR ve TURİZM BAKANLIĞI
SERTİFİKA NUMARASI: 16267

ISBN: 978-605-155-955-1

www.otuken.com.tr | otuken@otuken.com.tr

1. Basım: 2009 yılında Laçın Yayınları
*Huzur'dan Yeni Hayat'a Çağdaş Türk Romanında Kahraman-
nın Sonsuz Yolculuğu* adıyla

Genişletilmiş 2. Baskı: Tezmer Kitapçılık, 2013
Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu

3. BASIM

ÖTÜKEN NEŞRİYAT A.Ş.®

İstiklâl Cad. Ankara Han 65/3 • 34433 Beyoğlu-İstanbul

Tel: (0212) 251 03 50 • (0212) 293 88 71 - Faks: (0212) 251 00 12

Editör: Ayşegül Büşra Paksoy

Kapak Tasarımı: GNG Tanıtım

Dizgi-Tertip: Ötügen

Kapak Baskısı: Pelikan Basım

Baskı: ANA BASIN YAYIN GIDA İNŞ.SAN.VE.TİC.A.Ş
Mahmutbey Mah. Devekaldırımı Cad. 2622 Sk. Güven İş
Merkezi No:6/13, Bağcılar / İstanbul
Sertifika Numarası: 20699 Tel: (0212) 446 05 99

Kitabın bütün yayın hakları Ötügen Neşriyat A.Ş.'ye aittir.
Yayınevinden yazılı izin alınmadan, kaynağın açıkça belirtildiği akademik
çalışmalar ve tanıtım faaliyetleri haricinde, kısmen veya tamamen alıntı
yapılamaz; hiçbir matbu ve dijital ortamda kopya edilemez, çoğaltılamaz
veya yayımlanamaz.

Mümtaz Sarıççek, Kayseri’de doğdu; ilk ve orta öğrenimini Kayseri’de tamamladı. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde (1986) ve Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Eğitim Yönetimi Bölümü’nde (1993) lisans eğitimlerini aldı. Lisansüstü öğrenimini Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında tamamladı. Öğretmenlik ve ilköğretim müfettişliği görevlerinden sonra Muğla Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde yardımcı doçentlik göreviyle akademik hayata girdi. Muhtelif idari görevlerde bulundu. Hâlen Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde doçent doktor olarak görev yapmakta ve İLESAM, Erciyes Üniversitesi temsilciği görevini yürütmektedir.

Yayımlanmış Kitapları:

Romantik Bir Toplumcu Gerçekçi Öncü: Reşat Enis Aygen, Hayatı ve Eserleri, MEB Yay. 2009

Safvet Nezihi, *Kadın Kalbi*, Laçın Yay. 2009, Kayseri (Latin harflerine aktarım)

Şair Sezen Aksu- Müziğin Gölgesindeki Şiir, Kimlik Yay. Kayseri 2018

İÇİNDEKİLER

SÖZ BAŞI	9
----------------	---

GİRİŞ

<i>Edebiyat Bilimi – Psikoloji İlişkisi</i>	13
<i>Arketip ve Arketip Araştırmaları</i>	17
Bilinç	21
Kişisel Bilinçdışı	22
Kolektif / Ortak Bilinçdışı	23
Kendilik	24
Benlik	25
Persona	25
Gölge	26
Hilebaz	26
Anima	26
Animus	27
Büyükanne	28
Dokuyucu Ana	28
Işığın Hanımı	29
Yaşlı Bilge	29
Kahraman	30
Sahte Kahraman	30
Eşik Muhafızı	30
<i>Modern Hayatta Arketipler</i>	31
<i>Arketipsel Eleştiri</i>	33
<i>Mit (Mytoi) Sistematigi ve Metin Tertibi</i>	35
Komediya/İlkbahar	37
Romans/Yaz	38
Trajedi/Sonbahar	40
Taşlama/Kış	40
<i>Olay Örgüsünde Arketipsel Düzen: Yolculuk/Aşama Arketipi</i>	43
Kahramanın Sonsuz Yolculuğu	47
1. Yola Çıkış	48
2. Erginlenme	50
3. Dönüş	53
Masalların Vaka Kurgusunda Yolculuk Arketipi	56

METİN ÇÖZÜMLEMELERİ

HUZUR.....	61
Metin Tertibinde Arketipsel Düzen.....	61
Olay Örgüsü Kurgusu: Mümtaz'ın Yolculuğu.....	72
AYLAK ADAM.....	111
Metin Tertibinde Arketipsel Düzen.....	111
Olay Örgüsü Kurgusu: C.'nin Yolculuğu.....	124
TUTUNAMAYANLAR.....	157
Metin Tertibinde Arketipsel Düzen.....	158
Olay Örgüsü Kurgusu: Turgut'un Yolculuğu.....	169
YENİ HAYAT.....	205
Metin Tertibinde Arketipsel Düzen.....	205
Olay Örgüsü Kurgusu: Osman'ın Yolculuğu.....	206
RİNDLER ÜÇLEMESİ.....	233
Yola Çıkış/Doğum: Rindlerin Hayatı.....	233
Erginlenme/Ölüm: Rindlerin Akşamı.....	236
Dönüş/Yeniden Diriliş: Rindlerin Ölümü.....	238
BAHTİYAR VAHABZÂDE'NİN TİYATROLARINDA ARKETİPSEL	
BENLİKLER.....	241
Gölgeler.....	242
Yaşlı Bilge Adamlar.....	247
Anima ve Animuslar.....	250
SONUÇ.....	255
KAYNAKÇA.....	267

SÖZ BAŞI

Metin tahlili ve edebî eleştiri kendilerine dönük bir etkinlik değil, nesnesi edebî metin olan bir estetik değer araştırması ve değer yargısı üretme işidir. Estetik değer ölçütünün çağlara ve kültürlere göre değişken olması, tahlil ve eleştiri yöntemlerinin de çeşitlenmesini zorunlu kılmıştır. İlk Çağ Yunan kültür çevrelerinden bu yana pek çok yöntem geliştirilmiş olup bunlardan biri de Carl Gustav Jung'un "arketip" kuramına dayanan ve yirminci yüzyılın başlarından itibaren temelleri atılan arketipsel eleştiri ve buna bağlı metin tahlili yöntemidir.

Arketipsel eleştirinin önemli isimlerinden biri Joseph Campbell'dır. Dünya mitolojisi üzerine birden fazla eser üreten Campbell'ın, Türkçeye *Kahramanın Sonsuz Yolcuğu* başlığıyla çevrilen eseri arketipsel eleştirinin temel metinlerinden biridir. Bu eserde, farklı kültürlerden hareketle mitolojik kahramanların yolculukları incelenmiş ve kahramanların ortak bir kader yaşadıkları sonucuna ulaşılmıştır. Bu evrensel, ezeli ve ebedî kaderi biçimlendiren olay örgüsü "yolculuk/aşama arketipi"dir. Arketipsel eleştiride farklı bir yol açan Kanadalı bilim insanı Northrop Frey'in *Eleştirinin Anatomisi* başlığıyla Türkçeye aktarılmış eserinin arketipsel eleştiriye ayrılmış üçüncü bölümünde, edebî türlerin arketiplerle ilişkisi araştırılmış ve metin tahlilinde kullanılabilecek bazı önermelerde bulunulmuştur. Elinizdeki eserin temel referansları Campbell ve Frey'in bu iki çalışmasıdır.

Arketip, insan türünün kolektif bilinç dışında yaşattığı en köklü ve ortak mirastır. Bu kültürel mirasın en güzel yanı, "tükenme" korkusu olmadan kullanılabilmesidir. Rüyalardan sanat eserlerine, iş hayatımızdaki konumlarımızdan toplumsal rol ve statülerimize kadar günlük yaşantımızın değişik aşamalarında çeşitli sembollerle ortaya çıkan arketiplerin, kullanıldıkça zenginleşen bir doğası vardır.

Yolculuk/aşama arketipi, insan türünün varoluş serüveninin ve evrensel döngünün; "yola çıkış-erginlenme-dönüş" sistematigi içinde işleyen "doğum-ölüm-yeniden diriliş" kaderinin simgesel ifadesidir.

Edebî eserin dünyasındaki ilk yansımalarını mitolojik metinlerde, destanlarda ve masallarda bulan yolculuk/aşama arketipi çağımızın türlerinde de biçimsel ve tematik bir problem hâlinde varlığını sürdürmektedir.

Bu kitapta yolculuk/aşama arketipinin işlendiği dört yerli roman: *Huzur, Aylak Adam, Tutunamayanlar ve Yeni Hayat* ile Yahya Kemal'in "Rindler Üçlemesi" Campbell'ın mitolojik metinlerden çıkardığı yolculuk sistemiği doğrultusunda çözümlenmiştir. Bunlara ilaveten Bahtiyar Vahapzade'nin Türkiye Türkçesine aktarılmış üç tiyatro eserinin şahıslar kadrosunu oluşturan figürlerde, arketipsel benlik yapıları ile ilişkili olanları da tahlil edilmiştir.

Kitabın 2009 yılındaki ilk baskısına göre bir hayli değişiklikle âdetâ yeniden yazıldığını belirterek, desteklerini ve emeklerini esirgemeyen lisans, yüksek lisans ve doktora öğrencilerime, mesai arkadaşlarıma, eşime ve çocuklarıma şükranlarımı sunarım.

Kayseri – 2020

GİRİŞ

Edebiyat Bilimi – Psikoloji İlişkisi

Güzel sanatların bir kolu olan edebiyat, kendisini konu alan bir bilgi alanının da kaynağını oluşturur. Günümüzde “edebiyat bilimi” olarak adlandırdığımız bu disiplin on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren modern bilim olma yoluna girmiştir. Felsefe, tarih, coğrafya, sosyoloji, antropoloji ve psikoloji gibi insani bilimlerle, “insan” ortak paydasından dolayı kaçınılmaz bir ilişki içinde olan edebiyat biliminin onların veri ve imkânlarından yararlanması ile “edebiyat tarihi”, “edebiyat sosyolojisi”, “edebiyat psikolojisi” gibi çok disiplinli, disiplinlerarası (multi-disciplinary) çalışma alanları doğmuştur.

Bu tür disiplinlerarası çalışmalar, aşırı uzmanlaşmanın kalıplarını kırarak edebî metinleri yeni okumalara tabi tutma ve yeni edebî hazlar geliştirme imkânları sunabilen faaliyetlerdir. Çok katmanlı bir yapı olan edebî metne nüfuz etmede kimi zaman yerleşik bilgiler yetersiz kalabilir ve başka bilim veya sanat dallarının verilerine ihtiyaç duyulabilir. Misal olarak, herhangi bir okuyucu kadar donanımlı olmanın yanında resim, müzik, mimari bilgi ve kültürüne vâkıf bir okuyucunun *Huzur* romanından duyacağı estetik haz, diğer okuyuculara göre daha derin ve geniş olabilir. Nobel edebiyat ödüllü Milan Kundera’nın tüm romanlarının “yedi” bölümden oluşması hakkında söylediği şu cümleler de konuyla ilgili güzel bir misaldir: “Bu durum benim açımdan ne büyülü bir sayıya olan boş bir inanç züppeliği ne de akılcı bir hesaptır. Derinlerden, bilinçdışından gelen bir buyruk, kaçamadığım bir biçim örneğidir.”¹ Kundera’nın işaret ettiği “7 arketipi” ve bilinçdışı kavramları modern psikolojiye ait bir bilgidir.

Edebiyatın psikoloji ile ilişkisi bağlamında Freud, Adler, Jung, Lacan ve Fromm gibi modern psikolojinin temsilcilerinin öne sürdükleri tezler; edebî metin çözümlemelerinde psikolojinin verile-

¹ Milan Kundera, *Roman Sanatı*, Afa Y., Çev. İsmail Yerguz, İstanbul 1989, s. 100.

rinden yararlanmanın yolunu açtı. James Frazer, Gaston Bachelard, Réne Wellek, Terry Eagleton, Mikhail Bakhtin gibi araştırmacılar onların tezlerini “edebiyat bilimci” bakış açısıyla değerlendirdiler. Ancak bu çalışmalar esnasında zaman zaman gözden kaçan bir durum ortaya çıktı. Edebiyat bilimciler yaptıkları işin “edebî araştırma” olduğunu unuttu verdiler. Bu hususu fark eden araştırmacıların başında Wellek gelir. Ona göre, edebiyat ve psikoloji dört yönlü bir ilişki içindedir ve ancak “edebî eserlerdeki psikolojik insan tipleri” üzerinde yapılacak çözümlemeler gerçek manada bir edebî araştırma konusu olabilir. Diğer üçü; yani “yazarın psikolojisi”, “yaratma sürecinin psikolojisi” ve “okuyucunun psikolojisi” ile ilgili çalışmalar bir edebiyat bilimi araştırması kabul edilemez². Çünkü bu tür çalışmalar “metin dışı” verilerden hareketle “metin içi” bulgulara ulaşma çabası -ki yanlış yorumlamalara sebep olabilir- olmanın yanında metin hakkında estetik değer yargısı vermekten uzaklaşma tehlikesi de içerir. Hâlbuki Wellek’in gerçek bir edebiyat araştırması kabul ettiği “psikolojik tip” incelemesi edebî metinle sınırlı bir çözümleme alanıdır.

Wellek’in işaret ettiği bu “psikolojik tip”in ne olduğunun cevabını Jung’ta buluruz. Ona göre yaşama enerjisinin içe ya da dışa yönelik oluşu insanın karakterini belirler ve “içe kapanık” ve “dışa yönelik” olma durumu ortaya çıkar. Bu karakterler bilincin bilinçdışı işlevleri olan duyum, düşünce, duygu ve sezgi ile birleşince sekiz psikolojik tip ortaya çıkar. Bunlar; içe kapanık duyumsal, düşünsel, duygusal, sezgisel ve dışa yönelik duyumsal, düşünsel, duygusal ve sezgisel tiplerdir³. Kurgu karakterlerinin bu psikolojik tipler bakımından incelenmesi, onların böyle oluşunun nasıl bir “estetik değer” arz ettiğini anlamaya yönelik bir çaba içerirse doyurucu bir edebiyat bilimi araştırması olabilir. Öte yandan edebiyatın psikoloji ile ilişkisi, psikolojik tip incelemesinden çok daha geniş bir çerçevede düşünülmelidir. Edebî metnin temel amacının “estetik haz”; “haz”ın da, bio-psikolojik bir olgu olduğu göz önünde tutularak içerik, biçim ve biçem çözümlemelerinde de psikolojinin verilerinden

² R.Wellek-A.Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, KTBY., Ankara 1983, s. 101.

³ Anthony Stevens, *Jung*, Kaknüs Y., Çev. Ayda Çayır, İstanbul 1999, s. 91-98. Frieda Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, Say Y., Çev. Aslan Yalçın, İstanbul 2008, s. 35-55.

yararlanarak estetik bir yargıya ulaşmanın sınırları araştırılmalıdır.

“İçerik” çözümlemelerinde araştırmacı, öncelikle, “İçerik nasıl bir estetik haz yaratabilir?” sorusuna cevap aramalıdır. Bu soruya verilebilecek cevap şu olabilir: Konu/tema/motif ve benzeri içerik öğeleri okuyucuda “yenilik”, “özdeşlik kurma”, “korku”, “acıma”, “görmek/şaşaa” gibi duygular uyandırırorsa estetik haz doğurabilir. Buna karşılık, insana dair problemler çağlar boyunca köklü bir değişim geçirmediği için, “yenilik” içerikte en az karşımıza çıkabilecek olgudur. Bu nedenle, bu duygunun tatmini için yeni bir konu/tema/motif aramak yerine var olanlara yeni bir boyut kazandırmak kaçınılmazdır. Modern psikoloji, sanatçılara bu bakımdan yeni imkânlar sunmuştur. Kafka’nın, *Dönüşüm* öyküsü bu hususu açıklamaya elverişli bir misal olacaktır.

Bilindiği gibi *Dönüşüm* bir sabah uyandığında kendisini hamam böceğine dönmüş olarak bulan Gregor Samsa adlı bir gencin macerasıdır. Bu macera ilk bakışta mitolojik ya da fantastik metinlerde sıkça karşılaşılan bir değişme hikâyesidir ve hiçbir yenilik içermez. Oysa metin, modern psikolojinin kendilik, benlik, kişilik bölünmesi, bilinç, bilinçdışı gibi kavramlarından hareketle çözümlendiğinde bize yeni şeyler söyler. Keza, gerek bu tür modern metinleri gerekse mitolojik ve tarihsel metinleri benzer okumalara tâbi tutmak, özdeşlik kurmanın ve kavranabilir bir görmek duygusu uyandırmanın yaratacağı estetik hazlara da kapı açabilir. Bu çerçevede, Bachelard’ın *su, ateş, zaman, mekân* kavramlarına psikanalitik açıdan yüklediği anlamlar, edebî metinleri yeni okumalara tâbi tutma gereğini doğurmuştur⁴.

Edebî metinde “biçim” söz konusu olduğunda, tahkiyeli metinlerde olay örgüsü, kişiler, mekân, zaman, anlatıcı ve bakış açısı; manzum metinlerde ise nazım biçimi, nazım birimi, mısra, vezin, kafiye, iç ses öğelerini düşünmek gerekir. “Ritim”, “merak”, “heyecan”, “aşkınlık”, “şaşırtma” gibi estetik haz yaratıcı duygu hâllerinin yaratılmasını sağlayan bu biçimsel öğelerin çözümlenmesinde de bu psikolojik veriler işe yarayacaktır.

“Biçim/üslup” araştırmalarında da dil malzemesinin ve anla-

⁴ Gaston Bachelard, *Uzamanın Poetikası*, İthaki Y., İstanbul 2008; *Ateşin Tinçözümlemesi*, Öteki Y., İstanbul 2007; *Mumun Alevi*, İthaki Y., İstanbul 2008; *Sürenin Diyalektiği*, İthaki Y., İstanbul 2010; *Su ve Düşler*, YKY., İstanbul 2006.

tım tekniklerinin incelenmesinde psikolojinin imkânlarından yararlanılabilir. Örneğin modern psikolojinin keşfettiği bilinçaltının dile yansması olan bilinçakışı tekniği, sanatçıya yeni bir dil kurma imkânı vermiştir. Psikolojinin arketiplerle ilgili bulguları da edebî metnin bütün yönlerine olabileceği gibi üslubuna da birçok yenilik getirmiştir.

Edebiyatla psikoloji arasındaki ilişkiden yola çıkılarak ortaya atılan eleştiri ve tahlil yöntemlerinden yararlanma, bizde metin tahlili alanının kurucusu Mehmet Kaplan'ın 1940'lı yıllardan itibaren yaptığı çalışmalarla başlar. Kaplan, *Tevfik Fikret* (1943) başlıklı eserinin ön sözünde, "Bu kitabın bugün için de bir değeri varsa, bu, Tevfik Fikret'in şahsiyet ve eserine psikolojik ve stilistik metotlarının tatbik edilmiş olmasından ibarettir."⁵ diyerek metin tahlilinde "psikolojik metot"tan yararlandığını söylemiştir. Keza, Kaplan, bu eserden sonra kaleme aldığı tahlil çalışmalarında da psikanalitik verileri sıkça kullanmıştır. Kaplan'ın hocası olmasına rağmen, eserlerinin çoğunu Kaplan'ın yukarıda bahsettiğimiz çalışmalarından sonra yayımlamış olan Ahmet Hamdi Tanpınar da makalelerinin yanında, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde ve sağlığında bastıramadığı *Yahya Kemal*'de de zaman zaman "Oidipus kompleksi", "rind archetype"i gibi kavramlardan ve psikanalitik tahlil metotlarından söz etmiştir⁶. Onun, roman, şiir, hikâye gibi sanat metinlerinde de psikanalizin verilerinden geniş ölçüde yararlandığı gözlemlenmektedir.

Günümüzde edebiyat-psikoloji ilişkileri bağlamında teorik ve uygulamalı çalışmalar yayımlanmaya devam etmektedir. Bunlar arasında, Oğuz Cebeci'nin "Psikanalitik Edebiyat Kuramı" ve İsmet Emre'nin "Edebiyat ve Psikoloji" başlıklı çalışmaları anılmaya değer eserlerdendir⁷.

⁵ Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser*, Bilmen Basımevi, İstanbul 1971.

⁶ A. Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Dergâh Y., İstanbul 1982, s. 187 vd.

⁷ Edebiyat psikolojisi kapsamında yapılan tahlili çalışmalarda edebiyat bilimcinin dikkate alması gereken bir hususu hatırlatmak gerekir. Edebiyat araştırmacısı, edebî metinlerden yararlanarak psikolojiye malzeme temin eden psikoloji araştırmacılarından farklı bir tutum belirlemelidir. Metin tahlilinin nihai amacının estetik bir değer yargısına ulaşmak olduğu unutulmamalıdır. Edebiyat bilimci, gerçeğin araştırmacısı değil, herkesin kullandığı sözlerden oluşan bir metni, bir üst dile; sanat düzeyine yükselten değere ulaşmaya çalışan bilim insanıdır.

Arketip ve Arketip Araştırmaları

Modern psikolojinin bir terimi olan “arketip” köken itibariyle Eski Yunancadır. Yunan alfabesiyle αρχέτυπο biçiminde yazılan sözcük, birkaç ses farklılığıyla köklü Batı dillerinin hemen hepsinde kullanılmaktadır: *archetype* (İng.), *archétype* (Fr.), *archetyp* (Alm.), *arquetipo* (İsp.) bunlardan bazılarıdır. “arche” (başlangıçtaki, ilk) ve “typos” (biçim) sözcüklerinin birleşmesiyle ortaya çıkmış olan bu terimi karşılamak üzere bazı Türkçe kaynaklarda “ana örnek”, “ilk model”, “ilk imge”, “asıl numune” gibi söz grupları önerilmişse de, “arketip” ve “arşetip” biçimleri yaygınlaşmıştır.

Arketip sözcüğünü modern zamanlarda ilk kullanan ve psikanalizin temel terimlerinden biri yapan, bu bilim dalının kurucularından Jung’dur. O, konu ile ilgili ilk araştırmalarını anlattığı bir konferansında, “Augustin’in bir deyimine dayanarak, bu ortak (kollektif) temel örneklere arşetip’ler adını verdim.”⁸ diyerek var olan bir sözcüğe terim anlamı yüklediğini belirtmektedir. Jung, başka bir yazısında da bu hususla ilgili řu açıklamayı yapar:

“[‘Arketip’ Antik Çağ’da bile kullanılan ve Platon’un ‘idea’sıyla eşanlamlı bir kavramdır. Örneğin, muhtemelen 3. yüzyıla ait *Corpus Hermeticum*’da Tanrı’nın το αρχετυπον olarak tanımlanması, Tanrı’nın ‘ışık’ fenomeninin öncesinde ve üstünde olan tüm ışıkların ‘ilkimgesi’ olduğu düşüncesini ifade eder.”⁹

Dikkat edilirse, Jung, burada hem “arketip” hem de “ilk imge” ifadelerini kullanmaktadır. Bunun sebebi o dönemde arketip sözcüğünün henüz Almancanda yerleşmemiş olmasıdır. Jung psikolojisi üzerine çalışmalar yapan bilim insanı Fordham, farkına vardığı bu durumu şöyle izah eder:

⁸ C. G. Jung, *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri –Konferanslar–*, Cem Y., İstanbul 1992, s. 51. (Türkçesi: Kâmuran Şipal).

⁹ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Y., İstanbul 2005, s. 17.

Jung bir defasında bunlardan ‘ilk imgeler’ olarak söz etmiş (Jakob Burckhardt’dan alınma bir deyiş), daha sonraları bilinç ve bilinçdışı yönlerinin her ikisini de kapsar biçimde, geniş anlamda arketipler terimini kullanmıştır. Kendisi genellikle arketipik imaj yerine de arketip deyimini kullanmaktadır.¹⁰

Fordham’ın da belirttiği gibi, zamanla “arketip” biçiminde kalar kılan Jung, bu sözcüğün anlamı, kapsamı ve görünümüne dair şu açıklamayı yapar:

Bir arşetip, bir model, gerek biçim gerek anlam bakımından arkaik karakter taşıyıp mitolojik motifler içeren, sınırları kesinlikle belli bir düzendir. Katıksız mitolojik motiflere, masallarda, mitlerde, efsanelerde ve folklorda rastlamaktayız. En çok bilinen motiflerden birkaçı şunlardır: Kurtarıcı kahraman, ejderha (her vakit kendisini yenilgiye uğratan bir kahramanla bağlantılı olarak karşımıza çıkar), balina balığı ya da kahramanı yutan canavar. Kahramanla canavarın bir başka çeşitlemesini ise Katabasis, yani yeraltına iniş nekyia oluşturur. Hani anımsayacaksınız, bakıcı Teiresias’tan geleceği sorup öğrenmek için Odysseus da cehenneme iner. Bu nekyia motifine tüm Antik Çağ’da ve bütün dünyada rastlarız.¹¹

Jung psikolojisi üzerine çalışan bir araştırmacı olan Bennet, sözcüğün tarihsel durumunu ve Jung’un ona yüklediği anlamı, ondan yaptığı bir alıntıyla destekleyerek şöyle açıklar:

[*Arketip* kelimesini Jung yaratmadı. Yüzyıllardır kullanılıyordu ve kopyaların yapıldığı orijinal model veya prototip anlamına geliyordu. Platon’un “idealar” veya “formlar” teorisinde belirttiği gibi, örneğin, bir at, tüm atlarda görülen bir niteliğe sahip olabilir. (...) “*Arketip* yerinde ve yararlıdır; çünkü bize, şimdiye kadar kolektif bilinçdışının bileşenleri sözkonusu olduğunda arkaik ya da –kendi tabirimle- ezeli tipler, yani en eski zamanlardan beri varolan evrensel imajlardan söz ettiğimizi söylemektedir.”]¹²

Fordham, yine Jung’dan hareket ederek “arketip”in ne anlama geldiğine dair şu yorumu yapar:

¹⁰ Frieda Fordham, *age*, s. 27.

¹¹ Jung, *APTİ* s. 51-52.

¹² E. A. Bennet, *Jung Aslında Ne Dedi*, Çev. Işıl Çobanlı, Say Y., İstanbul 2006, s. 73.

[Yaşamı, insanlığın geçmiş tarihince koşullanmış bir biçimde kavramak ve yaşamak eğilimini –ki buna gereksinimi de denebilir- Jung, arketipik olarak adlandırır. Arketipler “önceden var olan kavrayış biçimleri” (yani, bilincin ortaya çıkmasından önce) ya da “sezginin doğuştan gelme koşullarıdır... İçgüdülerin insanı kendine özgü belirli bir yaşam sürdürmeye zorlamaları gibi, arketipler de sezgi ve kavrayışı insana özgü biçimlere zorlarlar.”]¹³

Anthony Stevens da Jung üzerine kaleme aldığı kitabında onun “arketip”e şu anlamı yüklediğini söyler:

Jung’a göre arketip, *kalıtsal bir düşünce* değil, fakat esas itibariyle kalıtsal bir işleyiş tarzıdır. Bu kalıtsal işleyiş tarzı civcivin yumurtadan çıkışına, bir kuşun yuvasını yapışına ve yılanbalıklarının Bermudalara yol bulmalarına tekabül eder. Başka bir deyişle bu bir *davranış kalıbıdır*.¹⁴

Bu “kalıtsal işleyiş tarzı” ve “davranış kalıbı” Stevens’ın da belirttiği gibi, Atlas Okyanusu’nda yaşayan somon balıklarında gözlemlenen bir olguyu hatırlatmaktadır. Bilindiği gibi Atlantik somonları, yumurtlama zamanı gelince Okyanus’a dökülen akarsularda akıntının tersine bir yolculuğa çıkıp zorlu engelleri aşarak Avrupa ve Kuzey Amerika’nın dağ eteklerindeki tatlı su birikintilerine gider, burada yumurtalarını bırakarak çoğunlukla ölürler. Onların bıraktığı yumurtalardan çıkan yavrular da aynı güzergâhı ters yönde takip ederek hiç bilmedikleri Okyanus’a dönerler.

Belki de milyonlarca yıldır devam eden bu döngü bir davranış kalıbının kalıtım yoluyla geçmesidir. Her ne kadar, bu tür davranışları “içgüdü” ile açıklama eğilimi baskın görünse de böylesine yaygın ve köklü davranışları “kişisel bilinçdışının ürünü olan”¹⁵ içgüdü ile açıklamak tatmin edici görünmemekte; “arketip” olgusunu akla getirmektedir. Bununla birlikte, -hayvan davranışları modern psikolojinin çalışma alanına girse de- arketipler hâlâ insan türüne özgü kabul edilmekte; kaynağı da “yaratılış” ya da “oluşum” olarak görülmektedir. Jung bu durumu şöyle açıklar:

¹³ Fordham, *age*, s. 27.

¹⁴ Anthony Stevens, *Jung*, Çev. Ayda Çayır, Kaknüs Y., İstanbul 1999, s. 52.

¹⁵ Jung, *APTİ*, s. 50.

Aynı şekilde, bir insanın insan gibi davranmasını sağlayan bilinçdışı psikik yapıların işleyişini de bilmiyoruz. Bunlar benim “imgeler” diye tanımladığım işlev biçimleri olsa gerek. “İmge” yalnızca gerçekleştirilecek eylemin biçimini değil, eyleme neden olan tipik durumu da ifade eder. Bu imgeler, türe özgü olmaları nedeniyle “ilkimgeler”dir ve eğer bir şekilde “oluşmuş” iseler bile, oluşumları türün ortaya çıkışıyla eşzamanlıdır. İnsanı insan kılan özelliklerdir bunlar, insan eylemlerinin insana özgü biçimleridir. Bu spesifik tarz insanın çekirdeğinde vardır ve kalıtsal olmadığı, her insanda yeni baştan oluştuğu varsayımı, sabah doğan güneşin önceki akşam batan güneşten farklı bir güneş olduğu biçimindeki ilkel inanç kadar saçmadır.”¹⁶

Burada vurgulamak gerekirse, Jung, insanın özüne ilişkin bu davranış biçimlerinin miras olduğunu reddetmenin ilkel bir algıyla özdeş olduğunu söylemektedir. Üstün Dökmen, *Pinokyo* hikâyesini incelediği bir makalesinde bazı bilim adamlarının konu ile ilgili görüşlerini yorumlayarak kavramsal çerçevede şu açıklamaları yapar:

Kuramıyla günümüz psikolojisini önemli ölçüde etkilemiş olan Carl Gustav Jung, kişiliğin tümünü “psişe” olarak isimlendirir. Psişe, birbirlerinden farklı nitelikleri olan fakat birbirleriyle etkileşimde bulunan üç kısımdan oluşur. Bunlar, bilinç, kişisel bilinçdışı ve ortak (collective) bilinçdışıdır (Hall ve Lindzey, 1957). (...) Ortak bilinçdışının kapsamını oluşturan öğelere “arketip” denir. Çevremizde gördüğümüz ve düşünebildiğimiz şeylerin tümüne ilişkin arketipler vardır.¹⁷

Görüldüğü gibi Jung’a göre insan türü, “homo sapiens”, ister yaratılışçı görüşlerin, isterse evrim teorisinin açıkladığı gibi ortaya çıkmış olsun psiksesinin yani ruhsal benliğinin açıklanamayan yanları vardır ve sahip olduğu arketipleri ile özgün bir türdür; arketipler de onun “kolektif bilinçdışı”nda yaşar; hayatımızın farklı anlarında belirli davranış kalıpları olarak değişik biçimlerde, muhtelif sembol ve figürler hâlinde görünürler.

Arketipsel figür ve sembollerin neler olduğu ve nasıl ortaya çıktıkları konusunda da Jung’un çalışmaları yol gösterici niteliktedir. O, yukarıda zikredilen eserlerinin yanında *Dört Arketip* başlık-

¹⁶ Jung, *DA*, s. 20.

¹⁷ Üstün Dökmen, *Pinokyo’nun Arketipler ve Anababa-Çocuk İlişkileri Açısından İncelenmesi*, AÜ Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, C: 16, S: 2, 1983, s. 384.

lı eserinde, “anne/büyük ana”, “yaşlı bilge” ve “hilebaz” figürleri ile “yeniden doğuş fenomeni”ni ele alıp bunların farklı kültürlerde nasıl göründüklerini anlatır. Çağdaş İngiliz yazarı Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*¹⁸ adını verdiği eserinde “üç kraliçe”, “üç hanım” ve “üç ana”dan oluşan dokuz arketipsel kadın figürünü inceler. Bu figürlerden bizim incelemelerimizde karşımıza çıkanlar ilgili kısımda etraflıca açıklanmıştır. Bunlara ilaveten arketipleşmiş İsa ve Meryem sembollerini, “Shakespeare’ın Iago’su, Milton’un Şeytan’ı, Goethe’nin Mefistofeles’i”¹⁹ni de çok bilinen arketipsel figürler arasında zikredebiliriz. Kültür dünyamızın en dikkate değer şahsiyetlerinden biri olan Dede Korkut da “yaşlı bilge adam” arketipinin bir simgesidir. Hızır ise İslam coğrafyasının en yaygın arketipsel figürlerinden biri olup pek çok mitolojik metinde karşımıza çıkar. Dünya mitolojileri üzerine birçok araştırma yapan Joseph Campbell’ın, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*²⁰ başlıklı eserinde ele aldığı “yolculuk” da edebî metinlerde en çok karşımıza çıkan arketiplerdendir.

Bu çalışmada sık sık sözü edilecek olan, insan ruhu ve kişilik yapısı ile ilgili belli başlı kavramlar ve bazı arketipsel benliklerle figürler şunlardır:

Bilinç

İnsan ruhunun farkındalık yaratan bölgesi olan bilinç, “Algı ve bilgilerin anlıkta duru ve aydınlık olarak izlenme süreci.”²¹ biçiminde tanımlanmaktadır. Jung ise, bilinci “ruhsal süreçlerin ben’le ilişkisi” diye açıklar ve bu bağlantıyı vurgulamak için sık sık “ben-bilinci” ifadesini kullanır. Ona göre, bilincin merkezinde **ben** vardır ve bilinç, bilinçdışından doğar ve gelişir. Bu yüzden çocuklukta **ben** de **bilinç** de yoktur; dokuz on yaşlarından itibaren gelişir²².

¹⁸ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, Çev. Şen Süer Kaya, Anahtar Kitaplar, İstanbul, 1993.

¹⁹ Ayşe Arzu Korucu, *Rider Haggard’ın Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım: She, Ayesha: The Return of She, Wisdom’s Daughter ve She and Allen*, Atatürk Ü., SBE, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum, 2006, s. 49.

²⁰ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Çev. Sabri Gürses, Kabalcı Y., İstanbul 2000.

²¹ tdk.gov.tr

²² Jung, *APTİ*, s. 15.

Jung, bilincin **ruh dışı** ve **ruh içi** dörder işlevinden söz eder. Ruh dışı işlevler şunlardır: **duyum** (ihlas; bir şeyle karşılaştığında “bir şey karşısında bulunduğumuzu” söyler), **düşünce** (o karşılaşılan şeyin ne olduğunu söyler), **duygu** (o karşılaşılan şeyin değerini bildirir) ve **sezgi** (o karşılaşılan şeyin tarihsel durumunu bildirir). Ruh içi işlevler ise **bellek** (yeniden üretim işlevi), **öznel bileşenler** (izlenimler edinme, öznel tepkiler gösterme), **heyecan** ve **sızma** (infiltrasyon: gölgenin bilince sızıp onu ele geçirmesi)²³ olarak gruplandırılır. Bu işlevler kişinin bireyleşmesini, karakter yapısını, hayattaki konumunu ve başarılarını belirleyici bir role sahiptir.

Kişisel Bilinçdışı

Bireyin bastırılmış fikir, duygu ve diğer zihinsel olgularının yer aldığı bölge kişisel bilinçdışıdır. Bireysel yaşantı ve tecrübelerle sınırlı olan bu alan çeşitli kompleksleri (karmaşaları) içerir. Bugün modern tıbbın da keşfettiği gibi henüz anne karnında iken çeşitli algıları gelişmeye başlayan insan tüm yaşantısı boyunca birçok etkinin yarattığı karmaşık hâlleri farkında olmadan kişisel bilinçdışında depolamaktadır. Jung, bu bölgeyi şöyle açıklar:

Bu bakımdan, dolaysız gözlemleyemediğimiz bilinçsiz süreçlerin bilinç eşiğini aşan ürünlerini iki ayrı kümede toplayabiliriz. İlk kümede, kesinlikle kişisel kaynaktan fışkıran malzeme yer alır. Kişisel çalışmayla elde edilen içerikler ya da **tüm kişilik** kapsamına giren içgüdüsel olayların ürünleri bu malzemenin parçalarıdır. Ve yine bu malzeme, unutulmuş veya bilinçaltına itilmiş nesneleri, ayrıca yaratıcı içerikleri barındırır bünyesinde. Sözkonusu içeriklerin öyle olağanüstü bir yanı yoktur; kimi insanların bilinç dışında yer alır, kimi insanlarda bilinçli özellik gösterirler. Bazı insanların bilincine varamadığı birtakım nesneler, diğer bazı insanların bilinç alanında bulunur. Ben, bu tür içerikleri kendisinde barındıran kategoriye ruhsal bilinçdışı ya da **kişisel bilinçdışı** diye niteliyorum; çünkü bizim görebildiğimiz kadarıyla, salt kişisel öğeleri kapsıyor. Öyle öğeler ki, bütünüyle insanın kişiliğini oluşturmaktadır.²⁴

Kişisel bilinçdışına ait öğeler süreklilik arz etmeyebilir. Bir bi-

²³ Jung, *APTİ*, s. 9-48.

²⁴ Jung, *APTİ*, s. 50-51.

linçdışı öge zamanla bilinç düzeyine yükselebileceği gibi tersi bir durum da söz konusu olabilir. Keza, birinin bilinçdışına ait bir öge bir başkasının bilinç düzeyinde de gözlemlenebilir. Jung'un, kişisel bilinçdışının öğelerini ortaya çıkarmada başvurduğu tekniklerden biri kelime çağrışım testidir.

Kolektif / Ortak Bilinçdışı

İnsan zihninin en derin ve karanlık bölgesi olan ortak bilinçdışı, insan türüne ait ortak sembol ya da imgeleri barındıran alandır; arketipler bu alanın ürünleridir. Jung ortak bilinçdışını şöyle anlatır:

Ancak bilinçsiz içerikler, çıktığı kaynağı kesinlikle bilemesek de, en azından edinsel diye niteleyebileceğimiz bir kökene dayanan öğelerden oluşmaktadır. Bu tür içeriklerin, kendilerini ötekilerden ayıran belirgin bir özellikleri vardır: taşıdıkları mitolojik karakter. İnsanın üzerinde belli bir kişinin değil, genellikle tüm insanlığın ortak malıymış gibi bir izlenim bırakırlar. Böylesi içeriklerle ilk karşılaştığım zaman, yoksa bunlar kalıtsal öğeler midir? diye sormuştum kendime; ulusal ya da ırksal kalıtımla açıklanabileceklerini düşünmüştüm. Bu konuda bir kesinliğe kavuşmak için Amerika'ya gidip, başka ırklarla karışmamış saf zencilerin düşleri üzerinde incelemelere girişmiştim. Yaptığım çalışmalar, insanlığın ortak malı izlenimini bırakan düşsel görüntülerin, kişisel-edinsel nitelik taşımadıkları gibi, kandaşlık ya da ırksal kalıtımla da hiçbir ilişkileri bulunmadığını ortaya koymuştu. Tüm insanlığın malıydı bunlar, dolayısıyla kolektif bir özellik göstermekteydi. (...) Sözkonusu katmanlar, kişisel olmayan mitolojik karakterde içeriklerin, başka deyişle arşetiplerin kaynaklandığı yerdir. Dolayısıyla ben bunları kişisel olmayan ya da ortak (kolektif) bilinçdışı diye niteliyorum.²⁵

Ortak bilinçdışı kavramı, Jung Kuramı'nın en orijinal yanını oluşturmaktadır. Jung'a göre bilinç ve kişisel bilinçdışı bireysel yaşıntıdan kaynaklanırken ortak bilinçdışı, bireylerin ömürleriyle sınırlı değildir. Ortak bilinçdışını oluşturan öğeler, insanlığın geçmiş yaşantılarının ürünü olup, nesilden nesile geçerek günümüze kadar ulaşmıştır. Örneğin, bir insanın karanlıktan korkması için, karanlıkla ilgili olumsuz bir yaşantısının bulunması gerekmez. Karanlık-

²⁵ Jung, *APTİ*, s. 51-52.

tan korkma eğilimi, kişiye atalarından miras kalan bir eğilimdir ve zihinde yer etmiştir. İnsan beyninin evrimine paralel olarak, ortak bilinçdışı da evrim geçirir²⁶.

Ortak bilinçdışının öğelerini denetim altına almak ya da istemle yönlendirmek imkânsızdır. İnsan bunları kendisinden çok başkalarında gözlemleyebilir. Bu öğeler etkin duruma geçirildiğinde tuhaf davranışlarla karşılaşılır. Bunlar toplumsal bir genişliğe ulaşırsa adeta ruhsal bir salgına yol açar; büyük devrimlere ve savaşlara sebep olabilir²⁷.

Kendilik

Jung'un "self" (öz) olarak adlandırdığı kendilik, bilinci ve bilinçdışını kuşatan bir çember ve aynı zamanda onları dengeleyen merkezdir.

Kendilik, insanın asırlardır sahip olduğu yetenekleri içeren bir anlama sahiptir ve benliğin üstünde yer alır. Kendiliğin amacı bireyin bütünlüşme hedefini gerçekleştirmektir. Kendilik, benliğin aksine hem bilince hem de bilinçdışına ait olanı içerebilir. Benliğin bilincin merkezi olması gibi, kendilik de kişiliğin birbirinden bağımsız unsurlarından ve bilinçdışı süreçlerden oluşmuş bir bütünlüğün merkezidir. Çünkü kendilik bilinç-bilinçdışı, eril-dişil, iyi-kötü gibi karşıtlıkları kendisinde kaynaştıran bir işleve sahiptir. Yapısındaki tüm bu karşıtlıklardan dolayı kendilik, tümüyle insanı temsil eder.²⁸

Kendilik yaşam boyu bizim psişik varlığımıza destek veren dinamik yapının hem mimarı hem de ustasıdır. (...) Bunun hedefi bütünselliktir, diğer bir deyişle bu, bireysel yaşam bağlamında ayrıntılı bir plânın tam anlamıyla gerçekleşmesidir. Bireyleşme kendiliğin varoluş sebebidir. Kendilik, belirgin biyolojik hedeflerin yanı sıra, ruhun manevi yaşamında ve dinin ve sanatın ruhsal başarılarında tahakkuk etme arzusundadır.²⁹

²⁶ Dökmen, *agm*, s. 384.

²⁷ Jung, *APTİ*, s. 60-61.

²⁸ Korucu, *age*, s. 44 vd.

²⁹ Stevens, *age*, s. 62-63.

Benlik

Çocukluğun ilk evrelerinde kendilikten ayrılarak bilincin merkezi hâline gelen, kişinin hayata uyumunu ve tutunmasını sağlayan ruhsal varlık ‘benlik’ olarak tanımlanmaktadır. Ego kavramıyla eş-değer görünen benlik hakkında Jung şu tespitte bulunur:

Benzetmek icap ederse dünya eriyik bir hâldeyken ayın dünyadan ayrılması gibi benlik kompleksi de çocukluğun ilk gelişim evresinde kendilikten ayrılarak vücuda gelir. (...) Benlik bizzat bilincin merkezidir ve ‘ben’ veya ‘benim’ tabirleri kullanılırken bu ima edilir. Bu bizim süreklilik arzeden kimlik bilincimizin sorumlusudur. Böylece kendimizi seksen yaşına gelsek de sekiz yaşımızdaki aynı kişi olarak duyumsarız.³⁰

Persona

Kişinin toplumsal uyumunu sağlayan maske olarak tanımlanan yapay kişilik “persona” adıyla anılmaktadır. Aynı zamanda arketip-sel benliklerden biri olan persona/maske her insanın değişik ölçülerde toplumsal yaşam içinde takındığı, ruhsal yapının diğer yanlarının üzerine kapatılan bir örtü gibidir. Toplumsal rol ve statüler, bireyi maske takmaya zorlar. Ancak bunlar çoğunlukla zannedildiği gibi bireysel değil kolektif olgulardır. Öğrenilmiş/öğretilmiş davranış kalıpları çerçevesinde hareket etmeye zorlanan insanlar toplumsal yaşamda adeta maskeli bir baloya çıkmış gibidirler.

Sağlıklı bir sosyo-kültürel yapının oluşması için kaçınılmaz olan personanın sık gözlemlenen olumsuz bir davranışından söz edilir. Bu tutum, personanın kendiliğın yerine geçmeye çalışmasıdır. Bu, birey ve toplum açısından tehlikeli bir yoldur. Örneğın, mesleğı öğretmenlik, subaylık ya da hâkimlik olan bir kişinin hayatın her aşamasında öğretmen, subay veya hâkim gibi davranması; ebeveynine, eşine, çocuklarına da mesleki tutumunu göstermesi ciddi problemlere yol açabilir. Psikolojinin rol çatışması olarak tanımladığı durum da bu tutumdan kaynaklanır.

³⁰ Stevens, *age*, s. 63.

Gölge

Hem kişisel hem de ortak bilinçdışında yaşayan bastırılmış kişiliğe “gölge” adı verilmiştir. Kişisel yönden bakıldığında bilinçdışının kendisi; engellediğimiz her şeyi yapmak isteyen, olamadığımız her şey olmak isteyendir³¹ tüm insanlarda var olan bir yönü; doğal yanımızı temsil etmesi bakımından da ortaktır. Arketip kuramının en önemli figürlerinden biri olan “gölge” kompleksinin temelinde “düşman, yırtıcı hayvan, yabancı” arketipi vardır³².

Her insanın kendi cinsinden olan gölgesi de personası gibi, sık sık kendiliği ele geçirmeye, kişiliğe bütünüyle egemen olmaya çalışır ve bunu başardığında büyük felaketlere sebep olabilir. Psikologlar, birçok ünlü katili ve zalim diktatörü gölgeleri tarafından ele geçirilmiş kişiler olarak tanımlama eğilimindedirler. “Kurt adam”lar da böyle kişileri temsil ederler. İslam kültüründeki “nefs” olgusuyla benzeşen gölgenin, bütün olumsuz yanlarına rağmen yok edilmeye çalışılmaması, onunla barışık olunması, kontrollü bir şekilde onun kendisini ifade etmesine izin verilmesi gerekir.

Hilebaz

Gölgenin yansıdığı en önemli arketipsel figür hilebazdır. Türlü hilelerle huzur bozan bu figürü Jung, “Kimi zaman açık seçik, kimi zaman da muğlâk biçimlerde, tüm zaman ve mekânların mitolojisinde dolanır durur, belli ki bir “psikologem”, yani çok eski bir arketipik psişik yapıdır. Zira en belirgin tezahürlerinde, hayvansal düzeyin henüz pek üstüne çıkamamış, ayrılaşmamış insan bilincinin sadık bir yansıması olan hilebaz, gölgenin kolektif yönüdür.”³³ biçiminde açıklar.

Anima

Erkeğin içinde yaşattığı, doğuştan getirdiği bilinçdışı bütüncüleyici dişil öğeye Jung anima adını verir. Anima, bir erkeğin kadın doğasını kavramasına yardım eder. Bununla birlikte anima herhangi

³¹ Fordham, *age*, s. 62 vd.

³² Jung, *DA*, s. 128.; Stevens, *age*, s. 66.

³³ Jung, *DA*, s.126.

bir somut kadın değil bir imaj olduğu için erkek yaşam boyu iletişimde bulunduğu kadınlara bu imajı yansıtır ve zaman zaman da düş kırıklıkları yaşar. Ancak bu denetlenebilir bir tutum olmadığından her anne ve her sevgili bu imajın taşıyıcısı durumundadır.

Anima arketipi bir yandan iyi, temiz ve soylu tanrıçalara özgü kişiliği, bir yandan da fahişe, baştan çıkaran ve cadı özellikleriyle kadınlığın hem aydınlık hem karanlık taraflarını temsil eder³⁴. Erkeğin animasını bastırdığı, kadını aşağıladığı zamanlarda genellikle animanın karanlık yönü aktivite kazanır. Tanrıça, su perisi, denizkızı gibi yansımaları da olan anima hakkında Jung şu açıklamaları yapar:

Birçok yetenekli ve zeki insan vardır ki, duygusal işlevleri gelişmemiştir; dolayısıyla, duyguları her vakit annelerinin duygularına uygunluk gösterir; hâlâ annelerinin içinde yaşarlar, anneleriyle özdeşirler. Bu yüzden de duyguları annemsi nitelik taşır, bebeklere bayılırlar; evlerinin içini olağanüstü bir incelikle döşer, oturdukları evde her şeyin yerli yerinde bulunmasına dikkat ederler. Ama bazen kırkını geçtiler mi, böylesi kimselerde erkeksi duygular açığa vurur kendini, işte o zaman iş çatallaşır.

Bir erkeğin duyguları adeta bir kadının duygularına benzer ve düşlerde de bu biçimde, yani dişi yaratık kılığında açığa vurur kendini. Ben bu düşsel figüre, erkeğin kolektif bilinçdişisiyle bağlantısını sağlayan yetersiz işlevin kişileşmesi olduğunu göz önünde tutarak anima diyorum.³⁵

Anima arketipsel bir figür olması bakımından yok edilmesi imkânsız ve gereksizdir. Çünkü bu figürü dengeli bir biçimde taşıyabilen bir erkeğin kadını daha iyi anlayabileceğini ve modern toplumun zorunlu kıldığı yeni iş bölümü düzenini kabullenebileceğini söylemek mümkündür. Bununla birlikte animasına bütünüyle teslim olmuş bir erkek denetlenemez duyguların esiri olur.

Animus

Animanın kadındaki karşılığı olan animus, kadının içindeki eril ögeyi; erkek figürünü temsil eder. Kadının erkek beğenisini belirleyici bir rol de oynayan animus aynı zamanda kadında ente-

³⁴ Fordham, *age*, s. 64–66.

³⁵ Jung, *APTİ*, s. 116–117.

lektüel tartışmacılığa yönelme ve dışıl personasını kaybetme gibi yönelişlere de sebep olabilir. Kadının animus imajını yansıttığı ilk erkek babasıdır ve bazen bu bütün bir ömür sürebilir. Kadının diğer erkeklere bakışında da bu imaj belirleyicidir ve kadın için erkeği gerçekte olduğu durumda kabul etmek neredeyse imkânsızdır. Anima tek bir kişilik olarak görülürken animus birçok erkeğin birleşmesi biçiminde yansır. Bunların yanında, anima için öne sürülen tüm var-sayımlar animus için de geçerlidir³⁶.

Büyükanne

Kişisel anne imgesi dışında bir anne arketipidir; zaman zaman bu iki imge birleşebilir. Büyükanne arketipi hem iyi hem kötü özellikleriyle görünebilen, hem hayatın kaynağı hem de yok edicisi olan anne figürüdür. Jung, onun özelliklerinden bir kısmını şöyle sıralar:

Anne arketipinin özellikleri “annelik” ile ilgilidir; dışının sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; yararlı içgüdü ya da itki; gizli, saklı, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkaran, zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan³⁷

Bu arketipin etkisinde olan kişiler kendilerinde sınırsız bir korma, sevgi ve anlayış gücü bulur, herkesi kendi çocuğu gibi görürler. Bu, ilk bakışta olumlu bir tutum gibi görünse de aslında onları kendisine bağımlı kılan zekice bir zalimlikler.

Dokuyucu Ana

Örgütleyici kadın arketipi dokuyucu ana olarak adlandırılır. O, hayatı ilmik ilmik ören, “yuvayı kuran dişi kuş” diye anılan kadın figürüdür. Gilchrist’in *Dokuzlar Çemberi*’ndeki kadınlardan biri olan ‘dokuyucu ana’nın özelliklerinden bazıları şunlardır:

Dokuyucu Ana hammaddeyi seçme, iplikleri yapma ve onları hızla üst üste bindirme sürecinin bir simgesidir. Aşk bağlarını bağlayan,

³⁶ Fordham, *age*, s. 69-71.

³⁷ Jung, *DA*, s. 22.

günlük yaşamın modelini dokuyan ve son ipliğin kesileceği zamanı önceden gören örgütleyici kadın ilkesidir.”³⁸

Bilinen en eski dokuyucu ana figürü Odysseus’un karısı Phene-
loia’dır. Odysseus’u yanında alıkoymak isteyen Tanrıça Kalypso da
kısmen bu figürün özelliklerini taşır.

İşığın Hanımı

Çevresine ışık saçan, hayat veren, mutluluk kaynağı olan ar-
ketipsel kadın figürüdür. Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*’nde bu figürün
özelliklerini şöyle anlatır:

Dişil ışık içeride yer alır, yayılır ve ışın saçar. (...) kadın, yaşamın-
daki farklı unsurların birbirleriyle uyumlu bir ilişki içinde olması ve
merkezi olduğu ışık dairesinin bütün bu unsurları kapsaması ile daha
ilgilidir.

Bu kapsama niteliği kadınların sahip oldukları ve bu nitelikten ya-
şamlarının gücünü alabilecekleri kolektiflik duygusuna işaret eder.”³⁹

Dante’nin *Yeni Hayat* ve *İlahi Komedya*’sında Beatrice bu figürü
temsil eder. Oğuz Kağan Destanı’nda ormandaki ağaca inen ışığın
içinden çıkan ve Kağan’ın eş edindiği hanım da bu figüre benzer.

Yaşlı Bilge

Yol gösteren, akıl veren, sağduyunun temsilcisi yaşlı, bilgili
adam figürüdür. Masallarda, menkıbelerde, halk hikâyelerinde sık
sık ortaya çıkan “derviş”, “pîr”, “Hızır” gibi figürler bu arketipin
yansımasıdır. Jung, ‘yaşlı bilge adam’ın niteliklerinden bazılarını
şöyle anlatır:

Demek ki yaşlı adam bir yandan bilgi, idrak, düşünce, bilgelik, akıl-
lılık ve sezgi, diğer yandan da iyi niyet ve yardımseverlik gibi ahlaki
özellikleri temsil eder, ki bunlar onun “ruhsal” karakterini yeterince
ortaya koyar.”⁴⁰

³⁸ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, Çev. Şen Süer Kaya, Anahtar Kitaplar, İstanbul
1993, s. 44.

³⁹ Gilchrist, *age*, s. 61.

⁴⁰ Jung, *DA*, s. 91.

Ancak kişinin bu arketiple kendini özdeşleştirmesi tehlikeli durumlar yaratabilir. Onun bilgeliğinin, olağandışı gücünün, sezgi yeteneğinin kendisine ait olduğu zannına kapılan o kişi kendi güç ve yeteneklerinin üstünde birtakım girişimlerde bulunabilir. Bir tür megalomanlığa kapılan bu insanlar sahip olduğu bilinçdışı bilgisi ile anlattıkları birçok insanı büyüleyici bir etki altına alıp geniş bir çevrede etkili olabilir.

Kahraman

Mitolojik yolculuğun asıl kahramanı olan bu arketipsel figür, kaderin seçtiği kişidir. Doğumunun öncesinden başlayan bir dizi olağanüstülüklerle diğer insanlardan ayrılan kahraman, *yola çıkış-erginlenme-dönüş* eksenli reel yolculuğu boyunca ruhsal olarak da *doğum-ölüm-yeniden diriliş* macerası yaşar. Yolculuğunu tamamlayan kahraman âb-ı hayatı bulmuş, iki dünyanın sırrına ermiş, kendiliğini tamamlamış insandır.

Sahte Kahraman

Asıl kahramanın yerini almaya çalışan bu arketipsel figür, mitolojik maceranın herhangi bir aşamasında öyküye dâhil olabilir. Zaman zaman hilebaz figürüyle de birleşen sahte kahraman, geçici bir süre insanları gerçek kahraman olduğuna inandırır da netice itibarıyla daima kaybeder.

Eşik Muhafızı

Mitolojik kahramanın yolculuğunun motiflerinden biri hem gidiş hem de dönüşte aşmak zorunda olduğu bir eşikle karşılaşmasıdır. Eşik yeni bir dünyanın girişidir ve daima eşik muhafızlarının koruması altındadır. Bu muhafızlar, dev, ejderha, yılan gibi bir hayvan veya aşılmaz bir dağ, karanlık bir orman ve benzeri bir objedir.

Modern Hayatta Arketipler

Ortak bilinçdışı nasıl gittikçe zenginleşerek yaşamaya devam ediyorsa arketipler de aynı yolu izlemekte; İlk çağlarda ve mitolojik metinlerde olduğu gibi modern hayatın içinde ve edebî metinlerinde sarsılmaz egemenliğini sürdürmektedir. Ancak, onları temsil eden simgeler, farklı kültürlerde ve çağlarda değişik kılıklara büründüğü için çoğu zaman bunların arketip olduğu gözden kaçmaktadır. Misal olarak büyük anne figürüne bakalım:

Kişisel anne ve büyük anne; üvey anne ve kayınvalide, ilişki içinde bulunulan herhangi bir kadın, örneğin sütanne ya da dadı, ata ve bilge kadın, daha üst anlamda tanrıça, özellikle de Tanrı'nın anası, Bakire Meryem (gençleşmiş anne örneği olarak Demeter ve Kore), Sophia (anne-sevgili olarak, ayrıca Kybele-Attis tiplemesi, ya da kız-[gençleşmiş anne-] sevgili); kurtuluş arzusunun hedefi (cennet, Tanrı krallığı, göksel Kudüs); geniş anlamda kilise, üniversite, kent, ülke, gök, toprak, orman, deniz ve akarsu; madde, yer altı dünyası ve ay, dar anlamda doğum ve dölleme yeri olarak tarla, bahçe, kaya, mağara, ağaç, kaynak, derin olarak (Padma olarak Mandala) ya da Cornucopiatyus (Bereket Boynuzu); dar anlamda rahim, her tür oyuk biçim (örneğin vida yuvası); Yoni, fırın, tencere, inek, tavşan, her türlü yararlı hayvan. Bütün bu simgeler, iyi bir anlam ya da olumsuz, kötü bir anlam taşıyabilirler.⁴¹

Görüldüğü gibi bir arketipsel figürün çok sayıda ve birbiriyle ilgisiz izlenimi veren simgeleri olabilmektedir. Bir kadın, bir ağaç, bir tencere ya da tavşan anne arketipini temsil edebilmektedir. İlk bakışta bunların bir arketip olduğunu fark etmek son derece güç olabilir ve ancak uzmanlık isteyen bir çözümlemeyi gerektirebilir.

Arketip araştırmaları da diğer bilimsel faaliyetler gibi amacı kendisiyle sınırlı bir çalışma alanı olmayıp insanı ve hayatı kavramamıza yardım etmeyi hedefler. İnsan, kişiliğin bütün yönleriyle etkinliğini sürdüren bir varlık olarak daima arketiplerin güçlü etkisi altındadır ve bu etkiler yaşantıyı olumlu veya olumsuz yönde de-

⁴¹ Jung, *DA*, s. 21–22.

ğıştirebilir. Bu konularla ilgili araştırmalar yapan Carol S. Pearson, arketiplerin günlük yaşantımızı nasıl etkilediğini anlattığı eserinde, onların hayat yolculuğumuzda bize aşağıdaki 'sekiz büyük şekilde' yardım edebileceğini anlatır:

Bir: Yaşamınızda bir arketip aktive edildiğinde, o hemen gelişmenizi mümkün kılan bir yapı sağlar. (...)

İki: Arketipler gelişip tekâmül etmenize yardımcı olurlar. (...)

Üç: Arketipleri anlamanız yaşamınızla barışmanıza yardımcı olabilir. (...)

Dört: Arketipleri tanımak size istediğiniz yaşamı seçme özgürlüğü sağlayabilir. (...)

Beş: Arketipleri tanımanız dengeye ve kişisel doyuma erişmenize yardımcı olabilir. (...)

Altı: Yaşamınızı belirleyen arketipsel ana-öykülerin farkına varmanız, size, hatalar yapmaktan -ya da aynı hataları tekrarlamaktan- kaçınma özgürlüğü verebilir. (...)

Yedi: Arketipleri tanımanız başkalarını ve onların dünyayı nasıl gördüklerini daha iyi anlamanıza yardımcı olabilir. (...)

Sekiz: İnsanların dünyayı görüş biçimlerinin arketipsel temelini anlamak sizi sadece daha akıllı ve becerikli kılmaz, ayrıca, araştırmacıların ve gazetecilerin sık sık çalışmalarına taşıdıkları bilinçsiz önyargının ötesini görmenize de yardımcı olur.⁴²

Pearson'ın bu öngörülerinden birinin bile gerçekleşmesi birçok insanın hayata tutunmasına yardımcı olabilir. Çağdaş dünyanın karmaşasında bunalmış insanın çıkış yolu bulmasında arketiplerin oynayabileceği rollere işaret eden bir başka araştırmacı da Gilchrist'tir. O da bu konuda şu tespiti yapar:

C.G. Jung, bir arketipi, kendi adına hiçbir maddi biçimi olmayan fakat çevresinde kristalin büyüyebileceği bir eksen sistemi gibi, kendi içinde boş ve biçimsiz olarak en saf aşamasında tanımladı. Kristalin kendisi, bilinçli deneyimle arketipe tanınabilir bir yapı verdiğimiz biçime benzerdir. Yarattığımız bu formülasyonlar, her günkü deneyimin anlamının yanı sıra, onların ardında yatan daha soyut, daha büyük ölçekli alanı daha iyi kavramamıza da yardımcı olur."⁴³

⁴² Carol S. Pearson, *İçimizdeki Kahraman*, Akaşa Y., İstanbul 2003, s. 47-58. (Çev. Semra Ayanbaşı)

⁴³ Cherry Gilchrist, *age*, s. 18.

Arketipsel Eleştiri

Arketipsel eleştiri, psikanalitik eleştirinin sınırları içinde kalan bir çalışma alanıdır. Psikanalitik eleştiri, edebî metin çözümlemelerinde bilinçaltı/bilinçdışı ile ilgili veri ve imkânları kullanmayı önerir. Yöntem, yirminci yüzyılın başlarında asıl çalışma alanları psikanaliz olan Adler, Freud ve Jung gibi araştırmacıların edebî metinden malzeme çıkarma çabalarına paralel gelişmiştir. Edebî eseri yaratıcı fantezinin ürünü olarak gören bu araştırmacılar, edebî yaratmayı da insanî bir ihtiyaç olarak görmüştür. Jung'un bu konudaki düşüncesi şöyledir:

İnsan yaşamının esas gailisi, kendi tedavisidir, yani kendi eksikliklerini tamamlamak, çatışmalarını çözümlemek ve zedelenmişliklerinin ıstırabını azaltmaktır. Bunu başarmak, dünyayı yeniden ve merkezinde kendisi olmak kaydıyla, yani, *kendi dünyası* olarak “tamam” etmektir: “Yaratıcılık” dediğimiz, hiç bitmeyecek, yani hiçbir zaman ufkuna ulaşamayacak eylem de budur: ‘Dünyayı-tamam-etme-eylemi’...⁴⁴

Görüldüğü üzere, sanat, insanın kendini tamamlaması, gerçekleştirmesi, yeniden inşa etmesi olarak düşünülmüştür. Dolayısıyla, onlar açısından edebî eser çözümlemesi insanı tanımanın yollarından biridir. Psikanalistlerin bu bulguları sanatçı ve edebiyat bilimcilerde de ufuk açmış, sanatı insan ruhunu anlatmakla eş gören “öncü postmodernist” yazarlar bilinçaltını eserlerinin en önemli öğelerinden biri hâline getirmiştir. Onlarla aynı süreçte edebiyat bilimciler de aynı yolu takip ederek metin çözümlemesine girişmiş; böylece psikanalitik eleştiri yöntemi doğmuştur.

Arketipsel eleştiri Jung'un arketip kuramından beslenmiş; edebî metinde arketiplerin oynadığı rolün araştırılmasıyla sınırlandırılmış bir çözümleme faaliyetidir. Arketipler hem biçim hem de içerikle ilgili olduğu için arketipsel eleştiri de metne bu iki yönden yaklaşmayı önerir. Bu durumu Berna Moran şöyle açıklar:

⁴⁴ Jung, *DA*, s. 9.

Bazen *mythopoeic* bazen de *archetypal* adını alan bu yöntemi “esere dönük eleştiri” bölümüne koyarken çok tereddüt ettim. Çünkü bu yöntem birçok bilgi kollarına elini atar; antropoloji, psikoloji, tarih, karşılaştırmalı din gibi çeşitli bilim kollarını kullanır ve bu bakımdan, mesela tarihî eleştiriye, sosyolojik eleştiriye de benzer. Ne var ki arketip eleştirisi yine de esas amacı bakımından esere dönüktür, çünkü eninde sonunda eseri açıklamak ister. Biçimci eleştiri gibi metne eğilerek orada yer alan öğelerin anlamını araştırır, ama bunu, estetik yaşantıyı meydana getiren yapıyı ortaya çıkarmak için değil, çok eski çağlardan beri insanları etkileyen, onlara derinlerden seslenen birtakım ölümsüz arketipleri ortaya çıkarmak için yapabilir. Edebiyat eserlerinde tekrarlanan bu arketipler, kişiler olabilir, imgeler olabilir, simgeler olabilir, durumlar ya da olay örgüleri olabilir.⁴⁵

Moran’ın arketipsel eleştirinin biçimci yönünün de içeriğe dönük olduğunu söylemesi tartışılabilir. Zira herhangi bir edebî metinde bir arketipsel ögenin tekrarı salt içerik değil kimi zaman ondan daha çok biçim sorunu olabilir. Örneğin, bir arketipsel figür olarak “güneş diski” güneş tanrıya sunulan kurbanı herhangi bir biçimde değil daima bir dairenin üç veya dörde bölünmüş biçimiyle temsil eder. Aşağıda işleyeceğimiz yolculuk arketipi de hem biçim hem de içerik sorunudur; bir yandan yolculuk teması işlenirken diğer yandan da yolculuğun sistematığı ile biçimsel bir estetik yaratılır. Keza, bir arketipsel düzen olarak yolculuğun ritmi de başlı başına bir estetik haz kaynağıdır.

Arketipsel eleştiri, aşağıda ayrıntıları anlatılacak olan Northrop Frye’in mit sistematığı ile farklı bir boyut da kazanmıştır. Frye, edebî türlerin her birinin bir mit’e denk geldiğini, bunların da yaşam evrelerini temsil eden mevsimlerle denkleşerek bir dönüşüm oluşturduğunu söyler ki bu bağlamda yapılacak çözümleme biçimi öne alan bir yöntem önermesidir. Joseph Campbell’ın mitolojik yolculuklarla ilgili araştırmalarında ulaştığı sonuçlar ve bu sonuçlarla paralellik gösteren Vladimir J. Propp’un masal araştırmalarından elde ettiği bulgular da biçimci bakış açısını güçlendiren veriler olmuştur.

⁴⁵ Berna Moran, *age*, s. 219.

Mit (Mytoi) Sistematiği ve Metin Tertibi

Manzum ya da mensur bir edebî eserde, metin tertibi; yani kompozisyon önemli bir biçim estetiği ögesi olup bir mimari yapının genel görünüşünün muhataplarında bıraktığı izlenime eşdeğer bir izlenim oluşturma işlevi görür. Metin hakkında verilecek “güzel”, “vasat”, “çirkin” şeklindeki estetik yargının oluşmasında kompozisyon düzeninin çoğu zaman örtülü fakat güçlü bir rolü vardır. Türlerin kendine özgü belirli biçimlerinin olması bu hususla ilişkilidir.

Kısa, bilhassa manzum metinlerde biçimin gözlemlenebilir olması bu rolün daha kolay kavranmasını sağlarken roman ve benzeri uzun türlerde bu imkânın olmayışı onların kompozisyon fikrinden yoksun olduğu gibi bir yaygın kanaat uyandırmıştır. Oysa metin tertibi biçim estetiğinin en ilksel ve yaygın biçimidir ve roman da bu çerçeveye dâhildir. Bununla birlikte, romanın üç yüz yıllık “modern” çağında; yani, Cervantes-Balzac sürecinde, metin tertibi, metnin, olay örgüsünün aşamalarına göre bölümlendiği kaba bir düzenden ibaretti. Sadece romana özgü olmayan ve diğer nesir türleri için de geçerli olan bu tutum, bu anlamda bir biçim estetiğinin başlangıçta ikinci planda düşünüldüğünü göstermektedir. Batı tiyatrosunun farklı bir eğilim göstermesinin nedeni, türün köken itibariyle nazım olmasındandır. Hâlbuki sözün “poetik fonkisiyonu”nu öne çıkaran edebî metinler⁴⁶, asıl gücünü biçim estetiğinden alır. Nazım türlerinin modern öncesi çağlarda daha yaygın olmasında bu gerçeğin rolü baskındır.

Postmodernist romanla birlikte biçim estetiği özel bir önem kazanınca metin tertibinde de yenilikler görülmeye başlanacaktır. Metnin bölümlenmesinde ritim özel bir değer kazanacak; muhteva, olay örgüsü, zaman, mekân, anlatıcı ve şahıslar kadrosu bir iç ritim

⁴⁶ Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Akçağ Y., Ankara 1986, s. 36.

yaratacak biçimde düzenlenecektir. Çağın romancısı artık sadece “okuyucuya söyleyecek sözü olan” bir öğretmen değil bir kompozitördür.

Arketipsel eleştiriyi geliştiren araştırmacılardan Kanadalı bilim adamı Northrop Frye, edebî türlerin biçimini arketiple ilişkilendiren bir görüş ortaya atmıştır. Ona göre dört ana tür; komedi, roman, tragedya ve taşlama aslında birer mit’tir. Onun bu görüşleri, ilk bakışta roman türü ile ilişkisiz gibi görünse de Bakhtin’in de belirttiği gibi epik – lirik olmayan- bir tür olan roman⁴⁷ yine epik olan bu dört ana türün bileşenlerinden oluşmuştur. Roman türünün ilk modern örneği sayılan Don Kişot’un bu dört türün temel eğilimlerini taşıdığını göz ardı edemeyiz. Bununla birlikte “modern roman” döneminde romanın diğer türlerden olabildiğince arındırılarak özgün bir türe dönüştürüldüğü bir gerçektir. Ancak, “ön post modern” dönemde romanın yeniden diğer türlerle iç içe geçmeye ve “karnavalesk” bir yapıya bürünmeye başladığını görürüz ki Frye’in sistematiği bu bağlamda devreye girer. Bu sistematiğin anlaşılabilmesi için önce Frye’in arketip ve mit algısını açıklayalım:

Arketipler ve arketipsel eleştiri alanında Frye, yirminci yüzyıl ortalarında farklı yaklaşımlar ortaya koyar. Temel kavramlar konusunda olmasa da pek çok noktada Jung’la fikir ayrılığı içinde olan Frye, Jung okulunun yaklaşımını sistemli bulmaz. Buna göre, Jung daha çok arketiplerin kökeni üzerinde dururken, Frye için önemli olan bunların çözümlenmesidir. Dahası Frye, edebiyat bağlamında tanımlama yoluna giderek arketipi, insanın edebî deneyiminin bir parçası olarak, edebiyatta hemen tanınabilecek kadar sık tekrarlanan bir sembol veya genellikle bir imge olarak açıklar. Frye, edebiyatla özdeşleştirdiği mitin de edebî biçimin yapısal düzenleyici ilkesi olduğunu savunur. (...)

Frye’e göre mit, ritüele arketipsel önem ve anlaşılması güç olana arketipsel anlatı kazandıran en önemli bilgilendirici güçtür. Bu yüzden mit arketiptir, ancak anlatı söz konusuysa “mit” ve anlam söz konusuysa “arketip” denmesi daha uygundur.⁴⁸

⁴⁷ Mikhail Bakhtin, *Karnavalın Romana: Romanda Söylem*, Çev. Sibel Irzık, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s. 33-79.

⁴⁸ Korucu, *age*, 67.

Bu açıklamalarından anlaşılacağı üzere Frye, arketipi edebî bir olgu olarak değerlendirme yanlısıdır. Onun bu tutumu edebî araştırma açısından psikanalitik bir bakıştan daha yararlı olabilir. Diğer yandan, yine bu açıklamalardan Frye'in mit ile arketipi aynileştirdiği, ayrılma yönlerini ise biçim ve içerikte odaklandığı anlaşılmaktadır. Frye, edebî biçimin yapısal düzenleyicisi dediği "mit"e göre bir sistematik kurar ve edebî türleri buna göre tasnif eder. Bu mit (mytoi) sistematigine göre türler ve içerikleri şöyledir:

Komedyalıkbahar

Frye'in mitik/arketipik biçimlerden biri olduğunu söylediği komedyalı, günümüze ulaşan ilk yazılı örneklerine Antik Çağ'da rastladığımız tiyatro türüdür. Klasik komedyalı olarak anılan, katı biçim, içerik ve üslup kaideleri olan komedyanın Milattan önce V. yüzyılda doğduğu zannedilmektedir. Türün özellikleri hakkındaki ilk bilgiler o dönemin ünlü metinlerinden, Aristo'nun *Poetika*'sında verilir. Büyük oranda tragedyanın anlatıldığı bu eserde komedyalı hakkında söylenenler oldukça sınırlıdır. *Poetika*'nın kayıp olduğu söylenen ikinci kitabının komedyalı türünü anlattığına dair rivayetler olsa da şimdiye kadar böyle bir eser bulunamamıştır.

Eflatun ve Aristo'nun, komedyanın kötü örnekleri temsil etmesini toplumsal açıdan tehlikeli bulmalarından da anlaşılacağı üzere o dönemde komedyalı tragedya karşısında horlanmış bir türdür. Aristo'ya göre jambik şiirden ve phallos şarkılarından doğan komedyalı, ortalamadan aşağı karakterlerin gülünç yönlerini taklit eder⁴⁹. Bu yaygın olumsuz kanaate rağmen bu dönemde Aristophanes, Menandros gibi ünlü komedyalı yazarları da yetişmiştir. Komedyanın aynı horlanmaya dinî sebeplerle Orta Çağ'da da maruz kalması dikkat çekicidir. Oysa modernleşme sürecinde komedyalı hem eski hem de yeni biçimleriyle yükselen bir tür olmuştur. Frye'in komedyalı görüşü ise son derece olumludur. Ona göre komedyalı;

İlkbaharı, şafak ve doğum evresini temsil eder. Kahramanın doğumunun, yenilenmenin, yeniden doğuşun, yaratılışın ve karanlığın güçle-

⁴⁹ Aristo, *Poetika*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995, s. 18 vd.

rinin yenilgisi anlamına gelir. Kahramanın anne ve babası yan karakterler olarak belirir.”⁵⁰

Mikhaıl Bakhtin, Rabelais ile ilgili kaleme aldığı yazısında *Gargantua*’dan söz ederken komik ögenin “büyümeye, üretmeye, dolup taşan bir bolluğa” işaret ettiğini; “Doğum ve yenilenmenin muzaffer tınıları”nı taşıdığını söyleyerek Frye’ın görüşlerine paralel bir açıklama yapar⁵¹. Komedyanın tarihsel serüveni hakkında Ayşegül Yüksel de şu bilgileri verir:

Fallus türküleri bolluk tanrısı Dionisos kültünün simgesidir; amacı insanın üretkenliğini arttırmak ve toplumu arındırmaktır. “Üretkenlik” bağlamında cinsellik ve “arınma” bağlamında esriklik ve coşku Dionisos kültü açısından çok önemli iki etmendir. Karanlık dağ eteklerinde şarapla, şarkıyla, dansla esrikleşen insanın kendinden geçip tanrıyla birleşeceği inancı, Eski Komedyada ağırlıklı olarak yer alan cinselliğe ve açık saçıklığa, dans-şarkı-şiir bileşiminin oluşturduğu, tüm seyircileri sarıp sarmalayan coşkuya kaynak olmuştur.⁵²

Bu yorumlardan anlaşılabileceği üzere komedyada Dionisos kültü ile ilişkili mitik bir türdür. Frye, yukarıda da alıntılındığı gibi komediyayı ilkbahar mevsimi ile eş değer görüp bu sürecin, kahramanın yeniden doğuşunu, karanlık güçlerin yenilgisini temsil ettiğini; süreçte, kahramanın anne ve babasının yan karakterler olarak belirmediğini söyler. Onun komediyayı yeniden doğuşla eş görmesinin mitolojideki “tanrıyla birleşme” yani ölümsüzlüğe erişme anlamı ile örtüştüğünü de söylemek gerekir.

Romans/Yaz

Fredric Jameson’ın “büyülü anlatılar” kategorisine dâhil ettiği⁵³ romans sözcüğü “halk dilinde yazılmış/söylenmiş” metin anlamına gelir. Bazı Avrupa dillerinde “balad”la eşanlamlı olarak da kullanılmış “karnavalesk” bir tür olan “romans”, Edebiyat Terimleri Söz-

⁵⁰ Korucu, *age*, 67.

⁵¹ Bakhtin, *age*, s. 85.

⁵² Ayşegül Yüksel, *Antik Yunan Tiyatrosunda Komedyanın Evreleri*, DTCF Dergisi, C: 33, S: 1.2, s. 558.

⁵³ Fredric Jameson, *Modernizmin İdeolojisi*, Metis, İstanbul 2008, s. 171 vd.

lüğünde, “şövalyelerin aşk ve maceralarının anlatıldığı kısa şiirler” biçiminde tanımlandıktan sonra türün zaman içinde daha çok nesir biçiminde yazıldığı ifade edilir.⁵⁴

(...) eski dönemlerin kaybolmuş şövalye ve kahramanlık destanlarının kalıntılarından popüler hale dönüşmüş İspanyolca şiirler demektir. (...) Bu İspanyol romansları her türlü şiirsel ilhama ve insanın başından geçebilecek her türlü olaya açıktırlar ve ayrıca insanların mücadelelerini, zaferlerini, trajik başarısızlıklarını, onların sevgi ve nefretlerini, inanç ve şüphelerini, ihtiraslarını, bitmez-tükenmez bir fikir zenginliği içinde yeni imaj ve sembollerle anlatır.⁵⁵

Bu açıklamalarda görüldüğü gibi romans köken itibariyle Rönesans sürecinin manzum metinleridir. Ancak bu manzum metinler zaman zaman lirik özellikler içerse de esas itibariyle öyküsü olan epik bir türdür. Zira zamanla ortaya çıkan mensur biçimleri 15 ve 16. yüzyıllarda çok tutulmuş; bir tür evrim geçirerek yerini romana bırakmıştır. Jameson, türün tarihsel gelişimi ile ilgili şu saptamayı yapar:

Çünkü romanstan söz etmek, elbette, görece özerk bir biçimsel gelişmeyi ima eder; bu biçimsel gelişmede, mesela Chrétien de Troyes’in şiirlerinde gerçekleştirilen anlatı türü, daha sonra gelişkin İtalyan ve İspanyol şiirine evrilir, Shakespeare seyirlik gösterisinin alacakaranlığında sahnede kısa bir an belirir, Romantizmde yeniden canlanıp, roman kılığında, Stendhal ve Manzoni’nin ya da Balzac ve Emily Brontë’nin “sanat romansı” olarak yeni bir tür varoluşa kavuşur, sonunda modern dönemde beklenmedik bir şekilde yeniden fantastik, öte yandan fantazi kılığında (Alain-Fournier, Julien Gracq) yaşamını sürdürür.⁵⁶

Frye, bir diğer mit olarak gördüğü romans türü hakkında şunları söyler:

Yaz mevsimini, doruk ve evlilik veya başarı evresini temsil eder. İlahlaştırmanın, kutsal evliliğin ve cennete girişin mitleri anlatılır. Türde yan karakterler olarak dost ve geline yer verilir.⁵⁷

⁵⁴ J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, Penguin, USA, 1984, s. 578.

⁵⁵ Arif Ünal, *Edebiyatta Balad*, Tablet Yayınları, Konya 2005, s. 18.

⁵⁶ Jameson, *age*, s. 199.

⁵⁷ Korucu, *age*, 67.

Trajedi/Sonbahar

Frye'in bir diğer mitik tür olarak belirlediği tragedya hakkındaki görüşlerinin benzerini *Tragedya'nın Doğuşu*'nda Nietzsche de dile getirir ve tragedya ile mitoloji arasında doğrudan bağ kurar.⁵⁸ Aristo ise bu görüşlere paralel olarak tragedyayı epik olarak nitelendirir; onun dithyrambos korosundan doğduğunu söyler⁵⁹; ayrıca tanım ve nitelikleri hakkında şu açıklamaları yapar:

O halde *tragedya*, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü [mytos] değildir. *'Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir' (katharsis)*.⁶⁰

Antik Çağ'ın böyle yüceltilen sanatı, Rönesans Avrupa'sında yeniden eski azametine kavuşmuş; Racine, Cornielle, Büchner, Kleist, İbsen gibi dünyaca tanınmış yazarlar tarafından temsil edilmiştir. Ancak zamanla klasik tiyatronun kuralları ve biçiminde önemli değişikliklere gidilmiştir.

Frye, trajedinin temsilî niteliği ve işlevi konusunda şunları söyler:

Sonbaharı, günbatımını ve ölüm evresini temsil eder. Düşüşün, ölen tanrının, ıstıraplı ölümün, kurban olmanın ve kahramanın yalnızlığının mitlerini içerir. Yan karakterler olarak hain ve sirenlere yer verilir.⁶¹

Taşlama/Kış

Taşlama / hiciv / satir Eski Yunan ve Latin çağında "hexameters" ölçüsüyle yazılan bir şiir biçimi olmasına rağmen zamanla belirli bir formu değil tüm edebî formlarda kullanılabilecek genel bir tutumu ifade eder hale gelmiş bir türdür.⁶² Çelgin, Antik Yunan Çağ'ında tragedyadan ayrılmış, komedi ile tragedya arasında bir tür

⁵⁸ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, İş Bankası, İstanbul 2010.

⁵⁹ Aristo, *age*, s. 18–19.

⁶⁰ Aristo, *age*, s. 22.

⁶¹ Korucu, *age*, 67.

⁶² Cuddon, *age*, s. 598.

olarak “satirik drama”nın var olduğunu söyler⁶³. Bazı araştırmacılar ise Latinlerin geliştirdiği ve dünya edebiyatına armağan ettikleri tek tür olan “satire”nin Yunanca “satyr” ile ilişkili olmadığını ileri sürerler⁶⁴.

Taşlama tür ya da tutum olarak komik unsurlar içerse de asıl olarak komedyadan farklıdır. Baypınar, Schiller’in “Hicivde, noksan olan gerçek, ideal ile, yani en yüce gerçeğe karşılaştırılmaktadır.” sözünü aktardıktan sonra, hicvin şu üç temel yönünü sıralar:

1. Hicvin bireysel yönü: Nefret, öfke, saldırganlık, herhangi bir kişisel öç alma isteği.
2. Hicvin toplumsal yönü: Saldırının korkutmak veya düzeltmek gibi iyi bir amaca yönelik olması ve hiçbir norma bağlı bulunmaması.
3. Ve nihayet estetik yönü, ki bu da iki şıktan, daha çok birincisine bağlıdır⁶⁵.

Frye, kış mevsimini temsil ettiğini söylediği taşlamanın mitik anlamını şöyle açıklar:

Kış, karanlık ve dağılma (ölüm) evresini temsil eder. Karanlığın güçlerinin zaferinin, sellerin ve kaosun geri dönüşünün ve kahramanın yenilgisinin mitlerini içerir; yan karakterler olarak gulyabani ve cadı vardır.⁶⁶

Bu açıklamalarda görüldüğü gibi, Frye’ın bu dört ana türün mitle ilişkili olduğu görüşü başka araştırmacılar tarafından da geniş ölçüde paylaşılmaktadır. Türlerin yaşam evreleri ile ilişkisi ise Frye tarafından kurulmuştur. Bu bağlamda, her biri bir edebî türle özdeşleşen ve sürekli devinim halindeki dört mevsim, doğum-ölüm-yeniden diriliş sistematigi ile de koştur bir işleyiş gösterir. Komedi ile ilkbaharda doğan, romans ile yaz mutluluğunu yaşayan kahraman, tragedy ile sonbaharın hüznü düşünüşünü ve taşlama ile de kışın yenilgisini tadar. Ancak kışı da ilkbahar takip ettiğine göre, taşlama bir son değil yeniden dirilişe giden yoldur.

⁶³ Güler Çelgin, *Eski Yunan Edebiyatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990, s. 103.

⁶⁴ Yüksel Baypınar, “Hiciv Kavramı Üzerine Bir İnceleme”, *DTCF Dergisi*, C: 29, S:1.4, Ankara 1978, s. 31.

⁶⁵ Baypınar, *age*, s. 32.

⁶⁶ Korucu, *age*, s. 67.

Yukarıda ifade edildiği gibi roman türü, doğuşundan itibaren ilişki içinde bulunduğu mitik türlerle, bilhassa postmodern dönemde yeniden ve güçlü bir bağ kurmuştur. “Parodi”, “pastiş”, “ironi”, “üst kurmaca”, “karşı roman”, “metinlerarası ilişki” gibi yöntemlerle yansıtılan bu ilişkiler romanı yeni bir biçimsel estetiğe kavuşturmuştur. Bu bağlamda çağın romanı sık sık kılık değiştiren; zaman zaman destan, trajedi, komedyâ, taşlama, romans biçimleriyle görünen zaman zaman bunların hepsinin harmanlandığı; biçimin, içeriğin, üslubun çoğulcu bir yapıya kavuştuğu metinlerdir.

Frye’in edebî tür mitlerinin, roman bağlamında bir biçim ve içerik ögesi olarak çözümlenme denemesi de bu gerçeğe dayanır. Bu çalışmada ele alınan romanlar, ilgili bölümde de görüleceği gibi, dört ana mitik türle ilişkilendirilebilecek nitelikte dört ana bölüme ayrılmakta ve bu bölümlerin içeriği ile bu edebî türler arasında ciddi benzerlikler bulunmaktadır.

Olay Örgüsünde Arketipsel Düzen: Yolculuk/Aşama Arketipi

Mitolojik metinlerde, “yolculuk” maceraları en sık karşılaşılan olay örgüsü tipidir. Masal/destan kahramanlarının bir bilgenin haber verdiği uzak bir ülkeye veya rüyalarında gördükleri bir meçhul coğrafyaya ya da masalların sembolik mekânı olan Kaf dağının ardına, tehlikelerle dolu yolculuklar yaptıkları bilinir. Yolculuğun sebebi, ülkelerinde ortaya çıkan bir huzursuzluk; salgın hastalık, kuraklık, bir düşmanın veya canavarın dadanması gibi kaos yaratan bir durumdur. Seçilmiş kahraman, bu huzursuzluğu gidermek için gerekli olan ve uzak ülkede bulunan bir “büyülü nesne”yi getirmek için yolculuğa çıkar. Bu büyülu nesne, bir ok, bir kılıç, şifa verici bir ot, âb-ı hayat ve benzeri olabilir.

Kahraman, yolculuk boyunca kapılarını ejderhaların, devlerin tuttuğu yeraltı mağaralarından, çetrefilli yollardan, engin denizlerden, aşılmaz dağlardan, balta girmemiş ormanlardan geçer. O, bu zorlukları zekâsı, sağduyusu ve olağanüstü güçlerin yardımıyla aşar; ele geçirdiği büyülu nesne ile aynı tehlikeli yollardan geçerek ülkesine döner ve onunla huzursuzluğu giderir; yani kaos’u düzene çevirir.

Türk mitolojisinin temel metinlerinden biri olan Oğuz Kağan Destanında, tipik fakat anlatının unutulmuş olması bakımından eksik görünen bir yolculuk öyküsü vardır. Bilindiği gibi, bu öyküde, Oğuz Kağan, danışmanı, yaşlı bilge adam Uluğ Türk’ün gördüğü bir rüya üzerine oğulları Gün, Ay ve Yıldız’ı gün doğusuna; Gök, Dağ ve Deniz’i gün batısına yollamış; çocuklar bu yolculuktan bir “altın yay” ve üç “gümüş ok”la dönmüşlerdir. Eldeki metinlerde yolculuk boyunca yaşanan maceralar anlatılmasa da mevcut sembollerden hareket ederek destanın orijinalinde tam bir yolculuk öyküsünün kurgulandığı tahmin edilebilir. Yolculuğun bir rüya üzerine başlaması, çocukların üçerli olarak yola çıkmaları, yollarında değerli birer nesne ile dönmeleri tipik mitolojik yolculuk sembolleridir. Mev-

İana'nın Mesnevi'sinde de anlatılan "ney" öyküsü; Sophokles'in Kral Oidipus trajedisinde anlattığı macera; Homeros Destanlarında, Odysseus'un yolculuğu; Vergilius'in Aeneis destanında Aeneas'ın Truva'dan başlayıp İtalya'da son bulan serüveni de böyledir. Dökmen, bu yolculuklar hakkında şunları söyler:

Farklı kültürlerle ait çeşitli masallarda, masal kahramanının yaşadığı yeri terkederek uzak bir diyâra gitmesi ve oradan bir kazançla dönmesi sık işlenen bir temadır. Kahramanın gittiği yer, Kaf Dağı, bir balinanın karnı, bir kabağın içi, bir kuyu, yedi kat yerin altı, çok uzak bir ülke ya da bunların benzeri bir yer olabilmektedir. Bu yerlerin ortak özelliği, içinde yaşadığımız dünyadan farklı kuralları olan apayrı bir dünya oluşlarıdır. Bu yenis dünyada kahramanlar türlü güçlüklerle mücadele ettikten sonra, yanlarında bir ödülle geri dönmektedirler. Evlenecek genç kız, bir unvan ya da para şeklindeki bu ödül, kahramanın geçirdiği aşamayı sembolize etmektedir.⁶⁷

Kahramanın Sonsuz Yolculuğu başlıklı eserinde, yolculuk arketipinin mitolojik metinlerde nasıl görüldüğünü ve hangi sistematiğe işlediğini anlatan Joseph Campbell, Eski Yunan mitolojisinden Budizm'e, Alman masallarından İslam anlatılarına kadar birçok değişik kültüre ait metin üzerinde yaptığı araştırmalar sonucunda, şu bulgulara ulaşmıştır:

Kahramanın mitolojik macerasının standart yolu geçiş ayinlerinde sunulan formülün büyütülmüş halidir: ayrılma-erginlenme-dönüş; buna monomitin çekirdek birimi denebilir.

Bir kahraman olağan dünyadan doğaüstü tuhaflıkların bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşır ve kesin bir zafer kazanılır: kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle döner.⁶⁸

Mitolojideki bu yolculuk hikâyeleri, somut bir eylem gibi görünse de aslında sembolik bir anlam içerir. Bu anlam şudur: Yolculuk bireyin iç dünyasına, bilinçaltının derinliklerine yaptığı ruhsal bir eylemdir ve bireyin kendini tanıma, bilme, aşama kaydetme

⁶⁷ Dökmen, *agm*, s. 385–387.

⁶⁸ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Çev. Sabri Gürses, Kabalcı Y., İstanbul 2000, s. 41-42.

süreci anlamına gelir. Çünkü mitolojik kahraman bu yolculuktan mutlaka bir kişilik gelişimi ile dönmekte; yani aşama kaydetmekte, yolculuk boyunca edindikleri tecrübelerle bir kişilik inşası gerçekleştirilmekte veya erginlenmektedir. Misal olarak Vergilius'ın yukarıda adı geçen destan kahramanı, olay örgüsünün başında ülkesinin işgali sırasında, genel kahramanlık algısına göre savaşarak ölmesi gerekirken kaçmayı tercih eden biridir. Oysa bu “korkak”, tanrıların vaat ettiği topraklara doğru çıktığı yolculuğun sonunda ülke kuran bir kahramana dönüşmüş yani erginlenmiştir. Oğuz Kağan Destanı'nda babaları tarafından yolculuğa gönderilen çocuklar yolculuktan, babalarının ülkesini kendilerine emanet edeceği erginliğe ulaşmış olarak dönerler. Dökmen, yukarıda sözü edilen çalışmasında konuyu şöyle açıklar:

Aşama arketipi, psişenin (yani kişiliğin tümünün) geçirdiği gelişmeleri sembolize eden bir arketiptir. (Neuman, 1963). “Ayrılma-aşama-dönüş” şeklinde formülleştirebileceğimiz bu arketipe monomitos, ya da kahraman mitosu denir. Bulunduğu mekândan ayrılarak çok uzaklara giden ve aşama geçirdikten sonra geri dönen bir kahramanın öyküsüyle, insanlığın evrensel bir tutkusu dile getirilmektedir. Bu tutku, insanın kendini geliştirme ve ruhsal dünyasını gerçekleştirme arzusudur. Monomitos motifindeki kahraman, belli bir yerde, belli bir kişi değildir; her yerde herkeştir.

Bu noktada, aşama arketipi ile ilgili olarak özellikle belirtmek gerekir ki, gerek gidilen uzak diyâr gerekse getirilen ödül somut olarak ifade ediliyorsa da aslında her şey soyut niteliklidir. Kahramanın gittiği yer kendi iç dünyasıdır. Bilinçaltına ulaşan kahraman, orada bulunan, o güne kadar gizli kalmış birtakım yönleriyle tanışır, birtakım çatışmalarını çözer. Böylelikle gelişir, aşama kaydetmiş olur. Uzak bir ülkeye yapılıyor gibi görünen yolculuk aslında bilinç ile bilinçaltı arasındaki iletişimi sağlamakta ve aralarında denge kurulmasına yardımcı olmaktadır.⁶⁹

Arketip sözcüğünü Jung'un ortak bilinçaltı kuramı ile ilişkilendirmeden, sözlükteki karşılığı olan “örnek model” anlamıyla kullanılan Mircea Eliade “yolculuk” arketipini “arkaik insan”ın “gerçek” algısıyla ilişkilendirir. Ona göre, arkaik insan dış dünyadaki her olgu

⁶⁹ Dökmen, *agm*, s. 385–387.

ve olayın “göksel bir gerçekliği”n tekrarından/taklidinden ibaret olduğuna inanır. Arketipler, mutlak gerçeklik olan bu göksel varlıklardır ve bir merkez teşkil ederler. İnsan edimleri bu merkeze ulaşma çabasıdır. Yolculuk da bu edimlerden biridir⁷⁰.

Merkez, o halde, her şeyin öncesinde kutsal olanın, mutlak gerçekliğin bölgesidir. Benzer biçimde, öteki tüm mutlak gerçeklik simgeleri de (yaşam ve ölümsüzlük ağaçları, Gençlik Çeşmesi, vb.) merkezde bulunmaktadır. Merkeze giden yol “zorlu bir yoldur” (*durohana*) ve bu gerçeklik düzeyinde doğrulanmaktadır: tapınağın zorlukla çıkılan katları (sözgelimi Borobudur); kutsal mekânlara (Mekke, Hardwar, Yeruşalim) hac seferi; Altın Post, Altın Elmalar, Hayat Otu’nu bulmak için girişilmiş kahramanca ve tehlikeli yolculuklar; labirentlerdeki gezintiler, kendi benliğine, varlığının “merkezi”ne giden yolu arayan kişinin karşılaştığı zorluklar ve diğer birçokları. Yol zahmetlidir, tehlikelerle doludur, çünkü dindışı olandan kutsal olana, geçici ve yanıltıcı olandan gerçeklik ve ebediyete, ölümden yaşama, insandan tanrıya geçiş ayınıdır. Merkeze ulaşmak kutsallaşmaya, erginleşmeye [inisiyasyon] hak kazanmaya eşittir; dünün dindışı ve yanıltıcı varoluşunun yerini yeni bir varoluş, gerçek, kalıcı ve etkin olan yeni bir yaşam almaktadır.⁷¹

Arketip sadece arkaik insana özgü olmadığına göre, bunlarla sadece mitolojik metinlerde değil modern hayatta ve sanatlarda da karşılaşmamız mümkündür. Roman türünün de dâhil olduğu “modern anlatı”nın Batılı ilk örneklerinden biri kabul edilen İlahi Komedi, birçok yönden öykündüğü Homeros ve Aeneis destanlarında var olan bir motifin; ahiret yolculuğunun tüm metne teşmil edilmiş bir hikâyesidir. En genç edebî tür olan romanın ilk örneği kabul edilen Don Kişot’un olay örgüsünün de bir yolculuk üzerine kurulmuş olması dikkat çekicidir. ‘Çağını kaçırmış şövalye’ Donkişot’un muhayyel sevgilisi Dulcinée du Toboso’nun hayalinin rehberliğindeki iyilik ve fazilet yolculuğu reel gibi görünse de aslında mecazî bir anlam içerir. “Ön Postmodernist” romanla birlikte, bu yolculuk irreel bir nitelik kazanacaktır. Yirminci yüzyılda ulaşım ve iletişim imkânlarındaki olağanüstü gelişmeler mesafeyi küçült-

⁷⁰ Mircea Eliade, *Ebedi Dönüş Mitosu*, Çev. Ümit Altuğ, İmge Y., Ankara 1994, s. 12 vd.

⁷¹ Eliade, *age*, s. 31.

muş, Kaf Dağları aşılmış, insan muhayyilesini diri tutan 'öte' fikri ölmüştür. 'Seksen Günde Devr-i Âlem' ütopyasının yıkılışı bedensel yolculuğu anlamsızlaştırırken mitolojinin ruhsal yolculukları yeniden dirilmiştir. Artık yeni Zümrüdüankalar, zaman tünelleri ve uzay gemileridir.

İnsan hem birey hem de tür; yani 'homo sapiens' olarak sürekli bir yolculuk hâlinededir. Yaratılışçı teori bu yolculuğun Âdem'le başladığını kabul eder. Bu görüşe göre, Âdem işlediği ilk günah yüzünden Cennet'ten kovularak yeryüzüne gönderilmiş, bir müddet dünya üzerinde devam eden yolculuğu yeniden Cennet'e dönüşüyle son bulmuştur.

Âdem'in bu yolculuğu iki yönlü bir anlama sahiptir:

1. Âdem'in, cennet-yeryüzü-cennet güzergâhlı kişisel macerası. Bu bireysel macera türün ortak bilinçdışına yerleşerek her bireyin yaşadığı 'yola çıkış-erginlenme-dönüş'; 'doğum-ölüm-yeniden diriliş' aşamalı bir yolculuk arketipine dönüşmüştür.

2. Âdem'in yolculuğu türseldir ya da türü temsil eder. Şöyle ki, canlı türleri kategorik olarak değerlendirildiğinde insan bir tür/alt türdür. Bu türü tek başına herhangi bir birey değil, tür yok oluncaya kadar gelecek tüm bireyler temsil eder. Dolayısıyla bu kategorik bakışta milyarlarca farklı insan değil bir tek insan/tür söz konusudur. Bu tür, ilk temsilcisi Âdem yüzünden/sayesinde dünyaya gönderilmiş/gelmiş ve kıyamete kadar sürecek yolculuğuna devam edecektir. O hâlde Âdem ilk arketipsel figür, onun yolculuğu da ilk arketipsel fenomen olup milyonlarca yıldır ortak bilinçdışının en güçlü arketipleri olarak varlıklarını sürdürmektedirler.

İnsan türü, kendini ifade etmenin en iyi yolu olan sanatı keşfettiğinde atalarından miras kalmış olan bu yolculuk macerasını en önemli biçimsel ve tematik öğelerden biri olarak kullanmıştır. Mitoslar, romanslar, romanlar ve diğer edebî türler boyunca devam eden 'sonsuz yolculuk', Oğuz Kağan Destanından, Homeros Destanlarına; Manas'tan, Mesnevi'ye oradan da Âşık Veysel'e sürekli yenilenerek bugünlere gelmiştir.

Kahramanın Sonsuz Yolculuğu

Dünya mitolojileri ile ilgili araştırmalarıyla tanınan Joseph Campbell *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* başlığıyla Türkçeye çevrilmiş

eserinde mitolojik kahramanların yolculuklarını incelemiştir. Bu incelemeler sonunda yazar, bu yolculukların belirli bir sistematikte işlediği kanaatine ulaşmıştır. Bu sistematik üç evre ve onların aşamalarından oluşmaktadır. Campbell bunları şöyle açıklamıştır:

1. Yola Çıkış

Mitolojik yolculuğun ilk evresi olan yola çıkış sadece bir başlangıç noktası değil birtakım eylemler dizgesinden oluşan bir süreçtir. Yaşam evreleri bakımından doğum'a denk gelen bu süreçte kahramanın yaşadığı çevrede bir kaos ortaya çıkacak, bu kaosu gidermek için uzaklardan bir büyülü nesnesinin getirilmesi gerektiği anlaşılabacaktır. Kahraman, bu yolculuk için kendisinin seçilmiş olduğunu fark edecek, önce gönülsüz dursa da dışarıdan gelen bir teşvik veya yardımla maceraya başlayacaktır. Psikanalitik açıdan bu evre, benliğin kendilikten ayrılarak gelişmeye başlamasını temsil eder. Başka bir deyişle, yola çıkış bireyin "ben bilinci"ne ulaşma yönündeki ilk adımlarıdır. Bu evrede, mitolojik kahraman şu aşamalardan geçecektir:

1.1. Maceraya Çağrı

Campbell'ın teorisine göre mitolojik kahramanın maceraya başlaması yani olay örgüsünün ilk dramatik hamlesinin gerçekleşmesi için bir 'çağrı' alması gerekir. Bu çağrı sözel olabileceği gibi aniden ortaya çıkan bir olay, bir durum veya bir kaza da olabilir. Campbell bu durumu şöyle açıklar:

Bir hata -görünüşte yalnızca şans- beklenmedik bir dünyayı ortaya çıkarır ve birey pekiyi anlayamayan güçlerle bir ilişkiye sürüklenir. Freud'un gösterdiği gibi kazalar yalnızca şans değildir. Bastırılmış arzuların ve çatışmaların sonucudurlar. Yaşamın yüzeyinde, beklenmedik yayların yarattığı dalgalanmalardır onlar. Ve bunlar oldukça derin, ruhun kendisi kadar derin olabilir. Dalgalanma bir kaderin boy vermesini sağlayabilir.⁷²

⁷² Campbell, *age*, s. 65.

1.2. Çağrının Reddedilmesi

Mitolojik kahraman çoğu zaman kendisine yapılan çağrının farkında olmaz ve bu yüzden bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde çağrıyı reddetme eğilimine girer. Campbell bu konuda şu açıklamayı yapar:

Sık sık gerçek yaşamda ve mitlerde ve halk masallarında da çokça, yanıt verilmeyen çağrının garip durumuyla karşılaşırız; çünkü başka çıkarlara kulak kabartmak her zaman olasıdır. Çağrılarının reddi macerayı olumsuzuna çevirir. Sıkıntıyla, ağır çalışmayla ya da “kültür” ile kaplanan özne, belirgin olumlu eylem gücünü kaybeder ve kurtarılabilecek bir kurban olur.⁷³

Ancak, kahraman ne şekilde olursa olsun maceraya başlamak zorundadır.

1.3. Doğaüstü Yardım

Çağrıyı reddeden kahraman maceraya başlamak için doğaüstü bir varlığın yardımına ihtiyaç duyar. Bu yardım tanrılar, tanrıçalar ve benzeri olağanüstü güçlere sahip varlıklardan veya aşağıda gösterildiği gibi bir insan; kadın veya erkekten gelebilir.

Çağrıyı reddetmiş olanlar için, kahraman yolculuğunun ilk karşılaşması, macerayı aşacağı ejder güçlere karşı tılsımlar sağlayan, koruyucu bir figürle (genellikle ufak tefek yaşlı bir kadın ya da erkek) olandır.⁷⁴

1.4. İlk Eşiğin Aşılması

Doğaüstü yardımla maceraya başlayan kahraman önce, gireceği yeni dünyanın kapısının eşiğine gelir. O eşiği geçtikten sonra yeni bir dünya belirecek, yeni bir ufuk ve görüş ortaya çıkacaktır. Ancak eşiğe gelen yabancı güçlerden mevcut çevreyi, ülkeyi, şehri koruyan bir ‘eşik muhafızı’ vardır. Bu muhafız, bir insan olabildiği gibi bir yılan, bir ejderha veya bir dev gibi mitolojik varlıklardan biri de olabilir. Bunların görevini Campbell şöyle açıklar:

Kahraman, kaderin ona rehber ve yardımcı olan kişileştirmeleriyle

⁷³ Campbell, *age*, s. 73.

⁷⁴ Campbell, *age*, s. 84.

birlikte macerasında, aşırı güç bölgesinin girişindeki “eşik muhafız”ına gelinceye kadar ilerler. Bu tür muhafızlar, kahramanın şu anki alanı ya da yaşam ufkunun sınırlarını belirterek dünyayı dört yönde -ayrıca aşağıda ve yukarıda- sınırlar.”⁷⁵

Kahraman, akıllı, sağduyusu, gücü, cesareti gibi bir yeteneği ya da yapacağı bir hile ile bu eşik muhafızını alt edip eşiği aşarak yeni dünyaya girer.

1.5. Balinanın Karnı

Eşiği aşan kahraman, ya Yunus Peygamber gibi bir balık tarafından yutulur, ya Yusuf gibi bir kuyuya düşer/atılır veyahut da bir mağaraya girer.

Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, bütün dünyada balinanın karnının rahim imgesiyle simgelenmiştir. Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür.⁷⁶

Campbell dünyanın değişik mitolojilerinden örnekler vererek kahramanların bir balinanın, filin, kurdun ve benzeri varlıkların karnlarına girip yok olup sonra dışarı çıkarak yeniden dirildiklerini anlatır. ‘Balinanın karnı’ motifi birçok edebî eserde ‘yeraltı’, ‘Hades’, ‘ölüler ülkesi’, ‘mağara’ biçiminde karşımıza çıkabilmektedir. *Odysseia*’da Odysseus, *Aeneis*’te Aeneas, *İlahi Komedi*’de anlatıcı ben olarak Dante Hades / karanlıklar / ölüler / yeraltı ülkesi / ahiret yolculuklar yaparlar. Bu yolculuklar ölme ve yeniden dirilme anlamına gelir.

2. Erginlenme

Mitolojik kahramanın yolculuğunun ikinci evresi olan erginlenme, yaşam döngüsü bakımından ölüm’e denk gelir. Bu süreç ruhsal açıdan kendiliğin gerçekleşmesi ile eşdeğerdir. Sürecin sonunda benlik-kendilik dengesinin kurulduğu, persona ile gölgenin hesaplaşmasını tamamladığı, bilinçdışının kabullenildiği ve birey-

⁷⁵ Campbell, *age*, s. 94.

⁷⁶ Campbell, *age*, s. 107.

leşmenin gerçekleştiği görülür. Campbell bu evreyi şu altı aşamaya ayırır.

2.1. Sınavlar Yolu

Erginlenme sürecine giren kahramanı birçok zorlu sınav beklemektedir. O bilgisini, yeteneğini, zekâsını kullanarak bu sınavlardan başarıyla çıkmak zorundadır. Campbell bu konuda şu tespitlerde bulunur:

Eşiği aştıktan sonra, kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin dünyasında ilerler. Bu, mit-maceranın sevilen bir aşamasıdır. Mucizevî sınavlar ve işkencelere yönelik bir dünya edebiyatı yaratmıştır. Kahraman bu bölgeye girmeden önce karşılaştığı doğaüstü yardımcının önerileri, tılsımları ve gizli araçlarından yardım almaktadır. Ya da insanüstü yolculuğu sırasında kendisini her yerde destekleyen iyi kalpli bir güç olduğunu ilk kez burada farkedebilir.⁷⁷

2.2. Tanrıça ile Karşılaşma

Mitolojik kahraman bu aşamada bir tanrıça ile karşılaşır. Bu tanrıça hem olumlu hem de olumsuz özelliklere sahip olabilir. Odyseia'de Kirke ve Kalypso, Aeneis'te Dido ve Sbylla, İlahi Komedya'da Beatrice bu tanrıça ile özdeştir. Campbell bu aşamayı şöyle tanımlar:

Genellikle bütün engeller ve devler aşıldığında gelen en son macera, başarılı kahraman ruhun Dünyanın Kraliçe Tanrıçasıyla mistik evliliği $\epsilon\rho\omicron\varsigma$ $\gamma\alpha\mu\omicron\varsigma$ olarak sunulmuştur. Bu en alt noktadaki ya da dünyanın en ucundaki, kozmosun orta noktasındaki, tapınağın sunak yerindeki ya da kalbin en derin noktasının karanlığındaki krizdir.⁷⁸

2.3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın

Campbell, mitolojik kahramanın yolculuğu esnasında kadının baştan çıkarıcılığını 'et'; ten, yani cinsellik boyutuyla ele alır. Kadın bu rolüyle kahramanın menziline ulaşmasını engellemeye çalışır.

⁷⁷ Campbell, *age*, s. 115.

⁷⁸ Campbell, *age*, s. 128.

Kahraman ise “et”in bayağılığını ve tiksindiriciliğini düşünür ve yoluna devam eder⁷⁹.

Bu konu ile ilgili olarak yine tipik bir örnek olmak üzere *Odysseia* destanını alabiliriz. Hem tanrıça Kirke hem de tanrıça Kalypso, Odysseus’u ten hazzıyla, ‘et’in baştan çıkarıcılığıyla alıkoymak isterler. Benzer bir durumun olduğu *Aeneis*’ta da Kartaca Kraliçesi Dido, Aeneas’ı yolundan çevirmek yanında tutmak için uğraş verir; ancak tanrıların buyruğunu önemseyen kahraman yoluna devam eder.

2.4. Babanın Gönlnü Alma

Mitolojik kahramanın yolculuğunda baba ile Tanrı eşdeğerdir. Campbell konu ile ilgili teorik açıklama yapmasa da verdiği örneklerin hemen tamamında tanrıların öfkelerini, gazabını ve kahraman tarafından onların gönüllerinin alınmasını söz konusu eder. New England cemaatinin bir mitosundan alınan şu örnekte Tanrı-baba özdeşleştirilmesi görülür:

Tanrı’nın Gazabının Yayı büküldü ve Ok yaya takıldı ve Adalet, Oku senin Kalbine yöneliyor ve Yayı geriye ve hiçbir Vaat ve Yükümlülük olmaksızın Oku Kanınla ıslanmaktan ve bir An ötede tutan yalnızca Tanrı’nın, kızgın bir Tanrı’nın merhameti...⁸⁰

Kahraman, maceraya devam edebilmek için bu öfkeli Tanrı-babanın gazabını ortadan kaldırmak ve onun gönlnü almak zorundadır.

2.5. Tanrılaştırma

Campbell, mitolojik yolculuğun bu aşamasını kahramanın tanrılaşma/tanrılaştırma eylemi olarak yorumlar. Bu eylem, esas itibarıyla, bir arınma, “fenafillâh”a veya “Nirvana”ya ulaşma düşüncesidir.

Arınan kahraman tanrı ile özdeşdir. Bu erkek ya da dişi olabilir; kimi zaman da Bodhisatva gibi androjen bir karaktere sahiptir. Platon’a göre Eros da hem dişi hem erkektir.⁸¹

⁷⁹ Campbell, *age*, s. 141-146.

⁸⁰ Campbell, *age*, s. 147.

⁸¹ Campbell, *age*, s. 173-200.

2.6. En Son Ödül

Mitolojik kahramanın en son ödülü ölümsüzlüğe ulaşmaktır. Campbell, ölümsüzlük arayışının bedensel algılamasının geleneksel öğretinin yanlış anlaşılmasından kaynaklandığını, asıl ölümsüzlüğün çarmıha gerilme; yalnız kahramanın değil, babasının da çarmıha gerilmesi olduğunu söyler. Çarmıha gerilen kahraman çektiği çile ile hesaplaşmasını tamamlayacaktır.

3. Dönüş

Mitolojik kahramanın yolculuğunun üçüncü evresi *dönüş*'tür. Yaşam döngüsü bakımından *yeniden dirilişe* denk düşen bu evrede erginlenmiş kahramanın başlangıç noktasına dönmesi gerekmektedir. Ancak dönüş yolculuğu da yola çıkışta olduğu gibi çeşitli güçlükleri içermektedir. Psikanalitik açıdan üst-bene ulaşma olan bu evre hakkında Campbell şunları söyler:

Kahramanın macerası, ya kaynağa nüfuz etme ya da birtakım erkek ya da kadın, insan ya da hayvan kişileşmelerin yardımıyla sona erdiğinde, maceracının yaşam değiştiren gezisinden dönmesi gerekir. Monomitin ölçütü olan tam çevirim, kahramanın, ödülün, topluluğun, ulusun, gezegenin ya da onbin dünyanın yenilenmesiyle sonlandırabileceği bilgelik tılsımlarını, Altın Post'u ya da uyuyan prensesini insanlar dünyasına geri getirmesi gerekmektedir.⁸²

Dönüş evresinin aşamalarını Campbell şöyle tasnif eder:

3.1. Dönüşü Reddetme

Campbell, mitolojik kahramanın dönüş yolculuğunun yola çıkışta olduğu gibi bir reddetme ile başladığını, kahramanların dönüş sorumluluğunu "sık sık geri çevirdiklerini"⁸³ söyler. Çünkü aşılın onca engelden sonra büyük ödüle ulaşmış olan kahraman rehavete kapılır ve sorumluluğunu unuttur.

⁸² Campbell, *age*, s. 225.

⁸³ Campbell, *age*, s. 225.

3.2. Büyülü Kaçış

Dönüşü reddeden kahraman büyülü bir dünyaya kaçır. Bu kaçışı Campbell şöyle açıklar:

Zafere ulaşan kahraman eğer tanrı ya da tanrıçanın kutsamasını elde ederse ve toplumun yeniden yapılanması için bir iksirle birlikte dünyaya dönmekle görevlendirilirse, macerasının son aşamasında doğaüstü efendisinin tüm güçleriyle desteklenir. Diğer yandan, eğer ganimeti muhafızının karşı çıkışına rağmen elde ettiyse ya da kahramanın dünyaya dönme arzusu tanrılar ve şeytanlarca uygunsuz bulunduysa, o zaman mitolojik çevirimin son aşaması hareketli, genellikle gülünç bir takip olur. Bu kaçış büyülü engelleme ve kurtulma mucizeleriyle karmaşıklaşabilir.⁸⁴

3.3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş

Dönüşü reddederek büyülü kaçışla maceranın dışına çıkmak isteyen kahraman, yola çıkış aşamasındaki “doğaüstü yardım” gibi dışarıdan gelen bir kurtarıcı/yardımcı vasıtasıyla yeniden maceraya döner. Campbell bu konuda şu açıklamayı yapar:

Kahramanın doğaüstü macerasından dışarıdan yardımla geri getirilmesi gerekir. Yani, dünyanın gelip onu alması gerekebilir. Çünkü bir yerde olmanın derin saadeti, uyanık halin benlik parçalanması yarına kolayca bırakılamaz. “Kim dünyadan atıldıktan sonra,” diye okuyoruz, “geri dönmeyi arzular? O yalnızca orada olacaktır.” Ve yine, kişi yaşadıkça yaşam çağıracaktır. Toplum ondan uzak durana karşı kıskançtır ve gelip çağıracaktır.⁸⁵

3.4. Dönüş Eşiğinin Aşılması

İlk eşiğin aşılması gibi, dönüş yolunda da kahramanın aşması gereken bir eşik vardır. Campbell bu konuda şu açıklamaları yapar:

Tanrısal ve insani, iki dünya ancak birbirinden farklı olarak resmedilebilir –yaşam ve ölüm, gece ve gündüz gibi ayrı. Kahraman bildiğimiz ülkeden karanlığa doğru yola çıkar; orada macerasını tamamlar ya da yine basitçe bize olan bağlarını kaybeder, hapsedilir ya da tehlikeye

⁸⁴ Campbell, *age*, s. 228.

⁸⁵ Campbell, *age*, s. 239.

düşer ve dönüşü o öte bölgeden bir dönüş olarak anlatılır. (...)

Geri dönen kahramanın ilk sorunu, bir görevi başarıyla gerçekleştirmenin ruhu tatmin eden görüşüne ait bir deneyimin ardından, yaşamın süregiden neşe ve acılarını, basmakalıp yanlarını ve gürültülü müstehcenliklerini gerçek olarak kabul etmektir.⁸⁶

Problem şudur: Yolculuğun başlarında bir eşik atlayarak bir dünya değiştiren kahramanın dönüşte de benzer bir eylemde bulunması gerekir.

3.5. İki Dünyanın Ustası

Campbell, bu başlık altında mitolojik kahramanın ikiz dünyası içindeki başarı ya da başarısızlığını anlatır. İki dünya arasında “ileri geri gidip gelme ustanın becerisidir. Kozmik Dansçı, der Nietzsche, ağırlığını tek bir noktaya koymaz, fakat neşeyle, hafifçe döner ve bir konumdan diğerine sıçar.”⁸⁷

Kahraman verdiği sınavlarla, geçtiği eşiklerle, yaşadığı tecrübelerle yola çıktığından farklı bir kendileşme, bireyleşme ve erginlenmeye ulaşmış; ustalaşmıştır. Hangi dünyada nasıl davranacağına dair bir bilgiye sahiptir.

Campbell, ustanın bu aşamaya gelirken yaşadıklarını da şöyle anlatır:

Birey uzun ruhsal disiplinler yoluyla, kişisel sınırlamalarına, çekişmelerine, umut ve korkularına bağlılığı terk eder, hakikatin gerçekleşmesinde yeniden doğuş için gerekli olan öz-kıyımına karşı direnmez ve böylece en sonunda, büyük an için nitelikleri tam olarak gelişmiş olur. Kişisel tutkuları tamamen çözülmüş olarak, artık yaşamaya çalışmaz da, istekle içinde olup bitecek olana bırakır kendini; yani bir isimsiz olur. Yasa, içten kabulüyle içinde yaşar.⁸⁸

3.6. Yaşama Özgürlüğü

Maceranın sonunda kahraman bir duygu hâline yükselir: Yaşama özgürlüğü. Bütün hikâye aslında bu duygu hâli için kurgulan-

⁸⁶ Campbell, *age*, s. 251.

⁸⁷ Campbell, *age*, s. 261.

⁸⁸ Campbell, *age*, s. 268.

mıştır. Giden ve dönen adam, başka bir adamdır. Campbell kahramanın yaşama özgürlüğüne ulaşmasını şöyle yorumlar:

Mucizevi geçişin ve geri dönüşün sonucu nedir?

Savaş alanı, her yaratığın bir başkasının ölümüyle yaşadığı yaşam alanının simgesidir. Kaçınılmaz yaşam suçunu işlemek, Hamlet ya da Arjuna gibi kalbi öyle hasta edebilir ki, yaşamı sürdürmeyi reddedebilir insan. Diğer yandan çoğumuzun yaptığı gibi, insan kendisi için, diğerleri kadar suçlu olmadığı, ama iyiyi temsil ettiği için kaçınılmaz günah işleyişten dolayı aklandığı, yeryüzündeki sıradışı bir görüngü olduğu şeklinde yanlış, sonuçta haksız bir imge oluşturabilir. Bu türden benlik düşkünlüğü, yalnız insanın kendisinin değil, insanlığın ve kozmosun doğasının da yanlış bir kavranışına sürükler. Mit'in amacı, bireysel bilinçliliğin evrensel iradeyle uyuşmasını sağlayarak bu türden yaşam aldırışsızlığına olan gereksinimi yok etmektir. Ve bu da zamanın çeşitli görüngüleriyle her şeyde yaşayıp ölen tükenmez yaşam arasında gerçek ilişki kurulmasıyla sağlanır.⁸⁹

Masalların Vaka Kurgusunda Yolculuk Arketipi

Masal araştırmacısı Vladimir J. Propp, arketiplerin yoğun olarak ortaya çıktığı masallar üzerinde yaptığı araştırmalarda, masal kahramanları ile ilgili otuz bir temel fonksiyon belirlemiştir. Bu fonksiyonların, on birincisinden yirmi üçüncüye kadar olan on üç tanesi, "arayıcı kahraman"ın yolculuğu çerçevesinde gerçekleşmektedir.⁹⁰

Bu fonksiyonlar özetle şöyle sıralanır:

- I. Kahramanın evden ayrılması.
- II. Kahramanın sınanması, saldırıya maruz kalması.
- III. Kahramanın tepkisi.
- IV. Büyülü vasıtayı elde etmesi.
- V. Kahramanın aranan objenin bulunduğu yere götürülmesi.
- VI. Kahramanın hasımla mücadelesi.
- VII. Kahramanda özel bir tanınma izi olması.

⁸⁹ Campbell, *age*, s. 271.

⁹⁰ Vladimir J. Propp, *Masalların Yapısı ve İncelenmesi*, Çev. Hüseyin Gümüş, KTBY, Ankara 1987, s. 64-94.

- viii. Hasmin yenilmesi.
- ix. Başlangıçtaki eksiklik veya kötülüğün giderilmesi.
- x. Kahramanın geri dönüşü.
- xi. Kahramanın takip edilmesi ya da yakalanması.
- xii. Kahramanın takipten kurtulması.
- xiii. Kahramanın kimliğini gizleyerek ülkesine gelmesi.

Propp'un belirlediği bu fonksiyonlar ile Campbell'ın sistematikleştirilmiş ayrılma-erginlenme-dönüş ekseninde buluşurlar.

Her ikisinde de kahraman zorlayıcı bir etken sebebiyle yolculuğa çıkmak zorunda kalır ve yolculuk boyunca birçok sınavdan geçerek bir olgunlaşma/erginlenme süreci yaşar. Böylece bir yandan kişilik inşası gerçekleşirken diğer yandan hedefe; büyülü nesneye/vasıtaya ulaşılır ve sonra dönüş yolculuğu başlar.

METİN ÇÖZÜMLEMELERİ

HUZUR

Tanpınar'ın yayımlanan ilk romanı *Huzur* (1949) Türk edebiyatında postmodernist estetiği haber veren metinlerden biridir. Eser, yazarın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve tamamlamadığı *Aydaki Kadın* ile birlikte romanımızda *Fahim Bey ve Biz* (Hisar: 1941) ile başlayan biçim ve içerik yeniliğini Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Orhan Pamuk gibi postmodernist yazarlara taşıyan bir işlev üstlenmiştir. Her ne kadar, *Huzur*, tam bir “modernist” (öncü postmodernist kastedilir) eser sayılmasa da (Pamuk: 1995), biçimi, gelenekte olmadığı kadar estetik sorun hâline getirmesi; içeriği de geleneksel romanın “toplumsal bir varlık” olan insanının problemlerinden çok, “toplumdışı aydın bireyler” üzerinden kurmaya yönelik tutumuyla postmodernist romana yaklaşır.

Hakkında en çok yazı yayımlanmış Türk romanlarından biri olan *Huzur*, bu eleştiri ve inceleme yazılarında hem biçim estetiği hem de içeriği bakımından tartışılmıştır. Kaplan'ın (1987), Kantarcıoğlu'nun (1982), Moran'ın (1983) ve Tüysüzoğlu ile Bektaş'ın (2003) eserle ilgili makaleleri önemli çalışmalarındandır. Pamuk'un, “Tanpınar'ın modernizmi”ni tartışan yazısı (1995) *Huzur*'la ilgili ufuk açıcı bazı bulgulara ulaşır. Ancak burada zikredilmeyenler de dâhil hiçbir inceleme ve eleştiri yazısında *Huzur*'a arketipsel eleştirinin bakış açısı ve yöntemleri ile yaklaşılmamıştır. Oysa bu çalışmada görüleceği üzere, Frye'in ve Campbell'ın yukarıda anlatılan sistematiklerini esas alan çözümlemeler yapıldığında *Huzur* gerek biçim gerekse içerik yönünden yeni bir metne dönüşmektedir.

Metin Tertibinde Arketipsel Düzen

Huzur, biçim estetiğini yücelten ön postmodernist romanın ünlü metinlerinden *Ulysses*'le, biçimciliği romanda senfoni düzeni kuracak kadar önemseyen Kundera'ya uzanan sürecin ortalarında-
dır. Ne yazık ki, dünya romanına bu yönde bir ivme kazandırması

ihtimal dâhilinde olan *Huzur*, Batı dünyasında bilinmediği için etkisi Türkçe ile sınırlı kalmıştır. Oysa *Huzur*'un metin tertibinin bir senfoninin¹ veya Ferahfeza Ayininin (Tüysüzoğlu; Bektaş: 2003) düzeniyle ilişkisine dair² yapılan saptamalar yazarın biçim estetiğini ne denli önemseydiğinin göstergesidir. Keza, aşağıda görüleceği üzere Tanpınar eserini tertip ederken sadece müzikal ritimle sınırlı kalmamış; aynı zamanda Frye'in mit sistematığının biçim ve o biçimi belirleyen içeriğine de uyan bir yapı oluşturmuştur.

Yukarıda ana hatlarını verdiğimiz mit sistematığında, dört temel edebî biçim mit kabul ediliyor; bu edebî tür mitleri yaşam evreleri ile ilişkilendiriliyordu. "Komedi miti", ilkbaharı, şafak ve doğum evresini, kahramanın yenilenmesini; "romans miti", yaz mevsimini, doruk ve evliliği; "trajedi miti" sonbaharı, günbatımını ve ölüm evresini; "taşlama miti" de kış mevsimini, karanlığın güçlerinin ve ölümün zaferini, kaosun geri dönüşünü ve kahramanın yenilgisini temsil ediyordu.

Bu bağlamda *Huzur*'a genel hatlarıyla baktığımızda şunları görüyoruz: Eser, kahramanların isimlerinin başlık olarak kullanıldığı dört ana bölümden oluşmaktadır: İhsan, Nuran, Suat, Mümtaz. Olay örgüsü yirmi iki saatlik bir hâl ile bu sürecin içine yerleştirilmiş yaklaşık yirmi yıllık bir geçmiş zaman diliminde yaşanan olaylar dizgesinden oluşmaktadır. Eserin yaşam evreleri ve mit sistematığı ile bağlantısı 31 Ağustos sabahı başlayıp 1 Eylül 1939 sabahında sona eren "hâl"e göre değil; bu hâli de içeren yirmi yıllık "mazi"ye göre kurulmuştur. Bu süreci bize eserin başlarında, hâlde, Mümtaz'ın bir incir ağacının altında oynayan bir çocuğu gördüğünde aklından geçen şu cümle açıkça verir: "Ve tıpkı yirmi sene evvel benim oturduğum ve düşündüğüm gibi..." (H. 18). Bahsedilen bu yirmi sene öncesi, Mümtaz'ın Antalya'dan İstanbul'a ilk geldiği zamandır. Yazar, bu iki zaman diliminde yaşananları şöyle bir yöntemle sunar: Hâlden hiç kopmadan kahramanın hatırlamaları yoluyla mazide olanları anlatır. Şimdi bu esaslar çerçevesinde eserin bölümlerine bakalım:

¹ Berna Moran, *Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Y., İstanbul 1983, s. 227-251.

² Tüysüzoğlu, Fatma; Tolga Bektaş, "*Ferahfeza Mucizesi: Huzur*", Kitaplık, S: 63, (Temmuz-Ağustos 2003), s. 103-111.

1. İhsan: İlkbahar / Komediya

“İhsan” başlığını taşıyan birinci bölümün, Frye’in sistematigi-ne göre “ilkbahar” evresini ve “komediya” türünü temsil etmesi beklenmektedir. Bu bağlamda zaman ögesi ile ilgili bulgular değerlendirildiğinde, bölümdeki hâl ya da aktüel zamanın “yaz” sonu olduğu görülüyor. Ancak romanın tamamında hâl sadece bir gün; “Yan pencerelerden birinde bir radyo Hitler’in o gece verdiği hücum emrini tekrarlıyordu.” (H. 391) cümlesiyle işaret edilen İkinci Dünya Savaşı’nın başladığı 31 Ağustos 1939 tarihidir. Dolayısıyla, yaşam evrelerini ve ilkbaharla ilgili hususları bu hâl’deki zaman ögelerinde değil mazi ile ilgili ögelerde aramak doğru olacaktır.

Bölümdeki anlatım yoğunluğunu oluşturan bu mazi, eserin asıl kahramanı Mümtaz’ın on bir yaşından itibaren “S.”³’de başlayıp Antalya ve İstanbul’da devam eden çocukluk ve ilk gençlik yıllarındaki macerasını kapsar. Böylece okuyucunun zihninde “çocukluk” ve “gençlik”le ilgili imgeler oluşturulur; yerleşik öğretiyeye göre, bu çağlar ömrün ilkbaharıdır. Özellikle III. ve IV. alt bölümler (H. 21–41) tamamen kahramanın “S.”de babasının öldürüldüğü gecenin ve devamındaki iki aylık sürecin öyküsüne münhasır kılınmıştır. Bu süreçte iki büyük trajedi vardır: anne ve babanın ölümü. Ne var ki bu trajedinin muhatabı bir çocuktur; ruhsal bakımdan da ima bahar coşkusu içindedir. Babanın ölüm acısını yaşarken konakladıkları handa düşmanın tacizine uğramış bir genç kızın kendisine bilinçsizce sarılarak uyuması esnasında Mümtaz’ın hissettiği ten hazzı Frye’in işaret ettiği anlamda cinsellik ve üreme ile ilişkili bir coşkudur. Benzer bir durum Antalya’da geçirilen iki aylık süreçte de gözlemlenir. Babanın ölüm acısı çok tazedir; bütün şehir derin bir işgal korkusu yaşamaktadır ve anne adım adım ölüme gitmektedir. Böyle bir iklime rağmen Mümtaz, hayata karışmaya can atmakta; sokaklarda oynayan çocukların arasına karışmak istemekte, arkadaşlarıyla gezintilere çıkıp oyunlar oynayarak “ışıklı ve taptaze bir hayat” hayali kurmaktadır.

³ Burada bahsedilen “S.”, eserin tarihsel dokusunun oluşmasında benimsenen gerçekçi tutum göz önüne alındığında, büyük bir ihtimalle Manisa’nın Salihli ilçesi olmalıdır. Çünkü olay, mekân ve zamanla ilgili veriler 24 Haziran 1920’de Yunan işgaline uğrayan Salihli’nin durumu ile örtüşmektedir.

Bölümde “çocuk” imgesi sadece Mümtaz’la sınırlı kalmaz; Sabiha’nın, Ahmet’in doğumu ve çocuklukları da burada hatırlanır; sokaklarda “Aç kapıyı bezirgân başı” oynayan çocuklar (H.20) gözlemlenir; onlardan hareketle Nuran’ın, Nuran’ın annesinin ve anneannesinin çocuklukları (H.20) Mümtaz’ın zihninden geçer. Onun Antalya’da her gün sokaktan türkü söyleyerek geçen çocuğu hatırlaması (H. 33-34); İhsan’ın çocuklarla ilişkili daha önce söylemiş olduğu “Her ninnide milyonlarca çocuk başı ve rüyası vardır.” (H.21) cümlesinin yine bu bölümde akla gelmesi çocuk imgesini canlandıran örneklerdendir.

Bölümde “çocuk” imgesinin yarattığı bu “ilkbahar” duygusu, ilkbahar mevsimiyle ilgili somut öğelerle de pekiştirilir. Anlatıcının Mümtaz’ın dilinden aktardığı, “benim çocukluğumun bir kısmı bir bahar dalı altında geçti.” (s. 22) cümlesi bu verilerden biridir. Mümtaz’ın, Sahaflar Çarşısında bir mecmua karıştırırken “geçen mayıs başı”nı (H. 48) ve “bir sene evvelinin mayıs sabahı”nı hatırlaması (H. 52); Sahafların girişinde bir dükkânda gördüklerini, “okyanuslar aşılın baharlarını teşhir ediyordu” (H. 46) diye yorumlaması da ilkbahar hissinin güçlenmesini sağlar.

İlkbaharın, Frye’in sistematigine göre, kahramanın “yeniden dirilişi”ni temsil etmesi, bölümde bilhassa Mümtaz üzerinde gözlemlenir. O, iki ay arayla babasını ve annesini kaybederek adeta ölüme eş bir azap duygusu yaşamış; ancak kısa bir süre sonra, İstanbul’a gönderilince, İhsan ve Macide’nin yanında yeniden hayata tutunmuştur. Bu durum sadece okuyucuya gönderilen örtülü bir mesaj olmayıp bizzat kahramanın zihninden ve bilinç düzeyinden okuyucuya şöyle aktarılır:

İnsanın sevdiği bir ev olunca kendine mahsus bir hayatı da olur. O zamana kadar S...’deki son gecede kendisi için her şeyin bittiği, hayatın dışında çok hususî bir talihle, herkesten ayrı olarak yaşadığını sanan Mümtaz, birdenbire kendisini yeni bir hayatın içinde buldu. Etrafında bir hayat vardı ve o, bu hayatın bir parçasıydı. (s. 38)

Komedyada yan karakterler olarak anne ve babanın yer tutması meselesi de bölümle tamamen uygunluk gösterir. Zira Mümtaz’ın annesi ve babası eser içinde sadece burada anlatılır; İhsan ve Macide’nin baba ve anne rolleri bu bölümde belirginleşir.

Özet olarak elde edilen bu verilerle *Huzur*'un bu bölümünün mit sistematigindeki “komedyâ” ve onun yaşam evreleri bakımından temsil ettiği “ilkbahar” olgusu ile örtüştürülebileceği söylenebilir.

2. Nuran: Yaz / Romans

Romanın “Nuran” başlığını taşıyan ikinci bölümünün Frye’in teorisine göre romans türünü ve yaz mevsimini karşılaması gerekir. Romans türü, yukarıda anlatıldığı gibi coşkulu aşkların, hüznün ve neşenin birlikte sergilendiği metinlerdir; romanlarda ilahlaştırmanın, kutsal evliliğin ve cennete girişin mitleri anlatılır.

Huzur edebiyatımızın en güzel aşk romanlarından biridir; eserde bu aşkın en yoğun anlatıldığı yer de bu bölümdür. Mümtaz ile Nuran arasındaki bu aşk, derin hüznün, cezbedici zevklerin, coşkulu şiir ve musiki meclislerinin, hayranlık uyandıran tabiat ve tarih sevgilerinin, evlilik ve cennet hazlarının etrafında yaşanmıştır. Her ne kadar kahramanlar evlenemese de mutlu bir evliliğin sağlayacağı tüm güzellikleri bir ayın coşkusuyla yaşarlar. Bu duygunun güzel bir örneğini eserdeki şu cümlelerde buluruz:

Mümtaz onu ilk defa pancurları sımsıkı kapalı odada, yarı aydınlıkta çırcıplak gördüğü ânı sonraları sık sık hatırladı. Bütün yıldız parıltıları, her türlü mücevher ışığı buradaydı. Bu aydınlığın cümbüşü, kaside ve duası, her şeyin bir kamaşma, bir tutuşma olduğu, bir yanının kendi küllerinden binlerce defa dirilip tekrar tutuştuğu parladığı andı. Uzviyet dediğimiz cihazın ruhla el ele yaptığı o ahenkli mîraç ki, hangi göklere çıktığını bilmeden yükseldiğimizi duyarız. (...) ve sonra tekrar dirilmenin, tekrar güneşin dünyasına dönmenin haz ve sevinci olan şeyler, hulâsa bir güneşin mihrabında kendi kendisine ibadete benzeyen bu ürpermeler (...) Bu ancak derin ve karanlık zamanda biz bilmeden, mevcut olmadan evvel hazırlanmış şeylerin neticesi olabildi. (H. 141)

Burada anlatılanlar aşkı ve ihtirası, insani, beşerî ve tensel bir duygunun çok ötesine taşıyan; ilahi bir tükeniş, bir vahdet-i vücud ifadesidir. Nitekim ilerleyen kısımlarda görüleceği üzere kahramanlar kendilerini cennete girmiş gibi hissedeceklerdir. Yazar bu durumu örtülü bir mesaj biçiminde vermekle yetinmemiş “cennet”

sözcüğünü birkaç kez zikretmiştir. Mümtaz, Nuran'ın evine ilk girişinde zihninden, anlatıcının aktardığı şu cümle geçer: "Mümtaz için Nuran'ın yaşadığı ev, tıpkı acemaşiran bestenin son beytinde anlattığı *cennetti*" (H. 151). Mümtaz'la Nuran, Üsküdar'da gezerken bu kez ikisinin yerine konuşan anlatıcı şu cümleyi kurar: "Bununla beraber yaz, ömürlerinin *cenneti* olmaya devam ediyordu." (s.175)

Bölümde romanslardaki *ilahlaştırma* duygusuna da sıkça rastlanır. Mümtaz, Nuran'ı hem maddi hem de ruhsal varlığıyla tanrıça gibi görür. Bir gece, Mümtaz'la Nuran'ın Üsküdar'da yaptıkları sandal gezisi esnasında aralarında geçen şu konuşmada bu durum gözlemlenir:

"- Hattâ neredeyse Neşâti'nin beytinin dünyasına gireceğiz.

Ettik o kadar ref-i taayyün ki Neşâtî

Ayîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız!

Nuran gülüyordu:

- İyi ama, eşya var, biz varız. Vücudumuz maddî bir şey değil mi? Yani herkesinki gibi...

- Allah'a bin şükür... Fakat seninki bana göre herkesinki gibi değil...

- Küfür...

- Küfür veya Allah'a giden en kısa yol... Unutma ki bu gece tam vahdet-i vücûd içindeyiz..." (H. 182)

Konuşmada görüldüğü üzere, Mümtaz Nuran'ı tanrısal bir varlık; onunla bütünleşmeyi de vahdet-i vücûd gibi görür. Başka bir yerde Mümtaz, onu Eski Mısır ve Yunan tanrıçalarından "İsis"e benzetir. (H. 172) Konuyla ilgili son olarak Nuran'ın Mümtaz tarafından sürekli "ışık" biçiminde betimlendiğini (Nuran; nurlu, parlak, ışıklı demektir) ışığın, tüm arketiplerin kaynağı; Tanrı arketipi olduğunu hatırlatalım. Bütün bunlar bölümde "aşk"ın ve "ihtiras"ın sıradan ve dünyevi duygu olmanın ötesinde uhrevi bir niteliğe büründürüldüğünün; romans türünün sembolize ettiği değerlerle örtüştürüldüğünün göstergeleridir.

Bölüm, yaşam evreleri bakımından da Frye'in sistematğine uygun biçimde yaz mevsimini hem somut olarak hem de duygu yönüyle temsil eder. Aktüel zaman yaz sonu olsa da maziden anlatılan Nuran Mümtaz aşkı bir yaz mevsiminde yaşanmıştır: Mümtaz'ın doktora tezinin altına not düştüğü "dört mayıs" (s. 77) tarihinin ertesi günü tanışırlar; kısa sürede aşka dönüşen ilişki bölümün sonla-

rındaki “Mevsim bitmişti.” (s. 221) ifadesinden de anlaşılacağı gibi yaz sonunda biter. Yaz, doruk ve evlilik veya başarı evresini temsil eder; kahramanlar da duygusal bakımdan doruklara çıkar; büyük başarılar kazanırlar.

Romansta yan karakterler olarak dost ve gelin figürlerinin kullanılmasını az çok karşılayacak bir durum bu bölüm için de söz konusudur. Nuran ve Mümtaz, aile dostları ile zaman zaman bir araya gelerek musiki meclisleri düzenler, sohbetler ederler. “Gelin” rolü üstlenmiş figür olarak Macide kabul edilebilir. Macide’nin Nuran’la tanışması vesilesiyle onun hayatının önemli dönemeçleri ile insan ve hayat görüşleri bu bölümde anlatılarak Macide önemli bir figür hâline getirilir.

Bölümün bütünü ile ilgili son değerlendirmede şunlar söylenebilir: Bölümde, romans türünün mitik içeriği ve temsil ettiği yaşam evresi olan yaz mevsimi ile ilgi kurulabilecek oldukça zengin bir malzeme kullanılmıştır. Yukarıda bir kısmı tespit edilen ve değerlendirilen malzeme yanında diğer biçimsel ve içeriksel öğelerle roman türünün “romanssı” yönü beslenmiştir.

3. Suat: *Tragedya / Sonbahar*

Eserin üçüncü bölümü “Suat” başlığını taşır. Frye’a göre bu bölümün tragedyaya; yani trajediye denk gelmesi gerekir. Yaşam evreleri bakımından “sonbahar”ı karşılayan trajedi, yukarıda belirtildiği gibi günbatımını, ölümü, “ölen Tanrı”yı, ıstırapı, yalnızlığı, düşüşü simgeler. Moran’ın “melankolik” diye nitelendirdiği⁴ bölümde bu hususlarla ilgili oldukça yoğun veriler bulunmaktadır.

Önce sonbaharla ilgili somut öğelere bakalım: Tamamen maziden alınmış bir kesitte yaşananların anlatıldığı bölümde olaylar zinciri, Mümtaz’ın evinde dostları için düzenlediği musiki meşk edilecek bir gece davetine gelen İhsan’ın kapıdan girişiyle başlar. İhsan salona geçtiğinde, anlatıcı, onun bir hareketini “Gözlerini keskin sonbahar ışığına sımsıkı kapayarak yüzünü güneşe doğru uzattı.” (s. 235) cümlesiyle anlatır; böylece mevsimin sonbahar olduğu anlaşılır. Yüz iki sayfalık bu bölümün yetmiş sayfalık ilk sekiz alt bölümü tamamen bu gecede yaşananların anlatımına münhasır

⁴ Moran, *age*, s. 239 vd.

kılınmıştır. Sonra zamanın birden hızlandığı, olayların bir süre daha sonbaharda devam ettiği; sona doğru “kış”a geçildiği ve bölümün sonunda; bir “nisan” günü Suat’ın intihar ettiği gözlemlenir. Bu tutum sistematığın öngördüğü yaşam evrelerinden kısmen uzaklaşma olsa da bölümün ağırlık noktasını “sonbahar”ın oluşturduğu bir vakıadır.

Bölümde sonbahar sadece olay örgüsünün zaman ihtiyacını karşılamak amacı gütmeyiz; “İstanbul’un en güzel günlerini yaşıyoruz... Bu sonbahar emsalsiz oluyor.” (H. 240); “Sonbahar büyük ve altın bir meyve gibi bütün olgunluğuyla gözlerinin önündeydi.” gibi cümlelerle estetik bir işlev de kazanır. Yine bu bölümde kişilerin ruh hâllerinde ve görünüşlerinde de sonbaharla ilişkilendirilebilecek öğelere rastlanır. Tefvîk Bey ve İhsan kırılmış saçları, ağırlaşmış gövdeleri ile; kendilerini yorgun ve ölüme yakın hissetmeleriyle sonbaharı yaşayan insanlardır. Macide ile ilgili, anlatıcının söylediği şu cümleler o genç kadının bile bir sonbahar hüznü yaşadığının ifadesidir.

Hâlinde solmaya yaklaşmış çiçeklerin daldırıldıkları suya o kendiliğinden eğilişleri vardı. Fakat bu sonbahar güneşi bir saza benzettiği ve o kadar kendi musikisiyle doldurduğu bu bahçede Macide’nin bile fazla mahzun olmasına müsaade etmezdi. (H. 243)

Bölümün tragedyâ miti ile ilişkisi çok belirgindir. Öncelikle, müziğin tragedyanın vazgeçilmezi; hatta Nietzsche’nin dediği gibi “tragedyanın müziğin ruhundan doğduğu” gerçeğinden hareket edersek bölümde müziğin büyük bir ağırlık teşkil etmesinin trajedi duygusunu güçlendirdiği bir vakıadır. Yukarıda ifade edildiği gibi bölümün ilk yetmiş sayfalık kısmı tamamen bir musiki meclisinin olduğu akşama ayrılmıştır. Sanat, insan, hayat ve memleket meselelerinin de zaman zaman tartışıldığı bu meşk ortamında klasik müziğimizin şaheserleri; İtrî’den, Nevâkâr, Mahur Beste; Dede Efendi’den Ferahfezâ ayini ve “acemaşiran yürük semaîsi” icra edilir. Nuran, ayin sırasında Mümtaz’a “beraber ölelim” diye yalvarır (H. 272). Mümtaz, Nuran’ı “yarı tanrılaşmış” bir çehre içinde görür (H. 277). Ferahfeza ayini Mevlana’nın Mesnevi’sinin trajik matla beyti ile başlar. Mahur Beste trajik bir ayrılığın şiirini güfteleştirir. Velhasıl musiki trajedinin ta kendisi olur. Meşk bittikten sonra İhsan’ın

Suat'a söylediği; "Sen musikînin Allah'ı elinden kolundan kısıvrak yakalayıp sana teslim etmesini bekliyorsun." cümlesi eski Yunan tragediyalarında sahneye çıkan tanrıları hatırlatır. Bölümün sonraki kısımlarına serpiştirilmiş Nuran'ın söylediği türküler ve şarkılarla bütün bölüm bir musiki meclisine çevrilir.

Mümtaz'ın Nuran'la ilgili kötü bir haber aldığı bir akşam sokakta acı içinde yürürken anlatıcı onun ruh hâlini anlatan şöyle bir cümle kurar: "Sevdiği bir şairin 'canilerin dostu' diye anlattığı trajik akşam yavaş yavaş karanlık ve sisli bir geceye yerini bırakıyordu" (H. 310). İçinde "trajik" sözcüğünün geçtiği bu cümle içerdiği "kronotop" yani "zaman-mekân" atmosferi bakımından da trajediye oldukça elverişli durumu anlatır. Bölüm boyunca bu tip kronotoplara sık sık yer verildiği görülür.

Frye, tragedya türünün mitlerinden birinin "ölen tanrı" ve "ıstıraplı ölüm" olduğunu söylüyordu. Suat, o meşk akşamında, meşk bitip sohbet faslına geçildiğinde şu cümleleri söyler: "Benim için Allah ölmüştür. Ben hürriyetimi tadıyorum. Ben Allah'ı kendimde öldürdüm." (H. 295) Bu cümleleri sarf eden Suat verem hastasıdır, hatta ruh hastasıdır; acı çekmektedir ama kötülüklerden vazgeçme fikri hatta kötülük fikri bile yoktur; sınırsız bir hürriyet ister ve onu bu istekten kimsenin men edemeyeceğini söyler. Onun bu sözlerine Mümtaz şöyle mukabele eder: "Çünkü içinde öldürdüğün Allah var. Sen kendi hayatını yaşamıyorsun artık. Sen bu hâlinle sadece bir mezar, bir tabut gibi bir şeysin. Korkunç, zalim bir ölümü taşıyorsun." (H. 295) Bu "ıstıraplı ölüm" Suat'ın intiharı ile pekişmiş; o sadece kendini öldürmekle kalmamış, Mümtaz ve Nuran'ın evlenerek birlikte yaşayacakları evde intihar ederek onları da ıstıraplı bir sona sürüklemiş; Mümtaz ile Nuran yine tragedyanın bir başka miti olan "kurban edilme"ye maruz kalmışlardır. Bu aynı zamanda "kahramanın yalnızlığı"nı da getirecektir.

Trajedinin ciddi atmosferine uygun olarak ülke ve dünya meselelerinin de en yoğun bir şekilde tartışıldığı bu bölümde Frye'in belirttiği yan karakterler olan "hain ve sirenler"i temsilen Yaşar, Adile ve Suat önemli bir işlev görürler. Bu üç figür de esasen çıkarları için değil "kötü" oldukları için kötülük yapan; Mümtaz ve Nuran'ın hayatını ve aşklarını yaşanmaz kılan varlıklardır.

Bütün bu veriler bölümü tragedya türü ile özdeşleştirir; aşk, ihanet, ölüm, ıstırap, yalnızlık ve arınma temaları ile bireysel ve toplumsal planda milli ve dünyevi problemleri içeren bir metin haline getirir.

4. Mümtaz: Taşlama/Kış

Eserin dördüncü bölümü Mümtaz başlığını taşır ve sistematik açısından taşlama mitine ve kış mevsimine denk gelmesi gerekir. Yaşam evreleri açısından bakıldığında bölümde aktüel zamana dolayısıyla kış mevsimine değil yaz sonuna; yani 31 Ağustos–1 Eylül'e dönüş söz konusudur. Bölümde çoğunlukla halde yaşananlar anlatılır; maziden seçilenler; Suat'ın intihar etmeden önce yazdığı mektup ve Nuran'dan ayrıldıkları gün yaşananlar ise kış mevsimiyle ilişkili değildir. Yukarıda da değinildiği gibi Suat nisan ayında intihar etmiş; Nuran'la da bundan birkaç ay sonra ayrılmışlardır. Dolayısıyla bu bölümde somut olarak kış mevsimi ile ilgili hiçbir ögenin bulunmaması eseri sistematikten ayırmaktadır.

Buna karşılık, bölümde taşlama miti ile ilişkilendirilebilecek pek çok bulguya rastlanmaktadır. Taşlama, kahramanın yenilgisini ve karanlığın güçlerinin zaferini; ölümü, kaosu temsil ediyordu. Bu çerçevede, bölümde zihni ve fizikî manada yoğun bir kaos ikliminin hâkim olduğu gözlemlenir. Savaş korkusu ve beklentisi toplumsal kaos yaratmış; karaborsanın işaretleri gelmiş; gençler askere çağırılmış; güne ve geleceğe dair planlar altüst olmaya başlamıştır. Mümtaz'ın zihin dünyası da tam anlamıyla kaos hâlinindedir. Bir yandan bu savaş ikliminin onu da içine çeken girdabı ve İhsan'ın ağırlaşan hastalığı; diğer yandan Nuran'ı ve Suat'ı zihninden atamayışı; bunlara ilaveten neredeyse yirmi dört saattir ayakta ve devamlı hareket halinde olmanın verdiği fiziksel yorgunluk, "Uyanırken rüya görme" (H. 346) hâli, Mümtaz'ı bölümün sonunda bir buhrana sürükleyecektir.

Bölümde taşlamanın ölüm miti ile ilgili içerikleri de oldukça yoğun kullanılmıştır. Mehmet Kaplan'ın, *Huzur*'un sonunda Mümtaz'ın öldüğüne dair söylemi ölüm mitine oldukça uygun bir tespit olsa da bu izaha muhtaç tespitle ilgili somut bir veri elde edilememiştir. Bununla birlikte ölüm psikolojisi tüm bölüme sinmiştir. Daha bölümün başlarında Mümtaz'ı, "ölüm terbiyesi" ve "ölüm dü-

şüncesi" (H. 338) etrafında zihnî muhasebe yaparken buluruz. Bütün bölümü kaplayan savaş olgusu ve İhsan'ın hastalığı ile Suat ve Nuran hatıraları Mümtaz'ın zihnine daima ölüm düşüncesiyle gelir ve onu ölümlle hesaplaşmaya zorlar. Bölümün sonunda Suat'ın hayaleti ile Mümtaz arasındaki konuşmaların odağında da ölüm olgusu vardır. Bu çerçevede en ilgi çekici olan ise Mümtaz'ın kısa süreli bir uyku anında, rüyasında Suat'ı; Güneş tanrıya kurban sunumunu temsil eden "güneş diski" motifini çağrıştıracak şekilde "çarmıha gerilmiş İsa" gibi görmesidir.

Bölümde taşlama türünün aslî işlevi olan "eleştiri" de çok yoğun bir biçimde karşımıza çıkar. Çarşılarda, sokaklarda, kahvelerde grup grup insanlar savaş haberleri çerçevesinde toplumsal ve siyasal eleştiriler yaparlar. Bunların en derin içeriklisi Mümtaz'ın eve getirdiği doktorun dilinden dökülür. O, yol boyunca insanlığın geldiği aşamayı; Hitler'i, Stalin'i, Lenin'i; Avrupa'yı ve Dünya'yı savaşa götüren süreci hazırlayan zihniyeti uzun uzun ve tahlilî bir bakış açısıyla anlatır. Mistik düşüncenin, ideolojilerin, kesin inançların, insanları ölüme gözü kapalı sürüklediğini söyleyen Doktor, insanlığın bir kez uçurumun dibini görmesinin oraya atlaması için yeterli olacağını düşünür.

Bölümde "karanlığın güçleri" imgesiyle birebir örtüşen öge ise Suat'ın hayaletinin ortaya çıkarak Mümtaz'a musallat olmasıdır. Ayrıca "gulyabani" ve "cadı" kavramlarını çağrıştıran bazı imgelere de rastlanır. Doktorla Mümtaz gece vakti eve gelirken karanlığın içinden fırlayan bir Bektaşî babası onları ürpertir. Yine, birlikte yürürlerken Mümtaz bir anda kendisini iki başlı, dört ayaklı mitolojik bir varlık gibi hisseder. Bölümde, dev, ejderha sözleri ve çağrışımları sürekli tekrar eder.

Özetle; bölümün taşlama mitinin içeriğine paralel bir nitelik taşıdığı ancak yaşam evreleri bakımından kışa denk gelmesi beklenen zaman ögesinin burada kullanılmadığı gözlemlenmiştir.

Sonuç olarak, bütün hâlinde bakıldığında, Huzur'un metin tertibi ile Frye'in teorisinin büyük ölçüde örtüştüğü anlaşılmaktadır. Tanpınar'ın Frye'in eserlerini okuyup okumadığını bilmiyoruz; lakin "arketipsel" bir problem tartışıldığına göre tesir ya da taklitten değil evrensel bir olgudan söz ediliyor demektir.

Olay Örgüsü Kurgusu: Mümtaz'ın Yolculuğu

Arketipsel yolculuk sistematığının çağdaş düzeyde bir tekrarından ibaret olan *Huzur*'un olay örgüsü, “seçilmiş kahraman” Mümtaz'ın bedensel ve ruhsal bakımlardan aşama kaydettiği bir macera içerir. Üç ana bölümden oluşan bu yolculuğun birinci evresi, Mümtaz'ın babasının öldürülmesinden İstanbul'a ulaşincaya kadar devam eden; yaklaşık iki aylık bir zaman diliminde gerçekleşen olaylar zincirinden oluşur. İkinci evre, Mümtaz'ın İstanbul'da İhsan tarafından karşılanmasıyla başlayan ve İhsan'ın hastalığının sekizinci gününün sabahında Mümtaz'ın uyanmasına kadar devam eden; yaklaşık on beş yıllık süreçte yaşanan olaylar zincirinden ibarettir. Üçüncü evre ise Mümtaz'ın uyandığı andan kırılmış ilaç şişeleriyle elleri kan içinde eve gelerek merdivenlere oturduğu son sahneye kadar; yaklaşık yirmi dört saatlik zaman diliminde yaşananların öyküsüdür.

Olay örgüsünün merkez kişisi “asıl kahraman” Mümtaz'ın macerası olan bu yolculuk hem somut olarak hem de ruhsal bakımdan yukarıda anlatılan Campbell'ın sistematığıyla birçok yönden örtüşür. Yolculuğun üç evresi; yola çıkış, erginlenme ve dönüşün *Huzur*'daki işleyişi şöyledir:

1. Yola Çıkış

Huzur'da mitolojik yolculuğun ilk evresi olan *yola çıkış*'a denk gelen öykü, romandaki aktüel zamana göre mazide kalmış bir süreçte yaşanan olayları içerir. Bu öykü birinci ana bölümün III. ve IV. alt bölümlerinde (H. 21–41) tanrısal konumlu (kimi zaman öznellesir) gözlemci anlatıcı tarafından “geriye dönüş” yöntemiyle anlatılır. Yaklaşık iki aylık süreci içeren öykü özetle şöyle cereyan eder:

Anadolu'nun işgal günleridir. Mümtaz “on bir yaşında”dır. (H. 78) Babanın görevi dolayısıyla bulundukları “S.” şehri işgale uğrayınca aile şehri terk etme kararı alır. Akşam yemeğinden sonra, nakliyeciler beklenirken baba, “oturdıkları evin sahibine düşman olan bir Rum tarafından, onun yerine öldürülür” (H. 22) ve bahçedeki bir ağacın altına, petrol lambasının kör aydınlığında gömülür. Mümtaz'la annesi şehirden kaçan bir kafiye katılarak beş günlük bir yolculuktan sonra

Antalya'ya ulaşırlar. Kısa bir süre sonra anne de ölünce Mümtaz, İstanbul'daki amcasının oğlu İhsan'ın yanına gönderilir.

Yola çıkış evresi, mitolojik kahramanın kişilik gelişimi sürecinin “benlik geliştirme”; yani “benliğin kendilikten ayrılarak” bilincin merkezi olması durumuna denk düşer. Bu öyküde de, Mümtaz açısından böyle bir işlev söz konusu olup; bu işlev örtülü bir biçimde sunulmak yerine anlatıcı tarafından bazen açıkça, kimi zaman da zımnen ifade edilir. Şu cümleler bu tutuma iyi bir örnek teşkil eder:

Mümtaz hayatının anlattığımız kısmıyla bir macerası olan adamdı. Bir faciayı bir roman gibi ve tesiri daima taze kalacak bir yaşta yaşamıştı. Zihni aşka, düşünceye, babasının ölümü ile İstanbul'a dönüşü arasındaki zaman içinde açılmıştı. Bu iki ay onun ruhunu garip bir surette beslemişti. (H. 41)

Mümtaz'ın bu ilk tecrübelerinin etkisinin hayat boyu devam edecek olması bilincin “yaşam boyu kişiliğin merkezi olma” işleviyle koşut bir duruma işaret eder. Keza, bu ölüm vakalarının yanında Mümtaz'ın, konakladıkları bir handa düşman elinden kaçmış bir genç kızla koyun koyuna geçirdiği gece boyunca yaşadığı ilk ten hazzının da benzer bir etki yaptığını gözlemliyoruz. Aynı süreçte gözlemlenen bu işlevdeki bir diğer olgu da, Mümtaz'da oluşan bir psikolojik hâl; “suçluluk” duygusudur. Campbell'ın mitolojik kahramanlarda gözlemlediği, çevresindeki ölüm hadisesi karşısında kendisini “kaçınılmaz yaşam suçunu işlemiş” görme hâli Mümtaz'da da tezahür eder; o, babasının ölümünden kendini sorumlu tutar. Bazı büyük trajik sanatçıların eserlerinde de karşılaşılan (Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'inin en küçüğü Aleksey (Alyoşa) kendisini, başkalarının işlediği suçlardan sorumlu tutuyordu.) bu psikolojiyi anlatıcı şöyle nakleder:

İçinde büyük bir günah işlemiş duygusu vardı; kendisini bilmediği şeylerden mücrim sanıyordu. Belki de o anda sormuş olsalar, babamın ölümüne ben sebep oldum, derdi. Bu çok korkunç bir duygu idi. Kendisini son derecede sefil buluyordu. Bu garip ruh hâli Mümtaz'da senelerce devam edecek, her adım atışında ayağına takılacaktır. (H. 28)

Suçluluk duygusunun temelinde “Oidipus Kompleksi” yatar. Freud’un, Sophokles’in Kral Oidipus tragedyasından yola çıkarak baba-oğul-anne ilişkilerinin psikolojisini açıklayan bu kuramı şu öyküye dayanır:

Thebai kralı Laios ile eşi Iokaste’nin bir çocukları doğar. Kâhin, bu çocuğun babasını öldürerek annesi ile evleneceğini söyleyince Iokaste oğlunu bir çobana vererek öldürmesini söyler. Ancak, çoban çocuğu öldürmez; Korint Kralının bir memuruna, memur da kralına verir. Korint Kralı ve eşi, Oidipus adıyla anılan bu çocuğu sahiplenir ve büyütürler; çocuk da onları öz ebeveyni olarak bilir. Oidipus büyüyünce başka bir kâhin de aynı kehanette bulunur. Bunun üzerine, Oidipus bu felakete sebep olmamak, öz babası sandığı Korint kralını öldürmemek ve öz annesi sandığı kraliçe ile evlenmemek için Korint ülkesinden kaçır. Çıktığı yolculuk esnasında karşılaştığı yaşlı bir adamla tartışarak kavga eden Oidipus, adamı öldürerek yoluna devam eder ve nihayet bilmediği bir ülkeye ulaşır.

O ülke Thebai’dir ve o günlerde ülkeye musallat olan bir sfenks (canavar), halkın üzerine felaket yağdırmakta; sorduğu bilmeceyi çözdükleri takdirde bundan vazgeçeceğini söylemektedir. Kimsenin içinden çıkamadığı bilmeceyi Oidipus çözer ve halkın isteği ile o günlerde öldürülmüş olan kralın yerine Thebai’ye kral olup kraliçe ile evlenir. Bir süre sonra şehirde veba salgını başlar. Kâhin, salgının sebebini şehirde büyük bir suçlunun bulunması olarak açıklar. Bu suçlu, bilmeden öz babasını öldüren ve öz annesi ile evlenen Oidipus’tir. Bu ortaya çıkınca Oidipus, suçluluk duygusu ile büyük bir azap çekmeye başlar; kendi gözlerini kör ederek şehri terk eder.⁵

Freud, bu ilişkiler ağını erkek çocuğun annesine karşı enest ilgi duyduğu için babanın yerine geçme isteği ve bundan suçluluk duyması; bu yüzden de babası tarafından iğdiş edilme korkusunun oluşturduğu bir kompleks “karmaşa” olarak açıklar. Fromm, aynı öyküden hareket ederek burada enest ilginin söz konusu olmadığı; bu tragedyayı devamı olan diğer metinlerle birlikte okuyunca farklı söylemlerin ortaya çıktığı kanaatindedir. Ona göre, enest ilgiden söz etmek için temel problem babanın öldürülmesi değil; anneye karşı beslenen aşk olmalıydı. Oysa tragedyada böyle bir ilgi ya da aşktan söz edilmez. Bu sebeple ancak bir baba-oğul çatışmasından

⁵ Sophokles, *Kral Oidipus*, Çev. Bedrettin Tuncel, MEB Y, Ankara 2001.

bahsedilebilir⁶. Bu görüş ayrılığına rağmen, öykünün iki yorumunda da suçluluk duygusu esastır. Oidipus, hem babasını öldürmüş hem de annesi ile evlenerek bilmeden de olsa büyük bir suç işlemiştir. Bütün bunların sebebi, Oidipus'ın, kaderin seçtiği, doğuştan suçlu insan olmasıdır.

Mümtaz da Oidipus gibi babasının ölümünden kendini sorumlu tutar; suçluluk duygusuyla vicdan azabı çeker ve yukarıdaki alıntıda da ifade edildiği gibi bilincinin merkezine yerleşen bu duygudan ömür boyu kurtulamaz.

Kahramanın benlik inşasına katılan bir diğer öge de tabiattır. Antalya'da edindiği arkadaşlarının da yardımıyla tabiatı keşfeden Mümtaz, deniz, kayalıklar, mağara ve sokağın sesi ile tabiatın iç âlemine geçiş yolları kurar; hayatın ve ölümün anlamı üzerinde düşünür; talihin ne olduğunu kavrar.

Mümtaz, annesinin de ölümü üzerine geldiği yola çıkış evresinin sonunda ölüm acısı ve suçluluk duygusunun, aşk ve tabiat güzelliklerini boğduğu bir ruh hâli içindedir. Kendiliğin gölge tarafından ele geçirilip benliğin karanlığa gömüldüğü bu ruh hâlini anlatıcı şöyle yorumlar:

Garip bir tiksime içindeydi. Bu güneş gözlerine batıyor, paylaşamadığı bu neşe onu rahatsız ediyordu. Çok karanlık, çok siyah, sessiz bir yer istiyordu. Tıpkı annesinin mezarı gibi bir yer. Kuytu bir cami duvarının kenarında, güneşin girmedığı, o billûr sazların insan talihiyle alay etmediği, arıların hayattan ve güneşten sarhoş, vızıldamadıkları, çocukların güneşte kırılmış ayna gibi insana batan berrak çılgınlarla gülüp konuşmadıkları bir yer... (H. 37)

Yola çıkış evresi, Mümtaz'ın; İhsan ve Macide'nin içten ve kuşatıcı sevgisiyle yaşayacağı İstanbul'a varışıyla son bulur. Bu evre, mitolojik maceradaki aşamalar bakımından şöyle bir seyir gösterir:

1.1. Maceraya Çağrı

Campbell mitolojik maceranın, kahramanı yolculuğa çıkmaya davet eden bir "çağrı" ile başladığını; bu çağrının "sözel", "işitsel" bir işaret ya da "kaza" sonucu ortaya çıkan bir durum olabileceğini

⁶ Erich Fromm, *Rüyalar Masallar Mitoslar*, Çev. Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten, Arıtan Y., İstanbul 1992, s. 211 vd.

söyler. *Huzur*'da Mümtaz'a gelen çağrı "silah sesi"dir ve kaza olgusuyla da ilişkilidir; baba yanlışlıkla yani "kazaen" öldürülür. İlk bakışta, basit bir tesadüf ya da küçük bir hata gibi görünen, "oturdıkları evin sahibi olduğu zannı"nın yarattığı bir durum, bir ailenin kaderini belirleyecektir. Bu durum "tesadüf" hakkındaki yerleşik öğretiyi sorgulayan Freud'un yukarıda aktarılan "kader"le ilgili tespitini akla getirir. Mümtaz'ın öyküsü tersinden; yani sonuçtan sebebe giderek okunduğunda aslında hiçbir olayın tesadüfen olmadığı anlaşılabacaktır.

Sonuç: Mümtaz, kırılmış ilaç şişesinin yaraladığı elleri kan içinde eve döner.

Sebepler zinciri: Mümtaz'ın, radyo haberlerini duyması, II. Dünya Savaşı'nın çıkması, Hitler'in Polonya'ya saldırması, Suat'ın hayaletinin Mümtaz'a tokat atması, Nuran'la ayrılmaları, Suat'ın intiharı, İhsan ve Macide'nin onu sahiplenmesi, İstanbul'a gelmesi, annesinin ve babasının ölmesi, S. Şehrinin işgal edilmesi, Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması.

Aynı anda hem sebep hem sonuç niteliği taşıyan bu zincirin halkalarından herhangi birinin kopması bütün kaderin değişmesine yol açacaktır. O halde, hiçbir sonuç bir tesadüf değildir; her sonuç, bir sebepler zincirinin "bilinmeyen boyutlarda bir kaderin boy vermesi"nin görüngüsünden ibarettir.

Mitolojik macerada, çağrının bir "haberci" tarafından getirilmesi söz konusudur. Burada haberci işlevini, Mümtaz'ın babasına, kapıda birinin onu beklediğini söyleyen hizmetçi üstlenmiştir. Çağrı işareti olan silah sesinin; "Sonra bir silâh sesi, tek, kuru, hat-tâ akissiz bir ses."in (H. 23) ölüm getirmesi Campbell'ın verdiği, "habercinin haberleri ölmek olabilir" bilgisine denk düşer. Keza, "çağrı" kişilik gelişiminde bilincin uyanması aşamasını temsil eder:

Mistik tarafından yorumlandığı şekliyle de "benliğin uyanması" denilen şeyi belirtir. (...) her zaman bir dönüşümün -tamamlandığında bir ölüme ve bir doğuma eşitlenen bir ruhsal geçiş anı ya da ayininin-gizemiyle perdeyi kaldırır. Alışılmış yaşam ufku genişlemiştir; eski kavramlar, idealler ve duygusal kalıplar artık uygunsuzdur; bir eşğin aşılmasının zamanı gelmiştir.⁷

⁷ Campbell, *age*, s. 65-66.

Mümtaz'ın kaçınılmaz olarak kulak vermek zorunda olduğu bu ses ve ölümle gelen çağrı da benlik bilincinin uyanması, yeni bir algılama ile yüz yüze gelmesi ve bir eşiğe doğru yönelmesinin göstergesidir. Romanda, kahramanın yaşadığı bu hadiseden evvelki on bir yıllık yaşantısından bahsedilmemesi benlik bilincinin bu çağrıyla uyandığının işaretidir. Artık o babası gözlerinin önünde ölmüş; bu büyük trajediyi en derin biçimde yaşamış, geri dönülmesi imkânsız olan bir benlik geliştirme sürecine girmiş bir yetimdir ve bunun tersine çevrilmesi imkânsızdır.

1.2. Çağrının Reddedilmesi

Campbell'ın "çağrının reddedilmesi" olarak tanımladığı bu aşama romanda Mümtaz'ın bayılması hadisesi olarak değerlendirilebilir. Silah sesi ve ölüm onu bir maceraya çağırmış; o bu çağrıya karşı bayılma tepkisi göstererek reddetme eğilimine girmiştir. Böylece Campbell'ın belirttiği gibi, "sıkıntıyla eylem gücünü kaybeden özne (yani Mümtaz) kurtarılacak bir kurbanı dönüşür."

Çağrının reddedilmesi çoğu zaman bilinçli bir tutum değil doğal bir eğilim olarak gözlemlenir. Mümtaz'ın çocuk yaşta olması da bu doğal eğilimle izah edilebilir. Çünkü o henüz on bir yaşındadır; bu yaşta bir kişiden bir maceranın kahramanı olma bilinci taşıması beklenemezdi.

Çağrının reddi macerayı nihaî olarak bitirme anlamına gelmez; geçici bir ertelemedir. Bu durum ya doğaüstü yardım ya da çağrı tekrarı ile aşılar; burada birinci seçenek işleyecek, tekrara ihtiyaç kalmayacaktır.

1.3. Doğaüstü Yardım

Bu aşamada çağrıyı reddeden kahraman olağanüstü yetenekleri olan bir varlığın yardımı veya teşvikiyle maceraya yönlendirilir. Mümtaz'a "doğaüstü yardım" annesinden gelir. Her ne kadar anne mitolojik varlıklar gibi birden ortaya çıkan biri değilse de yeni durum karşısında bambaşka, o güne kadar bu yönüyle belirmeyen; yani kendi doğasını aşan "yeni" bir anne ile karşılaşırız. Bu durumu anlatıcı şöyle açıklar:

Hafızasında gerisi gelmeyen birkaç hayal vardı. Bunlardan biri, annesinin yola çıkar çıkmaz değişmesiydi. Artık o, kocasının ölüsü üzerinde ağlayan, sızlayan bir kadın değildi. Yola çıkmış, oğlunu ve kendisini kurtarmağa çalışan kadındı. Sessiz sedasız, küçük kafileyi idare edenlerin dediklerini yapıyordu. Oğlunun elinden sıkı sıkı tutmuş, yürüyordu. (H. 24)

O anne çağırıyor reddetmiş oğlunu bir eşiğe getirecek ve eşiği aşmasını sağlamaya çalışacaktır. Kocasının öldürülmesi karşısında ağlamanın dışında bir tepki gösteremeyecek kadar zavallı bir kadın gibi görünen anne, oğlu söz konusu olunca birden bambaşka bir kimliğe bürünür. Bu tutum, mitolojideki gibi birden ortaya çıkan doğaüstü varlığın tutumu ile eşdeğerdir. Yine mitolojik macerada olduğu gibi burada da yardımın (yaşlı) bir kadın tarafından getirilmesi de manidardır.

Maceranın bu aşamasında savaştan kaçan ve geceyi Mümtaz'la koyun koyuna geçiren "köylü kız" da doğaüstü yardım getiren varlığın oynadığı role benzer bir işlev görür. Çünkü çağırıyor reddetmiş ve annesi tarafından bir eşiğe sürüklenmiş olan Mümtaz'ın eşiği aşarak yeni bir ufuk kazanmasında bu kızla yaşadığı yukarıda bahsettiğimiz ilk ten hazzı deneyiminin büyük payı vardır. Anlatıcının Mümtaz hakkında "zihni aşka ve düşünceye" bu süreçte açılmıştır derken kastettiği aşk bu kızla kurduğu iletişimdir.

Huzur'da doğaüstü yardım olgusu ile ilişkilendirilebilecek bir durum da "ateş/ışık" imgesi etrafında kurgulanan bir sahnede yaşananlardır. Mümtaz, babası bahçeye defnedilirken bu imgenin güçlü etkisi altındadır. Anlatıcının "mahşer" dediği manzara şudur: Bahçede gece vakti babanın cesedi defnedilmekte, Mümtaz petrol lambası ve fener ışığı altında yapılanları seyretmektedir. "Sona doğru hava birden kızıştı. (...) Şehir alabildiğine yanıyordu. (...) Bahçedekiler şimdi kıpkırmızı bir göğün altında çalışıyorlardı." (H. 23) Kahraman bu manzaraya ve şehirden gelen uğultuya daha fazla dayanamaz ve bayılır. Bu baygınlık anında zihninde bir hayal sahnesi canlanır: "Babası her akşam yaptığı gibi büyük kesme billur lambanın şişesini çıkarmış, onu yakmağa çalışıyordu." (H. 24)

Bachelard, *Ateşin Tıncözümlemesi* başlıklı "ateş" olgusunun psikanalitik çözümlemesini yaptığı eserinde kendi tecrübesi olan bir olayı anlatır:

Hasta olduğumda babam odamdaki ocakta ateş yakardı. Kütükleri tutuşturucu parçalar üstüne dikkatle yerleştirir, ayaklığın demirleri arasından talaşları bırakırdı. Bir ateşi yakamamak inanılmaz bir aptallık sayılmalıydı. Babam ateş yakma işini kimseye bırakmazdı ve ben kimsenin bu işi onun kadar iyi yapabileceğini düşünmezdim. Aslında on sekiz yaşımdan önce ateş yakmış olabileceğime inanmıyorum. Ancak yalnız yaşadığım zaman ocağımın efendisi oldum. Ama babamdan öğrendiğim *tutuşturma sanatı* bugün bile bana gurur verir.⁸

Bachelard, bu sözlerinin devamında Ducarla'dan bir alıntı yaparak ateş yakma becerisinin onu diğer insanlara karşı nasıl üstün bir konuma yükselttiğini anlattıktan sonra bölümü şu cümle ile tamamlar: "Koru kora karşı koyalım, alevler ocağımızı aydınlatacaktır."⁹ Mitolojik kahraman nasıl diğer kişilerden üstün özelliklere sahipse babasından ateş yakmayı öğrenen Mümtaz da kahraman statüsüne yükselmiştir.

Diğer yandan, çağırıcıyı reddetmiş olan Mümtaz'ın, baygınken rüyasında ateş/ışık görmesi kolektif bilinçdışının harekete geçmesi olarak yorumlanabilir. Babanın ateş yakmaya çalışması ile Olympos'tan ateşi çalarak yeryüzüne getiren *tutuşturma sanatı*'nın arketipsel figürü Prometheus arasında bir bağlantı kurulabilir. Çünkü mitolojinin doğaüstü kabul ettiği ateş aynı zamanda bir uyarıcıdır; Mümtaz'ın da o baygınlık anında uyarılmaya/uyandırılmaya ve kaostan kurtulmaya ihtiyacı vardır. Bachelard, *Mumun Alevi*'nde bu uyarılmanın işlevini şöyle anlatır:

Evet, alevin karşısında duran uyanık kişi artık okumaz. Hayatı düşünür. Ölümü düşünür. Alev geçici, eğreti ve zinedir. Bu ışığı bir esinti yok eder; bir kıvılcım yeniden yakar. Alev kolay doğum ve de kolay ölümdür. Hayatla ölüm burada gayet iyi bağdaştırılabilir.¹⁰

Bu diyalektik Mümtaz'ın önce çağırıcıyı reddetmesine sonra doğaüstü yardımla maceraya yönelmesine yol açacaktır. O bir yandan babasının ölümünü düşünerek geçiciliği, eğretiliği; diğer yandan

⁸ Gaston Bachelard, *Ateşin Tıncözümlemesi*, Çev. Nail Bezel, Öteki, İstanbul 2007, s. 19.

⁹ Bachelard, *age*, s. 20.

¹⁰ Bachelard, *Mumun Alevi*, Çev. Ali Işık Ergüden, İthaki Y., İstanbul 2008, s. 43.

kendi ürpermeleri içinde zindeliği ve hayatın devamlılığını bu alevlerin ışığında fark edecek ve doğaüstü yardımı kabul edecektir.

1.4. İlk Eşiğin Aşılması

Doğaüstü yardımı kabul ederek maceraya başlayan kahramanın yapması gereken, karşısına çıkacak eşiği aşmaktır. Mümtaz için “ilk eşik” Antalya’da yaşadığı süreçte edindiği bir tecrübe; tabiatın keşfidir. O, ilk kez burada tabiat olgusunu fark eder; onu, maddi bir varlık olmanın ötesinde ruhsal yönü olan ve çeşitli mitolojik imgeler barındıran olağandışı bir güç olarak görür. Bu görüş “anasır-ı erbaa”nın her bir unsurunun; toprak, su, ateş ve havanın, bütünleşmesinden ortaya çıkan tabiatı tanrısal bir niteliğe dönüştürür. Güneş (tanrı) Mümtaz’a şöyle seslenir:

Sanki, bana inan, ben her mucizenin kaynağıyım, her şey elimden gelir; toprağı altın yaparım. Ölülerini saçlarından tutup silker, uykularından uyandırırım. Düşünceleri bal gibi eritir, kendi cevherime benzetirim. Ben hayatın efendisiyim. Bulunduğum yerde yeis ve hüznün olamaz. Ben, şarabın neşesi ve balın tadıym diyordu. (H. 30)

Burada, dünyamızı ısıtan bir gezegenden değil, “kâdir-i mutlak” bir tanrısal kudretten söz edilir ki “her eşiğin kutsal bir yanının olduğunu” bu noktada hatırlamak gerekir. Eserde, Mümtaz’ın su ile ilgili algısı da buna benzer. Onun, akşamüzerleri denizi seyrederken girdiği ruh hâli ve suya yüklediği anlam şöyle anlatılır:

(...) yosun bakışlı uçurumun kenarında, durulmuş suyun yeşil ve somaki bir ayna gibi akşamın son ganimetlerine açılışını, bir anne rahmi gibi bu ışık parçalarını alışını ve yavaş yavaş onların üzerine kapanışını, örtülüşünü seyredirdi. (...) suyun sesi, aşkın, ihtirasın sesinden kuvvetlidir. Karanlıkta su sesi insanın içindeki ölüm mayasının dilini konuşur. (H. 31-32)

Görüldüğü gibi, su da doğurucu, yaratıcı ve yok edici bir tanrısal kudret gibi tasvir edilir. Her ne kadar bu benzetmeleri gözlemci anlatıcı yapıyormuş gibi görünse de kullanılan bakış açısı kahramanla özdeşleşmiş “özel” bakış açısıdır; anlatıcı ile kahraman aynı pencereden bakar, aynı dili konuşur.

Mitolojik macerada, “eşik muhafızları” ejderhalar, devler, cinler, periler, vahşi kadınlar ve benzeri mitolojik varlıklardır. Bunlar, eşiğin ötesindeki ülkeyi korumak, dışarıdan birinin bu dünyaya girmesini engellemekle görevlidirler. Bu yüzden, kahramanın eşiği aşmasını engellemeye çalışırlar.

Huzur’da eşik muhafızlarını çağrıştıran ilgi çekici bir imgelem vardır. Mümtaz, Antalya’da, akşamüzerleri, sık sık denizi yüksekte gören bir kayalığa gider. Bu kayalıkların onun zihninde uyandırdığı izlenimleri anlatıcı şöyle nakleder:

Ona öyle gelirdi ki, bütün bu kayalar, o, yanı başlarından geçerken dirilecekler, neredeyse bir el uzanacak, bir tarafından onu yakalayacak yahut biri sırtındaki harmaniyi başının üstüne atacaktı. (Tanpınar 2005: 32)

Bu masal diliyle yapılan imgelem doğaüstü varlıkları yani mitolojik öğeleri çağrıştıır. Campbell’ın bir eşik muhafızı sembolü olarak “bütün dünyada bilinen bir motif”ten; “yolcuyu ezen, fakat aralarından kahramanların her zaman geçtiği çarpışan kayalar”dan söz etmiş olması¹¹ konuyu bir hayli ilgi çekici hâle getirir. Mümtaz’ın alıntıda aktarıldığı gibi, bu kayalıkların arasından geçerken, mitolojik bir vehme kapılması Campbell’ın bulgularıyla dikkate değer benzerlik oluşturur. Mümtaz, o kayalıkların çevresine her gidişinde bir daha gelmeme kararı alsa da bilinmezin lezzeti ile gelmeye devam edecek (H. 32–33); korkularına rağmen eşiği aşacaktır.

1.5. Balinanın Karnı

Kutsal kitaplarda, destanlarda, efsanelerde, masallarda ve benzeri metinlerde kahramanın balina, mağara, orman, kuyu, yer altı gibi bir varlık tarafından yutulması sık karşılaşılan bir motiftir. Bu olay ruhsal yönden kahramanın ölüp yeniden dirilmesinin simgesi olarak yorumlanır.

Huzur’da, bazı mitolojik metinlerde olduğu gibi “mağara” yutucu obje işlevi görür. Mümtaz’ın, Antalya’da arkadaşları aracılığıyla öğrendiği ve Tanpınar’ın “Antalyalı Genç Kıza Mektup”ta şahsi tecrübesini yansıttığını söyleyerek uzun uzun anlattığı bu yer Güvercinlik mağarasıdır. Anlatıcı, onun mağara tecrübesini şöyle aktarır:

¹¹ Campbell, *age*, s. 106.

Bir gün onu arkadaşları Güvercinlik'e götürdüler. Bu Hastahane üstü ile Konyaaltı arasında, şehirden epeyce uzak bir yerde bir deniz mağarası idi. Bir müddet deniz boyunca yürümüşler, sonra kayaların arasına sapmışlar, nihayet bir oyuktan yer altına girmeğe başlamışlardı. Zifiri bir karanlık içinde ve elleriyle dizleri üstünde sürtünerek yürümek, Mümtaz'ın pek hoşuna gitmemişti. Fakat bu dehlizin sonunda birdenbire ortalık, güneşe arasından bakılan taze yaprak yeşili bir aydınlıkla aydınlanmış ve bu aydınlık içinde asıl mağaraya atlamışlardı. Elleri ve dizkapakları yara ve yırtık içinde kalmasına rağmen, bu koyu tirşe ile neftî arasında değişen aydınlık Mümtaz'ı çıldırtmıştı. Denizin oyduğu kaya parçası içinde, dalgalar çekildiği zaman durgun, az derin, dibindeki balıklar, kaya kenarlarındaki yengeç ve böcekler görünecek kadar berrak sulu, son derecede tabiiye benzer yapılmış rokay havuza benzeyen gölgeiz, küçük taş parçası adasıyla kalıyordu. Burası mağaranın deniz tarafından yaklaşılabilen kısmıydı. Onun arkasında, geldikleri taraf daha geniş ve biraz yüksek, fakat hep kaya parçaları dolu büyükçe bir salon teşkil ediyordu. Dalga çarpıp mağaranın ağzını örttüğü zaman yemyeşil oluyordu. Sonra garip, âdeta toprak altından gelen bir yığın gürültü ile su boşanıyor, etraf güneşli denizin gönderdiği akislerle aydınlanıyordu. O gün Mümtaz, kısa pantolonuyla, iki eli çenesinin iki yanında, çömeldiği bir taşın üstünden saatlerce, hiç konuşmadan bu ışık gölge oyununu seyretti.

Acaba ne düşünmüştü, neyi beklemişti? Bu dalgaların ona getirecekleri bir şey olduğunu mu sanıyordu; yoksa mağaranın içine dolup boşalan suyun o acayip uğultusuna mı kendini kaptırmıştı? Bu seslerde onun için neyin, hangi sırrın daveti vardı? (H. 33-34)

On bir yaşındaki bir çocuktan ziyade anlatıcı ve onunla özdeşleşmiş Tanpınar'ın üslubu ve bakış açısıyla anlatılan bu tecrübe bir estetik yüceltmenin, benlik geliştirmenin en üstün aşaması olan estetik yaratmanın da sembolüdür. Mümtaz mağaraya; yani balının karnına yaptığı bu yolculuktan estetiğin dünyasına yeniden doğmuştur. Mağaraya girerken elleri ve dizleri üzerinde sürünerek girmesi de bir tür fetüs pozisyonunu çağrıştırmakta olup yeniden doğuşu simgelemektedir.

Mümtaz, bu son tecrübe ile yolculuğun ilk evresini yani *yola çıkış'ı* tamamlamış; bir benlik geliştirmiş; bir eşiği aşmış; ölümü, aşkı, korkuyu, yalnızlığı tatmış ve yeni bir dünyaya adım atmıştır. Bu dünya, annesinin de ölümü üzerine ayrılmak zorunda kaldığı

Antalya'dan gittiği İstanbul'dur. O, burada kendiliğini gerçekleştirme, erginlenme, süreci yaşayacaktır.

2. Erginlenme

Yolculuğun ikinci evresi; *erginlenme* süreci de mazide, Mümtaz'ın İstanbul'a geldiği gün başlayıp hâl'e kadar geçen yaklaşık on beş yıllık bir zaman diliminde yaşadığı olaylar dizisini içerir. Ancak bu reel bir yolculuk değil, bir kişilik inşası; "kendilik" gerçekleştirme sürecidir.

Mümtaz, bireyleşme ile eşdeğer olan bu süreci yaşarken iki büyük kaynaktan beslenecektir: İhsan ve Macide. Macide onun kalbine, İhsan ise zihnine hitap ederek onun kişiliğini inşa etmesine yardım edeceklerdir. Özellikle öksüzlük ve yetimliğin Mümtaz'a kendisini kimsesiz, korunaksız, yalnız hissettirdiği bir dönemde Macide'nin onun hayatında oynadığı rol şu cümlelerde özetlenir:

Macide ise, kadın şefkatine ve güzelliğin terbiyesine en muhtaç olduğu zamanda onun hayatına girmişti. Onu düşünürken Mümtaz, benim çocukluğumun bir kısmı bir bahar dalı altında geçti, derdi. (H. 22)

Bu, Antalya'dan ayrılırken kendisine sığınılacak bir mezardan başka bir yer tahayyül edemeyen Mümtaz'ı Macide'nin nasıl bir kuşatıcı sevgi ile yeniden hayata döndürdüğünün göstergesidir. Macide, çevresindeki insanlara da bulaştırdığı yaşama sevincini mizacından getiren bir kadındır. Onun bu kişiliğini şu satırlarda buluruz:

Macide etrafındaki her şeye kendi saadet duygusunu geçiren insanlardandı. Bu, onun cevherinde vardı: Güzelliği, iyi ahlâkı, sâkin tabiatı sonradan hissedilirdi. Onun gelişyle evin hayatı derhal değişti. (...) Bu hayatın ortasında Macide adlı acayip bir mahlûk vardı. Her şeyi, herkesi peşinden sürükleyen, bir büyü gibi değiştiren küçük bir kadın... (...) Bu bir anne değildi, bir kardeş de değildi, belki koruyucu bir melekti. Varlığı her şeyi değiştiren, eşyayı insana dost eden, günün saatlerine tatlı bir hava geçiren sırlı bir mahlûk. (H. 38)

Anlatıcının Mümtaz'ın bakış açısıyla anlattığı Macide, insanüstü bir yapıcı kudret; "ışığın hanımı" arketipsel figürünün temsilcisi, koruyucu bir melektir. Macide'nin ışık dairesi, içinde Mümtaz'ın da yer aldığı evidir ve o ışıyla bütün ev ahalisinin ruhunu aydınlatır. O birlikte yaşamının sırrını ruhunda taşır. Mümtaz'ın Macide'ye

“bahar dalı” nitelendirmesi yapması ile Gilchrist’in “Bir yerlerde, her şeyi çiçeklendirebilecek biri olduğunu biliriz: bu Işığın Hanımıdır”¹² vasıflandırması arasındaki benzerlik de dikkati çeker.

“Işığın Hanımı’nın dönüştürme gücü vardır.”¹³ Macide de yukarıdaki alıntıda ifade edildiği gibi sihirli dokunuşuyla her şeyi değiştirebilecek bir güce sahiptir. O bu gücüyle Mümtaz’ın yaşadığı büyük trajedinin yıkıcı etkisini ortadan kaldırıp mutlu bir gençlik dönemi geçirmesini sağlar.

Mümtaz’ın erginlenme; bireyleşme sürecinde belirleyici rol oynayan diğer kişi olan İhsan, ona arkadaşlık, babalık ve ağabeylik yapar; evde dostu, okulda hocasıdır. İhsan, bir büyük fikir hükümdarı; Mümtaz da tahtın vârisidir. Anlatıcıya göre, o, İhsan’ı, “Ganimed’in kartalı”¹⁴ (H. 39) gibi görüyor; onun fikirleri sayesinde, “Daha on yedi yaşında Mümtaz kendisini bir eşiğin önünde, onu geçmek için hazır buluyordu.” (H. 39)

İhsan, vakanın başlarında genç sayılabilecek bir yaşta olsa da (Mümtaz’dan yirmi yedi yaş büyük olduğuna göre otuz sekiz yaşındadır) Mümtaz’ın hayatında oynadığı rol ve sahip olduğu kişilik özellikleriyle, “yaşlı bilge adam” arketipsel figürünün sembolüdür.

Mümtaz, tarih ve şiir bilgisi ile zevkini İhsan’dan alır; onun yazacağı tarih kitabının planını birlikte oluştururlar; eserin yazımına da yardımcı olacaktır. Anlatıcı, “Mümtaz onu dinlerken aydınlıktan aydınlığa koştüğünü sanıyordu.” (H. 39) diyerek İhsan’ın, kahramanın üzerindeki belirleyici rolünü vurgular. Mümtaz’ın ülke ve dünya meselelerine ilgisi, akademisyenliği, romancılığı; bilim, kültür ve sanat adamlığı, bütünüyle İhsan’ın beslediği bir kişiliğin yönelişleridir.

İhsan’ın vücut yapısı ile ilgili özellikler de yaşlı bilge adam arketipinin bazı özellikleriyle ilginç biçimde benzer. “Bir ayağı sakat, çiçekbozuğu, gözlerinin içi gülen bir adam” (H. 37) olarak tasvir edilen İhsan, Jung’un tespit ettiği gibi bazı masallarda ortaya çıkan cüce, topal, tek gözlü yaşlı bilge adam figürüne benzer. Yazarın zihni ve kültürel yönden o kadar yücelttiği bir figürü bedenlen kusurlu bir varlık olarak kurgulaması dikkate şayan bir tutumdur.

¹² Gilchrist, *age*, s. 67.

¹³ Gilchrist, *age*, s. 73.

¹⁴ Yunan mitolojisine göre Troya Kralı’nın güzelliği ile dillere destan olmuş olan oğlu Ganymedus, kartal şekline giren Zeus tarafından Olympos’a kaçırılmıştır.

Mümtaz'ın erginlenme sürecinde karşısına çıkan ve onun kendiliğini gerçekleştirmesinde rolü olan bir başka kişi de Nuran'dır. Yirmi altı yaşındaki Mümtaz'ın, doktora tezini bitirdiği gecenin sabahında tanıştığı Nuran, onun açısından aşkın, müziğin, tabiat güzelliğinin estetik bir dokuda birleştiği bir "dokuyucu ana" figürüdür.

Nuran, hayatla ve Mümtaz'la ilişkilerini bir kilim gibi dokuyan, gitmesi gerektiği zaman da giden "örgütleyici" kadındır. Dokuyucu ana figürünün bildiğimiz kadarıyla ilk örneği Odysseus'un karısı Phenelopia'dır. O, Truva'daki savaş bitmiş olmasına rağmen yurduna dönemeyen ve öldüğü zannedilen İthake kralı Odysseus'un bir gün döneceğine dair inancı ile kendisine ve kocasının tahtına göz koyan talipleri oyalamak için bir yol bulur: Taliplere, kayınpederi yaşlı Laertes'in ölümünün yakın olduğunu, ona kefen olacak bir kilim dokuyacağını, o kilim bittikten sonra taliplerden biri ile evleneceğini söyler. Ancak, o zamanı geciktirmek için gündüz dokuduğunu gece sökerek talipleri uzun süre kendisinden uzak tutmayı başarır. Sonunda kocası ülkesine dönerek muhteris talipleri ortadan kaldırır; oğluna, karısına ve krallığına kavuşur.

Nuran'ın *Huzur*'daki tutumu Phenelopia'nın bu tutumuna kısmen benzer. O, başka bir kadın uğruna kendisini terk eden kocası Fahir'den sonra kızı Fatma ile tutunmaya çalıştığı hayatla güçlü bağlar kurmuştur. Bu bağlar ilginç bir şekilde estetik düzlemde ortaya çıkar. O, musiki, mimari, resim ve şiir alanlarında geniş bir kültüre ve olgun bir sanat zevkine sahiptir; dış dünyayı bu kültür ve zevkin penceresinden yorumlar. Ancak Mümtaz'la yeni bir hayat kuramayacağını farkında olacak kadar da realisttir. Çünkü onun hayatla bağ kurma yollarından biri de "annelik" olgusudur; Fatma da Mümtaz'ı değil babasını istemektedir. O, bu gerçeğin bilincine ererek kocasına döner.

Nuran aynı zamanda, Mümtaz açısından erkeğin içindeki dişil öge demek olan "anima"dır.¹⁵ Çünkü Nuran ile Mümtaz hayata, eşyaya ve insana bakış açıları itibarıyla büyük bir benzerlik taşır; birbirlerini tamamlarlar. Mümtaz onu tanımakla kendi kişiliğinin bilmediği bir yönünü de tanımıştır; bu erginlenmenin önemli bir aşamasıdır.

¹⁵ Stevens, *age*, s. 72.

Mümtaz'ın erginlenme sürecinde karşısına çıkan dördüncü kişi Suat'tır. Türk romanının "kötü çocuğu"¹⁶ Suat, aynı zamanda "hilebaz" figürünün belirgin özelliklerini taşır. Gürbilek, Suat'ı şöyle anlatır:

Her şeye yabancı ve düşman olması, kötü kötü sırtması, tanrıtanı-mazlığı ve pervasızlığıyla olduğu kadar, hayatla barışma imkânlarını kökünden yok etmiş sefil ve marazi tabiatıyla da romanı bir huzur-suzluk romanına dönüştüren kişidir Suad. Ruhdansa maddeyi, var-lıktansa yokluğu, ölçülülüktense tekinsiz zevkleri savunup herkesin huzurunu kaçıran, aşkın her şeyi aydınlatan ışığını karartan, kültüre ve saadete inananlara ölümün iğrenç bir çürüme olduğunu hatırlatan karanlık bir ruh.¹⁷

Suat, hilebaz figürünün de özellikleri olan bu yönleriyle Mümtaz'ın kendiliğini gerçekleştirme sürecinde yıkıcı bir rol oynar. Mümtaz'ın, romanın sonunda bilincini kaybetmesi ya da ölmesi, Suat'ın, Mümtaz'ın evindeki intiharı ve ölümünden sonra da bir "gölge" gibi onu takip etmesi yüzündendir. Buna rağmen Suat, Mümtaz'ın arketipsel benlik yapılarından biri; "gölge"si olduğu için, Mümtaz'ın onunla hesaplaşması da kaçınılmaz ve gerekli bir erginlenme sürecidir. Erginlenme olay örgüsü bakımından şu aşamalardan oluşmaktadır:

2.1. Sınavlar Yolu

Mümtaz, yukarıda sözünü ettiğimiz bazı doğaüstü güçleri temsil eden kişilerin yardımıyla eşiği aşmış ve "sınavlar yolu"na girmiştir. Bu evrede, kahraman, birçok zorlu sınava tabi tutulacak; gücünü, bilgisini ve sezgilerini kullanarak bunlardan başarıyla geçecektir.

Mümtaz'ın İstanbul'daki ilk sınavı çağımızın en büyük trajedisini olan "yalnızlık" hissine karşı verdiği ruhsal mücadeledir. Anlatıcının; "Çocukluğunun mühim bir devrinde çok yalnız kalan Mümtaz" (H. 10) dediği kahramanın, tanımadığı bir şehirde; tanımadığı insanlar arasında öksüz-yetimliğin taze acılarını taşıırken yalnızlık çekmesi olağan bir durumdur. Henüz Macide'nin gelmediği evde İhsan ve "büyük yenge" ile yaşayan Mümtaz'ın bu hâlini anlatıcı

¹⁶ Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, Metis Y., İstanbul 2001.

¹⁷ Gürbilek, *age*, s. 66.

şu cümle ile özetler: “(...) mektebin dışında hemen hemen günleri yalnız geçiyordu” (H. 37).

Psikolojik bir algı olan yalnızlığın sosyal, duygusal ve kişisel yönlerinden söz edilebilir. Sosyal yalnızlık, bireyin somut olarak iletişim kuracak bir insan bulamaması; duygusal yalnızlık, bireyin diğerleri ile duygudaşlık kuramaması; kişisel yalnızlık, bireyin kendini toplumun dışında, toplumla bağ kurma gücünden yoksun hissetmesi hâlidir.

Freud’cu bir bakışla sentezleyerek söylemek gerekirse, güvensiz ve kaygılı bağlanma durumunda içselleştirilen nesne (bir başka deyişle, ‘a priori güvenli bağlanma gereksiniminin doyurulmasının kaybedilmesinin yası’nda içselleştirilen nesne), bir nevi *yoknes*nedir. O görünüşte varolan ancak içi boş nesnedir. Onun içselleştirilmesi psişik yapıda bir kara deliğe dönüşür. İç dünya ıssızlaşır. Optimal gelişimde, “dünya çocuğa yerleştikçe, çocuk dünyaya yerleşir” (Orange, Atwood ve Stolorow, 1997). Oysa, güvensiz ve kaygılı bağ kuran çocuk, dünyada ürkek ve ayrık dolaşan bir *yabandır*. O, dünyada bir yaban, dünya da ona bir yabancıdır. O, gurbette yaşar gibidir. Memleketini de hiç bilmemektedir (ya da hatırlamamaktadır). Dünyaya, ilişkilere ve hatta bedenine (Laing, 1960) güvenle yerleşemedikçe, dünya da ona yerleşemez. Geriye kalan ıssızlık ve *kimsesizliktir*.¹⁸

Bu his bir çocuk için oldukça tahrip edici ve baş edilmesi güç bir algıdan doğar. Mümtaz başlangıçta yalnızlığın üç hâlini de derinlemesine yaşar. Ancak kitaplar, Macide, İhsan ve okul çevresi onu kurtaracaktır; onun imdadına önce kitaplar yetişir. İhsan’ın kütüphanesinde bulduğu “roman, hikâye, manâsını bir türlü kavrayamadığı şiir kitapları bu senenin asıl arkadaşları” (H. 37) olur; sonra Macide hayatının merkezine yerleşir. İhsan’ın da yer aldığı okul çevresinin oluşmasıyla Mümtaz yalnızlık duygusuyla baş etmenin yollarını bularak ilk sınavı başarıyla geçmiş olur.

Mümtaz’ın ikinci sınavı; Macide’yle ilk karşılaştıklarında İhsan’ın, “âdeta alay ederek” (H. 37) ona, Macide hakkındaki kanaatini sormasıdır. Bu ilk bakışta kolay bir sınav sorusu izlenimi bırakabilir; lâkin mitolojik kahramana yöneltilen sorular da aynı düzeyde basit görünür. Sözelimi, yukarıda bahsedilen Oidipus hikâyesinde

¹⁸ Yavuz Erten, “Yalnızlık-Yanlıklık”, www.icgoru.com, Makaleler.

Thebai'ye musallat olan sfenksin "Sabah dört, öğlen iki, akşam üç ayaklı olan varlık nedir?" şeklindeki sorusu Mümtaz'a sorulandan ne daha zor ne de daha kolaydır. Keza, Mümtaz'ın yaşı ve psikolojisi düşünüldüğünde onun Oidipus'ten daha müşkül durumda kalmış olması muhtemeldir. Ancak o da Oidipus gibi "seçilmiş kahraman" olmanın sağladığı zihin berraklığı içinde soruyu kolayca cevaplandırır: "Çok mesudum." Anlatıcı, bu cevap üzerine şu açıklamayı yapar: "Mümtaz'ın bu çocukça cevabında bütün bir hakikat de vardı. Macide etrafındaki her şeye kendi içindeki saadet duygusunu geçiren insanlardandı. Bu onun cevherinde vardı" (H. 38).

Macide sınavından başarıyla geçen Mümtaz'ın bir diğer sınavı, okul hayatı ve İhsan çerçevesinde yaşadıklarıdır. Her şeyden evvel "okul" kavramı bizzat sınavla eşdeğerdir. Buna ilaveten İhsan, Mümtaz'ın okulunda tarih öğretmenidir. Dolayısıyla evde de okulda da İhsan, onu sınav yapmaya devam eder: "Hammer'de şunu arayiver; bak bakalım şaklaban (Şanizade) ne diyor. Hocaefendi (*Tacüttevarih*)'den şu meseleyi öğren (...)" (H. 39). Bunlar, İhsan'ın Mümtaz'dan istediklerinin bazılarıdır.

Mümtaz bu sınavlardan da başarıyla geçerek "Ve bir gün farkına varmadan İhsan'ın âdeta küçük bir yol arkadaşı olduğunu" (H. 39) anlamıştır. Bu sınavlardan sonradır ki, İhsan, yazacağı tarih kitabını Mümtaz'la tartışma gereği duymuştur.

Kahramanın sınavlar yolundaki yolculuğu, yaklaşık on dört yıllık bir süreçte gerçekleşmiştir. İstanbul'a geldiği günden, doktora tezini tamamladığı güne kadar geçen bu süre içinde Mümtaz tüm sınavlardan başarıyla çıkmış; mitolojik kahraman gibi tüm engelleri aşmıştır. Doktora tezini tamamlaması onun bu yolu başarıyla geçtiğinin simgesidir.

2.2. Tanrıçayla Karşılaşma

Mümtaz'ın erginlenme yolculuğunda iki kadının önemli roller üstlendiği yukarıda söylenmiş; Macide'nin, "ışığın hanımı", Nuran'ın da hem "ışığın hanımı" hem de "dokuyucu ana" figürünü temsil ettiği açıklanmıştı. Macide, Mümtaz'ın İstanbul'a gelişinden bir sene sonra hayatına girmiş, ona bütün bir saadet duygusunu tattırmış, anne şefkati ile arkadaşlık sevgisini esirgmeden Mümtaz'ı mutluluk denizinde yaşatmış bir kadındır.

Nuran ise Mümtaz'ın yirmi altı yaşında iken tanıştığı, yaklaşık bir yıl boyunca bütün benliğini verdiği, yolculuğun bu aşaması bakımından bir yönüyle “tanrıça” rolünü üstlenmiş kadındır. Onlar, simgesel anlam taşıdığı ifade edilen doktora tezinin tamamlanmasından bir gün sonra; bir sabah vakti, Ada vapurunda karşılaşırlar; birbirlerini giyaben tanımış oldukları hâlde, ilk kez yüz yüze gelirler. Bu ilk temas Mümtaz açısından çarpıcı olmuş; onu konuşmalarına da yansıyan bir coşkuya sevk etmiştir. Nuran, Mümtaz'a doktora tezini sorduğunda verilen cevabı anlatıcı şöyle nakleder:

- Dün akşam bitirdim, dedi ve deminki çocukça utanmasını daha çocukça bir neşe ile tamamladı; dün akşam son sahifenin altına kırmızı kalemle kocaman bir çizgi çizdim. Altına birinciden daha kalın bir çizgi, bir tane daha, en altına dört mayıs, saat 23'ü beş geçe diye yazdım. Bir imza attım. Sonra kalktım; balkona çıktım. İsveç usulü üç dört derin nefes aldım. Şimdi de büyük adaya gidiyorum. (H. 77)

Mümtaz'ın verdiği aleni cevap bu kadar olsa da konuşması bununla sınırlı değildir. Tanrısal konumlu anlatıcı onun, bu iletişimi iç konuşmayla şöyle devam ettirdiğini açıklar:

Utanmasa, yaşıım yirmi altı, Emirgan'da, tepede güzel bir evde oturuyorum, kötü dans ederim, balıkta sabırsızlık yüzünden şansım yoktur, fakat iyi yelken kullanırım. Hiç olmazsa deniz kazalarından kurtulmakta birinciyim. Hatırınız için semizotu yiyebilir, hatta içtiğim cıgaraları bir pakete indirebilirim, diye tamamlayacaktı. (H. 77-78)

Bu konuşmaların yansıttığı ruh hâli; bir ayin coşkusu, bir tür vecd; bir mâbedde, bir ilâhe karşısında hissedilen bir kendinden geçme hâlidir. Onu bu ruh hâline sevk eden Nuran'ın görüntüsüdür. Anlatıcı, Mümtaz'ın hayranlıkla baktığı Nuran hakkındaki ilk izlenimini şu cümleyle açıklar: “Mümtaz, genç kadının güzel ve biçimli büstünü, beyaz bir rüyayı andıran yüzünü daha evvelden beğenmişti” (H. 75). Bu tasvirde tahlil edilmeye değer iki ifade vardır: Büst ve beyaz rüya.

“Vücutun omuzlarla birlikte göğüsten yukarı bölümü”¹⁹ anlamına gelen “büst” sözcüğü aynı içerikle heykeltıraşlığa ait bir terim olup sözel tasvirlerde nadir kullanılan bir ifadedir. “Beyaz” renkle

¹⁹ Güncel Türk Sözlük www.tdk.gov.tr,

nitelendirilen bir kadın büstü, gerek Antik Çağ'da gerekse Rönesans'ta birçok örneğine rastlanan beyaz mermerden yapılmış mitolojik "tanrıça" heykellerinin imgesidir.

Tanpınar'ın estetik görüşünün temel öğelerinden biri olan "rüya" kavramının mitoloji ile yakından ilişkisi olduğunu Fromm şöyle açıklar:

Freud rüyaların, temelde mitoslardan pek farklı olmadıklarını da kavramıştı. Bu nedenle, bir kez rüyaların dilini anladığımızda, artık mitos ve masalların sırrını da çözebileceğimize inandık.²⁰

Bu sözlerinin devamında Fromm, rüya ve mitosun ortak semboller dili kullandığını söyleyerek bu dili çözmenin önemini şu cümlelerle anlatır:

Gerçekten de mitos ve rüyalar, kendi kendimize gönderdiğimiz mesajlar gibidirler. Eğer bu dili anlayamazsak, insanlığın daha doğaya hükmedemediği çağlardan bize aktarılan önemli bilgileri kavrayamaz ve kendi öz benliğimize giden o gizemli yolu keşfedemeyiz.²¹

Bu açıklamaların ışığında meseleye bakıldığında Mümtaz'ın yaşadığı rüya hâlini mitolojik kahraman vasfıyla koştur düşünmenin yerinde bir tutum olduğu anlaşılır. Tanpınar'ın sevdiği ve *Huzur*'da da kullandığı bir ifade ile söylersek "uyanırken rüya görme" (H. 346) hâli yaşayan Mümtaz'ın bakış açısından yansıyan Nuran "büstü"nü aşağıdaki unsurlar tamamlar:

Mümtaz sevdiği kadının geniş omuzlarını, başa narin bir çiçek edası veren boynunu, güneşten kısılmış, sade bir ışık çizgisi hâline girmiş gözlerini olduğu gibi görüyordu. (H. 49)

(...) kumral başını onun gibi sallayarak konuşana dönmek (...) (H. 75)

Nasıl gün dediğimiz şeyi, güneşin hareketi idare ediyorsa, onu da bu gözlerin parıltısı idare ediyordu. (H. 78)

Yüzünü çok lezzetli bir meyveye benzeten gülümseme içinde: (H. 79)

²⁰ Fromm, *age*, s. 20.

²¹ Fromm, *age*, s. 21.

Nuran'ı tanrıça konumunda düşünmemize sebep olan bir başka husus da bu tasvirlerde kullanılan dildir. Mümtaz'ın bakış açısıyla özdeşleşen anlatıcının gördüğü Nuran'a biraz daha yakından bakalım:

Ve Nuran'ın sessiz gülüşünün kendisine uzaktan gösterdiği altın meyveye doğru içinden bir şey kayıyordu. Garip bir gülüştü bu. İnsan farkında olmadan ona cevap veriyor, kendi içinde bu gülüşün bir ağaç gibi büyüdüğünü, çiçek açtığını duyuyordu.

Bundan sonra ister istemez, evindeki plakları, o ferahfezaları, acemaşiranları, nühüftleri, tesadüf ettiği her şeyi yaldıza, bahar kokusuna boğan, onlara kendi uyanışındaki sıcaklığı geçiren bir gülüşün arasından ve onunla dinleyecekti.

Bu düşünceler arasında başını kaldırdı. Genç kadınla göz göze geldiler. Sâkin, yumuşak, çok derinlerden gelen, hiçbir şeyi kendisinden esirgemeyen bir bakışla ona bakıyordu.

Bu çok sevdiği şairin dediği gibi, insana aydınlıktan ve arzudan biçilmiş libaslar giydiren bir bakıştı. Altın bir tepside veya kadife bir yastıkta bir galibe uzatılan o eski kale anahtarları gibi, genç kadın bütün hüviyetini bu bakış ve tebessümle kendisine uzatıyor, hediye ediyordu." (H. 81-82)

Bu tasvir ve tahlillerde kullanılan "altın meyve", "altın tepsi", "libas", "kale anahtarları" gibi objeler masalların, destanların, "ben bütün bir masalı olan adamım" diyen Tanpınar'ın kullandığı dilin öğeleri; bu Nuran da, gerçek olamayacak kadar büyüleyici, sırlı bir kadındır. O sırra erişmeye çalışan Mümtaz da mitolojik kahraman gibi "tanrıça ile karşılaşma"nın yolculuğun devamı açısından kaçınılmaz biçimde geçici olan mutluluğunu yaşamaktadır.

Yukarıda "dokuyucu ana" Phenelopia figürü ile özdeşleştirilen Nuran'ın, bir başka açıdan mitolojik tanrıça Kalypso imgesiyle birleşen bir yönünün olduğunu da söylemek gerekir. "Kalypso", "saklı/gizemli tanrıça" anlamına gelir; Nuran da sık sık, "esrarlı mahlûk", "mucizeli mevcut" gibi ifadelerle anılır. (H. 207) Nuran'ın mükemmel bir ses ve icra kudretine sahip olması da Kalypso ile kurulan benzerliği güçlendirir. Homeros, Kalypso'yu ve yaşadığı çevreyi anlatırken onun güzel sesiyle şarkı söylediğine dair şu bilgileri verir:

Kocaman bir ateş vardı ocakta,
 kokusu uzaklara yayılıyor, sarıyordu adayı
 çıtır çıtır yanan dağ selvisinin, mazı ağacının.
 Kalypso içerde türkü çağırıyordu güzel sesiyle,
 Kumaş dokuyordu altın mekikle tezgahına gide gele.²²

Bu anlatımda dokuyucu ana figürünün temsilcisi olan Phenelopia ile özdeşleşen Kalypso; Nuran'la ilgili yukarıda verilen örgütleyici kadın hükmünü pekiştirmenin yanında, güzel sesi ile tezgâhının başında türküler söylemesi yönüyle de Nuran'a örnek oluşturur. Keza Kalypso-Odyseus; Nuran-Mümtaz ilişkileri benzerlikler taşır. Homeros'un anlatımına göre, Odyseus'un yolu tesadüfen Kalypso'nun adasına düşer. Tanrıça ona tutkuyla âşık olur ve onu eş edinmek ister; bir süre birlikte yaşarlar. Kalypso, ona ten hazzını da ölümsüzlük hissini de tattırır. Başlangıçta kendisini bu hâllerin coşkusuna kaptıran Odyseus, zamanla yurdunun, oğlu Telemakhos'un ve eşi Phenelopia'nın özlemini çekmeye başlar. Odyseus'un yurduna dönme yönündeki ısrarlı taleplerini reddeden Kalypso, diğer tanrıların isteği ve Zeus'un buyruğuyla, buna razı olur. Bu öykü ile *Huzur* arasında ironik bir bağ vardır; Mümtaz'ın yolu Nuran'a tesadüfen düşmüş; ancak gitmesi gereken, kahraman Mümtaz değil tanrıça Nuran olmuştur.

Nuran'ın tanrıça figürünü, Mümtaz'ın da seçilmiş mitolojik kahramanı temsil ettiğini en açık biçimde anlatıcının şu sözlerinde buluruz:

Hakikatte Nuran'ın aşkı Mümtaz için bir nevi dindi. Mümtaz, bu dinin tek âbidi, mabedin en mukaddes yerini bekleyen ve ocağı daima uyanık tutan başrahibi, büyük mâbûdenin sırrın yerini bulması için insanlar içinden seçtiği fâni idi. (H. 166)

Campbell yukarıda alıntıladığımız gibi bu aşamayı anlatırken bir de "tapınağın sunak yerindeki kriz"den söz etmişti. *Huzur*'da kurban edilen Suat'tır ve o kriz tanrıçanın yolunu kahramandan ayırmıştır.

²² Homeros, *Odyseia*, Can Y., İstanbul 1996, s. 100-101. (Çev. Azra Erhat/A. Kadir)

2.3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın

Mümtaz sınavlar yolundan başarıyla geçip, aşkın, sanatın, estetik hazzın kaynağı olan “tanrıça” Nuran’la karşılaşmış ve büyük bir mutluluk yaşamıştır. Ancak Nuran, bu ölümsüz özelliklerin yanında mitolojik tanrıçalar gibi “ten” sahibi; “baştan çıkarıcı kadın”dır. Nuran’ın arketipi Kalypso, Odysseus’u tensel bir hazla da seviyor; onu göndermesi için Zeus’un buyruğunu getiren Hermeias’a “kısıkanıyorsunuz, bir ölümlü ile yatmamı” diye haykırıyordu²³.

Mümtaz, Nuran’la karşılaştığında her tecrübeyi yaşamış; ama erginlenmesini tamamlayamamıştı. Çünkü henüz, o büyük olgunlaştırıcı duyguyu; aşk’ı tatmamıştı. O, S.’den kaçarken kendisini ilk ürpertileriyle titreten bu yarım kalmış duygunun eksikliğini, Nuran’la ilk karşılaşmalarının “ertesi akşamı söz vermiş gibi birbirlerini iskelede bulup” (H. 106) birlikte Boğaz vapuruna binmelerini takip eden süreçte fark edecektir. Anlatıcı bu durumu şöyle aktarır:

(...) o zamana kadar tanımadığı, kendisinde eksik sandığı bir taraf, sadece meşguldü, onun varlığı ile dolup boşalmağa hazırlanıyordu. Her düşünce serin bir uyanış durumunda değişiyor, uzviyetin derinliklerinden gelen küçük ve esrarlı dalgalar, unutulmuş hayat şarkılarını tekrarlıyordu. (H. 110)

O zamana kadar Mümtaz’ın aşk tecrübesi, başıboş birkaç çapkınlıkla, kendini dörtyol ağzında rüzgâra dağıtmağa benzeyen bazı arkadaşlıklardan ileriye geçmemişti. (...) Kadın, onun için Macide’nin dostluğu, büyük yengenin şefkati, annesinin ölümü ile İhsan’ın evine alıştığı zamana kadar hayatında eksik bulduğu ve bu ikisiyle tamamlanan şeylerdi.

Şimdi Nuran’ın karşısında onun güzelliklerini, bu küçük kaçışların, arzu, iştah ve itiyatların üstüne çıkan bir bakışla sayıyor, bu kadar değişik şekilde güzel bir kadının yanı başında geçecek hayatı, imkânsız bir şey gibi düşünüyordu. (H. 111)

Kendisinde mademki ilk defa oluyordu; mademki ilk defa teni ve ruhu beraberce harekete gelmişler, tam bir terkip, bir anlaşma içinde me-suttular. (H. 113)

²³ Homeros, *age*, s. 102.

Mümtaz'daki bu uyanışı, "baştan çıkarıcı kadın" Nuran besleyecektir. Bu buluşmada aralarında geçen bir konuşmada hiç münasebeti yokken Nuran, "Bundan sonra böyle çok güzel akşamlarımız olacak demek istedim." diye bir cümle sarf eder. Anlatıcı, onun bu sözünü takiben zihninden geçirdiklerini de aktarır: "Ve sözünün başka bir mânası olduğunu; bunu bile bile söylediği için kendisine kızdı." (H. 112)

Bir süre sonra Mümtaz, İclâl ve Nuran gezintiye çıkarlar ve bir köşkü dolaşırlar. Bu esnada Nuran'ın taşıdığı psikolojiyi anlatıcı şu cümlelerle aktarır: "Ancak Mümtaz'la kendisinin oturabileceği kadar bir yer. (...) Hiç olmazsa bu gece Mümtaz'ı yatağında düşünürken." (H. 127)

Bu duyguların yönlendirmesiyle Nuran ile Mümtaz köşkteki "karanlık bir aynanın önünde" öpüşürler; tanrıça, baştan çıkarıcı kadın rolünü oynamıştır. Her ne kadar, bu, ikisini de hayretler içinde bırakan ani bir öpüşme olsa da, Mümtaz'ın mizacı ve toyluğu göz önüne alınırsa asıl tetikleyicinin Nuran olduğu kolaylıkla tahmin edilebilir. Günün sonunda ayrılırlarken Nuran'ın, Mümtaz'a, "Ben size telefon eder gelirim..." (H. 129) demesi bu durumu pekiştirir. Mümtaz'a gelmeden evvel iç dünyasında fırtınalar kopan Nuran'ı, ona sürükleyen etkeni anlatıcı şöyle açıklar:

Fakat Nuran'ın içinde konuşan yalnız büyük annesinin sesi veya hayatı değildi. Daha derinlerden gelen, daha koyu, daha karışık bir ikinci ses daha vardı. Ve bu ikincisi Nuran'ın kalbine ve uzviyetine hitap ediyordu. Onların gürültüsüyle, onların müphem ve tehlikeli uyanışıyla konuşuyordu. Bu damarlarındaki kanın sesiydi. Aşka ve ihtirasa her şeyi birden yakarak doludizgin giden Nurhayat Hanımın kanıyla anne dedesi Talât Beyin sevginin ocağında bir nezir gibi yanmağa hazır kanları, bu iki kana sonradan karışan babasının kanı (...) (H. 136)

Bu kanın sesi Nuran'a; "Atıl, diyordu. Atıl bu ava; yan ve yaşa!... Zira aşk yaşamının tam şeklidir..." (H. 137) diye haykırmaktadır. Nitekim Nuran o iç sesin çağrısına olumlu cevap verir; Mümtaz'a gelerek baştan çıkarma işlevini yerine getirir. Mümtaz, daha ilk beraberliklerinin hemen ardından, o gün Nuran hakkında şöyle düşünür:

Bu ne bir mâbudeydi ne de lâlettayın vuslat meraklısı bir mahlûktu.

Bu, uzviyetin seçtiği erkeğe bütün hüviyetiyle kendisini bırakan, bir tarla, bir bahçe gibi bütün özünü teslim eden, “ben buyum işte...” diyerek her sırrını, imkânını ona açan kadındı. (H. 140-141)

Mümtaz, ilişkilerinin ileri bir aşamasında Nuran’ı Mısır mitolojisinde kadınlığı ile öne çıkar; ölü kocasını dirilterek kendisini hamile bıraktıran Tanrıça İsis’e benzetir:

Evvela sen bir İsis gibi o duvarların birinden yavaşça çıkıyorsun, eski desenin gerginliğinden sıyrılıyorsun, benim parçalanmış vücuduma eğiliyorsun. (H.172)

Yukarıda “mâbude” olmadığı söylenen Nuran’ın; Mümtaz’ın, İsis’in kocası gibi “parçalanmış vücudu”nu diriltten ten sahibi; baştan çıkarıcı kadın rolü bir kez daha vurgulanır. Campbell, kahramanı maceradan alıkoymaya çalışan kadının et’inin tiksindiriciliğinden söz ediyordu. Mümtaz da ilişkinin sonlarına doğru buna benzer bir düşünceye kapılır; Nuran hakkında şüphe duymaya başlar ve onu “rahip böceği”ne benzetir:

Mesela sen rahip böceği olsaydın, Emirgân’a ilk geldiğin gün beni yemiş olurdun...” (H. 173). “Ne diye bu böceği hatırladım? Yoksa onun sadece hazlarını düşünen bir kadın olmasından mı şüphe ediyorum. (H. 174)

Mümtaz’ın, Nuran’ı bu böceğe; yani çiftleştikten sonra erkeğini yiyen “karadul”a benzetmesi rastlantısal değildir; bu, Campbell’ın, “korkutucu babaya sığınmak imkânsızsa, “örümcek kadın” ya da “kutsanmış anne”ye sığınma”nın kaçınılmazlığı²⁴ yönündeki tespitine koşut bir durumdur. Sonuç itibarıyla Nuran hem tanrıça hem baştan çıkarıcı kadındır.

2.4. Babanın Gönlünü Alma

Mitolojik maceranın bu aşamasında kahraman, yolculuğunu devam ettirebilmek için zalim ve korkutucu “babanın gönlünü almak” zorundadır. *Huzur*’da olay örgüsünün bu evresini, Suat’ın Nuran’a aşk mektubu göndermesini takip eden süreçte yaşananlar temsil eder.

²⁴ Campbell, *age*, s. 152.

Mümtaz'ın babası vakanın başında ölmüş ve zaman zaman hatırlanmaların dışında olaylara doğrudan bir etkisi söz konusu olmamıştır. Bu durumda Mümtaz'ın gönlünü alması gereken baba figürünü başka bir kişide aramak gerekir. İhtimalleri düşündüğümüzde somut olarak babalık rolü taşıyan önemli kişiler olarak İhsan (Ahmet ve Sabiha'nın babası), Fahir (Fatma'nın babası) ve Suat ("Konya'da iki çocuk babası" (H. 221) ve bir de gayrimeşru bir ilişkiden hamile bıraktığı ve kürtaj yaptırmasını istediği bir kadın vardır.) karşımıza çıkar. Yüzeysel bir yaklaşımla Mümtaz'ın yolculuğunu sürdürebilmesi için üçünü de doğrudan ya da dolaylı olarak hoşnut etmesinin gereğinden söz edilebilirse de mitolojik maceranın "baba"sının zalim ve korkutucu olduğu göz önüne alınırsa bu figüre en yakın kişinin Suat olduğunu söylemek mümkündür.

Bütün dünyaya öfke ile bakan; eşini, çocuklarını ihmal eden; düşkün bir kadının hamile kalmasına sebep olduktan sonra onu kürtaja zorlayan; Nuran-Mümtaz ilişkisini ve onların evleneceklerini bilmesine rağmen Nuran'a aşk mektubu yazan; dünyayı kana bulayacak bir savaşın çıkmasını isteyen bu "kötü çocuk", "gazap sahibi" bir babadır. Buna ilaveten Suat'a arketipsel açıdan Mümtaz için de bir "baba" figürü rolü yüklendiğini söylemek mümkün görünüyor. Çünkü yukarıda açıklandığı gibi Suat, Mümtaz'ın bilinçdışındaki "gölge"si olduğuna göre, Oidipus kompleksi çerçevesinde simgesel anlamda "baba" figürünün yerine geçer. Bu kabulden hareket edince Suat'ın gazabının eserin yapıcı kudretlerinden biri olduğu ortaya çıkar.

Öldükten sonra bile Mümtaz'ın peşini bırakmayan bu zalim babanın olay örgüsünün bu aşamasında gösterdiği gazap Nuran'a mektup yazarak onların mutluluklarını zehirlemesidir. Mümtaz, bu mektup hadisesini takiben Suat'ın eşinin Suat'la ilişkili yakınmalarına ve Suat'ın bir meyhane köşesinde, hamile bıraktığı kadını kürtaja ikna etmek için dil dökmesine şahit olur. Onu mektubu yazarken düşleyen Mümtaz'ın zihnî muhasebesini anlatıcı şöyle nakleder:

Mümtaz bu mektuptan öbüründen fazla korkmuştu; çünkü, Suat'ı yakından tanıyordu. O tâ çocukluğundan beri karşısına çıkmıştı. Mümtaz'a bir türlü tahammül edemeyişini bütün ev halkı bilirlerdi. Bununla beraber ona karşı bir nevi sevgisi vardı. Bazen Mümtaz, "Beni

İhsan'dan kıskanıyor..." diye düşünürdü. Suat'ın bazı kuvvetleri olduğu muhakkaktı. Çok okur, cesur düşünürdü. Evlilik hayatında pek mesut olmadığını da biliyordu. Kendisiyle muttasıl alay etmesine, onu şaşırtmaktan hoşlanmasına, bazen garip mizacıyla açıkça düşmanlık etmesine, onu içinden yıkmaya çalışmasına rağmen Mümtaz da Suat'ı severdi. Sever ve ondan korkardı. (...) Onun için bu mektuptan daha fazla korkmuştu. (H. 220)

Alıntıda görüldüğü gibi Suat-Mümtaz ilişkisi, Mümtaz açısından Oidipus kompleksindeki babanın kendisini iğdiş edeceği korkusuna benzer bir algıyı yansıtır. Bir erkeğin sevdiği ve evleneceği kadından mahrum bırakılması, simgesel olarak iğdiş edilmekle aynı işlevi görür. Keza, bu korkuya rağmen Mümtaz'ın içten içe Suat'ı sevdiğini söylemesi bilinçaltındaki onun gönlünü alma çabasının bir yansımasıdır.

Mümtaz'ın Suat'ı babasıyla özdeşleştirmesinin bir göstergesi de Suat'ın intiharından önceki gece, onu rüyasında "Babasının bil-lur lambasını elinden almış, sonra o çocukluğundaki köylü kızıyla bir kayığa binmiş" (H. 328) hâlde görmesidir.

Suat'ın mektup yazma hadisesinden sonra Mümtaz'la Suat ilk kez Nuran'la tuttukları evde verdikleri davette karşılaşır. Meşkin sonunda yapılan sohbet esnasında Suat bütün öfkesini açığa vurur; yaratılıştan, varoluştan, talihinden, dünyadaki hadiselerden, çevresindeki insanlardan gazapla şikâyet eder; Mümtaz ve İhsan'la tartışır. Suat, gitmek için kalktığı anda, Mümtaz'ın ruh hâlini anlatıcı şöyle nakleder:

Mümtaz, Nuran'a:

- Kalması için neden ısrar etmiyorsun?.. dedi. Bunu söylerken içinde garip bir çözülüş vardı. (H. 296)

Bu tutum, Mümtaz'ın Suat'ın gönlünü alma çabasından kaynaklanır. Mümtaz, aynı tavrı ve çabayı, Suat'ı yolcu etmek için onunla beraber çıkıp "yokuşun başına kadar" ona eşlik ederek; yolda ona kendilerinde kalması için teklifte bulunarak; arkasından "keşke beni de götürse" diyerek ve dönüşte, evdekilerin Suat hakkındaki olumsuz sözlerine karşı çıkararak gösterir. Yaşanan bu olaylar yolculuğun bu aşamasını "babanın gönlünü alma" olgusuna dönüştürür.

2.5. Tanrılaştırma

Bu aşama, mitolojik macerada kahramanın arınarak sembolik olarak tanrılaş(tır)ması eylemlerini içerir. *Huzur*'da olay örgüsünün bu aşaması Suat'ı yolcu eden Mümtaz'ın eve dönüşünden sonraki süreçte gelişenlerden oluşur. Eğlence ve sohbetle kaldığı yerden devam eden topluluk bu defa türkülerle meşk eder. Orhan'la Nuri'nin söylediği ilk türküyü birlikte Mümtaz'ın girdiği ruh hâlini anlatıcı şöyle açıklar:

Mümtaz, halk havalarının kendine has, elle tutulur ıstırabını bir devaya kavuşmuş gibi dinledi. Sanki birdenbire sert ve diriltici rüzgâra, yenilmesi behemehal lâzım güçlülere, hayatın kendisine çıkmıştılar. (H. 303)

Bir vecd hâli yaşayan Mümtaz âdeti; "Aşk derdiyle hûşem; el çek ilacımdan tabib/Kılma dermân kim helâkim zehri dermânındadır" diyen Fuzûlî gibi "ıstırapla devaya kavuşmuş" gibi hisseder. Bu bir fenafillâh, "enelhak" yani "tanrılaşma" coşkusudur. Tevfik Bey'in okuduğu "gül ilâhisi" ile coşkusu derinleşen "Mümtaz birdenbire Fra Flippo Lippi'nin *Güller İçinde Çocuk İsa* tablosunu andıran bir kâinat içinde kaldı." (H. 304) Bu cümlede geçen İsa "baba/tanrı"; çocuk "vaftiz" (arınma); gül "Hz. Muhammed" çağrışımları yaparak okuyucunun zihninde zengin bir dinî imgeler cümbüşü oluşturur.

Gül İlahi'sinin "*Gülden kurulmuş bir Pazar/Gül alırlar, gül satarlar/Gülden terazi tutarlar/Alanlar gül, satanlar gül*" (H. 304) biçiminde alıntılanan sözleri karşısında Mümtaz'ı temsilen konuşan anlatıcı şu cümleyi söyler: "Hicaz makamı birdenbire bütün bir bahar olmuştu." İklimin bahara dönüşü "yeniden doğuş"; Tanrı'nın varlığında yeniden dirilme; yani "tanrılaş(tır)ma" eylemidir. Bu ruh hâline giren Mümtaz, yeniden Nuran'ın yani tanrıçanın sevgisini derinden hisseder. Anlatıcı bu durumu şu cümlelerle aktarır:

Mümtaz'ın bu geceden hatırladığı son hayal Nuran'ın bu gül tufanı içinden ve onların üst üste akislerini taşıyan, yorgun, süzölmüş, birkaç türlü düşüncede parça parça, fakat sakın tebessümünde birleşen yüzüydü. Hayır, bütün o şüpheler, azaplar birer vehimdi. Nuran'ı seviyordu. (H. 304)

Mümtaz'ın, Nuran'la ilişkili olumsuz düşünce ve duygulardan sıyrılarak onun sevgisine dönüşü psikanalitik bakımdan Mümtaz'ın "anima"sı ile yeniden bütünleşmesi manasını da içerir. "Anima" konumundaki Nuran'ın sürekli vurgulanan "tanrıça" vasfı göz önüne alındığında onunla bütünleşmenin tanrılaş(tır)ma anlamına geldiği de düşünülmelidir.

2.6. En Son Ödül

Mitolojik kahramanın "son ödülü" ölümsüzlüktür. Campbell, yukarıda değinildiği gibi geleneksel öğretinin yanlış yorumlanarak "ölüm"ün yokluk gibi algılandığını; oysa ölümün gerçek manada ölümsüzlüğe erişme olduğunu; kahramanın çarmıha gerilişinin de bu anlamda bir ödül olarak anlaşılması gerektiğini söylüyordu. *Huzur*'da kahramanın "son ödül" Suat'ın intiharı gibi görünüyor. Olay örgüsünün akışı bakımından bu intihar vakası tam da olması gerektiği gibi tanrılaşma aşamasını takip etmektedir.

Yukarıda bahsedilen meşk gecesinden sonra Nuran, çevreden gelen baskılar sebebiyle adım adım Mümtaz'dan uzaklaşmaya, sık sık onun olmadığı davet ve toplantılara katılmaya başlar. İstirap içinde Nuran'ı beklemekten başka elinden bir şey gelmeyen Mümtaz bu toplantılardan birine Suat'ın da iştirak ettiğini ve Nuran'la dans ettiğini öğrenerek kıskançlık krizine girse de Nuran bir sürpriz yapıp yanına gelince araları düzelir ve evlenmek üzere hazırlıklara başlarlar. Birkaç günlüğüne Emirgân'a giden çift dönüşte evlerinde asılı Suat'ın cesedi ile karşılaşır ve ayrılırlar.

Suat'ın intiharı, mitolojik kahraman yolculuğunda "çarmıha gerilme" ile eşdeğerdir. Bu intihar sahnesinin Güneş Tanrıya sunulan kurbanı çağrıştıran bir görüntüsü vardır: "Holde çok keskin bir ışığın altında tavana asılmış bir insan vücudu, kapıya doğru sallanıyordu." (H. 330) Yukarıda değinildiği gibi mitolojide sık karşılaşılan çarmıh motifi bu kurban edilmenin simgesidir. Suat'ın intiharı; Mümtaz'ın diğer ruhsal benliğinin, gölgesinin, simgesel babasının ve dolayısıyla Mümtaz'ın da çarmıha gerilişidir ve bu kahramanın ödülüdür.

Gölge bir arketip olduğu için zihnin en derin ve karanlık bölgesinde yer alır. Kahramanın bu bölgeye nüfuzu en zoru başarmaktır

ve Mümtaz bunu gerçekleştirerek erginlenme sürecinin son aşamasına ulaşmıştır.

3. Dönüş

Son ödüle ulaşan mitolojik kahraman tılsımlı nesneyi ele geçirmiş sayılır. Şimdi yapması gereken, bu ödülle geldiği yoldan dönmektir. Yol güzergâhı aynı tehlikelerle dolu olsa da kahraman gidişte edindiği tecrübeler sayesinde daha hızlı ve kolay bir dönüş gerçekleştirecektir. Bu giden ve dönen kahraman kendini tanımış; hayatın sırrını kavramış; varlık-yokluk ilişkisini çözmüş; iki dünyanın ustası olmuştur.

Huzur'da dönüş evresi, yirmi dört saatlik aktüel zamanda gelişen olaylar dizisinden oluşur. Bu süreçte Mümtaz'ın gerçekleştirdiği basit ve reel dört yolculuk söz konusudur: Kuşluk vaktinden öğleye kadar süren ilk yolculuğunda İhsan'a hastabakıcı arar fakat bulamaz. Kapalıçarşı'daki kiracı ile görüşmek amacıyla çıktığı ikinci yolculuğu öğleden sonra başlayıp Sahaflar ve Çınaraltı'na da uğramasıyla uzar ve akşam eve dönüşüyle son bulur. Üçüncüsü bir doktor bulmak amacıyla saat sekiz civarında başlar ve saatler süren bir arayıştan sonra bulduğu doktorla birlikte gece yarısından sonra eve dönmeleriyle biter. Son yolculuk doktorun yazdığı ilaçları almak üzere sabaha karşı çıktığı eve saat yedi civarında dönmesinden ibarettir. Kahraman bu süreçte çocukluğundan başlamak üzere hatıralarına döner; bilinçaltının labirentlerinde dolaşır; mazi-hâl arasındaki gidiş dönüşlerle bütün hayatının bir muhasebesini yapar.

Bu gidiş-dönüşlerin biçimsel bir ritim oluşturduğu bir vakıadır.²⁵ Bu ritmin başka bir şekilde metnin tertibinde de belirleyici bir rol oynadığını, eserin bir senfoni²⁶ veya Ferahfeza Ayini biçiminde tertip edildiğine dair ciddi tespitlerin olduğunu da hatırlayalım.²⁷

Mümtaz'ın bu evredeki yolculukları mitolojik macerada olduğu gibi kahramanın ilk ayrıldığı mekâna; yani S. Şehrine dönüşü

²⁵ Mehmet Kaplan, *Bir Şairin Romanı: Huzur, Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*, Dergâh Y., İstanbul 2006, s. 314-368.

²⁶ Berna Moran, *Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Y., İstanbul 1983, s. 227-251.

²⁷ Fatma Tüysüzöğlu; Tolga Bektaş, *Ferahfeza Mucizesi: Huzur*, Kitaplık, S: 63, Temmuz-Ağustos 2003, s. 103-111.

değildir. Ancak bu somut gidiş gelişlere paralel gelişen iç yolculuk sembolik olarak başlangıç noktasına dönüş anlamı içerir. Romanın sonunu hatırlayalım: Suat'ın hayalinin eşliğinde ilaç almaya giden ve birlikte dönen Mümtaz sürekli onunla tartışır. Suat onu da yanındaki götürmeye çalışmaktadır. Mümtaz buna direnince Suat ona tokat atar; Mümtaz düşer ve ilaç şisesi kırılır. Elleri kana bulanmış Mümtaz, çevredekilerin şaşkın bakışları altında yerden kalkar; sükûnetle yürür; radyo haberlerinden savaşın başladığını duyar; âdeta bir rüya hali içinde eve girer; aynada kendisini seyrederek ve eşige oturur. Bu olanların zihinde oluşturduğu imgelem ile babasının öldürüldüğü akşamki imgelem birçok bakımdan örtüşür. Savaş (dolayısıyla ateş ve kan); kırık ilaç şisesi ve ayna ile billur lamba şisesi; çocukluk ve buna benzer bir bilinçsizlik hâli; rüyada görülen baba ile uyanırken yaşanan rüya hâlinde görülen simgesel baba Suat'ın hayali bu imgelemin örtüşen öğeleridir.

Mümtaz'ın dönüş yolculuğu, psikanalitik açıdan bilinç ile bilinçdışı arasında gidip gelme ile oluşan kişilik bölünmesi sürecidir. Mitolojik macerada da sık karşılaşılan kişilik bölünmesi, psikik yapıya ait herhangi bir ögenin (benlik, persona, gölge gibi) kişiliğin bütününe temsil eden "kendilik"i ele geçirme çabasından doğan patolojik bir durumdur. Mümtaz'ın yola çıkış evresinde kazandığı bilincin merkezi olan benliği ile buna bağlı olarak gelişen personası ve bilinçdışına hapsedtiği gölgesi arasında bu yolculuk esnasında büyük bir mücadele yaşanır.

Yukarıda da açıklandığı gibi "persona", topluma uyum sağlamak için geliştirdiğimiz yapay bir kişilik, bir maske olarak tanımlanır.²⁸ O, içimizdeki kötülük duygusunu bilinçdışına iten iyi bir halkla ilişkiler uzmanıdır.²⁹ Mümtaz, kendilik geliştirme sürecinde güçlü bir persona oluşturmuş; bilim, sanat, aile bilinci, aşk alanlarında başarılı bir toplumsal kimliğe bürünmüştür. Buna karşılık, benlik inşası sürecinde bilinçdışına ittiği öldürülmüş "baba", "gölge" figürü olarak hapsedildiği karanlık bölgede yaşamaya devam eder ve Suat'ın kişiliğinde yüzeye çıkar. Personanın olumlu özelliklerinin karşıtlarını taşıyan bir karakter³⁰ olarak Mümtaz'ın göl-

²⁸ Stevens, *age*, s. 64.

²⁹ Korucu, *age*, s. 47 vd.

³⁰ Stevens, *age*, s. 65.

gesi Suat, dönüş anında, ironik biçimde tam da bir gölge/hayalet hâlinde, ortaya çıkarak Mümtaz'ın kişiliğini ele geçirmeye çalışır ve kısmen de başarılı olur.

Böylece kahraman parçalanmış kişiliğin doğal eğilimini gösterir; bilincini kaybederek ciddi bir bunalıma girer. Bilincin kaybedilmesi çocuklukla eşdeğer bir ruhsal durumdur ve romanın yani yolculuğun sonunda Mümtaz da hikâyenin başladığı noktaya; çocukluğuna, dönmüş olur. Dönüş evresinin aşamaları *Huzur*'da şöyle gerçekleşir:

3.1. Dönüşü Reddetme

Yukarıda da belirtildiği gibi mitolojik kahraman yolculuğun gidiş yönünü tamamlayınca bir huzura erer ve kapıldığı rehavet içinde geriye dönmek istemez. Bu, tıpkı en baştaki “çağırıcı reddetme” eğilimine benzer bir tutumdur. *Huzur*'da bu anlama gelebilecek durum şöyle ortaya çıkar:

Romanda ilk dramatik hamle sabah saat dokuza doğru Mümtaz'ın uyanmasıdır. Bu eylem, aktüel zamanın; yani dönüş evresinin de başlangıcı olduğuna göre beklenen gelişme “dönüşü reddetme” anlamında bir olayın veya durumun gerçekleşmesidir. Anlatıcı, o anda Mümtaz'ın içinde bulunduğu ruh hâlini yansıtan şu aktarımları yapar:

Elbisesini giyerken ‘İnsan denen bu saz parçası...’ diye birkaç kez tekrarlardı. Çocukluğunun mühim bir devrinde çok yalnız kalan Mümtaz, kendi kendisiyle konuşmayı severdi. “Ve hayat dediğimiz çok ayrı şey... (H. 10)

Burada alıntılanan iç konuşmalarda kahramanın “insan” ve “hayat” üzerine zihnî bir muhasebe yaptığı gözlemleniyor. Bu iki kavram hakkında söylenen her cümle, bir tecrübeyi; yani geçmiş yaşantıya dayalı bir birikimi; dolayısıyla geçmişe dönüşü yansıtır. Ancak bu iç konuşmaların yarım kalmasını geçmişe yapılacak yolculuğu; yani dönüşü reddetme eğilimi kabul etmek mümkün görünmektedir. Keza, anlatıcının kahramanın çocukluğuna kısaca temas etmesi de yola çıkış anına ve başlangıç noktasına dönme gereğinin hatırlanması anlamına gelse bile çabucak aktüele dönülmesi aynı reddetme eğiliminin bir göstergesidir. Bu reddedişin sebebi hâldeki

durumdur. Mümtaz “mazi” ve “hâl”den oluşan iki dünyadan “hâl”i seçmek zorundadır. Çünkü o, uyandığı andan itibaren İhsan’ın hastalığından dolayı taşıdığı sorumluluğun; hastabakıcı bulma gereğinin bilincindedir.

Bu sabah, tren düdüklerinin büsbütün başka korkularla kanattığı uykusundan, Mümtaz gene üzüntü ile uyandı. Saat dokuza yaklaşıyordu. Bir müddet yatağının kenarına oturup düşündü. Bugün yapacak bir yığın işi vardı. Doktor onda geleceğini söylemişti; fakat onu beklemeye mecbur değildi. Her şeyden evvel hastabakıcı bulmak zorunda idi. (H. 9)

Bu ağır sorumluluk altındaki Mümtaz’ın “an”ı bırakıp “mazi”-ye dönmesi makul bir tutum olmazdı. Nitekim Mümtaz, hastabakıcı arayışından dönünce doktorun gelip gittiğini öğrenmiş; hastanın sükûnetini görünce rahatlamış; odasına çıkmış; öğleden sonraya kadar odasında kalmış; ancak bu arada ne yaptığına dair herhangi bir bilgi verilmemiş; “yola çıkış” evresi bu araya yerleştirilmiştir. Burada dikkat edilmesi gereken husus, olay örgüsünün bu ilk bölümünün; on dört yılın özetinin, anlatıcı tarafından nakledilmiş olmasıdır. Dolayısıyla bu kısmın “dönüş” evresi ile bir bağlantısından söz edilemez. Bununla birlikte, eser boyunca gözlemlenen anlatıcının kahramanla özdeşleşme; öznel bakış açısını kullanma eğilimi göz önüne alınırsa, bu anlatımın, kahramanın dönüş zorunluluğunu hatırlaması gibi yorumlanması mümkündür. Ancak bu yorum doğru olsa bile kahramanın dönüşü razı olmak yerine büyüğü kaçışı tercih ettiği görülecektir.

3.2. Büyülü Kaçış

“Büyülü kaçış”, erginlenmenin yorucu aşamalarından sonra zafere ulaşan kahramanın dönüş zorunluluğunu göz ardı etmek için güzel bahaneler bulma yöntemidir. *Huzur*’da bu aşamanın olaylar dizgesi şöyle oluşur: Mümtaz öğleden sonra evden çıkıp Beyazıt, Sahaflar, Bitpazarı, Çadırları ve Bedesten’de dolaşır; kiracıyla görüşmeye Kapalı Çarşı’ya; daha sonra arkadaşlarıyla görüşmek için Çınaraltı’na gider ve saat sekize doğru yeniden eve döner.

Bu süreç birçok yönden “büyülü kaçış” olgusuyla örtüşür. Kiracıyla ve arkadaşlarıyla randevusundan saatler önce evden çıkan

Mümtaz'ın bu tarihî dokuyu koruyan mekânları dolaşması eski hayatın masalsı iklimine sığınma isteğidir. Mümtaz'ın Beyazıt Camisi yakınında tramvaydan indiği anda zihninden geçenler onun oraya geliş sebeplerini açıklar:

O bu yolu öteden beri severdi. Beyazıt Camii'nin yan tarafında, büyük kestanenin altında güvercinleri seyretmek, Sahaflar içinde kitap karıştırmak, tanıdığı kitapçılarla konuşmak, sıcak günden ve sert aydınlıktan çarşının birdenbire insanı kavrayan loşluğuna ve serinliğine girmek, bu serinliği çok anzî bir hâl gibi teninde duya duya yürümek hoşuna giderdi. (...)

Eski İstanbul, gizli Anadolu, hattâ, mirasının son döküntüleriyle imparatorluk, bu dar, iç içe dükkânların birinde en umulmadık şekilde ve birden parlardı. Kasabadan kasabaya, aşiretten aşirete, devirden devire değişen eski zaman elbiseleri, nerede dokunduğunu söyleseler bile unutacağı, fakat motiflerini ve renklerini günlerce hatırlayacağı eski halı ve kilimler, Bizans ikonlarından eski yazı levhalarına kadar bir yığın sanat eşyası, hangi geçmiş zaman güzeline boynunu, kollarını süslediği bilinmeyen bir iki nesle ait mücevherler, bu rutubetli ve yarı karanlık dünyada hüviyetlerine eklenen uzak zaman ve bilinmez cazibesıyla onu saatlerce tutabilirdi. Bu eski şark değildi, yeni de değildi. Bu iklimini değiştirmiş zamansız hayattı. Mümtaz bu hayattan Mahmutpaşa'nın çığlığı içine çıktığı zaman, bir mahzende cins bir şarapla sarhoş olduktan sonra güneşe çıkanların sarhoşluğunu duyardı. (H. 42)

Görüldüğü gibi, anlatıcının kahramanın bakış açısını kullanarak anlattığı bu büyüleyici masal ülkesine Mümtaz büyülenmek, sarhoş olmak, dönüş zahmetinden kurtulmak için sığınmıştır. Dolaşmaları esnasında da bu düş ülkesinin kalıntılarında eğlenir. Önce, seyrederken masalların sırrını taşıdıklarını düşündüğü güvercinlere yem verir (H. 45). Sonra, Sahaflar Çarşısı'na girer ve birden zihninin üçe bölündüğünü fark eder; İhsan, savaş ve Nuran. Burada Nuran'ı hatırlaması, yine dönüş çağrısıdır ancak Mümtaz tanıdık bir dükkân sahibinin onu çağırıp bazı mecmualar göstermesiyle yine büyüdü dünyaya sığınmaya devam edecektir. Eski mecmuaları karıştırırken rastladığı tariflerden birinin “İksir-i Hayat”ın nasıl yapıldığını anlatması yukarıda değinilen; Campbell'ın bahsettiği “mitolojik iksir”i hatırlatır.

Mümtaz, ilginç bir biçimde bu kaçışın farkındadır. Sayfalarca süren mecmua okumalarından sonra eski kuşakların “kaçış imkânları ile dolu hayatlarını” ve kendi hayatını düşünerek şu sonuca varır:

Böyle olsa bile kendisi kaçmıyor muydu? Sadece bu dükkânda bu saatte oturması bir kaçış değil miydi? Gittikçe ağırlığını artıran sıkıntıların arasında bu saati çalmak istediği, onu İhsan’dan ve etrafındaki-lerden göz göre göre çaldığı muhakkaktı. (H. 51)

Buna rağmen kitapçıdan çıktıktan sonra da aynı şekilde davranmaya; Sahaflar, Çadırcıları ve Bitpazarı’nda bir yığın fantastik eşya arasında dolaşmaya devam eden Mümtaz, gittikçe artan sıklıkta, onu dönüşe çağıran Nuran’ı hatırlamakta ve her seferinde daha uzun süre onunla meşgul olmaktadır. Bitpazarına girdiği anda Nuran’ın dedesi Talat Bey’in bestesi olan Mahur Beste ile ilgili dillere destan trajik bir evlilik hikâyesi olan “eski Şura-yı Devlet azası çok yaşlı Behçet Bey”i gördükten sonra zihninde uyanan bir yığın çağrışımla Nuran’ı bir kez daha hatırlayan Mümtaz, uzun süre onunla meşgul olur. Ama hâlâ dönüşe hazır değildir; dönmekle kalmak arasındaki zihni bölünmüşlüğü ve mitolojik kahraman işlevini fark eden Mümtaz’ın ruh hâlini anlatıcı şöyle tahlil eder:

İşin en acısı Mümtaz’ın geçtiği yolların hiçbirini kaybolmasın diye kendisine bir şeyler saklamasıydı, onun için bu durgun tebessümün aynasında muhayyilesi her an ona kaybettiği cennetlerin bir köşesini açardı. (...)

Hakikat şuydu. Mümtaz *Binbir Gece*’deki eskicinin hikâyesine benzeyen ikiz bir ömrü yaşıyordu. (...)

Zaman olurdu ki bütün hayatı sadece kaçışlardan ibaret kalırdı. Zavalı Mümtaz, İstanbul sokaklarında bir nevi hayalet gemi gibi yaşıyordu. (H. 62)

Bu ruh hâlinin yarattığı yorgunluğa dayanamayan Mümtaz, “hiçbir şey düşünmemeğe” (H. 63) karar vererek bir an evvel görmek istediği kiracıya giderken ve oradan ayrılırken kısa süreli bir fennalık geçirir. Kiracının yanında iken, onun yaptığı bir telefon konuşmasından savaşın kesin olarak çıkacağı kanaatine varan Mümtaz, varlık-yokluk; hayat-ölüm üzerine derin bir muhasebeye girer ve mitolojik kahramanın son ödülü olan “ölümün ıstırap değil kurtu-

luş; sonsuzluğa karışma” (s. 69) olduğunu düşünür. Sonra yeniden Nuran aklına gelir ve anlatıcının “Dönmesi imkânsız olan günleri kendisinden uzaklaştırmaya çalıştı.” (H. 70) diye yorumladığı o an Mümtaz’ın büyüülü kaçıştaki son direnişidir.

3.3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş

Dönüş çilesine katlanmamak için büyüülü dünyaya kaçan kahramanı Campbell’ın dediği gibi “yaşam çağıracaktır.” Bununla birlikte “bir yerde olmanın saadetini benlik parçalanmasına tercih eden” kahraman dönüşe kendi karar verme eğiliminde değilse “dışarıdan yardımla geri getirilmesi gerekir.” *Huzur*’da bu yardımı getiren kişiler Muazzez ve İclâl’dir.

Nuran’ın Fahir’le evlenmek için yarın İzmir’e gideceğini öğrenmesi Mümtaz’ı “mistik alandan günlük dünyanın alanına dönmek üzere paradoksal, aşırı zor eşik geçişinin son dönüm noktasına”³¹ getirir. Bu nokta, dönüş eşiğidir. Mümtaz kızlardan ayrıldıktan sonra bu eşiğe gelir.

3.4. Dönüş Eşiğinin Aşılması

Kahramanın dönüşe karşı olan direnci kırıldıktan sonra geleceği aşama “dönüş eşiğini aşması”dır. Mümtaz bu aşamaya kızlardan ayrıldığı andan itibaren girmiştir. Kızlar uzaklaştıktan sonra Mümtaz’ın iki kez tekrar ettiği “Ben müdafaasız adamım!” (H. 337) biçimindeki iç konuşma onun dönüş zorunluluğuna karşı direncinin kırıldığıнын ifadesidir. Artık Nuran’ın problem olmaktan çıkması gerekir ki bunun gerçekleştiğini şu iç konuşma cümlelerinden anlıyoruz: “İyi ama, neden Nuran’ı düşünmüyorum? Hatta düşünmüyorum?”; “Nerede ise bu işin tamamen bittiğine memnun oldum, diyeceğim!..” (H. 338) Bu iç konuşmaların arasında anlatıcı da şu tahlilleri yapar:

Sanki İclâl’le Muazzez, bütün sıkıntılarını, kalbini burkan acıyı, hattâ o zenginleştirici aşkı beraberlerinde alıp gitmişlerdi. (...) Kendisinde bu değişikliği merak ve endişe ile takip ediyordu. Genç kadını hiç düşünmüyor değildi. Hattâ hayaliyle beraber yürüyordu. Fakat çok uzak,

³¹ Campbell, *age*, s. 248.

sanki aralarında kalın su tabakaları, bilmediği maddeler varmış gibi, 'İnsandaki ölüm terbiyesinin verdiği bir şey olsa gerek!' Oldu ile bit-tiye çare yoktur, diyen bir atalar sözü hatırlıyordu. Bu da aynı şeydi. (H. 338)

Bu alıntılarda da gözlemlendiği gibi kahramanın bütün direnci kırılmış; Nuran'ın gidişini kabullenmiş; onu zihninden atarak ikiz yaşantısından, kişilik bölünmesinden kurtulmuştur. Bu ruh hâliyle saat altıda randevu verdiği arkadaşlarıyla görüşmeye giderken kendi iç meselelerinden dış dünyaya yüzünü dönen Mümtaz yolda bir ha-malla karşılaşır. Hamal, onun zihninde, önce eski alışkanlığı gereği birtakım mitolojik imgeler uyandırır da realiteye dönmüş kahra-man biraz sonra "Hiç de Puget'in devlerine benzemiyor. Onlar geril-miş adalenin, bütün vücuttan akan kudretin ifadesidirler. Bu biçare ise sırtındaki yük tarafından yutulmuş." (H. 339) diye düşünür. Bu düşünceyi takiben toplumun ve kendisi gibilerin önemsemediği, görmezden geldiği bu tür insanların da bir hayatlarının olduğu aklı-na gelen Mümtaz, onların trajik yaşantıları hakkında zihnî yorumlar yapar; savaş çıkarsa bu insanların "bilmedikleri bir dava uğruna öle-ceklerini" düşünür. Bu esnada Mümtaz birden, Suat'ın hayalini gör-müş gibi olur; bu simgesel baba; "gölge" Suat'ın ona dönüş yolunda eşlik etmek üzere eşiğin ardında beklediği anlamına gelir.

Bu andan itibaren dönüş eşiği aşılmıştır. Mümtaz da bunun farkına varır; Suat'ın bu bekleyişine karşılık vereceğini anlar; bir gece önce Suat'ı rüyasında gördüğü aklına gelir; masal mağaralarına benzer birçok kapısı olan bir evde bulunduğunu; açtığı her kapının ardında Suat'ın olduğunu; onu rahatsız etmekten dolayı özür diler-ken Suat'ın kendisine güldüğünü hatırlar; peşinden Ferahfeza ayini aklına gelir ve "nağmenin hasret gülleri içinde Nuran'ı değil, Suat'ı görüyordu." (H. 342) Nuran'la Suat'ın böylece yer değiştirmesi de dönüş yolculuğuna çıkışın habercisidir. Bu yöndeki en can alıcı tes-pit de bu anlarda gelir:

Ve birdenbire yine Emirgân'daki geceyi, yokuşun başında Suat'tan ay-rıldığı ânı hatırladı. Ellerini Suat'ın ellerinden nasıl zorla çekmişti. "Ve gözlerine de bakamıyordum. Yarabbim, bu yokuş bitmeyecek mi? Yoksa bu benim çarmıh yolum mu? Suat benim salıbmı mı?" (H. 342)

Yukarıda Suat'ın, Mümtaz açısından "baba" figürü yerine geçtiği söylenmiş; Campbell'ın da "kahramanın son ödülünün babayla birlikte çarmıha gerilmek olduğu" bilgisini verdiği hatırlatılmıştı. Bu tespit göz önüne alındığında kahramanın iç konuşmasına doğrudan yansıyan "çarmıh" ve "haç" (salîb) imgeleri daha da anlamlı hâle gelir; evet, Mümtaz, babayla birlikte dönmeye, onunla çarmıha gerilerek ölümlülükten ölümsüzlüğe geçip iki dünyanın ustası olmaya karar verir.

3.5. İki Dünyanın Ustası

Dönüş kararını almış olan kahraman Nietzsche'nin imgelediği kozmik bir dansçı gibi iki dünya; hayat ve ölüm arasında gidip gelme becerisini gösteren bir olgunluğa erişir. Mümtaz şimdi bu sürece girer; Campbell'ın belirttiği gibi "yeniden doğuş için gerekli olan öz-kıyımına karşı direnmeyen; kişisel tutkularından arınmış ve yaşamaya da çalışmayan kendini olup bitene bırakacak bir isim-siz olur." O, artık Nuran'dan kurtulmuş; Tanpınar'ın da neredeyse Campbell'la aynı sözcüklerle ifade ettiği gibi "Oldu ile bittiye çare yoktur." diyecek ruh hâline bürünmüştür.

Olay örgüsünün bu aşamaya denk gelen kısmı şu olaylar zincirinden oluşur: Kızlardan ayrılan Mümtaz, Suat'ın hayaliyle birlikte önce Çınaraltı'na arkadaşlarıyla buluşmaya gider; bir süre onlarla sohbet edip eve geçer; İhsan'ın durumunun ağırlaştığını görünce doktor getirmek için tekrar dışarı çıkar; saatlerce dolaştıktan sonra bulduğu doktoru getirir ve nihayet Suat'ın hayali eşliğinde eczaneye gidererek doktorun yazdığı ilacı alıp döner.

Olaylar iki boyutludur; reel ve hayalî. Suat'la yaşananlar hayalî; diğerleri reeldir. Reel olanlar hayatı; Suat'la ilgili olanlar ölümü temsil eder. Doğal olarak içerik de bunlara paralel kurgulanır. Reel hayatın gerçek ve yakın problemleri; savaş, insanlığın geldiği aşama, siyasi, sosyal ve ekonomik meseleler; Mümtaz'ın hem arkadaşlarıyla hem de doktorla konuşmaları esnasında tartışılır. Mümtaz'ın; Suat'ın hayaleti ile yaptığı konuşmalar ve onunla ilgili düşünceleri hayat ve ölüm; varlık ve yokluk muhasebesidir. Mümtaz, bu aşamanın gereği "kozmetik dansçı" gibi bu iki dünya arasında gider gelir.

İki dünya psikanaliz açısından bilinç ve bilinçdışı anlamına gelir. Mümtaz'ın bilincinin merkezinde benliği/"persona"sı otur-

maktadır; Suat ise bilinçdışından hortlamış “gölge”sidir. Bu durumu Jung’un tespitleri doğrular. Ona göre, Mümtaz gibi “tutkulu” mizaçta olmanın “içedönük düşünen tip”le ilişkisi vardır.

Bu tipteki insanların etkinlikleri zihnî mülahazalara dayalıdır fakat iç kriterler tarafından yönlendirilir. Dış dünyada yer alan olaylara pek az ilgi gösterme eğilimindedirler ve esas itibarıyla teori ve fikirlere ilgi gösterirler.³²

Jung bilim adamlarını bu gruba dâhil eder; onların idealist yanlarını vurgular; Mümtaz da idealleri olan bir bilim adamıdır. Bu tiplerin “gölge”si ise “dışadönük duygu”dur ve ilginç bir şekilde Suat’ın özellikleriyle birleşir. Jung, “dışadönük duygusal tipler”in “entelektüel bir alana yöneldiklerinde fanatik olma eğiliminde” olduklarını, “ruhsal anlamda bir yıkım yaşadıklarında histerik veya manik” olabildiklerini söyler.³³ Suat’ın fanatizmi ve anarşizmi ile histerik davranışları yüzeye çıktığı her yerde kendini gösterecektir.

3.6. Yaşama Özgürlüğü

“Dönüş”ün ve tüm yolculuğun son aşaması kahramanın ruhu-
nun özgürleşmesidir. Bu, bir olay değil; tüm yaşananların bir sonu-
cucu olarak ortaya çıkan ruhsal bir durum; psikanaliz bağlamında
“kendiliğin gerçekleşmesi” veya “bireyleşme”dir. Kendiliğin gerçekte-
leşmesi ancak bireyin ruhsal benliğinin bütün yönlerini; persona-
sını, gölgesini, animasını/animusunu ve onlara yaratılışın tanıdığı
egemenlik alanını tanıması; yeteneklerini ve zaafalarını keşfetmesi
ile mümkündür.

Mümtaz, “ben bilinci”nin oluşmaya başladığı on bir yaşından
olayların sona erdiği güne kadar süren on beş yıllık yolculuğunda
bir mitolojik kahraman gibi sevinçli, coşkuyu, hüznü ve trajediyi
dört mevsim gibi yaşar; ölümü ve korkuyu; aşkı ve ten hazzını ilik-
lerinde hisseder. Campbell’ın belirlediği mitolojik kahramana özgü
“kaçınılmaz yaşam suçunu” işlediğini düşünerek başladığı macera-
sını simgesel babası Suat’ı dirilterek sonlandırır. Bu iki ana eyle-
min arasında yine mitolojik kahraman gibi “iyiyi temsil ettiği için
kaçınılmaz günah işleyişten dolayı aklandığı, yeryüzündeki sıradışı

³² Stevens, *age*, s. 94.

³³ Stevens, *age*, s. 96.

bir görüngü olduğu şeklinde yanlış, sonuçta haksız bir imge" oluşturur. Bu "benlik düşkünlüğü" yüzünden Suat'ı haksız bulur; saadeti onun engellediği zannına kapılır. Bu zandan ancak yolculuğun sonunda kurtulur; Suat "güzelleşmiş"tir. O anda, "zamanın çeşitli görüngüleriyle her şeyde yaşayıp ölen tükenmez yaşam arasında gerçek ilişki kurmayı"³⁴ başarır.

Mümtaz, "yaşama özgürlüğü"ne ulaşmış mıdır? Fethi Naci, romanın sonunda "Mümtaz çıldırır."³⁵ der; Kaplan da öldüğünü söyler³⁶. Kastedilen reel anlamda ölüm ise Kaplan'ı doğrulayacak bir verinin olmadığı yukarıda söylenmiş; ancak simgesel bir ölümün gerçekleştiği açıklanmıştı. Bu durum, eserin sonundaki muğlâklık berraklaştırabilir. Her ölüm bir yeniden diriliş olduğuna göre, Mümtaz'ın sembolik ölümü de böyledir. Çıldırma ya da cinnet ise geçici bir hâldir. Bu durumda her iki hâlde de, Mümtaz, oturduğu merdivenin basamaklarından, biraz sonra ruhunu esaretten kurtarmış bir insan olarak kalkacaktır. O ferahfeza gecesinde zihninden geçen "Bir mübarek sefer olsa da gitsem/Kâbe yollarında kumlara batsam..." (H. 255) dizelerindeki özlemini gerçekleştirmiş; kutsal ölümsüzlüğe erişmiştir.

³⁴ Campbell, *age*, s. 271.

³⁵ Fethi Naci, *Yüzyılın 100 Romanı*, Adam Y., İstanbul 1999, s. 250.

³⁶ Mehmet Kaplan, *agm*, s. 334.

AYLAK ADAM

Türk romanının “ön postmodern” sürecinin önemli metinlerinden biri olan *Aylak Adam* (1959), *Huzur* müellifinin öğrencisi olmuş bir yazarın ürünüdür. Eser, edebiyat tarihinde örneğine ender rastlanabilecek bir olayın da müsebbibidir. Askerî öğrenci olarak okuduğu İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesini bitirerek öğretmenliğe atanan; hakkında açılan davalar yüzünden kısa süren bu macerayı takiben köyüne yerleşerek evlenen ve çiftçilikle uğraşan Atılğan, *Aylak Adam*’ın yayımından sonra rivayete göre, on yedi yaşındaki bir genç kızdan aldığı bir mektubun peşinden İstanbul’a sürüklenir. Yıllar süren bir gizli aşk macerasından sonra bu hanımla ikinci evliliğini yapan Atılğan, bir daha köyüne dönmez; arkasında yarım kalmış bir yığın eser bırakarak sonsuz yolculuğa çıkar.

Aylak Adam’ın bu yaştaki bir genç kız üzerinde nasıl bir etki yapabileceğini romanın tahlilini yaptığımız bir derste, bir kız öğrencim, bütün içtenliği ile; “Böyle bir adam karşıma çıksa, hiç düşünmeden düşer peşine giderim.” deyince anladım. Aylak, mirasyedi, sapkınlığa mütemayil bu çağdaş Don Kişot; “Bay C.” ortalamanın üstünde bir ruh duyarlılığının savurduğu bir şövalyeden başka bir şey değildi. Gerçek şu ki; bütün zamanlarda hiçbir erkek tipi genç kadınların ruhunu fethetmede şövalyelerle yarışamamıştır; şövalye, mitolojik kahramanın ta kendisidir.

Metin Tertibinde Arketipsel Düzen

Aylak Adam KIŞ, İLKYAZ, YAZ ve GÜZ başlıklarını taşıyan dört ana bölüme ayrılmıştır. Bu tutum, Frye’in mit sistematizindeki edebî türler ve “yaşam evreleri” denkleştirmesine uygun bir adlandırmadır. Romanın kış mevsiminde başlaması, sistematikle uyuşmayan bir düzen içerdiği zannı uyandırır da esas itibarıyla “yaşam döngüsü” söz konusu olduğuna göre, her başlangıç, son; her son başlangıçtır.

1. Kış/Taşlama

Eserin KIŞ başlığını taşıyan birinci bölümünde aktüel zaman kış mevsiminden seçilmiş yaklaşık iki aylık bir dilimdir. Olayların başladığı günlerde avukatın, onu yakında düzenleyecekleri “yılbaşı” partisine davet etmesi zamanla ilgili somut bir ipucu verir. Romanın asıl kahramanı C., bu sürecin yirmi beş gününde, bir resim atölyesinde portresini yapan Sami’ye modellik yapmış; “yirmi altıncı gün” resmi teslim almış; sonraki üç hafta boyunca da sonunda hepsini yırtacağı hikâyeler yazmıştır.

Bölümde aktüel zamanın kış mevsimi olduğuna dair birçok somut bilgi verilmiştir. Eserde genel olarak fizikî çevre anlatımlarında “tasvirici” bir tutum benimsenmediğinden, kışla ilgili görsel unsurlar da genellikle “sahneleme” (gösterme) yöntemi ile sunulur. Bölümün başlarında, anlatıcı, iklimi sezdirecek şu cümleleri kullanır: “İnerken ayağı kaydı. Gecedен ıslak taşlar donmuş, kaygan” (A. 13). Bölümün sonlarına doğru daha geniş ve donanımlı sahneler kullanılır:

Damın beton düzlüğüne kar yağıyordu. Esintisiz, ağır. Tutmuş. Ona bu aklığı gösteren belli belirsiz ışığın nereden geldiğini bilmiyordu. Bastığı yerin yumuşaklığı, bir de yüzüne değen serpintiler olmasa belki kar yağdığını bile anlayamazdı. Sol elinde yakıcı bir karıncalanma vardı. Soğuktan. (A. 36)

Duyu organları sürekli uyanık olan kahraman burada iklimi, görme ve dokunma duyuları ile algılar. Bu sahneyi plastik sanatlarla tam olarak gösterme imkânı yoktur; ancak tiatral ya da sinematik bir canlandırma, “kahramanın elinin karıncalandığını” ifade etmeye yetecektir. “Dışarıda çiğnenmemiş kar, üstüne bastıkça gıcırdayıyordu.” (A. 39) cümlesi de aynı şekilde işitme duyusu ile algılanan bir dış dünyayı yansıtır. Aşağıdaki alıntıda da yine görme, işitme ve dokunma duyularının işlediği bir canlandırma yapılır.

Yirmibeş gün öğle sonları ayakları hep üşüdü. Sabahları atölyede Sami’ye poz veriyordu. Yemeği Beşiktaş’ta yiyor, sonra karda; yağmurda -çoğu karda, kimi gevrek, kimi vıcık vıcık, kirli- yoruluncaya değin yürüyordu. (A. 40)

Bu sahnelerde kış mevsimi; kar, çamur, soğuk, kayganlık, kirlilik, üşüme, vıcık vıcık gibi bütünüyle olumsuz ifadelerle anılır. Bu tutum, ön postmodern romanın “iç sıkıntısı” yaşayan figürlerinin dış dünyayı algılama biçimini yansıtır. Keza, kış, Frye’in teorisinde de kahraman açısından “sıkıntı” yaratan bir iklim olarak belirlenir. “Yine lök gibi oturdu içime o deminki sıkıntı.” (H. 9) cümlesinde de ifade edilen sıkıntı hâli bölüm boyunca sürecektir.

Frye’in sistematüğinde kış mevsimi “taşlama” miti ile ilişkilidir. Taşlamanın aslî işlevi olan “eleştiri” bu bölümde, bireysel ve toplumsal planda oldukça bariz bir biçimde kullanılır. Bay C.’nin, sosyal çevreye bakışında baskın eğilim eleştirel tutumdur. Eve sarhoş geldiği bir akşam lavabonun yanında sızan C., rüyasında tacize uğramış bir aktrisin sahneden kaçışını ve sonrasını şöyle görür: “Şimdi lağımın içine yürüyor. Koku artmış. Bu şehrin böyle bir lağımı olsun, ummazdı. Işıklı. İki yanında kapılar var. İnsanlar girip çıkıyor” (A. 22). Bu anlatım, onun bütün şehri, “lağım” gibi görmesinin yansıması olan bir toplumsal eleştiri içerir.

O, iletişimde bulunduğu dilenci, avukat, ressam, aktör gibi her sınıftan insanı eleştirel bir bakış açısından görür. Ona göre; avukatı, sürekli kendisinden para sızdıran bir şaklaban; ressamlar, eserlerini satın alır umuduyla yalaka; dilenci, gizlice sigara içen yalancı bir duygu sömürücüsü; otobüsteki kalabalık içinde kocasının yanında kendisine sürtünen kadın bayağı; sokakta birini taciz ettiği iki kızın mağdur olanı sessiz, tacize uğramayanı “neden bana yapmadın” dercesine öfkeli. O günlerde gittiği sinemada, salondaki insanlar hakkında önce “Şunların arasında sevilmeğe değer birkaç kişi niye olmasın?” (A. 17) umudu taşırken filmi seyretmeye başladığında yan koltukta oturan kadına sinirlenip “Seveceğini sandığı insanlar bunlar mıydı?” (A. 18) düşüncesine geçen kahraman, sinemadan çıkarken şu iç konuşmayı yapar:

Çağımızda geçmiş yüzyılların bilmediği, kısa ömürlü bir yaratık yaşıyor. Sinemadan çıkmış insan. Gördüğü film ona bir şeyler yapmış. Salt çıkarını düşünen kişi değil. İnsanlarla barışık. Onun büyük işler yapacağı umulur. Ama beş-on dakikada ölüyor. Sokak sinemadan çıkmayanlarla dolu; asık yüzleri, kayıtsızlıkları, sinsî yürüyüşleriyle onu aralarına alıyorlar, eritiyorlar. (A. 18)

Toplumsal eğilimlerin iyi niyetli ve diğerkam insanları nasıl yozlaştırıp kendine benzettiğinden şikâyet eden C., bölüm boyunca, önyargılarıyla, bireyi ve toplumu; birinden hareketle diğerini eleştirmeye devam eder. Küçük burjuvanın rutinlerini bunaltıcı bulan kahraman hemen her gün aynı şekilde iş-alışveriş-ev güzergâhında yaşayan ortalama insanların çevresini “eli pakettiller sokağı” diyerek küçümser.

Kış mevsiminin ve taşlama mitinin sembolik anlamı; kahramanın yalnızlığı ve yenilgisi; kaosun, karanlığın güçlerinin ve ölümün zaferidir. KIŞ bölümünde Bay C.’ye yenilgiyi tattıran ilk vaka, sevgilisi Ayşe’nin kendisini aldattığı zannı ile ondan ayrılmasıdır. C., Ayşe’yi Selim’le sergiden çıkarken görmüş ve onu terk etmiştir. Bu durum, C.’nin ruhunda büyük bir tahribat yapmış onun bunalıma düşmesine yol açmıştır. Diğer yenilgi hadisesi, C.’nin “terzi” olduklarını düşündüğü iki kişiden, gece vakti dayak yemesidir. Bu olay aynı zamanda “karanlığın güçlerinin zaferi”nin simgesidir. “Uykulu sokakta beni çökerttikleri yer lambalardan uzak değilmiş, birinin kara bıyıklı olduğundan (...)” (A. 10) cümlesinde sadece “karanlık”tan değil “kara bıyık”tan da söz edilir. Kahraman bölüm boyunca genellikle akşam ve gece vakitlerinde dışarı çıkar; “ucuza huzur satın aldıkları” (A. 43) için diğer insanlara hınç duyar; kendisini onlara karşı yenik hisseder.

Bu ruh hâli tam bir zihni kaosun göstergesidir. Kahramanın şiddetli bir cinsel açlık hissetmesi bu hâli daha da pekiştirir. O, yirmi sekiz yaşındaki aydın bir gençten asla beklenmeyecek biçimde sokaktan geçen kızlara saldırarak birini öper; otobüste kendisine süründüğünü düşündüğü kadına sapıklık yapar; hizmetçi Eleni ile ilgili fanteziler kurar; düşkün bir kadınla birlikte olur; sinema kapısında sürekli müşteri bekleyen “şası kadın”la birlikte olmayı düşünür; bir aktörle meyhanede içer, zilzurna sarhoş olur ve evinin tuvaletinin girişinde sızarak bir kâbus görür. Bilinçaltının harekete geçtiği bu kâbus anında kaos içindeki şehir ve çocukluğunda yaşadığı bazı olaylar C.’nin zihninde canlanır:

Sonra baktı o tiyatrodaki oturuyor. Sahne şıpır şıpır akıyor. Kiremitlerin hepsi mi çatlak? Bir de koku, nereden geliyor bu? Ardına baktı: Kapı bir lağıma açılmış. Kimse kapamıyor. Çevresinde hiç kadın yok; tümü de erkek. (...)

Şimdi lağımın içine yürüyor. Koku artmış. Bu şehrin böyle bir lağımı olsun, ummazdı. Işıklı. İki yanında kapılar var. İnsanlar girip çıkıyor. (A. 22)

Rüyanın devamında bu “lağım”a bulanmış şehirden eski hizmetçileri olduğunu söyleyen bir kadın çıkarak, onu babasına ben-zettiğini söyleyip taciz eder. Bu durum, “baba kompleksi” yaşayan C.’nin bilinçaltının dışavurumudur.

Beyaz önlüklü bir kadın ona doğru koşup önünde duruyor. “Ah” diyor. “Baban sandım seni. Sizin evde hizmetçi-ydim ben. Tıpkı baban gibisin. Bir bıyıkların eksik.” “Defol, babama benzemem ben.” “Niye kızıyor-sun? Babaya çekmek kötü bir şey mi? Yaman adamdı senin baban.” “Defol. İstemiyorum.” “İstesen de istemesen de onun gibisin sen. Bak nasıl bakıyorsun bacaklarıma.” “Hayır, hayır sus!” Kadın gülüyor. Korkunç bir öfke kabarıyor içinde. Üstüne yürüyor, ama kadın yok artık. Çevresinde kendi hâlinde insanlar var. Kokuyu duymuyorlar mı? Oysa çatlayacak. Ya bu dondurucu soğuk... (A. 22)

Bu rüya, bunalım geçirmekte olan kahraman açısından tam bir “düşüş” hâlidir. C., zaman zaman bu düşüşün farkına varsa da durumunu değiştirmek için çaba sarf etmez. Bu tutumun sebebi, Jung’un açıkladığı cinnet hâlidir:

Gölgesi tarafından ele geçirilen bir insan daima kendi ışığını keser ve kendi tuzağına düşer. Eline geçen her fırsatta başkaları üzerinde olumsuz bir izlenim bırakmayı tercih eder. Çoğunlukla şanssız kişi konumundadır, çünkü kendi düzeyinin altında yaşar, olsa olsa kendine iyi gelmeyen şeylere ulaşabilir. Tökezleyeceği bir eşik yoksa da yaratır, üstelik de faydalı bir iş yaptığını sanır.¹

Bölümde kaos yaratan durumlar sadece C.’nin çevresinde gelişmez; Ayşe ve “B.” etrafında yaşanan bazı olaylar da bu içeriği pekiştirici rol oynar. Ayşe, C.’nin kendisini Selim’le görüp terk etmesinden sonra, bir bunalım geçirir. Selim’le ilişkisinin yanlış anlaşılmış olduğunu C.’ye anlatmak için bir gün sinema girişinde saatlerce bekleyen genç kadın, o gelmeyince sinemaya girip bir erkeğin yanındaki koltuğa oturur ve aralarında bilinçli bir temas olur. Ayşe’nin, sevgilisine dönme umudu taşıırken yabancı bir erkeğin temasından

¹ Jung, DA, s. 56.

haz duyması ve biraz sonra da elini tutmasına göz yumması kaotik bir durumdur. Ancak erkeğin durumu ilerletmesinden iğrenen Ayşe sinemadan çıkar. Benzer bir hâli, Sami'nin ablası ve Güler'in arkadaşı olan B. de yaşar. Sevgilisi Erhan'la sinema locasında sevişirken Erhan'ın; "Ne o, yoksa kız mısın?" (A. 33) diye sorması B. üzerinde yıkıcı bir etki yapar. Sinemadan kaçır gibi çıkan B. her şeyden iğrenmekte ve kusma isteği duymaktadır.

KİŞ'in simgesel anlamlarından biri de kahramanın ölümüdür. Ancak burada kastedilen maddi değil temsilî anlamda ölmek; ölmüş gibi görünmektir. Bölümde, C.'nin gölgesi tarafından ele geçirilişi, psikanaliz açısından personanın ölümü anlamına gelir. Bölümde bir de Ayşe'nin ona hediye ettiği "Tanrının İkinci Kahvaltısı" tablosundan söz edilir; bu tablo C.'nin yatak odasında asılıdır. (A. 30) Bu adlandırma, Leonardo Da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" tablosunu çağırıştırır. Bilindiği gibi, bu eserde Hz. İsa ve havarilerinin birlikte yedikleri son akşam yemeği resmedilmiştir. Hz. İsa ile ilgili zihinlerdeki en yerleşik imge "çarmıh"tır. Vinci'nin tablosunun "son akşam yemeği" olması, İsa'nın ölümünden hemen öncesine işaret etmesi çarmıh hatırlamasını pekiştirir. Ayşe'nin yaptığı tablodaki "Tanrı" ifadesi doğrudan İsa'yı düşündüren, Vinci aracılığıyla da dolaylı bir çağrışım yaparak ölümü simgeleyen bir nitelik kazanır. Tablonun Ayşe tarafından yapılıp C.'ye hediye edilmesi de, C.'nin ölümünün Ayşe'nin elinden olması anlamına gelir. Kahramanın KİŞ'i; yani "ölüm"ü yaşamasının sebebi de Ayşe'den ayrılmış olmasıdır.

Taşlamanın yan karakterleri olan cadı ve gulyabaniyi çağrıştıran bazı figürlere bu bölümde de rastlanır. Bölümün başlarında şarkı söyleyerek temizlik yapan hizmetçi Eleni'yi, gözlemci anlatıcı kahramanla özdeşleşen bakış açısıyla şöyle imgeler: "Dışarıda çıplaklaştırması kolay bir kadın o anlık çabasının kısıp açtığı bir sesle, süpürgesinin ahengine uymuş şarkı söylüyor." (A. 12) Bilindiği gibi "süpürgeli kadın" yerleşik kültürde "cadı" imgesidir. Sürekli C.'nin evinin karşısındaki sokakta dilenen adam da "gulyabani" çağrışımı yapar. Mitolojide kan emici, çirkin bir yaratık olarak betimlenen gulyabani ile dilencinin duygu sömürüsü yapması ve çirkin görüntüsü arasında bir benzerlik kurulabilir. Sonuç olarak KİŞ bölümü, mit sistematığının temel özelliklerini; yalnızlığı, kaosu, yenilgiyi, ıstıraplı ölümü simgesel yönlerden temsil eden bir taşlama gibidir.

2. İlkbahar/Komedyâ

Aylak Adam'ın ikinci bölümü İLK YAZ başlığını taşır. İlkbahar mevsimine denk gelen bu bölümde olaylar, C.'nin "paltosunu ilk çıkardığı, güneşli, ılık bir günde" (A. 49) başlar; bölümün sonlarına doğru "ilkyaz bitimi" (A. 89) gelmiştir. Başta ve sondaki bu iki somut bilginin yanında bölüm içinde mevsimle ilgili "ılık", "sıcak", "yağmur" gibi başka ifadeler de kullanılır. Kahramanın dış dünyayı algılamasında ağırlıklı olarak dokunma duyusunun işlediğini gözlemledik.

Frye'in sistematığında komedi mitine denk düşen ilkbahar, yeniden doğuşu ve şafağı temsil eder; karanlığın güçlerinin yenilgisinin sembolüdür. KİŞ'ta gölgesine ve karanlığın güçlerine yenilerek ölmüş gibi olan C. bu bölümde adeta yeniden doğmuş gibidir. Kahramanın bu ruh hâlini yaşamasının sebebi, "aradığı kadın" sandığı Güler'le yaşadığı bir mevsimlik aşktır; aşkın dirilticiliği genel bir kabuldür.

C., sık sık yaptığı gibi Karaköy'deki pastanede oturup dışarıyı seyrederken gördüğü Güler'i içgüdülerinin yönlendirmesi ile "o"; yani, "aradığı kadın" zanneder. Kahramanın aradığı kadına bilinçaltından yansıttığı özellik Zehra Teyze'nin mavi gözleridir; Güler de mavi gözlüdür. C.'nin yatak odasında da daima mavi bir ışık yansımaktadır. "Mavi" renk, yaygın öğretilerde olduğu gibi burada da "aşk"ı ve "yeniden doğuş"u temsil eder.

Güler'in gelişiyile, C., bunalımlarından kısmen kurtulur; artık onun bir gayesi vardır: Bütün günlerini dolduran Güler'i mutlu etmek ve onunla mutlu olmak. Onlar, sürekli birliktedir; pastanelere, lokantalara, sinemalara giderler, gizlice ve basitçe sevişirler. C. şimdi daha iyimserdir. Bu ferahlama hissi, onun, dış dünya ve insanlarla iletişimine de yansır. C.'nin Güler'le buluşacağı bir gün, sahildeki amatör bir balıkçıya biraz sonra çöpe atacağı küçük bir balık için yüz lira vermesi bu müspet ruh hâlinin bir göstergesidir. Güler'le ilk yürüdükleri gün C.'nin ona söylemek istediği ilk cümle "Sabahki yağmurdan sonra bu hava ne hoş, değil mi?" (A. 62) olması da aynı çerçevede düşünülmelidir. Anlatıcının yaptığı şu psikolojik tahlil de C.'nin kapıldığı coşkuyu yansıtır: "İçindeki bu katıksız sevinç neydi? Aradığının bu kadar güzel olacağını hiç düşünmemişti.

Nasıl bakıyorlardı birbirlerine!..” (A. 63) C., Güler’le ilk konuşacağı gün bir berbere gidip tıraş olduktan sonra bir vitrin camında “kendini böyle pırıl pırıl görünce irkilir.” (A. 55) Onun kendini böyle “yenilenmiş” görmesi, yeniden doğuşu temsil eder.

Bölümün sonlarına doğru onların mutluluklarına gölge düşmeye başlar. C.’nin ilişkinin başından beri, Güler’le ilgili tam olarak kurtulamadığı bazı tereddütleri vardır. Güler’in evlenip, iki çocuk yapma hayali ona basit ve çekilmez gelir; o, “Bu kız beni eli paketli-lerden biri yapmak istiyor.” (A. 72) diye düşünür. Güler’in, başlar-daki çocuksu heyecanı ciddi bir sevişme söz konusu olduğunda ye-rini çekingenliğe bırakınca C., bir dönüm noktasına geldiklerini fark eder. Bu sonun başlangıcıdır; ilkbaharın son günleridir. Bu olaydan iki gün sonra, gittikleri mesire yerinde, C., Güler’e sarkıntılık eden iki serseri ile kavgaya tutuşmadan önce Güler’e, kavga başladığın-da kaçmasını söylerken Güler’in yüzüne bakar ve çirkin bulduğu bu yüzü son defa gördüğünü düşünür; öyle de olur: O dövüşürken Güler kaçır ve bir daha görüşmezler. Güler’in yüzünün çirkinleşme-si “ilkyaz” sonunun geldiğini simgeler. C., yeniden eski ruh hâline dönmüştür: “Bu pis dünyada yaşadığı, ona bu yaptıklarını yaptırdıkları için kızgındı.” (A. 91)

C.’nin bu kavgada nereden geldikleri belirsiz olan bu iki ki-şiyi dövmesi ilkbahar mitindeki “karanlığın güçlerinin yenilgisi” motifine de uygun düşer. Kahraman belirsizlikten gelenleri bertaraf etmiştir. C. ile Güler’in yemeğe gittikleri Sarıyer’deki deniz lokan-tasında Güler’in çekingenlik göstermesi üzerine C.’nin söylediği şu cümleler de bu motifi çağrıştırır: “- Çekinme, dedi, sen görmediğin zaman başkaları da seni görmez. Yalnız ikimiz varız.” (A. 84) “Öte-ki”ni görmezden gelme, “ben”in galibiyetinin ifadesidir.

Bölümde komedya miti ile ilişkilendirilebilecek bazı öğeler bulunmaktadır. Komedyanın mitik içeriğini oluşturan cinsellik, es-riklik, açık saçıklık ve eğlence burada da gözlemlenir. Güler’le ilk defa birlikte gittikleri Karaköy’deki pastanede onları seyreden bir adamın iç konuşmalarını anlatıcı şöyle alıntılar:

Bir gün al şu kıızı, kapan bir odaya. Önce dizlerinden kucakla. Ağır ağır kalkarken eteği kollarında kalksın. Gözlerinle değil, bacaklarını avuçlarıyla görürsün. Donu açık pembedir. Hiç yoktan daha kışkırtıcı. Dudaklarında dur, ısır da inlesin. (A. 69)

Güler'in ailesine yalan söyleyerek gece yarısına kadar C.'de kaldığı gün yaşananların özü üç kelimedede toplanır: yemek, şarap ve cinsellik. Kahramanlar sinemaya gidip seviştikten sonra Boğaz'a yemeğe gider, şarap içerler; Güler sarhoş olur ve C.'ye kışkırtıcı sözler söyleyip davranışlarda bulunur. Anlatıcı, o anda olanlardan bir kısmını şöyle aktarır: "- Bu gece kitapların kötü kadınıyım ben, dedi. Ama nasıl iyiyim bilsen! Bu deniz, bu ışıklar! Ah her gece gelelim buraya." (A. 85) Bu cümleler, Güler'deki bahar coşkusu yansıtır.

Bölümde, komedyanın türünün gülünç olanı gösterme yönüyle ilgili birkaç ögeye de yer verilir. C., Karaköy'deki pastanenin camından dışarıyı seyrederken, trafik akışını düzenleyen polisin hareketleri ona gülünç gelir ve diğer insanların ona neden gülmediklerini sorgular. C., polisin yerinde olsa, bir muziplik yaparak trafiği alt üst edip sonra güleceğini düşünür. Bu bakış açısı, düşünmeden kabul ettiğimiz ve büyük bir ciddiyetle benimsediğimiz bazı kuralların aslında son derece gülünç olduğunu söyleyen komedyaya aittir. Benzer bir olay da C.'nin daima tıraş olmaya gittiği berber dükkânında gerçekleşir. C., çok konuşan ustayı susturmak için gülünç bir yöntem seçer: Masanın ucuna bir lira koyarak "tıraş bitene kadar konuşmazsan bu senin, konuşursan geri alırım" der. Bu esnada, diğer koltukta tıraş olan adam güler ve dudağı kesilir.

Komedyada yan karakterler olarak anne ve babanın bulunmasının bölümdeki karşılığı Güler'in anne ve babasından söz edilmesidir. Onlar, doğrudan olaylara müdahalede bulunmasalar da, Güler daima onların kısıtlayıcılığı çerçevesinde hareket eder ve onların varlıkları ile ilişkinin engelleyicisi olurlar. Yukarıda sözü edilen yemekte C., Güler'e "Babanı unutuyor musun?" diye sorunca sarhoş Güler şu cevabı verir: "- Vız gelir hepsi. Babam, ev, çocuklar! Hiçbiri gözümde yok. Sen varsın yalnız. Seninim ben. Al beni." Ancak yemekten sonra eve geldiklerinde Güler, yatak odasında soyunmaya cesaret edemeyince C.'nin iç konuşmasından alıntılanan "Soyunurken, babanın duyunca, nasıl şaşıracağını (...) düşündün. (...) Ama bir gün babanı (...) kovup geleceksin. O zaman (...) sevişeceğiz." (A. 88) cümleleri babanın işlevini vurgulamaya yöneliktir.

3. Yaz/Romans

Romanın üçüncü bölümü YAZ başlığını taşır. C., Güler'den ayrıldıktan on gün sonra, deniz kıyısındaki bir tatil beldesine gider. Mevsim gereği, hava sıcaktır. Kahraman iklimi daha çok dokunma; "Terliydi." (A. 95) ve koku alma; "bayat reçine kokusu" (A. 95) duyularıyla hisseder. Ayşe ile C.'nin plajda ilk karşılaştıkları anda C., henüz Ayşe olduğunu fark etmediği kuma gömülmüş bacaklara bakarken kumlardaki midye kabuğu kokusunu duyar. (A. 103) Ayrıca, deniz tatilcilerinin kıyafetlerine ve eylemlerine yansıyan tipik özellikler, görme duyusunun algısı çerçevesinde ve birtakım izlenimlerle sunulur.

Northrop Frye'a göre romans mitine denk düşen bu evre, kutsal evliliğin, düğünün ve cennete girişin sembolüdür. C. de, bu bölümde ayrılımlarının üzerinden altı buçuk ay geçtikten sonra tesadüfen karşılaştığı Ayşe'yle geçirdiği yaklaşık iki aylık yaz tatili boyunca bu duygu hâllerini yaşar. Âşıkların birlikteliği, evlilik, düğün ve cennete girişe eşdeğerdir. C.'nin tatil yerine geldiği andan itibaren içine girdiği iyimser ruh hâli dış dünyayı algılamasına da yansır. O tatilini geçireceği evi şöyle gözlemler:

Filiz yeşiline boyalı tahta yapı, çevresindeki yüksek ağaçların altında, olduğundan daha küçük görünüyordu. Oyma tahtadan, uzun saçaklıydı. Cebinden çıkardığı anahtarla kapıyı açıp içeri girince belli belirsiz bayat reçine kokusu duydu. İçerisi serindi. Salon, karşıdaki, perdeleri iki yana asılı büyük pencereden ışık alıyordu. Ortada alaca örtülü bir masa vardı. Üstündeki çini vazo boştu. Demek Bayan Naciye'nin küçük evi buydu. (A. 95)

Eser boyunca ilk defa kahramanın fizikî çevreye dikkati bu kadar açık ve olumludur. Bu dikkatin fark ettiği renkler, kokular, nesneler güzel; ev "serin"dir. Serin, yakmayan ateş; üşütmeyen soğuktur, cennettir.

Bir süre sonra yemekleri Ayşe'yle birlikte pansiyonda yemeye başlayan kahramanın çevresinde cennetteki hurileri andıran bir kadınlar topluluğu vardır. O yemek sofralarında "güzel eller, masanın altında temas eden bacaklar, gözlerde sevinç ışıması, sevilenin yanında duyulan iç rahatlığı ve yemeklerin kokusu" vardır. "Bu koku, bu tat onu Alemdar'daki eski evde Zehra teyzesiyle yalnız kaldıkları

zaman yediği yemeklere götürüyordu.” (A. 109) Bu dönüş, Cennetten kovulmuş Âdem’in Cennete yeniden dönüşüdür. Ayşe de C.’nin yanına taşınınca, onlar “Filiz yeşiline boyalı evlerinin” (A. 114) huzurlu ikliminde coşkulu bir aşk yaşamaya başlarlar. C., ilk defa, bu evde ruhunu başka bir insana gösterir; Ayşe’ye, çocukluğunu, annesini, teyzesini, babasını, babasının çapkınlıklarını, kendisine karşı yaptığı zalimlikleri anlatır. Böylece o, günahlarından arınarak cennete girmeyi hak eder. Cennette, Kevser ırmağının kıyısında esrikleşmiş bir mümin gibi C. de, deniz kıyısında kumlara uzanarak “Kıyısında İki İnsanın Seviştiği Deniz” tablosuna çalışan Ayşe’yi seyrederek.

Yaz sonuna doğru, pansiyon müşterilerinin onların ilişkilerinden rahatsız oldukları için aynı sofraya oturmak istememeleri üzerine Bayan Naciye tarafından “sofradan kovulur”lar. Bu cennetten kovuluşun işaretidir. Bu olayı takip eden günlerin birinde C., Ayşe’ye kendi uydurduğu iki kavramdan söz eder: *Adako* ve *kuyara*. Bütün çağların trajedisi diye nitelendirdiği bu iki ifadeden *adako*, “ağaç dalları kompleksi”; ağacın dallarının “gövdenin toprağa kök salmış rahatlığından kaçışı” demektir ve bu, insan açısından “özgürlüğe kaçış”tır. *Adako* erkektir ve bazı asi erkekler bu dalların insanlar tarafından budanması gibi ne kadar toplum tarafından bastırılmak istense de onunla baş edilemez.

Kuyara’yı, “kumda yatma rahatlığı; alışılmış tatların sürüp gitmesindeki rahatlık, düşünmeden uyumak, biteviye geçen günlerin kolaylığı” biçiminde açıklayan C., bazen cinsiyetler değişse de genel olarak bunun da dişiliği temsil ettiğini söyler (A. 132).

Kendisini bu “asi dal” gibi gören C.’nin bunları anlattığı gün takvimler “8 Eylül”ü göstermektedir; yani, yaz bitmiştir. C.’nin geçici olarak yaşadığı *kuyaralık* süreci sona ermiştir. Ayşe, hatıra defterine yakında onun kendisini terk edeceğini düşündüğünü yazar. O da artık Ayşe ile ayrılığı konuşmasının gerektiğini düşündüğü gün, Ayşe’nin bir not bırakarak gittiğini görür ve “birden inanılmaz bir ferahlık duyar” (A. 138). Onların ayrılması yaz’ın da bitişidir: Düğün, evlilik ve cennet hazzı da yazla birlikte sona ermiştir.

4. Sonbahar/Tragedya

Eserin son bölümü, sistematik olarak paralel düşecek biçimde GÜZ başlığını taşır. Ancak burada yazın ve aşkın bitimiyle gelen sonbaharın somut göstergelerine; iklimi temsil edecek fizikî ögelere yer verilmediği gözlemlenir. Bölümün sonlarında görülen “yağmur”, diğer bölümlerde de rastlanan bir öge olduğu için mevsim açısından ayırt edici değildir. Önceki iki bölümde benimsenen tutumun aksine bu bölümde, kahraman dış dünya ile duyumsal iletişimini neredeyse tamamen kaybetmiş; temas ettiği nesneleri, kendileri olarak değil çoğunlukla, çağrışımlarıyla algılayıcı bir duyarlılık düzeyine ulaşmıştır.

Sonbaharın trajedi mitine eşdeğer yönü bölümde tam olarak temsil edilir. Trajedi, yukarıda da söylendiği gibi ıstıraplı ölümün, kurban olmanın, kahramanın yalnızlığının ve düşüşünün sembollerini içeriyordu. Eylül ayının ortalarında Ayşe'den ayrıldıktan sonra İstanbul'a dönen C., yalnız ve ıstıraplı günler geçirmektedir. Bölümün başında tramvayda görülen C.'nin psikolojisini anlatıcı “yalnızsa, aylaksa nerede ineceği bilinmez” (A. 141) sözleriyle açıklar. Savrulan bir insanın ruh hâlini yansıtan bu durum bölüm boyunca sürekli gözlemlenecektir. Kahraman da bu durumun farkındadır ve çare aradığını şu cümlelerle ifade eder: “Ben, toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğü, göreliliği, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi! Bir kadın.” (A. 153) C'nin Kendisine tutamak olacak; onu, bu çıkmazdan, yalnızlıktan kurtaracak varlığın bir kadın olacağı zannı psikanalizdeki “anne karnına dönüş” özlemidir. Çünkü müteakibliyete dayanmayan, içten, ciddi sevgi sadece annede bulunur. Sadık'ın; “Senin aradığın kadın dünyada yok.” (A. 153) derken kastettiği de budur; hiçbir “kadın” anne değildir; C.'nin annesi ve onunla özdeşleştirdiği teyzesi de ölmüştür.

C.'nin, romanın başından beri ara ara varlığı vurgulanan sinema kapsamında iş bekleyen düşkün “şaşı” kadınla iletişim kurması da bu anne sorunsalı ile ilişkilidir. Çocuklukta kaybedilen anne/teyze arayışının; anne karnına dönüş özleminin nesnesi hâline getirilen “şaşı kadın”ı evine getiren C., ondan teyzesinin kendisine davran-

dığı gibi davranmasını; yani anne/teyzesinin yerini almasını ister. Ancak kadın söz ve davranışlarıyla, teyzesi olmadığını; onun yerini tutamayacağını C.'ye gösterir.

Bölümde ıstıraplı ölümü temsil eden durum, kahramanın sürekli baş ağrısı çekmesi ve sarhoş olmasıdır. C., Sadık'a "Bir çeşit umutsuzluktan kurtulmak için içiyorum. Belki kendi kendimden." (A. 152) der. "Umutsuzluk" ve "kendinden kurtulmak" ölüme eşdeğer olgulardır. Arkadaşı Kemal'in Ayşe ile evlenmek üzere olduğunu öğrenmesi C.'ye öldürücü bir darbe daha vurur. Bölümün sonu, başa döndürür; C., yine sokaklarda; macerasının peşindedir. O, uzaktan silüetini gördüğü mavi giysili bir kadını, "aradığı kadın" zanneder ve ona yetişebilmek için müşteri götürmekte olan bir taksinin önüne çıkar. Taksici ile kavga eder; polis gelir; insanlar toplanır ve onlara karşı küçük düşer. Bu son, kahraman için tam bir düşüş, derin bir yalnızlık ve ölüme eşdeğer bir ıstıraptır.

Sonuç olarak, *Aylak Adam*'ın metin tertibinin ve bölüm içeriklerinin Frye'ın sistematigiyle büyük ölçüde benzeşen bir nitelik arz ettiği gözlemlenmiştir. Bölümlerin sırasının yaşam evreleri açısından tersine çevrilmiş olması dikkat çekicidir. Çünkü doğal çevirim doğum-ölüm-yeniden diriliş düzeninde işlerken burada, ölüm-diriliş-ölüm biçiminde bir düzen kurulmuş gibi görünmektedir. Ancak mesele psikanalitik yönden ele alındığında bu görünüşün altında doğal çevirime uygun bir yapının gizli olduğu anlaşılmaktadır. Şöyle ki:

"KİŞ" yani ölüm evresinde, C., bütün yönleriyle bir birey'i değil; psikik yapının bilinçaltı yanı olan gölge arketipini temsil etmektedir. C.'ye bütün o sapkınlıkları yaptıran, bastırılmış duyguları ve içgüdüleriyle hareket ettiren onun kendiliğini ele geçiren gölgesidir. Bu durum personanın ölümü; gölgenin bilinçaltının karanlıklarından yüzeye çıkması yani doğması demektir. Böyle bakıldığında, "kış" bir yandan ölümü temsil ederken diğer yandan doğumu içermektedir. Sonraki iki bölümde; "İLK YAZ" ve "YAZ" da ise ölen personanın yeniden dirilişi vardır; bu da gölgenin ölümü demektir. Son bölüm olan "GÜZ"de, yeniden personanın yenilgisi; gölgenin zaferi yani dirilişi ortaya çıkar. Böylece yaşam döngüsü; *doğum-ölüm-yeniden diriliş* eksenindeki çevirim tamamlanmış olur.

Olay Örgüsü Kurgusu: C.'nin Yolculuğu

Mitolojik maceranın serüveni, somut eylemler dizgesinden oluşsa da, bu olay örgüsü, yukarıda da değinildiği gibi, esasında, kahramanın kendi iç dünyasına, bilinçaltının derinliklerine yaptığı ruhsal yolculuğu temsil eder. “Uzak bir ülkeye yapılıyor gibi görünen yolculuk, aslında bilinç ile bilinçaltı arasındaki iletişimi sağlamakta ve aralarında denge kurulmasına yardımcı olmaktadır.”²

Aylak Adam’da mitolojik maceranın arayıcı kahramanını temsil eden C. de roman boyunca bilinç ile bilinçdışı arasında bir yolculuk gerçekleştirir. İlgili bahiste anlatıldığı gibi “bilinç” ruhsal yapının “benlik” yönünü oluşturur ve arketipsel açıdan “persona” ile özdeşir. Persona (maske), toplumsal ilişkileri düzenleyen, bir halkla ilişkiler uzmanıdır. Buna karşılık, ruhsal yapının bilinçdışı yanını temsil eden “gölge” uyumsuz bir arketiptir. C.’nin roman boyunca yaşadığı mücadele, personası ile gölgesi arasındaki savaştır.

C., romanın birinci bölümünde toplumla bağlarını büyük ölçüde koparmış, gölgesi ile yaşayan, gölgenin personayı yok ederek kendilikle özdeşleştiği bir süreç geçirmektedir. Bu süreç, mazide başlamış olup, C.’nin beş gün önce Ayşe’yi, Selim’le görmesi ve onun kendisine ihanet ettiğini düşünerek onu terk etmesiyle sona erer. Bu ihanet düşüncesi gölgeyi tetiklemiştir. Artık gölgenin esiri olan C., çocukluğunda şahit olduğu, babasının cinsel sapkınlıklarının güçlü etkisi altında benzer davranışlarda bulunmaktadır. Sokakta bir kızı taciz etmesi, otobüste bir kadına sürünmesi, sık sık babasını ve teyzesini hatırlaması onun bu tür eylemlerinden bazılarıdır.

C.’nin gölgesinin aşırı cinsel eğilimler göstermesinin nedeni, çocukluğunda şahit olduğu, babasının sapkınlıklarıdır. O bu davranışların uyandırdığı duyguları ve imgeleri bilinçdışına hapsedmiş ve bunlar, bunalımlı anlarda gölgenin şahsında yüzeye çıkmıştır. C.’nin çocukluğunda yaşadığı en büyük yıkımlardan biri babası ile teyzesini uygunsuz vaziyette yakalamasıdır. O, bu duruma şahit

² Dökmen, *agm*, s. 387.

olunca, babasının teyzesine saldırdığını düşünmüş; babasına saldırarak elini ısırmış; babası da onun kulağını çekerek yırtmıştır. Onun sıkıntılı anlarında yırtılan kulağını kaşımaya bilinçdışına yerleşmiş olan bu olayla ilgilidir. Bu durumu Oidipus kompleksi ile açıklamak mümkün görünmektedir.

Huzur'un incelemesini yaparken ayrıntılı bir şekilde anlattığımız Oidipus kompleksinin birçok değişik yönü vardır. Suçluluk hissi, anneye karşı enstest ilgi, babaya kin duyma, babaya benzeme ve baba tarafından iğdiş edilme korkusu bunlardan bazılarıdır. C., bu hâllerin birçoğunu yaşar. O, çocukluktan itibaren babası tarafından daima horlanmış, dövülmüş, sonra da öldürülmesi için bir çobana verilen Oidipus gibi evinden/yurdundan uzaklaştırılarak yatılı okula gönderilmiştir.

C., babası hakkındaki düşüncelerini Ayşe'ye anlatırken, çocukken, babasının kadınlara düşkünlüğünden iğrendiğini, kendisini babasına dövdürerek onu sevmemenin azabından kurtulduğunu, “babam adamsa ben adam olmayacağım”; “babam gibi bıyık bırakmayacağım” diye düşündüğünü, ondan daima korktuğunu, rüyalarında sürekli babasını öldürdüğünü söyler. O, annesi öldükten sonra annesinin yerini almış olan teyzesi tarafından büyütülmüştür. Tüm çocukluğunu birlikte geçirdiği teyzesine C.'nin aşırı düşkünlüğü, onu babası da dâhil tüm insanlardan kıskanma boyutuna varmıştır. Babasının teyzesinin bacaklarına ilgisi onda bir tür “bacak kompleksi” yaratmış; uzun yıllar kadınların bacaklarına dokunamamış; birlikte olduğu kadınlardan da sadece Ayşe'de bu korkuyu yenmiştir. Bütün bunlar yukarıda saydığımız Oidipus kompleksinin değişik yönleri ile örtüşen hususlardır.

Psikanaliz, sağlıklı birey olmanın şartını persona ile gölgenin barışık olmasına; bunlardan birinin “kendilik”le özdeşleşmeden hem kendilikle hem de birbirleriyle dengeli bir ilişkide bulunmalarında görmektedir. Bu esas göz önüne alındığında KİŞ ve GÜZ bölümlerinde, C.'nin kendiliğinin gölgesi tarafından ele geçirildiğini, bu yüzden C.'nin nevrotik bir ruh hâli yaşadığını; Jung'un belirlediği anlamda bir cinnet içinde olduğunu görüyoruz. Jung, bu tür insanlarla ilgili şu yorumu yapar:

“Gölgesi tarafından ele geçirilen bir insan daima kendi ışığını keser ve kendi tuzağına düşer. Eline geçen her fırsatta başkaları üzerinde olumsuz bir izlenim bırakmayı tercih eder. Çoğunlukla şanssız kişi konumundadır, çünkü kendi düzeyinin altında yaşar, olsa olsa kendine iyi gelmeyen şeylere ulaşabilir. Tökezleyeceği bir eşik yoksa da yaratır, üstelik de faydalı bir iş yaptığını sanır.”³

Jung’un bu tespitleri C.’nin durumu ile örtüşmektedir. O, sosyal ve sağlıklı birey olmak için her imkâna sahiptir; para, zekâ, sosyal çevre, fizikî güzellik ve insanları etkileyecek düzeyde donanımlı olmasına rağmen “kendi ışığını keser”; kendini mahkûm eder; uyumsuz insana dönüşür. Bütün engelleri çok kolay aşma imkânı olan C., sürekli takılacağı engeller icat eder; bu durumun farkında olduğunu da şu düşünceleriyle belli eder:

Ertesi gün sıkıcı bir sabahla başlayacaktı. Kim bilir, iç sıkıntısı olmasa, belki insanlar işe gitmeyi unuturlardı. ‘İş avutur,’ derdi babası. O böyle avuntu istemiyordu. Bir örnek yazılar yazmak, bir örnek dersler vermek, bir örnek çekiç sallamaktı onların iş dedikleri. Kornasını ötekilerden başka öttüren bir şoför, çekicini başka ahenkle sallayan demirci bile ikinci gün kendi kendini tekrarlıyordu. Yaşamının amacı alışkanlıktı, rahatlıktı. Çoğunluk çabadan, yenilikten korkuyordu. Ne kolaydı onlara uymak! Gündüzleri bir okulda ders verir, geceleri sessiz, güzel kadınlarla yatardı istese. Çabasız. Ama biliyordu: Yetinemeyecekti. Başka şeyler gerekti. Güçlüğü umutsuzca zorlamak bile güzeldi. (A. 41)

Alıntıda görüldüğü gibi o herkesin istediği, idealize ettiği, istese kendisinin de kolayca yaşayabileceği hayat biçimini küçümsemekte; bilinçli bir şekilde bu yaşantıdan kaçmaktadır.

İLK YAZ ve YAZ bölümlerinde ise gölgenin tahakkümünden kısmen kurtularak personanın yönlendiriciliğini kabul eden C.’yi daha sosyal ve sağlıklı bir birey olarak gözlemledik. Burada C.’yi sosyalleştiren etken onun İLK YAZ’da, Güler’le ve YAZ’da Ayşe ile yaşadığı aşk ilişkileridir. Her iki kadın da C.’nin kişiliği üzerinde geçici bir süre iyileştirici; dengeleyici rolü oynarlar. Bu kadınlar, ruhsal yapıda var olan ve bilinçdışında yaşatılan “anima” arketipini temsil ederler. Jung, “animanın, rüyalarda ve imgelemde benlikle bilinçdışı

³ Jung, *age*, s. 56.

arasında arabulucu bir rol üstlendiğini söyler.”⁴ Güler ve Ayşe de, C.’nin personası ile gölgesi arasında bağ kurarak onun kişiliğini geçici bir süreliğine olsa da dengelerler. Bununla birlikte, her ikisi de işlevlerini ilânihaye sürdüremezler.

Aylak Adam’ın içeriğinin temel sorunsalını, esasında bu “kadın” ya da “anima” problemi oluşturur. C., bir “tutunacak kadın” arayışındadır; bu durumu romanın sonlarında, bir meyhanede içeren Sadık’a şöyle anlatır:

- Tutamak sorunu dedim. Dünyada hepimiz sallantılı, korkuluksuz bir köprüde yürür gibiyiz. Tutunacak bir şey olmadı mı insan yuvarlanır. Tramvaylardaki tutamaklar gibi. Uzanır tutunurlar. Kimi zenginliğine tutunur; kimi müdürlüğüne, kimi işine, sanatına. Çocuklarına tutunanlar vardır. Herkes kendi tutamağının en iyi, en yüksek olduğuna inanır. Gülünçlüğüne fark etmez. Kağızman köylerinden birinde bir çift öküzüne tutunan bir adam tanıdım. (...) Ben toplumdaki değerlerin ikiye bölünmüşlüğüne, sahteliğini, gülünçlüğüne görece beri, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi! Bir kadın. Birbirimize yeteceğimizi, benimle birlik düşünen, duyan, seven bir kadın! (...)

- Senin aradığın kadın dünyada yok, dedi.

- Var! O olmasaydı ben olmazdım. Bu şehirde yaşıyor. Bir gün bulacam onu.

- Bulamazsın. Öyle kadın olmaz. (A. 152–153)

C.’nin aradığı ve Sadık’ın söylediği gibi hiçbir zaman bulamayacağı kadın ölmüş olan anne/teyzedir. C., hiç tanımadığı annesini ve çocukken ölen teyzesini “anne” arketipinde birleştirir.

Yukarıda açıklandığı gibi anne arketipinin hem olumlu hem de olumsuz yanları vardır ki Jung “seven anne” ile “korkunç anne”yi bu özellikleri taşıma yönlerinden birbirinden ayırmıştır. *Aylak Adam*’da teyze/anne, seven, koruyan, besleyip büyüten anne arketipini temsil eden bir figürdür. Bununla birlikte, aynı anne/teyzenin C.’de “bacak kompleksi” doğmasına sebep olduğunu da unutmamak gerekir.

C.’nin bilinç dışında kişisel “anne” imgesi ile anne arketipinin “anima” ile özdeşleştiğini de görürüz. Onun hiç tanımadığı, o, bir yaşındayken ölmüş annesinin belirleyici özelliği “mavi gözlü” oluşudur. C., Güler’e üç ay tahammül edebilmesini onun da mavi gözlü oluşuna bağlar. Bunu, Ayşe’ye, “Belki sana anlattığım o kıza üç ay

⁴ Stevens, *age*, s. 72.

dayanabilmem mavi gözlü oluşundandı.” (A. 126) cümlesiyle anlatır. Jung, anima ile annenin özdeşleşmesi durumunu şöyle açıklar:

Anne kompleksinin etkileri kız ya da erkek çocuğa göre farklılık gösterir. Erkek çocuktaki tipik etkileri eşcinsellik, Don Juanizm, bazen de iktidarsızlıktır. Eşcinsellikte heteroseksüel unsur bilinçdışında anneye bağlanmıştır. Don Juanizmde ise anne bilinçdışı olarak ‘her kadında’ aranır. (...) Cinsiyetler farklı olduğu için oğuldaki anne kompleksi saf değildir. Erkekteki anne kompleksinde anne arketipinin yanı sıra cinsel partnerinin imgesinin, yani anima’nın da önemli rol oynamasının nedeni bu farklılıktır. Müstakbel erkeğin karşılaştığı ilk dişi yaratık annedir ve anne, açıkça ya da gizlice, kabaca ya da nazikçe, bilinçli ya da bilinçsiz, oğulun erkekliğini ima etmeden duramaz; oğul da annenin dişiliğinin giderek farkına varır ya da en azından bilinçsizce, içgüdüsel olarak buna yanıt verir. Böylece, oğulda, kimlikle ya da kendini farklılaştırmaya dirençle ilgili basit ilişkiler erotik çekim ya da itmenin faktörleriyle sürekli iç içe geçer.⁵

Bu bilgiler çerçevesinde baktığımızda C.’de gelişen eğilim Don Juanizm’dir; o karşılaştığı her kadında teyze/annesini arar. Güler’de, Ayşe’de ve “şaşı kadın”da aranan hep bu annedir. Romanın başından beri sürekli işaret edilerek adeta sembolleştirilen sinema kapısında müşteri bekleyen “şaşı kadın”ı, C.’nin son bölümde evine götürüp teyzesinin kendisine davrandığı gibi davranmasını istemesi, çocukluğunda teyzesi üzerine eğildiği zamanlar gözlerinin şaşılabilir gibi olmasındandır. C., şaşı kadının dizlerine yatıp, onun teyzesinin yaptığı gibi saçlarını okşamasını, eğilip burnunun ucunu öpmesini ister. Ancak aradığı şeyi onda da bulamaz. Güler’le ilgili durumu yukarıda anlatmıştık. Ayşe’de aranan teyze/anne imajı da anlatıcı tarafından şu cümle ile ifade edilir: “Ayşe’nin saçlarındaki kokuyu, olmadığını bile bile ona benzetmemiş miydi?” (A. 145) Şimdi bu bilgiler çerçevesinde kahramanın macerasının evrelerini ele alabiliriz.

1. Yola Çıkış

Aylak Adam’da kahramanın yolculuğunun birinci evresi “yola çıkış”, mazide; C.’nin çocukluğunda başlamış ve aktüel zamana ge-

⁵ Jung, *DA*, s. 25.

linceye kadar devam etmiş bir benlik geliştirme sürecidir. Romanın üçüncü bölümünde, C. tarafından Ayşe'ye birkaç sayfalık özetle anlatılan bu hikâye şöyledir:

C. bir yaşında iken annesi ölmüş, teyzesi ve babası tarafından büyütülmüştür. Baba, çocuğuna karşı ilgisiz, kadınlara aşırı düşkün, evdeki hizmetçilerle sürekli uygunsuz vaziyette yakalanan bir komisyoncudur. C.'yi çok seven ve sahiplenen bir kadın olan teyzesi, eniştesi ile de yasak bir ilişki yaşamaktadır. C., bu durumu, on bir, on iki yaşlarında iken fark etmiş ve bu yüzden babasına karşı biriktirdiği kin daha da katmerleşmiştir. Babası o yıl güz mevsiminde C.'yi yatılı okula göndermiş, bir ay sonra da teyzesi ölmüştür.

C. bundan sonra babasını senede birkaç kez okulda kendisini ziyaret etmeye geldiği zamanlar ve yaz tatillerinde görmüştür; on yedi yaşına geldiğinde arkadaşı Feyyaz'ın yönlendirmesiyle ilk cinsel tecrübeyi yaşamış, o yaz tatilinde de babasıyla düşüp kalkan hizmetçilerden birinin tacizine uğramıştır. Son sınıfta iken babası ölen C., ertesi gün okulda güldüğü için kendisiyle alay eden Feyyaz'ı dövmüş; koleji bitirdiği yıl Edebiyat Fakültesine yazılmış; dört ay sonra okulu terk ederek askere gitmiştir. C., askerde sıkıntıdan bir Amerikalıyı dövünce Kağızman'a sürgün edilmiş; burada, altı ay, horlanmış, "bir gün kaymakamın yüzüne tükürme"yi hayatının gayesi hâline getirmiş "İzmirli" bir memur ile birlikte kalmış; onunla "rakı içmeye alışmış"; onun sızdığı zamanlar çıktığı Kağızman sokaklarında derin bir yalnızlık hissiyle dolaşmıştır.

C. terhisten sonra Fransa'ya, İngiltere'ye gitmiş yirmi gün kalmış; dönüşte, Laura ile kısa süreli bir aşk yaşamış; sonra da "aylak adam" yaşantısını seçmiştir. C. ile Ayşe, aktüel zamanın başlamasından yaklaşık bir ay kadar önce tanışmış; kısa süreli bu ilişki Ayşe'nin Selim ile sokakta görülmesi üzerine C. tarafından terk edilmesiyle son bulmuştur. Bu arada, C., bir gece vakti, terzi olduklarını sandığı iki kişi tarafından dövülmüş ve beş gün sargılı dolaşmak zorunda kalmıştır.

C., Ayşe'den ayrıldıktan beş gün sonra aktüel zaman başlar ve yola çıkış evresi de böylece sona erer. Şimdi bu evrenin olay örgüsünün aşamalarına bakabiliriz.

1.1. Maceraya Çağrı

Yola çıkış evresinin birinci aşaması kahramanın maceraya başlamak için bir “çağrı” almasıdır. C. de, çocukken birkaç kez değişik şekillerde ifade edilen bir çağrı alır. Bu çağrılarının ilki, babanın Zehra Teyze’ye hitaben her gece tekrar ettiği “çocuğu yatır” (A. 125) cümlesidir. C.’ye hitap etmese de, onu hedef alan bu cümle, gün boyu birlikte yaşadığı insandan C.’yi ayırmak, bir gurbete yollamak demektir. Bunun ıstıraplı bir kopuş olduğunu C. şöyle anlatır:

Hemen her gece babam eve girer girmez beni teyzemle oynadığımız oyunlardan, masalların mutluluğundan ayırırdı. “Çocuğu yatır!” derdi. Büyük sevinçlerden büyük kederlere birden geçişi öğreniyordum. Çünkü onun kucağındayken babamın varlığını unutmuş olurdum. Yatakta, beni ondan ayırmasındaki haksızlığı düşünürdüm. (A. 125-126)

Anne ile özdeşleşmiş teyzeden ayrılma, bir yolculuğa çıkma, çocuğun yurt bellediği bir çevreden koparılıp yeni bir dünyaya çağırılması/gönderilmesi anlamına gelir.

Mitolojik macerada, kahraman bazen çağrının bilincinde olmaz ve bu yüzden çağrıya cevap vermez; böylece çağrıyı reddetmiş olur. Bu gibi durumlarda çağrı tekrar edilir. Burada ise çağrı hemen her gün yapılmaktadır. Kimi durumlarda da *Huzur*’da Mümtaz’ın babasını öldüren silahın sesindeki çağrıya uymak zorunda kaldığı gibi, kahraman farkında olmadan çağrıyı kabul edecek ve yolculuğa çıkacaktır. *Aylak Adam*’da, kahraman reel bir yolculuğa başlamamışsa da bu çağrılarla ruhsal bir hazırlık süreci geçirmiş; benliğinde ilk kıpırdanmalar gözlemlenmiştir.

Mitolojik macerada bazen çağrı format değiştirerek yenilenir. Burada da, yine babanın, teyzeye hitaben söylediği ve C.’nin şahit olduğu bir ilişki esnasında “Zehra, şu bacakların yok mu?” sözü bu yeni formattaki çağrının bir örneğidir. Babanın farkında olmadan yaptığı bu çağrı da, yukarıdaki ile aynı işlevi görür. Baba, C.’ye teyzenin kendisine ait olduğunu, C.’nin anne/teyzesiz bir yolculuğa çıkması gerektiğini anlatır.

Çağrının bu şekli mitolojik macerada “çağrının bir kaza sonucu ortaya çıkması” biçimine de uygundur. Çünkü kahraman bir tesa-düf/kaza sonucu bu olaya şahit olmuştur. Baba ve teyze onun dışarı-

da olduğunu sanmışlar ve bu yüzden gündüz vakti böyle bir ilişkiye kalkışmışlardır. Ancak yukarıda açıkladığımız, Freud'un "kazaların şans eseri ortaya çıkmadığı, bunların bastırılmış duyguların eseri olduğu ve yaşamın belirli düzeylerinde bir kaderin boy vermesi" anlamına geldiğine dair tespitlerini de göz önüne almamız gerekir.

Psikanaliz açısından bu durumu değerlendirdiğimizde çağrının yeni bir benlik geliştirmeye doğru gidişin habercisi olduğunu; yolculuğun görünen yanının sembolik bir anlam içerdiğini, asıl yolculuğun bilinç ile bilinçdışı arasında yapılan bir zihinsel eylem olduğunu hatırlamamız gerekir. Bu çerçeveden bakılınca babanın, C.'nin zihninde; bilincinde ve bilinçdışında yer eden eylemlerinin tamamı cinsellik içerikli olup kahramanın macerası da, cinsellik ekseninde biçimlenmiş bir eylemler yumağıdır. Bu durumda babanın söylediği "çocuğu yatır" ve "Zehra, şu bacakların yok mu?" cümleleri, kahramanın bu yolculuğa çıkması için yapılan bir davet anlamı içermektedir.

Çağrıyı alan kahramanda artık geri dönülmesi imkânsız bir benlik uyanışı başlamıştır. O, artık, babası tarafından kulağı yırtılmış, (bu yüzden daima kulağını kaşımaya tik hâline gelmiştir) anne/teyzesi, babası tarafından elinden alınmış, rüyalarında babasını öldüren bir Oidipus'tır.

- Önce babamı anlatmam gerek, dedi. Kadın bacaklarının bende uyanırdığı korkuyu ancak o zaman anlarsın. Bende gördüğün her şey babamla başlar. Pek küçükken yanaklarımı öpmeye yaklaşan adamın kara bıyıklarından gene o korkuyla karışık iğrenmeyi duyar mıydım, yoksa bunu sonradan mı düşündüm, bilmiyorum. Bu seyrekle yaklaşımları "içilmiş şarap kokulu öpüşler" olarak hatırladığıma göre, onlara bende yarattıklarını sandığım duyguyu ilerde eklemiş olacağım. O yaşta, içilmiş şarap kokusunu elbette bilmezdim. Ben onu daha çok, 'çocuğu yatır' sözüyle hatırlıyorum. Gündüzleri evde olmazdı. Komisyonculuk yaptığını söylerdi. Yemeği evde yediği akşamlar sofradaki o sıkıcı sessizlik! Yasağı unutup konuşmağa başladığım zamanlar, kaşları inik, bana bakardı. Saat yediye dek beklerdik. (A. 125)

C.'nin Ayşe'ye anlattığı, çocukluk yıllarına dair bu hatırlamalar bilincin ya da benliğin uyanışının başladığının işaretidir. Benliğin uyanması, kendilikten bir kopuş olduğuna göre yolculuğun başladığının ifadesidir.

1.2. Çağrının Reddedilmesi

Kahraman aldığı çağrılara; yani babasının söylediği “çocuğu yatır” ve “Zehra, senin şu bacakların yok mu?” sözlerine ve kadınlarla ilişkilerine karşı geliştirdiği tepkiler, çağrının reddedilmesi anlamına gelir. O bu tepkileri şöyle anlatır:

Ah, bu kadınlardaki sıvışkan, arka sallayışlı dişilik! Babamın bıyık buruşları! (...) Babamda korkunç bir kadın düşkünlüğü vardı. Onun gibi olmama kararını, bu iğrençlikleri gördükçe vermiş olacağım. Salt onun rahatını kaçırmak için üstlerine giderdim. Tokatlardım beni. Nasıl istiyordum bu dayakları bir bilsen! Onlar beni “babayı sevmeme” azabından kurtarıyordu. (A. 126)

C.’nin babası ile teyzesinin ilişkisine şahit olduğunda babasına saldırmaması ve onun elini ısırması da benzer bir tepkidir. Bu olay kahramanın bilinçaltında öylesine derin bir yer etmiştir ki babasını rüyalarında öldürmüştür. Kahraman bunu Ayşe’ye şu cümlelerle anlatır:

Kimi geceler düşümde babamı korkunç ölümlemlerle birkaç kere öldürürdüm. Kulağım için değil, Zehra teyzeme saldırdı diye. Bütün suçu ona yüklüyordum. Yanımdayken yüzümden kan çekilir; konuşmazdım. Korkuyordum ondan. (A. 127)

Campbell, çağrının reddinin macerayı olumsuz yönde etkilediğini, sıkıntıyla kaplanan öznenin, belirgin olumlu eylem gücünü kaybederek kurtarılacak bir kurban haline dönüştüğünü söylüyordu. Burada da C.’nin benzer bir duruma düştüğü; büyük bir sıkıntı, içe kapanma hâli yaşadığı, kurtarılacak bir kurbana dönüştüğü görülür.

1.3. Doğaüstü Yardım

Macerayı reddetmiş kahramana doğaüstü bir varlık tarafından yardım getirilir. Burada Zehra teyze bu rolü üstlenir. Daha bir yaşında annesi ölen C.’yi o bakıp büyütmüş; yukarıda açıkladığımız gibi olumlu “anne” arketipinin tüm gereklerini yerine getirmiştir. Kahraman bu durumu şöyle anlatır:

Beni Zehra teyzem büyüttü. Onu kıskanç, bencil bir sevgiyle severdim. Olaylar onunla yalnızlığımızı bozup bozmadıklarına göre iyi ya

da kötüydüler. Eve gelen komşu kadınlara kızardım. Oysa onlarla konuşurken çoğu beni dizine yatırır. (A. 126)

O, babasının daima horladığı, dövdüğü, “bu çocuk adam olmayacak” diye ruhsal enerjisini tüketmeye çalıştığı kahramanı korumuştur. Özellikle, C.’nin babası ile Zehra Teyze’yi uygunsuz bir hâlde yakaladığında, onu, babasının gazabından teyzesi kurtarmıştır.

Kahramanın, teyzesine olan sevgisi ve bağlılığı, onun babasının metresi olduğunu öğrendiğinde bile geçmemiş, o, babasını suçlamaya devam etmiştir.

Ya teyzem? Onu hep sevdim. Sonraları babamla isteye isteye yattığını düşündüğümde bile bağışladım onu. Gözümde daha büyüdü. Öteki onun önünde hizmetçilere saldırır; teyzem sanki görmezdi. (A. 127)

Sonuç itibariyle, teyze, kahraman için doğaüstü yardım getiren varlık rolünü, onun hayatında belli bir noktada değil, çocukluk yılları boyunca devamlı bir şekilde oynamıştır. Bu süreçte kahramanın benliğinin gelişmesine teyzenin yıllarca sürecektir güçlü bir etkisi olmuştur. Öyle ki kahraman, hayatı boyunca anne arketipi ile özdeşleşmiş bu teyzenin özlemi içinde olmuş; kendisini hayata bağlayacak kadının da onun gibi olabileceğini düşünmüştür.

Mitolojik macerada, doğaüstü yardım getiren figür genellikle yaşlı, ufak tefek bir kadın olarak düşünülmüş olmasına karşılık, *Aylak Adam*’da teyzenin fizyolojik özellikleri hakkında bir bilgi verilmemiştir.

1.4. İlk Eşiğin Aşılması

Doğaüstü yardımı alarak maceraya başlayan kahraman kendisini bir eşiğin önünde bulur. *Aylak Adam*’da C.’nin karşısına çıkan ilk eşik yatılı okuldur. Kahraman babası ile teyzesini yakaladığı olaydan yaklaşık bir ay sonra orta öğrenim için yatılı koleje verilir, bir ay sonra da teyzesi ölür.

Kahraman artık yeni bir dünyanın eşiğine gelmiştir. Bu eşiği aştıktan sonra gireceği kapının ardında o güne kadar geçmediği yollar, tatmadığı lezzetler vardır. Eşik muhafızları okuldaki öğrencilerdir ve C. onları parasının gücü ile aşmıştır. O ergenlik çağına girdiği bu yıllarda cinsellik hissinin aşırı baskısı altında kendini kontrol

etmeye çalışırken gelişen benliğin doğal eğilimlerine boyun eğecek; ilk ciddi tecrübeyi Feyyaz'ın götürdüğü genelevde yaşayacaktır. Bu duygularını C., Ayşe'ye şöyle anlatır:

Çıplak bacaklı kadın düşleri başladığı zamanki umutsuzluğum! Hiç kimse erkek yaratılmanın azabını benim kadar çekmemiştir. İçimdeki batıcı kadın isteğinden kurtulmak için boyuna okurdum. Olmuyordu. Kendi kendimle oynardım. On yedi yaşında geneleve gittim. Feyyaz'la. Bu Feyyaz benden büyüktü. Kadınları anlatırdı. Çoğu yalandı ama, onu dinlemek hoşuma gidiyordu. Odadan çıkınca bomboştum; kötüydüm. Bir daha gitmedim. (A. 128)

Cinsel tecrübe her insanın hayatındaki en önemli eşiktir. Ancak kahraman bu tecrübeyi bir bilinçdışı imgenin baskısı altında ve ruhsal iletişimin mümkün olmadığı bir ortamda yaşamıştır. O bilinçdışı imge, teyzenin bacaklarıdır. Çocuk zihninin tecavüz algılaması içinde bilinçdışına yerleşen bu imge, C.'nin hayatının bundan sonraki kısmında karşısına çıkacak her kadınla ilgili olarak, uyuduğu karanlıklardan başkaldıracaktır. C., benzer bir durumu ilk eşiği aştıktan sonra da hizmetçi kadının saldırısına uğradığında yaşayacaktır. Babasıyla da düşüp kalkan bu kadın, C.'nin bastırılmış eğilimlerini fark edip günlerce onu tahrik ettikten sonra bir gece adeta tecavüz edercesine ona sahip olur. C., bu ilişkide de ruhsal doyuma ulaşamaz kadının bacaklarına dokunamaz.

Bütün bu yaşananlar gerçek bir eşik aşımı; hakiki bir benlik uyanışıdır. Kahramanın çocukluktan erkekliğe geçiş anıdır bu süreç. Bastırılan bilinçdışı ile bilincin cenkleştiği bu süreçte kahraman, persona oluşturma çabası içindedir. Ancak onun içgüdüleri ve bilinçdışının itkileri çok güçlü ve baskındır.

1.5. Balinanın Karnı

Yola çıkış evresinin son aşaması *balinanın karnı*na yapılan yolculuktu. Kahramanın ölüp yeniden dirilmesi anlamına da gelen bu aşama, *Aylak Adam*'da C.'nin koleji bitirdikten sonraki süreçte yaşadığı kısa süren üniversite tahsili, askerlik günleri ve sonraki Avrupa seyahatidir.

C., can sıkıntısından yazıldığı Edebiyat Fakültesine dört ay dayanabilmiş ve okulu bırakarak askere gitmiştir. Askerde tercü-

manlık görevi verilmesi de sıkıntılarını gidermemiş; çıkardığı kavga yüzünden Kağızman'a sürgüne gönderilmiştir ki bu altı aylık Kağızman günleri tam bir "yutulma" hâlidir. Kahraman o günleri Ayşe'ye şöyle anlatır:

Orada altı ay İzmirliyle aynı evde kaldık. Adı Ahmet'ti ama ona İzmirli derdim. Kaymakamlıkta bilmem ne memuruydu. Hep İzmir'e naklini isterdi. Kısa boyluydu, çevikti. Rakı içmeye onunla alıştım. 'Bu gece içelim mi?' derdi. 'İçelim.' Onun odasına otururduk. İçtikçe çenesi açılır, acayip şeyler anlatırdı. İnsanları yalan söyledikleri zaman dinlemeyi severim. Olmak istedikleri, olamadıkları 'kişi'yi anlatırlar. (A. 129)

Kahraman bu alıntıda ifade edilenlere bakılırsa iradesini tamamen başkasının iradesine terk etmiş; balina tarafından yutulmuş gibidir. İradesini terk ettiği kişinin "içtikçe çenesi açılır" bir varlık olarak tanıtılması tuhaf bir biçimde balina imgesi ile birleşir. "Olmak istedikleri, olamadıkları kişiyi anlatma" oyununa C.'nin de katılması ölüp başka bir kimlikle yeniden dirilme arzusunun yansımasıdır. C., anlatmaya devam eder:

Bir ara sigara dumanıyla dolu oda daralır; dört demirinde topuz yerine dökme pirinçten, adını bilmediğim bir hayvan başı takılı karyolanın üstüne örtülmüş is rengi yorgan beni sarıp boğacakmış gibi kıpırdamağa başladılar. O zaman bana, bu basık odada, sesi uzaktan gelen ufacak adamın karşısında oturan ben değilmişim, bir başkasıymış gibi gelirdi. Kalkar, sokağa çıkardım. Soğuk, eğri büğrü, insansız sokaklar! Sürü sahiplerinin, bakkalların, kasapların, memurların uyuduğu evler! Aralarından ben! Yapayalnız, iğreti. (A. 130)

Burada kullanılan imgelere baktığımızda hep balina veya benzeri bir canlıya çıkar. Karyolanın başlıkları, yorganın canlı gibi kıpırdanması ve C.'nin kendisini yutulacak gibi hissetmesi ve "dar, basık oda" bu imgeyi uyandıran öğelerdir. Kahramanın "kendisini bir başkası imiş gibi" hissetmesi de yine yukarıdaki gibi yeniden dirilme fikrini düşündürür. Sokaklarla ilgili algılama da yine balinanın karnı ögesi ile birleşir.

C. balinanın karnından çıktıktan; yani askerliğini bitirdikten sonra sıkıntıları bitmese de artık yeni bir insandır. O, Avrupa'ya yirmi günlük bir seyahat yapmış; Laura ile bir aşk yaşamıştır. Bu

benlik geliştirme sürecinin tamamlandığı, persona ile yaşamaya başladığı anlamına gelir. Böylece, kahramanın yolculuğunun birinci evresi; *yola çıkış* tamamlanmıştır.

2. *Erginlenme*

Erginlenme evresi kahramanın benlik gelişimini tamamladığı yola çıkış evresinden sonra ulaştığı kendilik gerçekleştirme; bireyleşme, bütün yönleriyle kendini tanıma ve kabullenerek belli bir olgunluğa erişme sürecidir. Bu süreçte, kişi bir yandan toplumsal ilişkilerini düzenleyen personası ile hareket ederken öte yandan gölge, anima gibi arketipsel benlikleri yüzeye çıkararak bireyin davranışlarını etkilerler.

Aylak Adam'da bu evreyi C., romanın KIŞ, İLKYAZ ve YAZ başlıklı ilk üç bölümünde yaşar. Aktüel zamanda cereyan eden bu olaylar, büyük ölçüde ayıklanmış, sık sık atlama ve özetlemelere başvurularak, teferruattan kaçınılarak, belli vaka halkalarında yoğunlaştırılarak anlatılmıştır.

KIŞ mevsimi boyunca kahraman, aylak aylak sokaklarda dolaşmış; meyhanelere gitmiş; dikkatini toplumsal çarpıklıklar üzerinde yoğunlaştırmış; ressam arkadaşı Sadık'ın atölyesinde Sami adlı bir delikanlıya aylarca süren bir çalışma ile portresini yaptırmış; kendisini mutlu edeceğine inandığı bir kadının karşısına çıkmasını beklemiş; bütün umutlarını kaybedince de eve kapanıp hikâyeler yazmıştır.

İLKYAZ bölümünde C. ile Güler'in aşkları anlatılır. Bölümün başlarında C., tesadüfen gördüğü ve aradığı kadın olduğunu sandığı Güler'in peşine düşer ve birkaç gün içinde onun da ilgisini çekerek tanışmayı başarır. Kısa sürede gelişen bu aşk ilişkisi ilkbahar mevsimi boyunca devam eder; C.'nin, aradığı kadının Güler olmadığını anlaması ve Güler'in de ondan soğumasıyla bu ilişki biter.

YAZ bölümü, C. ile Ayşe'nin yeniden başlayan ve bir mevsim süren ilişkisine tahsis edilmiştir. Onlar birbirlerinden habersiz Naciye Ablanın karşılıklı iki evinde pansiyoner olarak kalmak üzere bir deniz kıyısına giderler; orada, tesadüfen karşılaşp yeniden ilişkiye başlarlar. Başlangıçta, oldukça doyurucu bir iletişim kurarlar; deniz kıyısında Ayşe resim yaparken C., onu zevkle seyrederek, C., Ayşe'nin pansiyonunda yemeklere katılır; diğer pansiyonerlerle uzun uzun

sohbet ederler. Ancak bir süre sonra diğer insanlar onlara karşı tavır almaya başlayınca Ayşe, aile dostları olan o kişilerden ayrılarak C.'nin yanına taşınır.

Ayşe ile C. bu dönemdeki birlikteliklerinde tam bir aşk sarhoşluğu hissedemezler; aynı evde ayrı odalarda uyurlar. Sorgulama, çekingen davranma, başkalarının varlığını hissetme hâlleri yavaş yavaş her ikisinde de uyanmaya başlar. Sonunda ikisinde de gittikçe derinleşen ayrılık fikri eyleme dönüşür. C.'nin bugün Ayşe ile ayrılığı konuşayım diye düşündüğü gün Ayşe onu terk etmiştir. Böylece erginlenme evresi sona erer.

Erginlenme evresi, mitolojik macerada olduğu gibi *Aylak Adam*'da da çeşitli aşamalarda gerçekleşir. Şimdi bu aşamalara bakalabiliriz:

2.1. Sınavlar Yolu

Mitolojik macerada kahramanı bu aşamada zorlu sınavlar bekler. Bu sınavlar onun kişiliğini olgunlaştırıcı bir rol oynar. *Aylak Adam*'da da C. mitolojik kahraman gibi bir dizi sınavdan geçer. Onun sınavları, hayata tutunmasını sağlayacağını söylediği kadını ararken karşısına çıkan ve "o" olduğunu sandığı kadınlarla kurduğu iletişimlerdir. O, bu kadınlarda hem ruhsal hem de bedensel olarak "o kadın"ın bütün yönlerini arar.

Bu kadınlardan ilki, sinema kapısında sürekli müşteri bekleyen düşkün "şaşı kadın"dır. Bu kadının onu etkilemesinin nedeni C.'nin onunla teyzesi arasında kurduğu benzerliktir. O, bunu şöyle anlatır:

Şaşı kadın karmaşık yollardan bana Zehra teyzemi getiriyordu. Dizinde yatarken yalnız benim bildiğim kokuyla dolu, kimi duran, kimi kıpırdayan dudaklarına bakardım. Arada eğilir, ben büyük, inanılmaz bir şeyler olacağını beklerken salt burnumun ucunu öperdi. Yüzü bana inerken gözleri şaşılaşırdı. (A. 10)

Zehra teyze, yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi, C.'nin kişisel bilinçdışında yaşattığı anne imgesi ile birleşen kolektif bilinçdışına ait anne arketipinin temsilcisi olup Freud'un Oidipus hikâyesiyle temellendirdiği anneye karşı duyulan "ensest ilgi"nin odağında yer alır. C.'nin şaşı kadına duyduğu ilginin temelinde de bu olgu bulunmakla birlikte, o maceranın bu aşamasında bilinç ile bilinçdışı

arasında gidip gelmekte olduğu için bu ilgiyi dizginlemeyi bilecek, şaşı kadını, “acımayla karışık bir tiksinti” hissi ile gözlemleyecektir. Onu, ancak romanın sonlarında, kontrolü kaybettiği zaman evine getirmesi bu düşüncemizi doğrulayıcı mahiyettedir.

Bu aşamada, C.’nin muhatap olduğu ikinci kadın “yukarıdaki-lerin hizmetçisi Eleni”dir. Arada bir, C.’nin evine de temizliğe gelip onun yanında rahat davranan ve bir “pastırmacı” ile evlenme hayali kuran Eleni, söz ve davranışlarıyla zaman zaman C.’nin üzerinde uyarıcı bir etki bırakır.

Dışarıda çıplaklaştırılması kolay bir kadın o anlık çabasının kısıp açtığı bir sesle, süpürgesinin ahengine uymuş şarkı söylüyor. Bu kadın yatağa itivermediği için belki ona şaşıyordur. Bir gün yukarıdaki avukatın fırsat buldukça arkasına sürtündüğünü anlatmıştı. Ama o yapmıyordu; soymayacaktı kadını. (A. 12)

C.’nin, aslında birlikte olmayı arzulamasına rağmen Eleni’den uzak durmasının nedeni, babasına benzeme korkusudur. O, Eleni’yi düşünürken, babasının hizmetçilere düşkünlüğünü şöyle hatırlar:

Babasına benzemekten korkuyordu. Çocukluğunda eski evde sık sık hizmetçi değişirdi. Bazı geceler kesiliveren bağırımlar, fısıltılar, somya gıcırıltıları duyardı. Bir gün mutfakta babasını görmüştü: Kopacak gibi gergin, sırtı kamburlaşmış, arkadan kadının kalçalarına sarılmış. Elindeki bardak düşünce doğruluvermişlerdi. Korkunçtular. Babası yürümüş onu tokatlamıştı. On yaşındaydı. Kadınlığı, erkekliği biliyordu. Eskiden beri, belki teyzesi yüzünden, hep iğrenirdi babasından. (Atılğan 2009: 12)

Bu ve benzeri olayları babasına duyduğu nefretle birlikte sık sık hatırlayan C., bir yandan kadınları şiddetle arzularken diğer yandan onlara yaklaşmaya, özellikle de bacaklarına dokunmaya korkar.

C.’nin üçüncü sınavı otobüste karşılaştığı kadındır. Kadın, yanında kocası olmasına rağmen, otobüsün kalabalığından yararlanarak C.’ye uyarıcı bir biçimde ve sürekli sürtünerek, onun içindeki “uyuyan hayvan”ı uyandırmış ve fanteziler üretmesine neden olmuştur. Otobüsten inince kadının peşine düşen C., onun uyarıcı bakışı ile takip etmekten vazgeçmiştir.

Sınavlar yolu, C.’nin bilinçdışının ve içgüdülerinin harekete geçtiği bir süreç olur. Bilinçdışı, kişiliğin vazgeçilmez bir parçası ol-

masına rağmen toplumsal ilişkiler yüzünden çoğu zaman onu yok sayma eğilimine girilir. Özellikle dinî, ahlakî, ideolojik, töresel anlayışların yasakladığı cinsellik başta olmak üzere bazı doğal eğilimler bilinçdışının en önemli malzemelerini oluşturur. Rüyalar, fanteziler psikanalize göre bu malzemenin sergi alanlarıdır. C.'nin bilinçdışına yer etmiş olan bu cinsellik imgeleri ve duyguları sınavlar yolunda ortaya çıkmış olup onun bunlarla yüzleşerek, hesaplaşarak bu yönünü kabullenmesi gerekir. Kendiliğini gerçekleştirmenin ilk adımı bu sınavlardan başarıyla geçmesidir. C. bunu başararak yoluna devam eder.

2.2. Tanrıçayla Karşılaşma

Erginlenme'nin ikinci aşaması *tanrıçayla karşılaşma*dır. C., bu aşamada iki tanrıça ile karşılaşır: Güler ve Ayşe. C.'nin karşısına çıkan bu iki kadın, Odysseus'un karşısına çıkan ve onu macerasından alıkoymak isteyen tanrıçalar Kirke ve Kalypso gibi, C.'nin arayışını sona erdirmek isterler.

C., İLK YAZ mevsiminde karşılaştığı Güler'i bilinçdışındaki anne imgesi ile özdeşleşen, aradığı kadın olduğunu zanneder. Ancak bu zan, bilinçdışı birkaç öğeye dayanır. Bunlardan biri, Güler'in, Zehra Teyze gibi "mavi" gözlü oluşudur. İkincisi, ilk gün, C. kendisini takip ederken Güler'in, girdiği sokağın, C.'nin çocukluğunda teyzesinin kucağında o sokaktan daha önce geçmiş olmasıdır. Bunların o anda farkında olmayan C., kendince başka gerekçeler bulur; kızlar ayrılırken öpüşerek alışılmışın dışında bir davranış gösterirler; Güler, C.'nin sevdiği Tophane tarafına gider. Bunları tesadüf olgusuyla açıklamak mümkündür; ancak Freud'un tesadüfleri kadere bağlayan, yukarıda açıkladığımız görüşünü hatırlamakta fayda vardır. Ayrıca, anlatıcı da bu durumun tesadüf olmadığını şöyle açıklar:

İşte bu köşede bugün bir şeyler olacaktı. (...) Şimdi köşede iki kız konuşuyorlardı. Ayakkapları topuksuzdu. Bak bu iyiydi. Yoksa?.. Yüreği çarptı. Birinin yağmurluğu devetüyü, öbürününki açık maviydi. (...) Devetüyü Yüksekaldırım'dan, açık mavi Tophane'den yana yürüyordu. "Tanrım hangisi?" (...) Sonra devetüyü'nün arkasından gitti. Her şey o bir anlık duruşta olup bitmişti. (...) Ama Güler'le gitti. Tesadüf mü? Değildi. (A. 49-50)

Bu kader/tesadüflerin de yardımıyla Güler'i tercih eden C., günlerce onun peşinde dolaşmış sürekli gözlerini merak etmiş onun kişisel bilinçdışındaki anne imgesiyle bu yönden birleşip birleşmediğini anlamaya çalışmıştır. Güler'in gözlerinin koyu mavi olduğunu gören C., onu annesi ile özdeşleştirmiştir. Buna ilaveten, Güler, güzelliğiyle de kahramanı büyüleyen bir tanrıça gibidir. C., ilk tanıştıkları günlerde onun güzelliği ile ilgili şöyle düşünür:

Burnuna bakıyordu. İnsan burnunun da güzel olabileceğini hiç düşünmemişti. (...) İçindeki bu katkısız sevinç neydi? Aradığının bu kadar güzel olacağını hiç düşünmemişti. (A. 62-63)

C., başlarda bu kadar hayran olduğu Güler'den ve coşku ile yaşadığı birliktelikten zamanla soğuyacaktır. Çünkü Güler'in ölçülü ve çekingen mizacı ile davranışları C.'yi onun anne/tanrıçalığı hakkında şüpheyi düşürmüştür. Anne, sevgisini çocuğuna sorgusuz, hesapsız, düşünmeksizin, çağlayanlar gibi akıtan kadındır. Oysa Güler, daima kontrollü ve makuldür. Nitekim onun kendisine "deli sevgilim" demesine karşılık C. şu iç konuşmayı yapar: "Onun deli sevgilisi! Sen niye akıllısın sanki?" (A. 73) Bu şüpheler, C.'nin evine gittikleri gece Güler'in kendini bütünüyle C.'ye bırakamaması ile kesin bir kanaate dönüşecektir.

Tanrıça rolünü üstlenen diğer kadın Ayşe ile C. ikinci kez romanın YAZ bölümünde karşılaşılır. Ayşe fiziksel bakımdan bilinçdışı anne/teyze/tanrıça ile hiçbir benzerlik taşımaz. Ama kahraman öyle olmadığını bile bile öyle görmek; "saçlarının teyzesininki gibi kokmadığını" bilmesine rağmen o kokuyu duymak ister. Ancak Ayşe ruhsal bakımdan anne arketipine daha yakındır. Ayrıca Ayşe, C.'nin, bacaklarına dokunabildiği, onları öpebildiği, dolayısıyla çocukluğundan beri taşıdığı "bacak korkusu"nu aşmasını sağlayabilen tek kadındır. C.'nin, Ayşe'yi özel bir kadın olarak gördüğünü anlatıcı şu cümlelerle açıklar:

Başka kim olabilirdi! Ötekiler bu yıkanmış, arınmış, yosun kokulu havayı yataklarına gelsin diye beklerlerdi. "Kadın bekler gibi.. Yataklarına gelenlerle yetinirler." Onu burada ancak "o", aradığı, "milyonlarca kadından biri" bulabilirdi. (A. 107)

Ayşe'nin tanrıça işlevi ile ilişkilendirilebilecek bir yanı da sanatkarlığıdır. Ressam olan Ayşe'nin olgun bir musiki zevki de vardır. O bu yönüyle "dokuyucu ana" figürünü temsil eden Kalypso ile benzeşir.

C., Ayşe'nin tanrıçalığına o denli inanır ki roman boyunca ilk kez babası, annesi, teyzesi ve tüm geçmişi ile ilgili birçok bilgiyi onunla paylaşır. Kendisinde oluşan "baba kompleksi"ni, teyzesinin onu nasıl babasına karşı koruduğunu ve bütün çocukluğuna nasıl hükmettiğini, ilk kadın tecrübelerini, okul yıllarını, askerliğini anlatırken C., adeta bir mabudenin önünde günah çıkarma, arınma hâli yaşar.

C.'nin hem Güler'le hem de Ayşe ile yaşamak istediği aşk, mitolojik maceranın "mistik evliliği"ne denk düşer. Lakin C.'nin, onların bilinçdışı anne/tanrıça/aradığı kadın olmadıklarını anlaması ile ilişkileri bitecektir. Buna benzer durumlarla mitolojik macerada da sıkça karşılaşılır. Odysseus'un karşısına çıkan tanrıçalar Kalypso ve Kirke de, Güler gibi maceranın akışında geçici bir krize sebep olsalar da kahraman yoluna devam eder.

2.3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın

Mitolojik macerada kadının baştan çıkarıcılığı ten/et aracılığıyla gerçekleşir. Kadın, tenini kullanarak kahramanı yolundan alıkoymaya çalışır. Odyseeia'de Kirke ve Kalypso; Aeneis'ta, Kartaca kraliçesi Dido bu tür kadın/tanrıçalardır. *Aylak Adam*'da da tanrıça/anne rolünü üstlenen Güler ve Ayşe aynı zamanda kadının baştan çıkarıcılığının da temsilcileridir.

Güler ile C., arasında yaşanan birtakım ilişkiler ten hazzına dayalıdır. Bunlardan ilki sinemada yaşadıklarıdır:

Işıklar söndü. Hanidir hep bu anı beklediklerini düşündü. İşte Güler hiç kıpırdamadan sanki ona doğru geliyordu. Sol kolu ile omuzlarını sardı. Artık konuşmayacaklardı. Değil, yalnız etimiz konuşacak. Dudaklar sesleri kesip biçerler. (A. 76)

Bu sinema sahnesi bir kez daha, Güler, ailesine yalan söyleyip geç vakte kadar C.'de kaldığı gün tekrarlanır: "Önce bir sinemaya girip iki saat, ıslak ıslak, deli deli öpüştüler." (A. 83)

Güler, aynı gece gittikleri içkili bir lokantada aşağıdaki konuşmalarda bu durum görüleceği üzere sürekli C.'yi tahrik eder:

Ne büyük masa bu! Dizlerini bulamıyorum. (A. 84)

- Bu gece kitapların kötü kadınıyım ben, dedi. (...) Ah, her gece gelelim buraya. (...) Sen varsın yalnız. Seninim ben. Al beni. (A. 85)

- Hiç bile! Seni istiyorum ben. Hadi, al beni! (A. 86)

- Evine götür beni. Bir daha da bırakma. (A. 86)

Onlar taksi ile eve giderken C., sarhoş olan Güler'e içinden şunları söyler: "Bu gece bacaklarını öpecem, biliyorsun. Reçel kıvamındasın; az sonra indirecem seni..." (A. 86) Eve girdiklerinde ışığı yakmak üzere C.'nin karanlıkta uzanan elleri Güler'in saçlarına temas edince ikisi birden harekete geçerler: "Birden sarıldılar. Dudakları buluşuncaya dek geçen kısa zamanda istediğinin bu olmadığını düşünüyordu." (A. 86) Biraz sonra C. şunları düşünür: "Karşısındaki duvarda *Çıplak* asılıydı. "Masmavi, bulanık. Az sonra o da böyle çıplak olacak. Değil. O gerçek. Etle saç. Çırılçıplak. Yorganın altına kayacak." (A. 87) Biraz sonra hayal kurar: "Şimdi bacakları çıplak. En önemlisi bacaklarını öpebilmem, biliyorsun. Bir öptüm mü tamam." (A. 88) Ancak C. hayallerini gerçekleştiremez. Güler'in çekingenliği ve C.'nin bacak korkusu birleşmelerini engeller.

Güler'in yukarıda değindiğimiz hayat kurgulaması karşısında C.'nin "bu kız beni eli paketlilerden biri yapmak istiyor" diye düşünmesi de onun, kahramanı maceradan alıkoymak isteğinin bir göstergesidir. C. ilk tanrıça Güler'den ayrılınca maceraya devam etmek üzere gittiği sahilde Ayşe ile karşılaşmadan önce sokakta rastladığı bir kadının teninin kendisini çağırdığını anlar ve kadını ıssız bir yerde sıkıştırır. Kadının tepkileri şöyle anlatılır:

Kadın, bir ağacın altında durup ona döndü. (...) Hem nişanlıyım ben.

(...) Avucundaki elde bir 'kalsam mı, çekilsem mi' savaşı vardı. (...)

Kızın sırtını ağacın gövdesine dayayıp ona eğildi. (...)

Ağzını dudaklarıyla kapadı. Önce bir ruj kokusu duydu. İnce kumaşın altında göğsü sertti. Kızın dudaklarında bir kabarma, bedeninde bir yumuşama başladı. 'İşte bundan yaklaştım ona. Bu yumuşayan etin tadını yeniden duymak için.' (A. 99)

Bu kadının tanımadığı, sokakta karşılaştığı bir erkeğe kendini böyle verışı, kadının baştan çıkarıcılığının tipik bir örneğidir. C., bir

süre sonra Ayşe ile karşılaşacak ve bu kez onun teninin hazzını yaşayacaktır. Güler'in ve başka kadınların veremediği doyuruculuğu sadece Ayşe'de bulan C., onunla bir süre mutlu olur. Yukarıda hem tanrıça hem de baştan çıkarıcı kadın olduğunu söylediğimiz Ayşe de, teniyle alıkoymak istediği C.'yi maceradan uzaklaştıramamış; C. eski arayışlarına yönelince durumu anlayıp ondan önce davranarak C.'yi terk etmiştir.

C.'nin Ayşe'de, Güler'de ve diğer kadınlarda bir türlü aradığını bulamaması, kadınlardaki eksikliklerden değil; onun bilinçdışına yerleşmiş anne arketipinin engelleyiciliğindendir. Yukarıda anne arketipinin çocuğun karşı cinse yönelişinde engelleyici bir rol oynadığını, bunun bazen eşcinselliğe yol açtığını belirtmiştik. C., henüz o aşamaya gelmemiştir ama temel sorun karşı cinste aradığını bulamamak noktasına kilitlenmiş görünmektedir.

2.4. Babanın Gönlünü Alma

Mitolojik macerada kahramanın erginlenme evresinde geçmesi gereken aşamalardan biri de baba/Tanrı'nın gönlünü alma aşamasıdır. Eğer kahraman bunu yapamazsa onun gazabına uğrayacaktır. *Aylak Adam*'da babanın gazabı baştan beri kahramanın üzerindedir. O baba, C.'nin çocukluğundan itibaren her daim kötü olması, onu dövmesi, aşağılaması bir yana, ölmüş olmasına rağmen, kahramanın bilinçdışında derin izler bırakan cinsel ilişkilerinin etkisi devam eden yani gazabını sürdüren insandır. C., bu yüzden toplumla, özellikle de karşı cinsle sağlıklı ilişkiler kuramamaktadır. Bu tahribatın C.'nin davranışlarında beliren iki somut yansıması vardır: Belirli durumlarda kulağının kaşınması ve kadın bacaklarına dokunamama. Her iki hâl de, C.'nin ruhsal yapısında birer komplekse dönüşmüştür.

Birinci kompleksin temelinde babası ile teyzesinin ilişkisine şahit olduğunda C.'nin babasına saldırması ve kulağının babası tarafından yırtılması hadisesi vardır. Bu yüzden insan kulaklarına karşı özel bir ilgi geliştirmiştir. Bu durumla ilgili birkaç örnek verecek olursak, bunlarda biri, romanın başlarında bindiği bir tramvayda "önündeki adamın kulağının ardındaki kire" kafasını takmasıdır.

Bir diğeri, yazlığa çıkacağı zaman ev bulması için çağırdığı avu-

katı ile konuşurken C.'nin, avukatın kulakları ile ilgili şunları düşünmesidir:

Adamın kulaklarının bir an kıpırdadığını görmüştü. İnsan kafasında en çirkin yerin kulaklar olduğunu sık sık düşünürdü. Hele arkadan bakıldı mı nasıl gülünçtüler! Anladık, kişi duysun diye vardılar. Ama bir başka biçimleri olamaz mıydı? Nasıl? Bilmiyordu. En iyisi kişinin kulaksız yaratılmasıydı. O zaman belki yüzünün derisiyle duyardı, ya da böcekler gibi kıllarıyla... Demek bu adamın kulakları da çift görevliydi: Hem işitiyor hem de işittiği sözden hoşlandığını belirtebiliyordu. Kulağını kaşıdı. (A. 96)

Alıntıda görülen, C.'nin kulaklarından kurtulma isteği başka bir yerde de ortaya çıkar. Ayşe, günlüğüne 1 Eylül'de şunları yazar:

Plajda uzanmış konuşuyorduk. Ona en sevdiği ressamı sordum.

- Van Gogh, dedi.

- Neden?

- Kulağını kesebilmiş; sol kulağını. Bunu yapan ilk adam o. Sustu. Az sonra değişik bir sesle,

- Ama o bile eksik adamdı. Tımarhanedeyken yaptığı kendi portresinde insanlara yüzünün kulaksız yönünü gösteremedi. Tam adam yok!

(A. 131)

Kadın bacakları ile ilgili komplekse gelince, kahraman, kurduğu birçok ilişkide bu durumun etkisi altında kalır. İlk önce, Feyyaz'ın götürdüğü genelevdeki kadında, sonra, o yaz tatilinde kendisini sürekli taciz eden hizmetçi kadında ve Güler'de bu problemi yaşamış; onların bacaklarına bakamamış ve dokunamamıştır.

Psikanaliz, komplekslerden kurtulmanın yolunu o kompleksi yaratan bilinçaltı öğeyle hesaplamakta bulur. C.'nin de bunu yapması gerekir. Ayşe, bu çerçevede C.'nin üzerinde iyileştirici bir etki yapar ve C. onun bacaklarına bakabilir ve dokunabilir. Ayrıca C., babası ile ilgili durumu Ayşe'ye anlatarak bu kompleksleriyle ve babasıyla hesaplamış olur. Bu komplekslerden kurtulması gölge ile özdeşleşen babanın gönlünü almak olarak kabul edilebilir. Ayşe ile yaşadığı aşağıdaki olaylar ve bu esnada C.'nin zihninden geçenler her iki kompleks açısından da son derece önemlidir.

Elinin hâlâ onun bacağında durduğunu fark etti. Tam sırasıydı. Yüreği hızla çarparken kulağındaki eski kaşıntıyı bekledi. Gelmiyordu. (A. 124)

Hizmetçinin eteklerini sıyrıp kalın, beyaz bacaklarını gösterirken, ‘- Korkma gel! Yemezler seni,’ deyişini düşündü. Çekine çekine elinin altındaki ılık bacağı aşağı yukarı okşadı. Kaşınmıyordu işte! (A. 124)

- Neden hep bacaklarımı öpüp okşuyorsun?

- Çünkü senin bacaklarından korkmuyorum, dedi.

Babasının yüzünü görür gibi oldu. ‘- Zehra, şu bacakların yok mu?’ Bıyıklarını buruyordu. Filmdeki kadının o korkunç sesi kulaklarında yeniden çınladı: ‘Babanı öldürdün.’ Doğruldu. (A. 125)

Bütün bu alıntılar göstermektedir ki, sonunda kahraman bu komplekslerini yenmiş; babasının gönlünü almıştır. Şimdi yoluna devam etmek zorundadır.

2.5. Tanrılaştırma

Erginlenme’nin bu aşamasında mitolojik kahramanın tanrılaşma veya arınma hâli yaşaması gerekir. *Aylak Adam*’da bu hâl, aşk ve iç dökme ile gerçekleşir. C.’nin Güler ve Ayşe ile yaşadığı ilişkilerin ilki; yani nesnesinin Güler olduğu aşk, ilk günden itibaren karşı tarafın daima kontrollü olması ve ikisinin hayatı algılama farkları nedeniyle C. için arındırıcı bir aşka dönüşmemiştir.

C.’nin, Ayşe’yle yaşadığı kısa süreli aşkın özel bir ilişki olduğu, kahramanın “Seni seviyorum.” Sözüünü “ilk söylediği kadın”ın Ayşe olması ile de anlaşılmaktadır. C.’nin, bir kadına, onu sevdiğini söylemesi, kişilik özelliklerini ve komplekslerini düşündüğümüzde gerçek bir sevginin ifadesidir. Bu aynı zamanda kendiliğin gerçekleşmesi için gerekli olan iç hesaplaşmayı tamamlayabilmiş insanların hissedebileceği bir duygu hâlidir. C.’nin Ayşe ile yaşadığı mutluluğu anlatıcı şu cümlelerle nakleder:

Odasına girdikleri zaman her seferki gibi ışığı yakmadılar. Onun düğmelerini çözen parmaklarında ilk günün o telâşlı acemiliği yoktu. İşlerine alışmıştı. Çıplak kollarından sıyrıldığı giysiyi iskemlenin üstüne koydu. Açık pencereden gelen ay ışığının loşluğunda, yatakta yatan kadına baktı. Gitti yanına uzandı. Yüzünü saçlarına dayadı. Bu koku hoşuna gidiyordu. Elini onun dizlerinden bükük bacaklarının ılık, gergin derisinde gezdirdi. ‘Bu koku şeye benziyor; bir...’ (A. 123–124)

Dış dünyayı nadiren güzel gören C., burada, eşyaya ve tabiatı Ayşe'nin yanında olmasının verdiği coşkuyla bakar. Kahramanın söyleyemediği, "koku" ve "ılık"lık bilinçdışı teyze/annesinin kokusudur ve anne karnına dönüşün ifadesidir. Anne karnı, henüz günaha bulaşmamış insanın sonsuz huzur ve güven duygusunun kaynağı ve tüm özleyişlerin odağındaki olgudur. C.'nin romanın başından beri aradığı bu ferahlığı Ayşe'de yaşaması arınmışlığa ulaştığını gösterir.

2.6. En Son Ödül

Mitolojik macerada kahramanın babayla birlikte çarmıha gerilerek çilesini tamamlaması son ödül kabul edilir. *Aylak Adam*'da baba, gölge figürüyle özdeşleşmiş olarak C.'nin kendiliğini ele geçirmiştir. Bu durumda gölgenin esaretinden kurtulmak, babayı öldürmek ve gölge de ruhsal benliğin bir parçası olduğuna göre onunla birlikte ölmek anlamı içerecektir.

Psikanalistlerin nevrozlu hastaları iyileştirmek için kullandığı bilinçaltı temizleme yöntemlerinden biri hipnoz ve rüya; diğeri de sözcük çağrışımıdır. Bu yöntemlerle kişiyi esir alan bilinçaltı ögenin dışı vurularak kişinin ondan kurtulması ve iyileşmesi sağlanır. C., hayatı boyunca kendisini esir almış olan gölge/baba kompleksinden kurtulmak için tedavi olmak yerine kendi kendini iyileştirmeye çalışmıştır. Onun, rüyalarında birkaç kez babasını öldürmesi bu çabanın bir göstergesidir. Ancak bu yöntem onu tamamen sağlığına kavuşturmamış; geçici iyileşmeler sağlamıştır.

Sağaltım da denilen sözcük çağrışımı yönteminde, hastaya bazı sözcükler verilerek onların kendisinde uyandırdığı çağrışımları anlatması istenir; böylece bilinçaltına gizlenmiş ögenin çıkarılmasına çalışılır. Burada C. ile Ayşe'nin gittikleri yazlık sinemada seyrettikleri filmin sonunda kadın oyuncunun oğluna "Babanı öldürdün." (A. 125) diye haykırması, bu aşamanın doğrudan ifadesi olması bir yana, C.'nin zihninde babası ile ilgili çağrışımlar uyandırmıştır. O henüz bu çağrışımların etkisi altında iken sinemadan çıktıktan biraz sonra Ayşe'nin "Neden hep bacaklarımı öpüp okşuyorsun?" biçimindeki sorusu bu çağrışımları daha da pekiştirmiş ve C.'yi farklı bir yoldan yeniden babasına götürmüştür. C.'nin Ayşe'ye verdiği cevap "Çünkü senin bacaklarından korkmuyorum." olmuştur. Bu

cevap üzerine Ayşe ona, kendisine dair hiçbir şey bilmediğini söyleyince o çözülmüş ve ağzından çıkan ilk sözcük “babam” olmuş; sonra “Önce babamı anlatmam gerek. (...) Bende gördüğün her şey babamla başlar.” (A. 125) diyerek o güne kadar kimseye anlatmadığı bütün hikâyesini Ayşe’ye anlatmıştır.

C.’nin Ayşe’yle yaptığı bu konuşma, tam bir sağaltım ya da arınma hâlidir. Gölge/babanın tüm düzenbazlıklarını, zalimliğini, ruhsuzluğunu bu sayede anlatan kahraman onun esaretinden kurtulmuş; yani onu öldürmüştür. Bu onun için büyük ödüldür. Görevini yerine getirmiş olan Ayşe’nin işlevi de burada sona ermiştir; nitekim bu konuşmadan kısa bir zaman sonra Ayşe ile C. ayrılırlar.

3. Dönüş

Mitolojik macerada, *dönüş* evresine gelen kahraman artık yolculuğun gidiş yönünü bütünüyle tamamlamış; bilinç-bilinçdışı; persona-gölge hesaplaşmasını bitirmiş; belirli bir olgunluğa erişmiş; büyük ödüle ulaşmıştır. Şimdi onun farklı bir kişilikle, geliş yönündeki zorlu aşamaların benzerlerinden geçerek başlangıç noktasına dönmesi gerekir.

Aylak Adam’da *dönüş* evresi GÜZ bölümünün olaylar dizisinden oluşur. Bu evrede C., yeniden sokaklara, anılara ve bilinçdışının çağrılarına yönelmiştir; yalnızdır, kötümserdir, sapkındır. Gölge/babayı öldürmüş olsa da anne/animanın esaretinden kurtulamadığı için onu aramaya devam eden C., sinema kapısındaki “şaşı kadın”ı teyzesinin kendisine davranışlarını taklit etsin diye evine getirir; ancak onun aradığı kadın olmadığını anlar. Sonra, Sadık’la bir meyhanede içerler. C., Sadık’a, hayatını, bir gün mutlaka bulup tutunacağı kadını bulmaya adanmış olduğunu söyler. Sadık, ortak ressam arkadaşları Kemal’in Fransa’dan döndüğünü söyleyince ona giderler ve sohbet esnasında Kemal, “insan resmi yapmayan” bir ressam bayanla yakında evleneceğini söyler. O bayan Ayşe’dir ve Kemal onun C.’nin eski sevgilisi olduğunu bilmemektedir. Bu C. için tam bir yıkım olur; sokağa fırlar; aradığı kadın olduğunu sandığı bir gölgenin peşine düşer. Kız otobüse binince, onu yakalamak için bir taksinin önüne geçen C., taksici ile kavga eder; polis gelir ve roman sona erer. Bu olaylar dizisinin dönüşün aşamalarına göre nasıl düzenlendiğine şimdi bakabiliriz.

3.1. Dönüşü Reddetme

Mitolojik macerada büyük ödüle ulaşan kahraman rehavete kapılarak çileli dönüş sorumluluğundan kaçınır. *Aylak Adam*'da da C., böyle yapar; dönüş yolculuğuna çıkmak yerine, dönüşü reddetme eğilimine girer; erginlenme evresinde edindiği tecrübelerle geride bırakmış olması gereken geçmişi hatırlayarak hesabı görülmüş bir süreci yeniden yaşamaya başlar. Hâlbuki erginlenmiş kahramanın, daha önce geçirdiği bu evreye yeniden dönmemesi gerekirdi.

Böylece dönüşü reddetme eğilimine giren C., maceranın başlarında yaptığı gibi yeniden arayışlarına yönelir. Güler'i, Zehra teyzesini hatırlar; onlarla ilgili bazı imgeleri zihninde canlandırır; çocukluğunun geçtiği ev çevresinde, sokaklarda, lokantalarda hedefsiz dolaşır.

Sultanahmet durağından, Nişantaşı'nda inmek niyetiyle Maçka tramvayına binmiş bir adam, dışarıya baktığı camdan ne sevdiği kadını ne de bir tanıdığını gördüğü halde yarı yolda neden iner? Bazen insanı bir yangın kulesi de çağırır. Hele bu adam, öğle yemeğini yediği kalabalık lokantadan çıkıp nereye gideceğini bilmeden yürürken derin localı sinemanın kapısında bekleyen şaşı kadını görür görmez dönmüş, Alemdar'a dek yürümüş, çocukluğunda içinde yaşadığı iki katlı eski evin önünden geçip, kafası o günlerin kimi açık, kimi belirsiz, karışık anılarıyla dolu, tramvaya binmiş biriyse, yalnızsa, aylaksa onun neredede ineceği bilinmez. (A. 141)

Alıntıda görüldüğü gibi kahraman kendisini yeniden bilinç dışının kontrolüne bırakmıştır. Oysa erginlenmiş kahramanın, kendiliğini gerçekleştirmiş, bilinci ile bilinç dışısını, dengeli bir biçimde kabullenmiş olması gerekirdi.

C. ne aradığını bilmeden dolaşırken zaman zaman bilinç dışından yansıyan bazı imgeleri zihninde tartışır. Bunlardan biri teyze/annesi ile özdeşleştirdiğini yukarıda söylediğimiz sinema kapısındaki "şaşı kadın"dır.

Aradığı, belki o etini satan şaşı kadındı. Neden gidip onunla tanışmıyordu sanki? Kafasındaki bu düşünceden korkmuş gibi, çaresiz iki yanına bakındı. Solundaki dükkânın kapısında duran bakkal,

- Bir şey mi arıyorsunuz beyim? diye sordu.
- Evet! Eski bir koku, dedi.

- Buralarda bulamazsınız. Caddedeki eczaneye sorun bir kere. (A. 142)

Kahramanın sözünü ettiği “koku” yine bilinçdışına yer etmiş olan ve Ayşe’nin saçlarında da aradığı anne/teyzenin kokusudur. Sonuç itibarıyla, kahraman erginlenmiş bir insan gibi davranmak yerine dönüş sorumluluğundan kaçma yoluna gider.

3.2. Büyülü Kaçış

Mitolojik macerada dönüşü reddeden kahraman büyülü bir dünyaya kaçarak rahatlama yoluna gider ya da Campbell’ın dediği gibi “kahramanın dünyaya dönme arzusu tanrılar ve şeytanlarca uygunsuz bulunabilir. Bu gibi durumlarda mitolojik çevirimin son aşaması hareketli, gülünç bir yolculuğa dönüşür ve bu kaçış büyülü engelleme ve kurtulma mucizeleriyle karmaşıklaşabilir.”

Aylak Adam’ın olay örgüsünde bu aşamaya denk gelen olay C.’nin, çocukluğunun büyülü dünyasının mimarı olan teyzesi ile özdeşleştirdiği “şaşı kadın”ı evine getirmesidir. Zehra Teyze yukarıda da değinildiği gibi C.’nin “anima”sını temsil eder ve animanın aşırı yansıtılması bireyin karşı cinsle ilişkisini engelleyici bir rol oynar. Öte yandan C.’nin çocukluğunun tek büyüleyici varlığı olan Zehra Teyze, Ayşe’de gözlemlenen tanrıça yansımasıyla burada da “şaşı kadın”la özdeşleşmiş olarak ortaya çıkar ve dönüşü istemeyen kahraman şimdi bu büyülü dünyaya sığınmaktadır.

Şimdi yalnız bir yıldır her rastlayışında ona Zehra teyzesini taşıyan bu kadını görüyordu. (...) kumral saçları teyzesininkilere benzetmek istedi. (...) Kadının ona çevirdiği şaşımsı (...) gözler Zehra teyzesinin gözleriydi. (A. 143)

Gidip ona sarılsa, başını göğsüne dayasa, eskiden teyzesinin kucağındayken duyduğu kokuyu gene koklayacağını sanıyordu. (...) Eski evde, teyzesinin kucağına da hep böyle yatarı. (...) Saçlarımı okşasana, dedi. Baş kucağındayken teyzesi kaşıya çeke saçlarını okşardı. (A. 145)

C., teyzesine ait imgeleri canlandırmak için ne kadar uğraşsa da o büyülü dünyayı ne yazık ki kuramaz. O, tüm denemelerinin ardından, son bir umutla kadından teyzesinin yaptığı gibi burnunun

ucunu öpmesini ister; ancak kadının bunu yaparken canının sıkıldığını fark etmesi ile umudunu yitirerek kadını gönderir.

3.3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş

Mitolojik maceranın bu aşamasında dönüşten kaçan kahramanı maceraya yönlendirecek bir güç ortaya çıkar. Yola çıkış evresindeki *doğüstü gücün* işlevinin bir benzeri olan *dışarıdan gelen kurtuluşu* herhangi bir kişi ya da toplum getirir. Campbell bu hususu şöyle ifade ediyordu: “Ve yine, kişi yaşadıkça yaşam çağıracaktır. Toplum ondan uzak durana karşı kıskançtır ve gelip çağıracaktır.”

C. bu aşamaya gelirken sosyal çevreden soyutlanmış bir yaşantı sürdürmeye başlamıştır. Bu durum eserde şöyle anlatılır:

Canının yemek istediği günler oluyordu. Böyle günler, şehrin lokantalarını dolaşır, bir çeşit yemek arardı. Çoğu zaman bunun ya mevsimi geçmiş ya gelecek bir yemek oluşu tuhaftı. Yorgun, umutsuz girdiği bir lokantada onu bulunca oturur; önüne koydukları tabaktan bir iki lokma alır; sanki aradığı o değilmiş, ondan başka bir tat bekliyormuş gibi bezgin tabağı iter, şarap isterdi. Çok içiyordu. Bazı geceler bardağını doldururken şişeyi elinden bırakıp kalkar, şaşıran garsona borcunu öder, gideceği bir yere geç kalmış gibi sokağa çıkardı. Yürüyen, oturan kalabalığın arasında ‘o’ nu arardı. (A. 147)

Alıntıda görüldüğü gibi kahraman tam bir bezginlik ve yalnızlık içinde hayatla boğuşmaktadır. Onu maceraya döndürmek isteyen bazı kişiler olur. Bunlardan biri ilaç almak üzere girdiği bir eczanede gördüğü genç kızdır.

Bir gün dayanamayıp aspirin almak için girdiği küçük bir eczanedeki tezgâhtar kız, şakağının ağrıdığını öğrenince, ‘-Masaj iyi gelir,’ demişti. ‘İsterseniz yapayım.’ İçinde çoktandır unuttuğu insanca bir gevşeme, onu ürküteceği korkusuyla gözlerine bile bakmadan -beyaz önlüğündeki bir kırık düğmeyi görüyordu- başını serin parmakların rahatlaştıran oğuşturmasına bırakmış, nice sonra kızın sesini duymuştu. (A. 147)

Başka bir gün gittiği bir berber dükkânında bulunan insanların “karşıdaki kadının kocasını aldatması” hakkında dedikodu yapımları ve kadının kocasına haber vermek istemeleri üzerine C. olaya

müdahil olmayı düşünür. Bu düşünce eyleme dönüşmese de onun dünyaya dönüş isteğinin bir göstergesidir.

3.4. Dönüş Eşiğinin Aşılması

Maceranın bu aşamasında kahraman ilk eşiği geçmesine benzer bir durum yaşar. Burası da önemli bir dönüm noktasıdır. Kahraman bu eşiği aştıktan sonra artık macerayı tamamlamış, dünyaya dönmüş olur.

C. için dönüş eşiği, daha önce Güler'le, bu aşamada ise C.'nin yalnız gittiği pastanedir. Burayı eşik konumuna getiren, C.'nin pastaneye geliş sebebi ile oradan çıkışta Sadık'la karşılaşmasıdır. Onun buraya tekrar geliş sebebi şudur: C., yukarıda sözünü ettiğimiz berberden çıktıktan sonra toplumdaki riyakârlıkları düşünerek "insanların kimliğini ilk bakışta anlayacak bir yeteneğinin olmasını, o zaman aradığı kadını da hemencecik bulacağını" hayal eder. Bu ruh hâli içindeyken birden, o pastanenin "altı parmaklı" garsonu aklına gelince oraya gitmeye karar verir. Çünkü C., bir tür yaşlı bilge adam işlevi yüklediği o garsonun insanları tanıma konusunda yanılmayan biri olduğunu sanmaktadır. Onunla sohbet edecek, aradığını bulma konusunda yardımını alacak, böylece eşiği aşmış olacaktır.

Ancak garsonun değişmiş olduğunu görünce büyük bir hayal kırıklığı yaşar ve hiçbir şey istemeden çıkmak üzere iken kapıda Sadık'la karşılaşır ve bir meyhaneye giderler. Sadık, kahramanın erginlenme aşamasında iletişimde bulunduğu arkadaşlarından biridir ve onunla görüşmek dünyaya dönüş anlamı içermektedir. Bu hâller bütün olarak düşünüldüğünde bir eşiği aşmak anlamına gelir. Eşiği aşan kahraman ruhsal dönüşümünü tamamlamıştır.

Sadık'la bir meyhaneye giderek sohbet eden C.'nin aradığı kadınla ilgili bilgileri bu konuşmada anlatması önemlidir. Aşağıdaki alıntıda, bu kadının C.'nin hayatındaki işlevi ve muhayyel özelliklerini görmekteyiz:

- Tutamak sorunu dedim. Dünyada hepimiz sallantılı, korkuluksuz bir köprüde yürür gibiyiz. Tutunacak bir şey olmadı mı insan yuvarlanır. Tramvaylardaki tutamaklar gibi. Uzanır tutunurlar. Kimi zenginliğine tutunur; kimi müdürlüğüne, kimi işine, sanatına. Çocuklarına tutunanlar vardır. Herkes kendi tutamağının en iyi, en yüksek olduğuna inanır. Gülünçlüğünü fark etmez. Kağızman köylerinden birinde bir

çift öküzüne tutunan bir adam tanıdım. (...) Ben, toplumdaki değerlerin ikiye bölünmüşlüğü, sahteliğini, gülünçlüğüne göreli beri, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi! Bir kadın. Birbirimize yeteceğimizi, benimle birlik düşünen, duyan, seven bir kadın! (...)

- Senin aradığın kadın dünyada yok, dedi.

- Var! O olmasaydı ben olmazdım. Bu şehirde yaşıyor. Bir gün bulacam onu.

- Bulamazsın. Öyle kadın olmaz. (A. 152-153)

C.'nin ortaya attığı "tutamak" onu hayata, çevreye bağlayan bir olgudur ve onu bir gün bulacağına dair inancı tutamağın kendisi olmuştur. Romanın başından beri aradığı kadından kimseye söz etmeyen C.'nin bu sohbette onu anlatması kendini ifade etmek, kendiliğini gerçekleştirmek, bilinç ile bilinçdışı arasında sağlıklı bir iletişim kurmak demektir.

Campbell'ın, "Geri dönen kahramanın ilk sorunu, bir görevi başarıyla gerçekleştirmenin ruhu tatmin eden görüşüne ait bir deneyimin ardından, yaşamın süregiden neşe ve acılarını, basmakalıp yanlarını ve gürültülü müstehcenliklerini gerçek olarak kabul etmektir." açıklamasını hatırlayarak buradaki durumu ele alabiliriz.

C., Sadık'la kurduğu bu iletişimin ardından yine dünyaya dönüşün bir göstergesi olarak, Sadık'la birlikte eski arkadaşı Kemal'le görüşmeye gider. Kemal'in atölyesinin kokusu ona Ayşe'yi hatırlatır ve geldiğine pişman olur; ancak daha kötü olanı biraz sonra öğrenir: Kemal, Ayşe ile evlenmek üzeredir. Bu durum, mitolojik kahramanın uzun yıllar sonra döndüğü ülkesinde bıraktığı sevgilisi/sözlüsü/eşinin başka biri ile evlenmek üzere olduğunu görmesi ile eşdeğerdir. Bu durumla karşılaşan mitolojik kahraman ya kimliğini açıklayacak ya da bir yabancı gibi oradan çıkıp gidecektir. C., ikinci biçimde davranır ve Ayşe ile olan ilgisini açıklamadan oradan uzaklaşır. Çıkarken zihninde bir düşünce vardır:

Onlardan değilim ben. Sadık onun aniden gidişinin sebebini Kemal'e açıklarken şöyle konuşur:

- Tanımıyor musun onu? Hep eskisi gibi. Aklına esti mi basar gider. Sekiz aydır görünmüyordu. Bu akşam bir pastaneden çıkarken karşılaştık. Gidip biraz içtik. 'Korkuluksuz köprüden geçer gibiyiz diyor.' Bütün değerlerini yitirmiş, dayanacak bir şey arıyor. (A. 156)

3.5. İki Dünyanın Ustası

Campbell, dünyaya dönen kahramanın yaptığı çetin yolculuklar sonunda kişisel duygularından arınmış olarak yeniden doğuş için, içinde olana kendini bırakarak isimsizleştiğini anlatıyordu. C. de maceranın bu aşamasında artık bütünüyle çözülmüş görünür ve “Olanla yetinerek, aramadan, düşünmeden yaşanılsın diye yaratılmış bir dünyada tamamen yalnız” olduğunu duyumsar. (A. 156)

Yolculuk boyunca ikiz dünyası, bilinci-bilinçdışı arasında “koz-mik bir dansçı” gidip gelen C. kendini tanımış, benliğin ve kendiliğin bilincine ermiştir. Kimi zaman personası, kimi zaman gölgesi tarafından ele geçirilen kahraman her iki dünyada da yaşamanın ustası olmuştur.

3.6. Yaşama Özgürlüğü

Mitolojik kahramanın en son ulaştığı nokta yaşama özgürlüğüdür. Campbell, ilgili kısımda açıklandığı üzere, mitin amacını bireysel bilinçliliğin evrensel iradeyle uyuşmasını sağlayarak yaşam aldırıışsızlığına olan gereksinimi yok etmek ve her şeyde yaşayıp ölen tükenmez yaşam arasında gerçek ilişki kurmak olarak belirtir. Mitolojik macerayı taklit eden bu romanda da kahraman bu amaca ulaşmış görünür.

Romanın sonuna gelinmiştir. C. yine bir pastane camından dışarıyı gözetlemekte, oradan geçeceğine inandığı “o”nu beklemektedir. Kahramanın bilincinde olmadan geldiği bu yer aslında Güler’i ilk gördüğünde oturduğu pastanedir.

O yer belki de burasıydı. ‘Neden olmasın? Onu bu şehrin bir yerinde görmeyecek miyim? İşlerine çabuk varmak telâşındaki şu karınca sürüsünün arasına karışmaktan şaşırılmış, neden bu camın önünden geçmesin?’ (A. 157)

Güler’i gördüğü gün de benzer bir ruh hâli içinde karşıdaki köşede gerçekleşeceğine inandığı mucizevî bir olay bekliyordu ve Güler’le B. o köşeye gelmişlerdi. C., şimdi de bir mucize beklemektedir.

Camın önünden geçecek ilk kadının arkasından gitmek niyetiyle hazırlandı. (...) Bir erkeğin kolunda Köprü’den yana geçen kadını görünce, kararını ‘sağa, Tophane yönüne geçecek ilk kadının’ diye düzeltti. O yöne ilk geçen kadın yusuvarlak, buruşuk bir kocakarıydı. Yumruk-

larını sıktı. (...) Yoksa yalnız onunla uğraşmaktan, başını ağrıtmaktan hoşlanan alaycı, korkunç, gizli bir varlığın oyuncağı mıydı? Kesin olarak bilemediği bir şeye kızılıyordu. İçinden sövdü. 'Vız gelirsiniz bana. Alay edin bakalım. Hepinize inat, bigün bulacam onu.' Camın önünden geçen bir kız yürürken başını çevirip ona değil, dükkânın içine doğru baktı. Bu gergin yüzü, bu ürkek mavi gözleri eskiden bir yerde görmüştü. Birden başının ağrısı kesildi. İçinde acayip bir sevinç, delice bir telâşla kalktı. Aradığı oydu. (A. 157)

C.'nin beklediği mucize gerçekleşir; aradığı kadın gelir; "bu ürkek mavi gözler" B.'nin gözleridir. Kaderin birkaç kez birbirleri ile teğet geçmelerine yol açtığı B., Güler'in arkadaşı, Sami'nin ablasıdır. Kahraman B.'yi ilk kez, B. sinemadan çıktığında uzaktan görmüş ve sokakta öğürdüğü için dikkatini çekmiş; fakat onunla tanışmamıştır. İkinci karşılaşmaları, B. ile Güler'in vedalaştıkları sahnede olmuş; C., B.'nin gittiği yönü sevmediği için Güler'i tercih etmiştir. Sami'nin davet ettiği yemeğe gitmeyen C., bir kez daha B. ile tanışma şansını kaybetmiştir. Son olarak, tatil beldesinde karşılaştıklarında Sami onu sadece ismiyle takdim edip ablası olduğunu söylemediği için C. onu Sami'nin sevgilisi sanarak ilgi göstermeyecek bu fırsatı da kaçırmıştır. Şimdi "ürkek mavi gözlü" B., Güler'le gördüğü gün giyindiği "açık mavi yağmurluk"la, C.'nin oturduğu pastanenin önünden geçmektedir. C. bu fırsatı kaçırmamak için büyük bir coşku ile B.'nin peşine düşerse de onu yine yakalayamaz; kız koşarak hareket hâlindeki otobüse biner; C. ona yetişmek için müşterisi olan bir taksinin önüne geçerek onu durmaya zorlar; taksiciyle kavga ederler; polis gelir. C.'nin o anda girdiği ruh hâlini anlatıcı şöyle nakleder:

Çevresindeki herkes ona düşmanca bakıyordu. Kuşatılmıştı. Artık otobüse yetişmesi olanaksızdı. Birden sol şakağındaki ağrı yeniden başladı. Yıllardır aradığını bulur bulmaz yitirmesine sebep olan bu saçma, alaycı düzene boyun eğmiş gibi kendini koyverdi. Şimdi ona istediklerini yapabilirlerdi. Yanındaki polis kolunu sarsıp, ummadığı yumuşak bir sesle sordu:

- Ne oldu? Anlat.

- Otobüse yetişecektim...

Sustu. Konuşmak gereksizdi. Bundan sonra kimseye ondan bahsetmeyecekti. Biliyordu; anlamazlardı. (A. 159)

Bu tutum ve davranışları C.'nin tam bir teslimiyet hâlini yaşamakta olduğunu gösterir. O artık toplumun çağrısına karşı direnen toplum dışı insan değil; boyun eğen, uyumlu bireydir. C.'nin yaptığı bu çileli yolculuktan edindiği tecrübe, “özgürlüğün teslimiyet” olduğunu fark etmiş olmasıdır. O, artık bilinçaltı/bilinçdışı benlikleriyle, personası, gölgesi ve animası ile hesaplaşmalarını tamamlamış; erginleşmiş bireydir. *Huzur*'un sonunda Mümtaz'ın yaşadığına benzeyen bu sonun bir buhran gibi görünmesi okuyucuyu yanıltmamalıdır; bu, uzun ve zorlu yolculuğun yarattığı yorgunluğun sebep olduğu geçici bir hâldir.

TUTUNAMAYANLAR

Türk edebiyatının en özgün romanlarından biri olan *Tutunamayanlar* mitolojik yolculuğun yansıtıldığı bir başka eserdir. Edebiyatımızın “ön postmodern” sürecinin Abdülhak Şinasi Hisar, Tanpınar, Peyami Sefa ve Yusuf Atılgan gibi romancılarının ve İkinci Yeni şiirinin geliştirdiği “yeni zevk” ikliminde yeşeren *Tutunamayanlar*, postmodern romanın Türkçedeki ilk büyük ürünüdür. Bu eserin, *Ulysses* başta olmak üzere arketipsel özellikler taşıyan bazı yabancı romanlarla “metinlerarası ilişkiler” düzeyinde bağlantılı olduğu da bilinmektedir.

Berna Moran’ın “bir ayağı modernistlerde bir ayağı post-modern”¹ diye nitelendirdiği *Tutunamayanlar* aynı zamanda çarpıcı bir “edebiyat sosyolojisi” vakasının da nesnesidir. TRT Roman Ödülü (1970) kazanınca ismi duyulan eser ve “meslek erbabı” sayılmayan yazarı birçok yayınevinin kapısından çevrildikten sonra, 1971 sonundaki ilk yayımdan itibaren de Tanpınar’ın şikâyet ettiği bir eylemin muhatabı olacaktır: “Sükût suikastı”. Türk romanının ideo-lojik çalkantılar içinde savrulduğu süreç atlatılınca, 1984’te yeniden doğan *Tutunamayanlar* son on dokuz yılda sayısını kimsenin kestiremeyeceği korsan yayımlarının haricinde 64 baskı yaparak Türkçenin en çok okunan ve bu dönemin sanatçıları en çok etkileyen eserlerinden biri olur.

Tutunamayanlar, çok katmanlı üslubu ve içeriği yanında olay örgüsü düzeni bakımından da postmodern romanın ayırıcı özelliklerinden olan helezonik kurgulamanın esas alındığı bir eserdir. Edebiyatımızdaki ilk üstkurmaca² (meta-fiction) örneği kabul edilen roman, iç içe geçmiş üç hikâye içerir. Postmodernin gelenekten ödünçlediği çerçeve hikâye, benzeri birçok romanda olduğu gibi

¹ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Y., İstanbul 1996, s. 199.

² Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Eğilimler*, İletişim Y., İstanbul 2001, s. 87.

Tutunamayanlar'da da "romanın öyküsü"nü anlatır. İkinci hikâye, romanın asıl kahramanı Turgut Özben'in, Selim'in intihar haberini gazetede okuduğu gün başlayıp önemli bir kısmı yolculuklarda geçen macerasıdır. Üçüncü hikâye ise ölümüyle Turgut'un yaşantısını değiştiren Selim Işık'ın intiharla biten hayat serüvenidir. Bu üç hikâye, olay örgüsü ve şahıslar kadrosu düzeyinde bazı noktalardan kesiktirilerek romanın organik bütünlüğü sağlanır.

Metin Tertibinde Arketipsel Düzen

Tutunamayanlar yukarıda incelediğimiz iki eser gibi dört ana bölüme ayrılmış fakat bölüm adlandırmalarında bu eserlerin aksine, özel bir başlık kullanılmamış; "I. Bölüm" "II. Bölüm" "III. Bölüm" ve "IV. Bölüm" biçiminde geleneksel bir yol izlenmiştir. Çerçeve hikâye ise, tamamen roman dışı bir öge imiş gibi, bu bölümlemenin dışında tutularak özel başlıklarla adlandırılmıştır. Çerçeve hikâyede gösterilen bu yenilikçi tutumun bölüm başlıklarında ihmal edilmesi dikkat çekicidir.

Tutunamayanlar'ın bölümlenmesinde, Frye'in mit sistematigi teorisi; yaşam evrelerini temsil eden dört mevsimle bunu karşılayan dört ana tür; komedya, romans, tragedya ve taşlamanın oynadığı rol aşağıda tartışılmıştır.

1. Bölüm: İlkbahar/Komedya

Tutunamayanlar'ın "I. Bölüm"ünde, "doğum" anlamı içerdiği için yaşam evrelerinin ilk basamağı kabul edilen ilkbahar mevsimi ile ilgili öğelere yer verilmesi beklenir. Metne bu açıdan bakıldığında öncelikle somut verilerin bu beklentiye karşıladığı gözlemlenmektedir. Olay örgüsünün bu bölümde anlatılan kısmının aktüel zamanının ilkbahar mevsimine denk geldiği görülüyor. Buradaki olaylar dizgesi Turgut'un, Selim'in ölüm haberini gazeteden okumasından "birkaç gün" sonra "Olay XX. yüzyılın ikinci yarısında bir gece" (T. 25) vakti başlar. O gecenin hangi mevsime ait olduğunu ilerleyen satırlarda; "olay"dan birkaç gün sonra Turgut'un direksiyon çalışmasına gittiği güne işaret eden şu cümlede buluyoruz: "Tembel bir ilkbahar güneşi toprağı ve insanı ısıtıyordu." (T. 38) Bundan bir süre sonra nakledilen "Ilık bir bahar akşamıydı." (T. 45) ve "Önü-

müzdeki hafta Ankara'ya gideceğim." (T. 50) cümleleri ile bölümün aktüel zamanı tamamen somutlaşır. Turgut Ankara'ya gittiği gün Süleyman'ı bulur ve bölümün bundan sonraki kısmı Süleyman'ın evinde geçirilen akşamı içerir. Böylece, Selim'in cenazesinin kaldırılışından itibaren ilkbahar mevsiminin yaklaşık bir aylık bir dönemi bölümdeki aktüel zaman olarak karşımıza çıkar.

Mevsimle ilgili fizikî çevre edebî metinde ya gözlemci anlatıcının ya da kahramanın görüşünden yansır. Eğer anlatıcının bakış açısından sunuluyorsa genellikle tasvirci ve nesnel bir tutum benimser; kahramanın bakış açısı söz konusuysa ruhsal durumu yansıtmaya eğilimi baskındır. *Tutunamayanlar*'da genellikle kahramanın bakış açısı öne çıkarıldığı için, modern romancılarda sık rastlanan uzun, şiirsel, tek başına güzellik duygusu uyandıracak ilkbahar görüntüleri sunulmaz; diğer "ön postmodernist" yazarlar gibi çevre ile insan arasında ruhsal bağlantılar kurulur. Bu durum, bölümün başlarında Turgut ile karısının direksiyon çalışmasına gittikleri güne ait tabiat anlatımına şöyle yansır:

Tembel bir ilkbahar güneşi toprağı ve insanı ısıtıyordu. Zemin kuru ve tozsuzdu. Toprak yolun üstünde, araçların ezmediğı ve iyi düzeltilmemiş yerlerde papatyalar büyümüşü. Selim'le, kır gezintilerimizde topladığımız papatyalar... (T. 38)

"Öznel" bakış açısını kullanan gözlemci anlatıcının tabiatı "insansı" görme ve dokunma duyularıyla algılanacak biçimde tasvir ettiğı bu alıntıdaki son cümle Turgut'un, alıntılanmış iç konuşmasıdır. Anlatıcı ile kahramanın aynı yöne, benzer bir bakış açısıyla baktıklarını gösteren bu tutum mevsimle ilgili öğelerin sadece bir dekor olmadığını; insanla dış dünya arasında ruhsal bir bağın kurulduğunu gösterir. Nitekim iç konuşma cümlesi ile tabiat Turgut'a Selim'i hatırlatan bir çağrışım unsuruna dönüşür. İlkbaharı işaret eden aşağıdaki anlatımda da görme ve dokunma ile algılanan; ama onları aşan bir fizikî çevre görüşü vardır.

İlk bir bahar akşamıydı. Turgut, rahat koltuğunda oturuyordu. Gözünü duvardaki rutubete dikmiş, bu koyu lekenin içinde yer almaya başlayan beyazlıkların, bahara doğru gidiş gösterdiğini düşünüyordu. (T. 45)

Bölümde ilkbahar mevsimi sadece aktüel zaman ögesi olmakla sınırlı kalmaz; Turgut'un gördüğü bir rüyada da ilkbahar mevsimi vardır:

Rüyasında büyük bir çayırda bekliyordu. Yoksa bir tarla mıydı? Belki de bir meydandı; çünkü büyük bir saatin altında duruyordu. Hayır meydan değil, çayır; çünkü her yandan papatyalar açmıştı. Papatyaları çok iyi hatırlıyordu. Elinde bir karanfil demeti, birini bekliyordu. (T. 32-33)

“Çayır”, “papatya” ve “karanfil” bitkilerinin ilkbaharı çağrıştırdığı bu rüya kahramanın bilinçaltının mevsime olan ilgisini yansıtır. Selim'in çocukluğu ile ilgili aşağıdaki pasajda da ilkbahar mevsimi görme ve dokunma duyularına hitap edecek biçimde somutlaştırılır: “Otların arasında serbestçe gezinen böceklerden Selim'i korumak için yere eski bir kilim serilmiş. Sıcak bir Mayıs akşamı. (...) Bakımsız bahçede otlar büyümüş.” (T. 172)

İlkbahar mevsiminin, kahramanın doğuşunun simgesi olması durumu da bu bölümde gözlemlenir; Selim'in ve Turgut'un doğuş hikâyeleri ironik bir dille anlatılır. Aşağıdaki pasajda Selim'in doğuşu, Süleyman Kargı tarafından yapılmış izlenimi verilen şiir açıklamaları kısmında Selim tarafından şöyle anlatılır:

İsa'dan tam 1936 yıl sonra dünyaya gelen Selim'in doğumu yalnız kendisi için mi önemlidir. O tarihte orta yaşlı bir adam olan Numan Bey'in 'erkek evlat' istemesi, bunak dedenin bir torun özlemi içinde olması –henüz oğlunu torunundan ayıracak kadar akli başındaydı– ufak tefek annesinin bu ağır yükü dokuz aydan beri karnında taşımasının sabırsızlığı ve tutunanların yeni bir av bekleme heyecanı da bu doğumun heyecanını artırıyordu.

Annesi, yapılan hesaplara göre, karnında Selim'i, taşıma süresinden biraz fazla tutmuş. Selim'in sonradan bütün çıplaklığı ile ortaya çıkan sabırsızlığında bu beklenmedik olayın da payı olmalı. (T. 163)

Turgut'un, Selim tarafından yazılmış doğuş hikâyesi de aynı ironik üslupla; annesi ve babasının doğum hadisesi karşısındaki tutum ve davranışlarıyla birlikte anlatılır. Bu kısımlar aynı zamanda bir biyografi parodisi olup aşağıda alıntılanan parçada görüleceği gibi komik bir tür eleştirisi niteliğindedir.

Bundan yirmi beş yıl kadar evveldi. Aksaray'ın Horozuçmaz Mahallesi Lâlegül Sokağı Hane No. 54, Cilt No. 22, Sahife No. 669'da, iki katlı ahşap bir evde, medeni hali bekâr, cinsiyeti erkek, dini İslam bir çocuk dünyaya geldi. (T. 54)

İlkbahar mevsimi, Frye'in sistematüğinde "komedi miti"ne denk gelir. Eserin bu bölümünde bu teoriye uyacak biçimde üslubun belirgin yönünü komedyaya oluşturur. Selim'in geçmişte hem Turgut'la hem de Süleyman'la birlikte hazırladığı birçok metin bu üslupla kaleme alınmıştır. Yukarıdaki biyografilerin yanında Selim'in yazdığı şiir ve bu şiirin açıklamalarında, şiir, metin şerhi, tiyatro, biyografi, kutsal kitap ve tarih türlerinin parodisi yapılır. Bilindiğı gibi, parodi postmodern metinlerde tarihsel türlerin gülünç bir taklidi ve bunlardaki çarpıklıkları göstermeyi amaçlar.

Komedyanın kahramanın yeniden doğuşunu, yaratılışını temsil etmesi psikanalitik bir anlam da içerebilir. Bölümde bu durum şöyle gözlemlenir: Romanın bu ilk bölümü, Selim'in ölümünden birkaç gün sonra, Turgut'un Selim'i hatırlamasıyla başlar. Bu hatırlama ve sonrasında Turgut'un, Selim'den geriye kalanlarda Selim'i arayışı ve kendinde yaşatmaya başlaması, Selim'in Turgut'ta dirilmesi; onda yeni bir bedene bürünerek yeniden doğması demektir. Buna ilave-ten Selim'in kendini İsa ile özdeşleştirmesi de böyle bir anlam içerir. Çünkü İsa ve onun çağrışım alanındaki çarmıh imgesi yeniden doğuş simgesidir.

Bölümde komedyanın karanlığın güçlerinin yenilgisini temsil etmesi hususu ile ilişkilendirilebilecek birkaç olaydan söz edilebilir. Bunlardan biri, Selim'in annesini ziyarete giden Turgut'un burada Burhan ile karşılaşmasıdır. Burhan, "Selim'in onlara tanıştırmaktan kaçındığı 'esaslı' arkadaşlarından" (s. 89); yani Turgut için meçhul karanlığın güçlerinden biridir ve Turgut onu gördüğü andan itibaren düşmanca duygular besler. Selim, bu tür arkadaşları hakkında "sizi hemen yutarlar demek isterdi" (T. 89) Turgut ve diğer okul arkadaşlarına. Bu cümledeki "yutma" eylemi karanlığın işlevini düşündürür. Burhan'ın taktığı "kalın camlı gözlük" de onu gizleyici; yani karanlıkta bırakıcı bir işlev görür. Turgut, bu karanlıktan gelen adamı "sahte bir incelikle yere vurmuş" (T. 89) böylece karanlığın güçlerinden birini mağlup etmiştir.

Selim'in, "karanlığın güçleri" işlevi yüklenmiş bir diğer arkadaşı da Süleyman Kargı'dır. Turgut, Ankara'ya gidip onu bulmuş onun Selim'le paylaştığı sırları öğrenmiş; üzerindeki sır perdesini kaldırmıştır. Böylece, onun karanlıkta kalan yüzünü gün ışığına çıkarmıştır; bu bir yenilgi hâlidir.

Komedyada yan karakterler olarak anne ve babaya yer verilmesi hususu da bölümde karşılık bulur. Selim'in ve Turgut'un anne ve babaları burada hem ebeveyn rolleri hem de toplumsal yönleri ile anlatılır.

2. Yaz/Romans

Romanın İkinci Bölüm'ünün ağırlık merkezini, Turgut'un, Metin ve Esat'tan dinlediği Selim'in öyküsü oluşturur. Turgut, Ankara'da Süleyman'dan sonra Metin'i bulur ve onunla içkili lokantaları, pavyonları ve bir genelevi dolaşır. Bu kısımlarda Turgut büyük bir coşku içindedir; özellikle, genelevde tam bir karnaval atmosferi kurar; genelevi kapattırıp oradaki kadınlarla birkaç müşteriye uzun uzun nutuk atıp, *Hamlet* öykünmesi içinde çeşitli sahneler canlandırır.

Frye'in sistematığında bu bölüm "romans"a denk düşer. Romans miti, yukarıda açıklandığı gibi, yaz mevsiminin, kutsal evliliğin, düğünün ve cennete girişin sembolüdür. Burada da mevsimin yaz olduğu onlarca kez tekrarlanan ve şikâyet edilen bunaltıcı sıcağın anlatılmaktadır. Ancak bölümün sonlarına doğru sonbahara geçilir.

Bölümün içeriğinin kutsal evlilik ve cennet fikriyle özdeşleşmesinin birçok somut örneği vardır. Özellikle genelevde yaşananlar bu anlam öbeği etrafında kurgulanmıştır. Anlatıma ironik üslubun hâkim olduğu bu sahnelerden biri şöyle cereyan eder: Turgut, oynadığı oyunlardan sonra gecenin ilerleyen saatinde, kadınlardan birini "Sen yukarı çık, yatağı biraz serinlet. Ben nefes alırmaz oradayım." (T. 292) diyerek yukarı gönderdikten sonra bir koltuk üzerinde oturmuş düşünmektedir. "Turgut gözlerini kapadı; çarmıha geçirilmiş gibi, kollarını bacaklarını uzattı." (T. 292) Burada uyandırılan Hz. İsa imgesi cenneti, ölümsüzlüğü temsil eder.

Yukarıda anlattığımız sahnelerden birinde, bir pavyonda, Turgut'un zihninden bir an şu düşünce geçer: "Sahte cennet, bu ak-

şamki programını sunar.” (T. 265) Bu anın hemen sonrasında pavyondaki konsomatrislerle Metin ve Turgut bir düğün sahnesini andırırçasına tango yaparlar. Daha sonra, Turgut, Metin’i “meselenin kaynağına gidiyoruz” diyerek bir geneleve götürür. Bunun sebebi, ilk gençlik yıllarında Selim’in ilk kez Metin’le geneleve gitmiş olmasıdır. Bunun sembolik anlamının “ilk gece”; dolayısıyla düğün olduğunu hatırlamak gerekir. Turgut, iç dünyasında, Selim’in o gününü düşünürken “Sen ise yeni gelin gibi korkuyordun.” (T. 266) diye düşünür. Kahramanların geneleve getirilmesinin, bazı mitolojilerde fahişeliğin kutsanması ile de ilgisi vardır.

Kutsal evlilik ve düğün olgusu ile ilgili bir başka kurgulama da, Turgut’un Selim’le ilgili bilgi almak için Esat ve kız kardeşi Aysel’le görüşmesidir. Selim’in ortaokul yıllarında tanıştığı ve hayatının önemli bir parçası hâline getirdiği Esat, uzatmalı bir üniversite öğrencisidir. Çok okuyan ve düşünen Esat’ın hayat çevresine girerek evlerinin adeta bir parçası hâline girmiş olan Selim’le Aysel’in evlenme hayali kurduğunu Aysel, Turgut’a bu bölümde anlatır. Böylece bir evlilik ve düğün imgesi daha uyandırılmış olur.

Bu bölümde konu ile ilişkilendirilebilecek birkaç olaydan daha bahsedebiliriz. Bunlardan biri, Günseli’nin ilk kez burada ortaya çıkmasıdır. Günseli, Turgut’u bulur fakat görüşemezler; not bırakıp gider. Günseli, her ne kadar burada aktif bir şekilde görünmezse de Turgut’un zihninde uyandırdığı imge konu ile yakından ilişkilidir. Daha sonra, Günseli’nin Selim’le kısa bir süre de olsa yoğun bir aşk yaşadığı ortaya çıkınca onun bu gelişi “düğün” ve “kutsal evlilik” kavramları açısından anlamlı hâle gelir. Turgut’un, evlilik hayatı ve karısı Nermin hakkında düşünüp onu sevmediğini kendisine itiraf etmesi de aynı kavramlarla ilişkilendirilebilir. Son olarak, Metin’in Selim’le ilgili Turgut’a gönderdiği mektupta, kendi akrabalarından Leyla isimli bir meczup kızla Selim’in ilk ten temasını yaşadığını söylemesi de yine düğün çağrışımı yapar.

Romansta yan karakterler olarak dost ve gelin figürlerine yer verilmesinin bölümdeki karşılığı, Günseli, Aysel ve Esat’ın burada görülmesidir. Günseli ve Aysel, isim sembolizasyonları ile birlikte Selim’in tamamlayıcısı; dostları ve onunla evlenerek “gelin” olmak isteyen kişilerdir. Esat ise, Selim’in çocukluk yıllarından itibaren uzun zaman dostluk ettiği bir figürdür. Netice itibarıyla, bu bölüm,

romans mitinin sembollerini önemli ölçüde karşılayan bir biçim ve anlam içeriğine sahiptir.

3. Sonbahar/Tragedya

Tutunamayanlar'ın Üçüncü Bölüm'ü Frye'in sistematığına göre trajedi mitine eşdeğerdir. Yaşam evreleri bakımından, sonbahara, günbatımına ve ölüm evresine denk düşen bu mit, kahramanın düşüşünün, ıstıraplı ölümünün, kurban edilmesinin ve yalnızlığının sembolüdür.

Romanın bu bölümünde aktüel zamanın sonbahar olduğu açıkça bellidir. Turgut, bölümün sonlarında bir parkta oturmakta ve Selim'i düşünmektedir. Bu esnada zihninden şu cümle geçer: "Kış bir türlü gelmiyordu." (T. 546) Biraz sonra da gözlemci anlatıcı tarafından şu sözler söylenir: "Neredeyse yağmur boşanacaktı. Üşüdüğünü hissetti, düğmelerini ilikledi." (T. 546) Bu ifadelerden mevsimin sonbahar olduğu anlaşılmaktadır.

Bölümün içeriğine gelince, hakikaten tam bir trajedidir. Günseli yine apansız bir biçimde Turgut'u bulur ve Selim'in trajedisini bütün boyutlarıyla ona anlatır. Bu anlatıma göre, Günseli ile Selim, Selim'in intiharından bir yıl kadar önce tanışmışlar kısa süreli olsa da yoğun bir ilişki yaşamışlar; Selim'in büyük bir yıkıma doğru hızla sürüklendiğini gören Günseli onu kurtarmak için çok çaba sarf etmiş; fakat elinden hiçbir şey gelmemiştir. Bu süreç kahramanın düşüşü ve Günseli'ye rağmen yalnızlık dönemi olmuştur.

Selim'in, Günseli'ye kendini öldüreceğinden bahsetmesi ve sonrasında intihar etmesi de kahramanın ıstıraplı ölümünün ve kurban edilmesinin göstergesi olup trajedinin "ölüm" tem'i ile ilgilidir. Günseli'nin Turgut'a anlattığı ve bilinçakışı yöntemiyle verilen şu parça parça ifadeler Selim'in kendini öldürmeyi önceden kurduğunu, adım adım o trajik sona yaklaştığını gösterir:

(...) cesaretini aşırılığını ispat etmek için kendini öldüreceğini söyleyerek (...) beni bir gün kaybedersen ölürsem demek istiyorum üzülür müsün (...) Selim öldü yaşınsın Selim dedi benim ölümüm başkalarınınkine benzemez dedi ben bir yolunu bulur gene dirilirim (...) (T. 476-477)

(...) ben öldüm Turgut ölümle ödedim günahlarımın kefareti (...) (T. 519)

Bilinçakışıyla anlatılan bu kısmın son sayfaları Selim'in intihardan hemen önce Günseli'ye yazdığı mektubun Turgut'un zihnindeki yansımalarıdır ve tamamen ölüm duygusuyla ilgilidir. Selim, "(...) ölmeye karar verdim Günseli vakit geçirmeden yapmalıyım bunu (...)" dedikten sonra uzun uzun neden ölmek istediğini anlatır ve ölür.

Selim'in yalnızlığını dile getirdiği şu cümleler de bölümün tematik yapısına uyar: "(...) beni bir gün unutacaksan bir gün bırakıp gideksen boşuna yorma mağaramdan çıkarma beni alışkanlıklarımı özellikle yalnızlığa alışkanlığımı kaybettirme (...)" (T. 481) Başka bir yerde, Günseli, onun için, "Yalnız kalmaktan da, kalmamaktan da korkuyordu." (T. 456) der.

Bölümde tragedyanın yan karakterleri olan "hain ve sirenler"i temsil eden birçok figürle karşılaşırız. Bunların arasında Selim'e ve Selim duyarlılığına sahip "saf insan"a hayatı zindan eden, savaş lobileri, karaborsacılar, siyaset, kültür, bilim ve sanat dünyasının baronları gibi kurulu düzenin baş aktörleri vardır. Günseli'nin Turgut'a anlattığı Selim ve gittikçe "Selimleşen" Turgut kendisini bu düzenin dışına atmak için çırpınmaktadır.

Sonuç olarak eserin üçüncü bölümünün, hem somut hem de simgesel unsurlar bakımından yaşam evrelerinden sonbahar mevsimine denk düştüğü; bu mevsimin karşıladığı tragedya türünün yalnızlık, ölüm, ihanet ve ıstırap temlerinin bu bölümün de ana problemlerini oluşturduğu gözlemlenmiştir.

4. Kış/Taşlama

Tutunamayanlar'ın "IV. Bölüm"ünün, çalışmanın teorik temelini doğrulanması açısından "kış mevsimi"nin öğelerini içermesi beklenir. Bu çerçevede, bölümün içerdiği iki zaman ögesini; aktüel zamanı ve maziyi ayrı ayrı değerlendirmek gerekecektir. Aktüel zaman açısından bakıldığında bölümün başlarında mevsimin sonbahar olduğu gözlemlenir. Bununla birlikte, teoriye aykırı gibi görünen bu nesnel durum yanıltıcı olmamalıdır. Çünkü aktüel zamanda

mevsim sonbahar olsa da Turgut ruhsal bakımdan “kış”ı yaşamak-tadır. O, dönüşü olmayan yolculuğa çıkmadan önce evinde geçirdiği son gece, yatağında Orluc’le şöyle konuşur:

İçimi bir soğukluk kapladı Orluc. Uzaktaki ülkemin, buzlar ülkesinin bir özlemi olacak bu Orluc. Bu sahte sıcaklık beni hiç ısıtmadı; şimdi anlıyorum bunu. Sıcak ülkelerin, insanın beynini uyuşturan büyüüne kapıldım bir süre. Şimdi bu yatak, bana ülkemin bütün buzlarından daha soğuk geliyor. (T. 570)

Turgut, bu soğuk yataktan ertesi gün kalkar ve yola çıkar; bölümdeki her şey bu somut yolculuk hikâyesi etrafında gelişir. Turgut bu süreçte büyük ölçüde içine ve içindeki Selim’e dönük olup fizikî çevreyi nadiren algılar. Bu sebeple mevsime ait somut öğelere de çok az yer verilir. Buna karşılık bölümün başındaki ruhsal soğukluk sonuna kadar devam eder. Romandaki çerçeve hikâyenin son parçası olan “Turgut Özben’in Mektubu”nda şu satırlara yer verilir: “Kışlık sarayımda Orluc’le konuşuyorum. İkimiz de üşümeye başladık. Sıcak ülkelerden kaçtık; soğuk ülkelerde üşüyoruz.” (T. 719)

Bölümde maziden taşınan zaman Selim’in günlüklerinden yansır. Turgut, yolculuğunun ilk günlerinde, arabasıyla dolaşırken zaman zaman verdiği molalarda ironik bir biçimde *Don Kişot* okur; kendisini *Ölü Canlar*’ın kahramanı Çiçikov’a benzetir ve nihayet bir köy yolunda arabasını park ederek Günseli’den aldığı Selim’in günlüklerini okur. Bölümün hacim bakımından en geniş kısmını, içeriğin de ağırlık merkezini oluşturan Selim’in son günlerinde tuttuğu bu günlüklerin konu açısından önemi tarihleridir. Zira “12 Şubat” (T. 599) tarihinde başlayan bu yazılar, muayyen aralıklarla “kış” boyunca devam eder ve “30 Nisan”da Selim’in intihar anında son bulur. (T. 710) Bu günlüklerde kışın nesnel yönü fazlaca vurgulanmaz. Bu tür az sayıdaki dikkatten biri, Selim’in günlüğünün “9 Nisan” tarihli sayfalarına “Hava soğuk, yataktan çıkmıyorum.” (T. 665) ifadesiyle yansır.

Yukarıda da anlatıldığı gibi, kış, taşlama mitine denk gelir. Taşlama, Frye’in sistematığında karanlığın ve ölümün zaferi, kaosun geri dönüşü ve kahramanın yenilgisinin mitlerini içerir. Bölümde bu hususlarla ilgili çok zengin bir malzeme estetik dokuya yerleştirilmiştir. Bölümün başında ruhsal sonbahardan henüz çıkmış olup

kışa girmenin sancılarını yaşamaya başlayan Turgut, bir akşam evinde eşi ile otururken günlük hayatın alışkanlıklarına kapılmış kendisi gibi erkekleri yuvasına yem taşıyan kuşlara benzetir. Anlatıcı o anda onun zihninden geçenleri şöyle aktarır:

Bir kanat çırpmadır gidiyor. Yüzlerce, binlerce, milyonlarca erkek kuş havada çırpınıp duruyor; hepsinin gagasında bir torba. Kanatlar, gagalar çarpışıyor, tüyler dökülüyor. Bazı kuşlar çıkınlarını düşürünce çevresindekiler hemen kapışıyorlar. Göz göze, gaga gagaya bir didişmedir gidiyor. Tırnaklar kıvrılıyor, gagalar bileniyor. Gökyüzünde büyük bir kavga sürüyor, kan gövdeyi götürüyor. Dişi kuşlar da milyonlarca, milyonlarca dişi kuş da, milyonlarca yuvalarının milyonlarca pencerelelerinden bu kavgayı izliyor, bir yandan da yuvalarını yapıyorlar. Birden erkek kuş, kan ter içinde pencereden atıyor kendini içeri. (T. 560)

Burada anlatılanlar tam bir kaos ikliminin yansımasıdır. Sıradan insanların “normal”leri; “düzen”leri, “Selimleşme”ye giden Turgut’un bakış açısıyla anormaldir; kaostur. Akşamın ilerleyen saatlerinde gittikçe iç dünyasının derinliklerine dalan Turgut, *Tutunamayanlar* romanının ana sorunsalını da belirler:

Kuşe kâğıdına basılmış nefis cıvı cıvı şömize bir kapak. Siyah çerçeveli ciddi bir ilan: Bu kitap ne ciddi kavgaların ne büyük ve yaygın sıkıntıların ne de ezilen insanların romanıdır; bu kitap, mustarip bir ruhun iç çekişlerinin romanıdır. (T. 567)

Modern romanın “ciddi”liği ile alay eden bu satırlarda aynı zamanda bölümün ruhuna uygun biçimde ıstırapın vurgulandığı gözlemlenir. İlerleyen satırlarda Turgut’un Olric’le konuştuğu şu satırlar da ruhsal kışı ve kaosu işaret eder:

Dönüşte, çocukların odasına uğramak gibi bir soğukluk yapsam mı Olric? Her şeyi yapabilirsiniz efendimiz. Artık işimiz soğukluk yapmak değil mi? Evet Olric. Buna mecburuz. Bu kargaşalıkta çocukların yeri ayrı olsa gerek efendimiz. (T. 572)

Bu düşüncelerin zihninden geçtiği günü takiben Turgut evden ayrılacak ve menzili belirsiz yolculuğu boyunca, içgüdülerinin rehberliğinde kendini kaosu girdabına bırakacaktır. Bu kaos içinde taşlamanın ruhuna uygun biçimde burjuva zevklerinin ironik bir dille eleştirisi de yapılır:

Filozoflar atlet olsaydı, ya da atletler filozof... durumun fazla değişeceğini sanmıyorum. Ben de efendimiz. Yazık. Tarzan'ın bize anlatacak ne kadar şeyi birikmiştir. Kim bilir? Tarzan gibi çok yazar var efendimiz. Eşsiz maceralarını sürükleyici bir biçimde yazmışlar. Bu kitapları bile, midesi sağlam olmayan insanlar okuyor Olric. Tarzan ne derdi bunları okusaydı? Sıkılırdı herhalde efendimiz. Doğru: Aydınlardan başka hiçbir kalabalık kendi hakkında yazılan eserleri okuyacak sabrı gösteremez. Aman bizi de ne güzel anlatmış, ne kadar da böyleyiz, demezler herhalde. (T. 593)

Turgut'un iç konuşmalarından aktarılan bu satırlarda modernitenin sanat anlayışı ile inceden inceye alay edilir. Küçük burjuvanın hayatta ve sanattaki suni içtenliği de bu ironiden nasibini alır. Bu tür eleştiriler bölümün sonlarında da yine Turgut'un zihninden yansıtılacaktır. Bölümde, taşlamanın "kahramanın yenilgisi" temi de Turgut'un şu algısıyla açığa çıkar:

Ölü Canlar'daki Çiçikov gibi hissediyorum kendimi. Hükümet konağıyla Adliye binasının arasındaki gökyüzü parçasında önemli bir yer tutan şu beyaz buluta benzetiyorum kendimi Olric: esen rüzgâra göre biçim değiştiriyorum. Hafif, beyaz ve yuvarlak bir Turgut'um ben. Pamuk gibiyim: köşelerimi kaybediyorum yavaş yavaş. (T. 594)

Turgut'un yenilgisi, toplumsal kişiliği temsil eden personanın yenilgisi; karanlığın güçlerini temsil eden gölgenin zaferi anlamını içerir. Bölümün hacim bakımından en geniş kısmını oluşturan Selim'in günlükleri romanın bundan sonraki kısımlarında gölgenin hâkimiyetine işaret eder. Taşlama mitinin ölüm, ısırap, dağılma, yalnızlık duygularının işlendiği ve burjuva hayat ve sanat görüşünün eleştirisinin yapıldığı bu günlükler adım adım ölüme giden bir insanın çırpınılarıyla doludur.

Günlüklerde en baskın tem ölümdür. Selim, günlüğünün ilk sayfalarından itibaren, girdiği tükenmişlik sendromu içinde gittikçe yoğunlaşan bir ölüm korkusu duymaya başlar. "16 Şubat" tarihli sayfalarda ilk kez ölümden söz eden Selim, "Dün gece rüyamda biri beni öldürdü." diye yazar. Birkaç satır sonra ise "Beni de öldürmelerini istiyorum artık." (T. 603) diyen kahraman ölüm korkusundan böyle kurtulacağını düşünmekte kendisini Hz. İsa'ya benzetmektedir. İlerleyen bölümlerde hayatla bağlarını adım adım koparan Se-

lim, “12 Mart”ta “Beni hayata bağlayan tek şey bu günlük.” (T. 625) diyecek, “Cevdet ne yazık ki –ya da ne iyi ki- benim eriyip dağılışımı görmedi.” (T. 629) cümlesinde de ifade edildiği gibi dağıldığını hissedecektir. Nihayetinde bu ıstıraplı hayata daha fazla dayanamayan Selim 30 Nisan’da intihar eder.

Selim’in günlüklerinde taşlama türünün gereği topluma yönelik ağır eleştirilere yer verilir. Aile ilişkileri, eğitim sistemi, bürokrasi, bilim dünyası, akademik camia, basın-yayın hayatı bu eleştirilerden nasibini alır. Bu çevrelerin Selim’e uzak insanları, karanlığın güçleri gibi elbirliği içinde Selim’i yok ederler.

Bölümde, taşlama türünün yan karakterleri olan cadı ve gulyabani figürlerini çağrıştıran bazı imgelere de rastlanır. Selim doğaüstü bir güçten korkan biri gibi sürekli tedirgindir:

Bütün günüm tedirgin bir beklemeyle geçiyor: gelecek mi, gelemeyecek mi? Ne gelecek? Bilmiyorum. Adını koyamadığım bir şeyden korkuyorum. Soyut bir korku içimi dolduruyor. Bu korkuyla uyanıyorum ve bekliyorum. (T. 606)

Selim herhangi bir bedene büründüremediği bu soyut korkuyu daima duyacak, zaman zaman onu çeşitli kavram ya da nesnelerle özdeşleştirdiği de olacaktır. “Kulaklarımda sürekli uğultu yapan bu sesler, bu “diyenler” beni dermansız bırakıyor.” (T. 665) diyen Selim mitolojik kahramanların yeraltı mağaralarında karşılaştıkları siluetlerden ve gaiplerden gelen seslerden duyduğu korkuya benzer bir duygu taşır.

Sonuç itibarıyla *Tutunamayanlar*’ın tertibinin arketipsel bir yapı içerdiği; yazar tarafından ayrılmış olan dört bölümün Frye’in mit sistematiğindeki dört ana türün biçim ve içerikleri ile birçok yönden paralel olduğu anlaşılmaktadır.

Olay Örgüsü Kurgusu: Turgut’un Yolculuğu

Tutunamayanlar’ın olay örgüsünün mitolojik maceraya benzeyen yönü, Turgut Özben’in macerasını oluşturan olaylar dizisinden ortaya çıkan hikâyevidir. Turgut, bir süredir görüşmediği arkadaşı Selim’in intiharı üzerine bu intiharın sebeplerini araştırmak için reel bir yolculuğa çıkar. Selim’in annesinin evinden başlayan ve İstan-

bul-Ankara-İstanbul güzergâhında devam eden bu yolculuk romanın sonlarında bilinmeyen mekânlara yönelerek sürüp gider.

Yolculuğun asıl kahramanı olan Turgut, olay örgüsünün başında, modernizmin model insan tipi, küçük burjuvanın “bilinçli” aydın bireyidir. Bu aydın, üniversite okumuş; kendi sınıfından biri ile evlenmiş; iki çocuklu, ortalamanın üstünde bir gelir düzeyine erişmiş; ev ve araba sahibi; modayı takip eden, yaz tatilinde denize giden; gazete okuyup televizyon seyreden; haftada bir gün “sınıfta”larıyla bir araya gelip iskambil oynayan; günün belli saatlerinde çay, kahve, şarap içmek gibi modern ritüelleri olan; rutinlerinin bozulmasına tahammül edemeyen; günlük politikanın hem içinde hem dışındaymış gibi davranan; vicdanlarını fedakârlık gerektirmeyen küçük iyiliklerle rahatlatan; yani “tutunan” insandır.

Selim ölünceye kadar, hiçbir sorgulama yapmadan bu küçük burjuva yaşantısını “bilinçli bir aydın birey” olarak sürdüren Turgut, Selim’in intiharı üzerine bu yaşantıyı ve kendini sorgulamaya başlar. Selim’in “ışık” tuttuğu bu yolda ilerledikçe dünyaya yeni bir gözle bakmaya başlayan Turgut, adım adım modernizmin bütün önerilerine, değer yargılarına, insana ve hayata güvenini kaybederek ütopyaları yıkılmış bir karşı-moderne dönüşür; Selimleşir ve bir “tutunamayan” olur.

Selim Işık, Turgut’un çok yönlü yolculuğunun belirleyici figürü; yola çıkışın sebebi; maceranın her aşamasının da yönlendiricisidir. Küçük burjuva bir aileden gelen Selim, ilkokul yıllarından itibaren zekâsı ve çalışkanlığı ile dikkat çekmiş; daima üstün başarılar beklenen çocuk olmuştur. Buna karşılık, çekingen ve güvensiz kişiliği yüzünden dışlanan, horlanan, kullanılan bu çocuk, akran çevresinde tutunamadığı için büyüklerle dostluk kurmuş, kitaplara ve yazmaya meyletmiştir. Gençlik yıllarında entelektüel birikimine paralel olarak siyasal, kültürel, tarihsel konulara ilgisi artan Selim, bu alanlarda öğretilen resmi görüşlere ve genel kabullere karşı sorgulayıcı bir tavır geliştirmiş; bunları değiştirmeye gücünün yetmediğini görünce onlarla alay etme yolunu seçmiştir. Burjuva aydınının sığınaklarından biri olan aşk da Selim’e tutamak olamamış; insan türüne duyduğu güvensizliği Günseli ile de aşamamıştır. Bu hususla ilgili Günseli şunları söyler: “Selim kalkardı ellerime sarılır beni bir gün unutacaksan bir gün bırakıp gideceksen boşuna yorma derdi boş

yere mağaramdan çıkarma" (T. 481). Selim'in içinden çıkamadığı sorunları çözmek için başvurduğu oyunlar da ona çare olamamış; netice itibariyle bir tür cinnet içinde intihar etmiştir.

Turgut'un yolculuğunun önemli figürlerinden biri de olay örgüsünün gelişiminde yardımcı işlevi taşıyan Günseli'dir. Küçük burjuva sınıfından genç ve çalışan bir kadın olan Günseli, Selim'in hayatına bilinçli olarak girmiş; onun kendi dünyasında boğulduğunu görerek yardım etmek istemiştir. Günseli, bu durumu, "Sıkıntısını artık gizleyemiyordu. Kendi de bilmeden bir kurtarıcı arıyordu. Sıkılganlığının geçmesi için ona yardım etmek istedim." (T. 451) cümleleriyle açıklar. Ancak, Günseli, Selim'e sadece acıma duygusu ile yaklaşmamış; onu gerçek bir aşkla sevmiştir. O, bu duygusunu Turgut'a şöyle aktarır:

(...) kuzeyli bir ilah gibiydi yalnız saçları koyu renk güldüğü zaman çocuklaşıyordu (...) onu seyretmekten yemek yiyemiyordum onu ne kadar sevdiğimi teyzeme belli etmemek istiyordum bütün hayatım boyunca hiçbir şey yemeden onu seyredebileceğimi yalnız onunla yaşayabileceğimi içimin titrediğini nefesimin kesildiğini Selim bilmiyordu... (T. 478)

Selim'i kurtarmak için çok çaba sarf eden Günseli, ona hayatın gerçeklerini göstermeye çalışmışsa da bunu başaramamış; buna karşılık Turgut'un, Selim'i daha iyi tanımasını sağlamıştır.

Sanal X Figürü: Turgut-Selim-Günseli

Tutunamayanlar'daki yolculuk öyküsü yukarıda açıklandığı üzere mitolojik metinlerde olduğu gibi görünüşte reel olsa da esasında kişilik gelişiminin anlatıldığı ruhsal bir serüven; bu maceraya katılan Turgut, Selim ve Günseli başta olmak üzere bütün kişiler de temsili karakterlerdir. Burada özellikle üzerinde durulacak bu üç figür ayrı bireyler değil, herhangi bir bireyin ruhsal benliğinin parçaları olan; "persona"nın, "gölge"nin ve "anima"nın yansıtıldığı sanal kişilerdir. Bu sebeple, bu üçünün birleşiminden müteşekkil varlığa "Sanal X" denmesi uygun görülmüştür.

Hatırlanacağı üzere, ruhsal yapı kendilik, benlik/bilinç, bilinçaltı/bilinçdışı (bireysel ve kolektif) öğelerinden oluşur. "Kendilik" kişiliğin bütünü, hem bilinci hem de bilinçdışını kapsar. "Benlik"

kişinin bilinçli yönüdür; “persona”; yani “maske kişilik” bilinçdışından yansıyan bir öge olsa da bilincin kontrolünde gelişen toplumsal kimliktir. Bu sebeple benlik, bilinç ve persona çoğu zaman eşdeğer anlamda kullanılır. Kolektif bilinçdışının diğer iki ögesinden “gölge” ruhsal yapıdaki bastırılmış eğilimleri; “anima/animus” da öteki cinsin eğilimlerini taşıyan ögelerdir. Bu kabullerden yola çıkıldığında şöyle bir kurgudan söz edilebilir: Turgut, persona; Selim, gölge; Günseli, anima ögelerini; bu üçünün birleşimi olan Sanal X ise kendilik ögesini temsil etmektedir.

Ruhsal yapı, bu üç ögenin sürekli mücadele ettiği bir alandır. Çatışma, bu ögelerin hem kendi hareket alanlarını genişletme hem de kendiliğe hâkim olma isteğinden kaynaklanır. Bu doğal eğilim, bireyin hayatında zaman zaman krizlere yol açar. Bireyin iç dünyasına yaptığı yolculuk bu ögelerin tanınmasını, isteklerine cevap verilmesini, kendiliğin gerçekleşmesini sağlayacak dengenin kurulmasını amaçlar. Yolculuğun öznesi, daima bilinç; diğer bir deyişle personadır. Çünkü sosyal bir varlık olan insanın hayata tutunmasını sağlayan ruhsal yapı ben-bilincidir. Bu sebeple *Tutunamayanlar*’da yolculuk Turgut’un; yani Sanal X’in personasının gerçekleştirdiği bir eylemler dizgesidir.

Turgut Özben/Persona: Sanal X figürünün personasını temsil ettiği düşünülen Turgut, “Özben” soyadındaki sembolizasyonla da pekiştirildiği gibi bilincin yansımasıdır. Onun, burjuva sınıfının değer yargılarına bağlı sosyal bir aydın birey olması “bilinç”li bir varlık olduğunu gösterir. Bilinç, yukarıda zaman zaman değinildiği gibi, bireyin farkındalık yaratan algısı olup psikanalizde “benlik” olgusu ile eşdeğerdir. Benlik, çocukluk yıllarından itibaren, “kendilik”ten ayrılarak kişinin hayata tutunmasını sağlayan ruhsal yapıdır. Persona, benliğin arketipsel bir görüntüsüdür ve onun “iyi bir halkla ilişkiler uzmanı” gibi davranması, bireyleşmeyi sağlar.

Kendiliğin gerçekleşmesinin kaçınılmaz gereği, bilinç ile bilinçdışının dengeli bir biçimde işlevlerini yerine getirmesidir. Burada, kendiliği temsil eden “Sanal X” figürünün, bilinçdışındaki gölge Selim’in arzularını göz ardı etmesi; persona Turgut’un da onu bastırması, Selim’in intihar etmesi biçiminde sembolleştirilmiştir. Ancak, yukarıda açıklandığı gibi, “ölmek” yok olmak değil bilakis yeniden diriliş anlamına geldiği için Selim de yok edilememiş; Tur-

gut'un varlığında yeniden dirilmesi gerekmiştir. Turgut'un, Selim'e; "Olur ya bir gün tam senin gibi hissederim, senin heyecanların benim heyecanlarım olur: o zaman seni bütünüyle yaşarım, kim bilir?" (T. 380) demesi bu zorunluluğun göstergesidir. Turgut'un sık sık söylediği "Selimleşme" sözüyle de bu diriliş kastedilir. Selimleşme, bilincin bilinçdışıyla tanışması; onu kabullenmesi yani bireyleşme, kişiliğin olgunlaşması demektir. Turgut, yolculuğun bu anlama geldiğini bilir: "Uzun ve hazin bir yolculuk olacak: geçmişten geleceğe uzanan bir yolculuk. Bu yolculukta ben gelişimimi yaşayacağım." (T. 568)

Turgut yolculuk esnasında "kişilik bölünmesi"ne uğrar. Benlik-kendilik dengesinin kurulamadığı durumlarda ortaya çıkan bu patolojik hâl; "ben-bilinci"nin kendilikle özdeşleşmesi ya da onun yerine geçmesinden kaynaklanır³. Turgut'un Selim'i yok sayarak kendiliğin bütününe hâkim olmak istemesi yüzünden ikinci beni temsil eden Olric ortaya çıkar. Jung, "Böyle öz benlik bölünmesinden mustarip kişiler genellikle manasız ve gayretsiz olmaktan ve hayatın anlamsızlığından şikâyetçidirler."⁴ der. Turgut da kişilik bölünmesine uğradıktan; yani Olric ortaya çıktıktan sonra eski yaşantısını anlamsız bulmaya, onunla alay etmeye başlar.

Turgut'un kişilik bölünmesi sadece Olric'le sınırlı değildir; o ayrıca, Turgut, Dragut, Turgay gibi kimliklere de bürünür. Bu değişimin "kılık değiştirme"lerin sebebi, onun bütün bir insanı temsil eden "reel" bir figür yerine, yapay bir kişilik olan personayı temsil ediyor olmasındandır. Benlik bilinciyle özdeş olan bu persona, gerçek bir kişilik değil bir maske olduğuna göre, bulunduğu ortama göre değişebilir. Söz konusu kimlikler de bu maskenin değişik yüzleridir. Çocukluk çağlarında Dragut, küçük burjuvanın bir ferdi olduğunda Turgut, kişilik bölünmesi geçirdiği zamanlarda Olric, pavyon, genelev gibi mekânlarda Turgay'dır. Personanın yaşadığı bu hâl de bir tür cinnettir. Jung, "içsel yapının değişimi" başlığı altında bu hâli şöyle tanımlar:

Burada kişiliğin çoğalması ya da azalması değil, yapısal bir değişime uğraması söz konusudur. En önemli tezahürü, bir içeriğin, herhangi

³ Korucu, *age*, s. 45.

⁴ Stevens, *age*, s. 68.

bir düşünce ya da kişilik unsurunun herhangi bir nedenden ötürü bireye hâkim olduğu *cinnet fenomeni*'dir. (...) Cinnet, Ben-kişiliğinin bir kompleksle özdeşleşmesi olarak tanımlanabilir.

Sık karşılaşılan bir durum da, dünyayla ilişkilerimizde sergilediğimiz davranış biçimi ya da uyum sağlama sistemi olan persona ile özdeşleşmesidir. (...) Tehlikeli olan, insanın personasıyla özdeşleşmesidir.⁵

Sanal X figürünün personası Turgut da Selim'i bastırarak ve kurulu düzene ayak uydurarak muvakkaten, kişiliğin tümünü ele geçirmiş; kendilikle özdeşleşmiş ve bu yüzden bir cinnet geçirmektedir. Olric'in, eserin sonuna kadar yaşamaya devam etmesi, Turgut'un kişilik bölünmesinden kurtulamadığının delilidir. O, bu yüzden mitolojik kahramanın becerisini gösterememiş; macerasını tamamlayamamış; yolculuğun *dönüş* evresini gerçekleştirememiştir.

Selim Işık/Gölge: Sanal X figürünün gölgesini temsil eden; kendisini de "bu sözde devrimci gölge" (T. 95) diye nitelendiren Selim, Turgut'un yolculuğunun hem yönlendiricisi hem de nesnesidir. Aktüel zamanın başında intihar etmiş olan Selim, onun geride bıraktığı ipuçlarından hareket eden Turgut tarafından bilinçdışının karanlıklarından çıkarılmaya çalışılır. Turgut bu karanlık bölgede ilerledikçe, Selim'in birçok gizli ilişkisi ortaya çıkar. Turgut'la birlikte geçirdiği yıllarda "küçük burjuvanın ritüelleri" olarak gördüğü ve daima aşağıladığı bazı davranışları aslında Selim'in de yaşamış olduğu anlaşılır. Bunlar arasında "aşk" ve "cinsellik" bağlamında yaşananlar önemli bir yer tutar.

Selim'in ilkokul çağlarında Zeliha'yı; ortaokul yıllarında da, dostluk kurduğu bir bar kadını gizli gizli sevdiği ortaya çıkar. Yine bu yıllarda, hastalıklı bir kız olan Leyla'nın sürekli Selim'i tahrik edici dokunuşlarda bulunduğu ve onun da bundan etkilendiği anlaşılır. Selim'in ilk kez Metin'le geneleve gitmesi, Aysel'le münasebeti ve son olarak Günseli ile yaşadığı aşk da hep küçük burjuva çevrelerinden saklanmaya çalışılmış ilişkilerdir. Cinsel arzuların, insan doğasının gereği olmasına rağmen toplumsal kurallar tarafından yasaklanmasının, bunların bilinçdışına hapsedilmesine yol açtığı bilinen bir husustur. Selim de Sanal X'in bilinçdışı benliği olması bakımından bu duyguların odağındaki kişi olmuştur.

⁵ Jung, *age*, s. 55.

“İyi bir halkla ilişkiler uzmanı” olan “persona”nın aksine Selim, uyumsuz bir “gölge”dir. Ancak, Selim, *Huzur*’un Suat’ı gibi yıkıcı bir “kötü çocuk” değil, küçük burjuva düzeninin munis bir düşmanıdır. O bu hayatın sahte ciddiyetini parodileştiren, hicveden, kötülük düzeni karşısında kötü olan gölgedir.

Selim’in intiharı, Sanal X’in bilinçdışında bastırdığı toplumdan kaçış düşüncesini temsil eder. Selim üzerinden anlatılan bu psikolojik ve fizyolojik hâl, Jung’un “kişiliğin azalması” dediği durumla büyük oranda örtüşür. Jung, “ilkel psikolojide ruh kaybı” olarak adlandırılan bu durumun uygar insanın hayatında şöyle tezahür ettiğini anlatır:

Bilincin geriliminin azalmasının söz konusu olduğu bu durum, kötü havaya işaret eden düşük barometreyle karşılaştırılabilir. *Tonus* (ç.n.: Psikolojik uyanıklık hali) azalmıştır ve kişi bunu ağırlık, keyifsizlik ve melankoli biçiminde hisseder. İnsanın “keyfi” kaçmıştır, güne ve işe başlayacak hali ve cesareti yoktur. İçinde hiçbir kıpırtı olmadığı için kendini kurşun gibi ağır hisseder. Bunun sebebi insanın içinde artık hiçbir enerjinin kalmamasıdır. Çok iyi bilinen bu fenomen ilkellerdeki ruh kaybına tekabül eder. Keyifsizlik ve iradesizlik o kadar büyük boyutlara varabilir ki, kişilik parçalanabilir ve bilinç bütünselliğini yitirebilir; kişilik unsurları kendi kendilerine bağımsız hareket etmeye başlayarak bilincin kontrolünün dışına çıkarlar.⁶

Sanal X’in kişilik bölünmesine maruz kaldığı; personasının, gölgesinin ve animasının bağımsız hareket ettiği; Olric’in ortaya çıkışının da bilincinin parçalanmasının sonucu olduğu gözlemlenmiştir. Selim’in son günlerinde tuttuğu günlükleri aracılığıyla öğrendiğimiz, sürekli hâlsizlik, yorgunluk, bıkkınlık, korku gibi durumlar hep bu hâli işaret eder. “Son günlerde kendimi yorgun hissediyorum.” (T. 599); “İçimde yaşama arzusu kalmadığı için iyileşmiyorum herhalde.” (T. 620); “Adını koyamadığım bir şeyden korkuyorum.” (T. 606) cümleleri bu durumu ifade eden örneklerden birkaçıdır.

Sanal X’in, Selim’in intihar sürecinde iradesini kaybetme durumunu Jung, gölgesi tarafından ele geçirilmiş bireyin davranışlarıyla açıklar. *Aylak Adam* incelemesinde değinildiği gibi, bu kişiler,

⁶ Jung, *age*, s. 52.

kendi ışığını kesip kendi tuzağına düşer; kasıtlı ve bilinçli bir sosyal uyumsuzluk gösterir; kendine eşikler yaratır. Selim Işık da, bu hâllerin hepsini yaşamış; o da, daima “kendi ışığını kesen” adam olmuştur; inadına uyumsuzluk göstermiş; takılacak eşikler icat etmiştir. Personanın değişebilme kabiliyetine karşılık gölgenin bundan yok-sun olması yüzünden Selim değişmeyi aklından bile geçirmemiş; onun uyumsuzluğu da kalıcı olmuştur.

Selim Işık'ın Sanal X'in bilinçdışı yönünü temsil etmesinin bir başka göstergesi de onun Hz. İsa ile özdeşleştirilmesidir. Moran'ın da işaret ettiği gibi, kolektif bilinçdışının arketiplerinden biri olan İsa, “tutunamayan” insan modelidir.⁷ Roman boyunca, Selim ile İsa arasında açık bir benzerlik kurulur.

Turgut, yukarıda sözünü ettiğimiz genelev sahnesinde Hamlet ile İsa'yı ‘İkisi de babası için savaşıyor.’ (Atay, 1995: 290) sözüyle eşleştirdiği gibi Hamlet’le de kendisini özdeşleştirerek bu arketipsel yapıyı daha terkibî (complex) bir şekle sokar. Turgut, roman boyunca zaman zaman bu özdeşleştirmeyi hem kendisi hem de Selim için devam ettirir. Selim’in yazdığı günlüğün ‘8, 9, 10 Nisan’ tarihli (Atay, 1995: 662–672) olanlarında Selim de defalarca kendisini İsa’ya benzetir. Kendi tutunamamasını ‘İsa-Mesih de söylüyor insanın kendi ülkesinde peygamber olamayacağını.’ diyerek açıklar (Atay, 1995: 667).⁸

Burada bir başka hususa daha dikkat çekmek gerekir: İsa, Tanrı'nın oğludur; yani tanrısalıdır. Selim'in soyadı “Işık”tır. Işık yukarıda açıklandığı gibi bütün arketiplerin kökenidir; Tanrı en güçlü ışıktır. Böylece, tanrısal gölge (Zıllullah) Selim'in ölümsüzlüğü anlamlı hâle gelmiş olur. Jung, “Ölümlü insanın içinde gizli ölümsüz insanın en yüce simgesi İsa'dır.”⁹ der. Selim de ölümsüzdür; defalarca onun ikinci kez dünyaya gelişinden söz edilir. Süleyman da yukarıda alıntılıdığımız gibi Turgut'a, “Selim'in öldüğüne gerçekten inanıyor musun?” diye sorar. Turgut, sürekli rüyalarında ve iç konuşmalarında Selim'i yaşatır. Turgut'un Selimleşmesi de İsa'nın yeniden dirilişidir.

⁷ Moran, *age*, s. 212.

⁸ Mümtaz Sarıççek, *Ulysses ve Tutunamayanlar'ın Karşılaştırmalı İncelenmesi*, *Turkish Studies, Yeni Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı*, Volume: 4/1-I, s. 546.

⁹ Jung, *age*, s. 54.

Günseli Ediz/Anima: Günseli, Sanal X figürünün “anima”sını temsil eder. Jung, erkekteki dişi öge olarak bilinen “animanın, rüyalarda ve imgelemden benlikle bilinçdışı arasında arabulucu bir rol üstlendiğini söyler.”¹⁰ Günseli de benliği temsil eden Turgut ile bilinçdışını temsil eden Selim arasında bağ kurar; Turgut’u Selim’e ulaştıran kanallardan biri olur.

Günseli’nin anima arketipini karşılamaşının bir göstergesi de, Jung’un, “Alacakaranlığın o iki figürü, “gölge” ve “anima”, bu kapıdan geçerek gecenin düşlerine girerler ya da görünmez kalarak Ben-bilincini ele geçirirler.” sözleridir. Burada persona/Turgut’la özdeşleşmiş Sanal X figürünün gölgesi ve animası durumunda olan Selim ve Günseli, romanın sonlarına doğru “ben-bilinci”ni ele geçirmiştir.

Günseli, bir yönüyle de “ışığın hanımı” arketipsel figürünü temsil eder. O hayat veren, etrafına ışık saçan kadındır; ışık dairesine giren insanlara mutluluk verir. O, adı gibi “gün” yani ışık “seli”dir; Selim “Işık”ın ışıqlıyla birleşip dünyayı aydınlatmak ister. Onu, Selim’in de aydınlatıcı olarak gördüğü şu sözlerden anlaşılır:

Seni tanımadan önce ağaçların çiçek açtığı ve yaprak döktüğü mevsimleri hep kaçırdım derdi resim yapmayı sevdiğim halde denizin mavisini bilmezdim yaprağın yeşilinin her mevsimde değiştiğine dikkat etmemiştim (...) (T. 468)

(...) her şeyin birdenbire bir anlam kazanmasının büyüsünü sezmeliyim (...) (T. 474)

Günseli’nin, Selim için “ışık” olduğu, Selim’in, onu tanımadan önce dış dünyayı algılamasını sağlayacak görme duyusunun eksikliğinden; özellikle de renk ayrımı yapamadığından bahsetmesinden anlaşılmaktadır. Günseli’nin Turgut üzerindeki etkisi de Selim’in-kine benzer. Turgut, Günseli’yi ilk gördüğünde büyük bir heyecan duyar; ilk göz temasında elindeki cetveli düşürür, konuşamaz, rüya gördüğünü ve kımıldarsa hayalin kaybolacağını düşünür. Onun yanında kendisini yeni doğmuş gibi hisseden Turgut, bunu açıkça ifade edemese de, Günseli’nin başka bir dünyadan gelmiş olduğunu duyumsadığını söyleyebilir. Bu algı bir aşk hâlini yansıtır. Kişilerin reel düzlemde yorumlanması hâlinde, Turgut’un arkadaşının sevgi-

¹⁰ Stevens, *age*, s. 72.

lisine âşık olması gibi olumsuz yorumlanabilecek bir anlam çıkar-
sa da bu figürlerin ortak bir kişiliğin farklı yansımaları olduğu göz
önüne alınırsa bu durumun anormal olmadığı anlaşılır.

Sanal X figürünün animası olan Günseli, bilinçdışının “ben”
olmayan bir ruh imgesidir ve büyük güce sahip esrarlı bir arketip-
tir¹¹. “Işığın hanımı” arketipinin özelliklerini taşıdığını söylediğimiz
Günseli, bilinçdışının en çok ortaya çıktığı rüyalara benzer bir hâlde
ilk kez Turgut’un karşısına çıkmasına ve Turgut’un onu bir hayal
gibi algılamasına; Selim üzerinde de yukarıda belirtilen etkileri ya-
ratmasına rağmen Turgut’u ve Selim’i hayata bağlamayı başaramaz.
Çünkü Jung’un işaret ettiği gibi, “anima cinnet durumunda cazi-
be ve değerini yitirir.”¹² Turgut ve Selim de cinnet geçirdikleri için,
Günseli’ye tutunamazlar.

Tutunamayanlar’da kahramanın yolculuğunun çeşitli evrelerin-
de ortaya çıkarak maceraya veya kahramana tesir eden diğer arketip-
sel figürlere de değinilecektir. Bunlardan ikisi “yaşlı bilge”yi temsil
eden Süleyman Kargı ve Esat’tır. Onlar, hem Selim’e hem de Tur-
gut’a yol gösteren, ufuk açan tiplerdir.

Süleyman Kargı, Selim’in yedek subay olarak Ankara’da görev
yaptığı zaman aynı dairede çalıştığı ve dostluk kurduğu bir şahıstır.
Yaş itibarıyla birbirlerine yakın olsalar da özellikle Turgut’un yolcu-
luğundaki en önemli duraklardan birinin o olması ve Selim’le ilgili
önemli bilgiler vermesi bakımından Süleyman yaşlı bilge adam fi-
gürünü temsil eder.

Selim’in, Süleyman’a bıraktığı, onun da Turgut’a verdiği, “Şar-
kılar” ve bu şarkıların şerhleri, Selim’in iç dünyasını, hayat anlayı-
şını ve tarihe, kültüre bakış açısını anlatan dikkate değer bilgileri
içerir. Bu bilgiler Selimleşme yolunda yürüyen Turgut için ciddi bir
rehber olur.

Yaşlı bilge figürünü temsil eden diğer şahıs Esat da, Turgut’a
Selim hakkında pek çok aydınlatıcı bilgi vermiştir. Selim, çocuk de-
necek bir yaştayken tanıyıp uzun yıllar dostluk ettiği Esat’a yazılı
bir şey bırakmasa da onun yanında yazdığı birçok yazının içeriği-
ni ve biçimini Esat, Turgut’a aktarır. Selim’den ve Turgut’tan yaşça

¹¹ Stevens, *age*, s. 73.

¹² Jung, *age*, s. 56.

büyük olan Esat, Turgut onu bulduğunda kırklı yaşlarda olgun bir adam görüntüsü almış olup bu yönüyle de yaşlı bilge adam figürüne benzemektedir:

Yıpranmış yüzlü genç bir adam kapıda göründü. Kırk yaşına yakın olmalı. Uzun boylu, kızkardeşi gibi uzun boyunlu, beyaz tenli. Duvardaki fotoğrafların son varisi. Zayıf vücudunun üstünde, kocaman başı iğreti gibi duruyor. Turgut'a gülümseyerek baktı: kızkardeşi gibi. Yumuşak bir bakış. (T. 359–360)

Bu yaşlı bilge figürlerinin her ikisi de maceranın sanal kahramanı X figürüne, bilinç ile bilinçdışı arasında yaptığı yolculukta ve geçirdiği aşamalarda rehberlik ederler.

Tutunamayanlar'ın önemli kişilerinden biri de "hilebaz" figürünü temsil eden Metin'dir. Turgut, Ankara'da bulunduğu Selim'in arkadaşı Metin'i, hem Selim'e olan yakınlığını kışkırttığından hem de sahte davranışlarından dolayı sevmez. Daha onu ilk gördüğünde; "Kaba ve melankolik bakışlı bir genç. (...) Bu kazma dişli, güreşçi suratlı Metin gibi ikinci sınıf milli Türk romanı kahramanı (...)" (T. 251) diye, zihninde aşağılayan Turgut, birlikte geçirdikleri bütün gece boyunca da onunla alay eder. Metin'le Turgut, otelin lobisinde içtikten sonra bir lokantaya gitme durumu söz konusu olunca Metin'in hesapları ödeme isteğini sahte bulan Turgut onu mükellef bir sofrada ağırlarken şu düşüncelerle seyrederek onu:

Metin gevrek gevrek güldü: yavaş yavaş kabuğundan çıkıyordu. Acı tebessüm, önce yerini bayağı bir gülüşe bıraktı. Metin, kuvvetli alt çenesini her açışında çarpık ve sağlam dişleriyle etlerini gösteriyordu Turgut'a. (T. 256)

Gözlemci anlatıcının Turgut'un düşüncelerini yansıttığı bu satırlarda mitolojik metinlerin kötü karakterine benzeyen Metin'in çirkin yüzü betimlenir. Metin'in, çocukluklarından itibaren daima Selim'e yalanlar söyleyip onu kandırmış olması, hilebaz figürünü temsil eden yönünü açığa çıkarır.

Selim'le tanıştığı günden başlayarak onu yalanlarla besledi. O güne kadar övünmelerine kimse aldırmadığı için, Selim'in saflığı onu etkiledi ve yalan konusunda kendini aştı. Önce, romantik bir hastalığı olduğunu ve sanat heyecanları duyduğu zaman sık sık bayıldığını ileri

sürdü. Ayna karşısında talim ettiği acı gülümsemeleriyle Selim'i büyülemeyi denedi. (...) İlk gençliğinin coşkunluğuyla milliyetçi görüme hevesi, Metin'in Milli Emniyette çalışan ve bu vatanın düşmanlarını izleyen gizli bir polis olmasına yetti. (T. 438)

Selim çalışkandı. Metin tembeldi derslerde. Sonunda, çalışkan olmanın kötü bir şey olduğuna karar verildi. (T. 440)

Metin, bu yalancılığı ve hilebazlığı ile ikisinin de âşık olduğu Zeliha'yı Selim'in elinden alır; derslerinde daima başarısız olduğu için Selim'in de başarılı olmasını engellemeye çalışır. Metin yalancılığını, öyle ileri bir dereceye götürür ki sonunda hastalanır. Aslında tamamen Turgut'un muhayyilesinin ürünü olan bu hastalık konusunda Turgut, şunları yazar: "Metin, bu kadar yalanla uzun süre yaşamadı. Bir gün gerçekten hastalandı ve yatağa düştü. Yalanlar, yavaş yavaş bünyesini çürütmüş; doktor öyle söyledi. (T. 443)

Metin hastalandıktan sonra, Selim'e karşı söylediği yalanlardan büyük bir vicdan azabı duymaya başlar, itiraflarını ve Selim'e yaptığı kötülüklerin tarihini yazmaya kalkışır. Ancak yalan bünyesine öylesine işlemiştir ki artık yalansız bir şey söylemenin imkânsızlığını düşünür.

Söylediği en masum sözde bile farkına varmadığı bir yalanın bulunmasından korkuyordu. Doktor, bu doğruluk buhranının, çok ileriye götürülmemesini tavsiye etti. Vücudun, yalandan bu kadar temizlenmesi, ileride başka karışıklıklara yol açabilirdi. (T. 444)

Bütün bu yalanların sahibinin Jung'un "hilebaz" figürüyle örtüşen çok somut yanları da vardır. Jung, bu figürün bazı özelliklerini şöyle anlatır:

Tüm mitik figürler içsel yaşantılara tekabül ettiğine ve ilkin onlardan kaynaklandığına göre, hilebazın özelliklerini andıran belli olguların parapsikoloji alanında da görülmesine şaşmamak gerekir. Bunlar, zaman ve mekân bakımından evrensel olup çocukluk ve ergenlik çağında karşımıza çıkan "Poltergeist"¹³ görüngüleridir. *Poltergeist*'in oynadığı muzip ve kötücül oyunlar, kurduğu "iletişimler"indeki zekâ düşüklüğü ya da aptallığı kadar meşhurdur. *Poltergeist*'in özelliklerinden

¹³ Jung, *age*, s. 122 (Bir yere vurarak, gürültülü sesler çıkararak gelen, kargaşa ve yıkıma yol açtığına inanılan ruh, hayalet.) (ç.n.)

biri de biçim değiştirme yetisi olsa gerektir, çünkü hayvan biçiminde görüldüğü birçok kez bildirilmiştir. Kimi zaman kendini cehennemde bir ruh olarak tanımladığı için, öznel acı çekme motifi de eksik değildir hani. Evrensel yaygınlık bakımından, spiritüalist fenemenolojinin tamamını içerdiği bilinen Şamanizme benzediği söylenebilir. Şaman ve büyücü hekimin de hilebaz bir tarafı vardır, çünkü o da insanlara önce kötü oyunlar oynar, sonra da zarar verdiği kişilerin öcüne kurban gider.¹⁴

Burada anlatılanlarla, bir kısmı yukarıda alıntılanan Metin'in özellikleri karşılaştırıldığında büyük benzerlikler olduğu gözlemlenir. Metin de hilebaz gibi Selim'in çocukluk çağında ortaya çıkmış, ona, inanılması güç, aptalca yalanlar söylemiş, sonra bu yaptıklarından dolayı acı çekmiş, söylediği yalanların öcüne kurban gitmiştir. Burada ilginç bir husus da şudur: Mitolojik maceradaki hilebaz figürünün zaman zaman hayvan kılığında görülmesini çağrıştıracak şekilde Metin de bir ara kendisini "Ben de ineğin biriyim ve dört ayak üzerine yürümeliyim. (...) Gerçek de benim gibi dört ayaklıdır." (T. 443-444) diyerek ineğe benzetir.

Tutunamayanlar'da önemli kişilerden biri de Nermin'dir. Turgut'un karısı ve iki çocuğunun annesi olan Nermin, küçük burjuva kutsalının bütün ritüellerini yerine getiren bir figürdür. Ufuksuz ve basit hayalleri olan Nermin'in, sınıfının tipik bir temsilcisi olarak ehliyet, araba, ev ve mobilyalar almak; pazar gazeteleri okuyup bulmacalar doldurmak; arkadaş toplantıları düzenlemek ve çocukları ile ilgilenmekten ibaret bir dünyası vardır.

Nermin, arketipsel bakımdan en çok "büyük ana" figürüne yaklaşıp. Gilchrist'e göre, "Büyük Ana potansiyel olarak dokuz arketipin en klişesiz olanıdır. Bu figürün belirgin özelliği 'anne'liğidir. 'Ben anneyim...' bilinci ona her konuda haklılık hissi verir."¹⁵ Nermin'de de gözlemlenen bu özellikler şöyle vurgulanır: "Sanki çocukluğundan beri, Turgut'a acıklı ve hüznü gelen yaşantıların hepsini bir ana sıcaklığıyla içine almıştı Nermin." (T. 49)

Nermin bakışlarını yumuşattı: 'Nasıl istersen. Ben kendim için konuşmadım. Seni düşünerek...' Sözü tamamlamamış, eteğinden çeken

¹⁴ Jung, *age*, s. 122.

¹⁵ Gilchrist, *age*, s. 97

Sevgi'yi eğilerek kucağına aldı. Ben her şeyden önce, çocuğumun annesiyim, demek istiyordu. (T. 562)

Bu “annelik” ve ait olduğu sınıfın duyarlılıklarının bilinci, onu Turgut’a duygudaş olmaktan uzaklaştırır. Turgut, Selim’i düşünürken, Nermin, o “rahat rahat düşünsün” diye kendisi erkenden yatar, ertesi gün gidecekleri direksiyon kursunu düşünür. Çünkü doğurganlığın ve hayatın kaynağı olan “anne” için “hayat devam ediyor”-dur.

Tutunamayanlar’da mitolojik kahraman rolünü üstlenen kişi Sanal X figürünün personasını/benliğini temsil eden Turgut Özben’dir. O, mitolojik kahraman gibi yolculuk arketipinin *yola çıkış* ve *erginlenme* evrelerini bütün aşamalarıyla yaşar. Ancak, Turgut’un yolculuğunda *dönüş* evresi yoktur.

Turgut’un hem bedensel hem de ruhsal boyutlu bu yolculuğunun metinler/yazılar üzerinden gerçekleşen yanının ironik bir anlamı da vardır. Postmodern estetik anlayışının tipik bir özelliği olan, eserde “romanın öyküsü”nün de anlatılması *Tutunamayanlar*’da da uygulanmıştır. Bu çerçeveden bakılınca *Tutunamayanlar*’ın, Turgut’un yolculuk sürecinde elde ettiği Selim’in yazıları ve arkadaşlarının anlattıkları ile Turgut’un bunlar etrafındaki düşündüklerinin Turgut tarafından bir araya getirilmesiyle oluştuğu anlaşılmaktadır.

1. Yola Çıkış

Yukarıda da tekrar edildiği gibi, mitolojik kahramanın yolculuğunun ilk evresini *yola çıkış* oluşturmaktadır. Yaşam evreleri açısından “doğum” sürecine eşdeğer olan bu evre, psikanalitik yönden de kahramanın “benlik geliştirme” veya “benlik bilinci” etrafında biçimlenme sürecidir.

Tutunamayanlar’da yola çıkış evresi, Turgut’un Selim’in ölüm haberini aldığı andan, Ankara’da Metin’den ayrıldığı gecenin sabahına kadar geçen sürede yaşadıklarıdır. Turgut, bu süreçte, mitolojik kahraman gibi hem ruhsal hem de bedensel yolculuklar yapar. Bedensel yolculuk, Müzeyyen Hanım’a ve Ankara’ya gidiş gelişinden ibarettir. Ruhsal yolculuk ise, Turgut’un bilinçdışına, yani orada yaşayan gölgesi Selim’e ulaşmak için harekete geçmesidir. Reel yolculuğun her aşaması ruhsal bakımdan da bir aşama oluşturur.

1.1. Maceraya Çağrı

Mitolojik yolcuğun başlaması için kahramana bir çağrının gelmesi gerekir. *Tutunamayanlar*'da Selim'in intihar etmeden önce Turgut'a bıraktığı "mektuba benzer bir şey", çağrı sembolüdür. Eserde bu mektubun içeriğinden hiçbir zaman bahsedilmez; "herkesin bu gibi durumlarda yaptığı gibi" denilerek içerik okuyucunun hayal gücüne bırakılır. Anlatıcı, mektupla gelen bu çağrının Turgut tarafından algılanışı şöyle anlatılır:

Turgut bu mektubu çalışma masasının üstüne koymuş, karşısında oturup duruyordu. Selim'in titrek bir yazıyla karaladığı satırlar gözlerinin önünde uçuşuyordu. Harflerin arasında arkadaşının uzun parmaklarını seçer gibi oluyor, okuduğu kelimelerle birlikte onun kalın ve boğuk sesini duyar gibi oluyordu. (T. 25)

Alıntıda ifade edildiği gibi Turgut'u maceraya çağıran mektuptan yansıyan Selim'in sesidir. Mitolojik macerada çağrının tesadüf gibi görünen bir yanı olmasına rağmen burada bir tesadüf değil, çağrıyı gönderenin bilinçli bir seçimi söz konusudur. Bununla birlikte Turgut'un "Bu mektup, neden geldi beni buldu?" (T. 25) diye söylenmesi olayın başlangıçta Turgut tarafından bir rastlantı gibi algılanmak istendiğinin göstergesidir.

"Çağrının mistik yorumu yeni bir benliğin uyanmasına işaret eder", diyen Campbell'ın görüşüne uygun olarak Turgut'ta da çağrıyla birlikte bir benlik uyanması başlamıştır. Bu durum eserin ilk satırlarında da açıkça ifade edilir: "Olay XX. yüzyılın ilk yarısında, bir gece Turgut'un evinde başlamıştı. O zamanlar, daha, Olric yoktu, daha o zamanlar Turgut'un kafası bu kadar karışık değildi." (T. 25)

Bu ifadelerden anlaşılacağı gibi, Turgut'un zihninin karışması, yani, değişimin başlangıcı, çağrının gelmesi ile olmuştur. Ayrıca, bu ifadenin ötesinde, roman ilerledikçe asıl problemin Turgut'un yaşayacağı ruhsal değişim olduğu da ortaya çıkacaktır. Bu değişim, Turgut'un "tutunanlardan tutunamayanlara yapacağı bir yolculuk"¹⁶ olacaktır.

Bu çağrı psikanaliz açısından şöyle yorumlanabilir: Çağrıyı almadan önceki Sanal X figürü, küçük burjuvanın toplumsal mas-

¹⁶ Moran, *age*, s. 196.

kesini takınmış kişiliğiyle, yani personasını temsil eden Turgut ile yaşayan, kendini “benlik bilinci”ne teslim etmiş bir kişidir. Çağrının gelişi ile birlikte kişisel bilinçdışına hapsedilerek unutulmuş olan Selim yani “gölge” uyanışa geçer. Psikanaliz açısından sağlıklı birey persona-gölge dengesini kuran kişidir. Burada ise, gölge/Selim yok sayıldığı için patolojik bir durum söz konusudur. Bu durumdan kurtulmak isteyen birey, gölgenin hapsedildiği bilinçdışı ile yüzleşmek, onun varlığını kabul etmek zorundadır. Bu bütünüyle insanı temsil eden kendiliğin gerçekleşmesi için zaruri olup Selim’in gönderdiği çağrı, kahramanı bu yüzleşmeye davet etmektedir.

Çağrının gelişi ile yeni bir benlik uyanışı ile karşı karşıya kalan kahraman doğal olarak dış dünyayı da öncekinden farklı bir şekilde algılamaya başlayacaktır. Bu bağlamda, çağrının Turgut üzerindeki yıkıcı/yapıcı etkilerinden biri onu fizikî ve sosyal çevreye karşı yabancılaştırma olur. O, mektubu aldığı günün akşamında, evinin salonunda, defalarca okuduğu mektuba bakarak düşünürken birden “yerdeki halının mobilyalara uymadığını” fark eder. Bu fizikî çevreye yabancılaşmanın ilk örneğidir. Bir süre sonra, sigarasını gümüş kül tablasında söndürünce, bunu yapmasına karısının kızacağı aklına gelir ve şöyle düşünür: “Bu tablalar neden duruyor öyleyse? Bilinmez.” (T. 27) Oysa bunlar yıllardır var olan ve sorgulanmadan kabul edilmiş, benimsenmiş gerçeklerdir. Fakat yabancılaşma duygusu yaşamaya başlayan Turgut ilk kez bunları sorgulamakta ve tuhaf bulmaktadır. Onun fizikî çevreye yabancılaşmasının en güzel örneklerinden biri, Turgut’un evi ve evin bulunduğu bölge ile ilgili anlatıcının Turgut’un bakış açısı ve dilini kullanarak verdiği adres tarifi:

Turgut’un oturduğu apartman, büyük şehrin kuzey doğusunda, enlemi kırk bir derece sıfır sıfır dakika kuzey ve kırk bir derece sıfır sıfır dakika bir saniye kuzeyle boylamı yirmi dokuz derece iki dakika doğu ve yirmi dokuz derece on iki dakika bir saniye doğu olan noktalar arasında sıkışan bir arsa üzerinde kurulmuştu. Apartmanın dünya üzerindeki bu konumunu anlayabilmek için biraz astronomi bilmek gerekiyordu. Oysa Turgut’un arkadaşlarının karıları, bu bilgiden yoksun oldukları halde, apartmanı elleriyle koymuş gibi buluyorlardı. (T. 43)

Alıntıda görüldüğü gibi Turgut yıllardır yaşadığı çevreyi başka bir dünyadan gelmiş bir insan gibi algılamakta, kendisini bu fizikî çevreye yabancı hissetmektedir. Yapılan tarifi bu dünyaya ait bir insanın yaptığı gibi betimleyici özellikler taşımaması dikkat çekicidir.

Turgut'un çağırısı aldıktan sonra yaşamaya başladığı yabancılaşmanın bir başka boyutu da onun sosyal çevreye karşı hissettiklerinde ortaya çıkar. Bu hâl, onun bu süreçte ilk muhatap olduğu insan olan karısı Nermin'den başlayarak gittikçe genişler ve yıllardır içinde yaşadığı küçük burjuva çevresine, oradan da tüm topluma ulaşacaktır. Mektubu aldığı günün gecesinde, karısının, onu bu üzüntüsü ile baş başa bırakıp erkenden yatmasını Turgut şöyle yorumlar:

Bu gece de erken yattı beni rahatsız etmemek için; rahmetliyi dilediğim gibi düşünebilmem için. Kendine düşeni yaptı fazlasıyla. Erken yatmasının başka bir nedeni de yarınki direksiyon kursu. (T. 29)

Turgut'un, karısı ile ilgili bu düşüncelerinde derin bir ironi vardır. Kocasını bu hâlde iken, Nermin'in erkenden yatması, direksiyon kursunu düşünmesi Turgut'u yaralamış; ona yabancılaştırmıştır. Bir başka gün, Turgut'un, Nermin'in, Pazar gazetesi okuması ve bulmaca doldurmasından hareketle o güne kadar sorgulamadan benimseydiği yaşantı biçimini, "Küçük burjuvanın Pazar ayını esas itibarıyla üç kısıma ayırılır oğlum Selim: 'Pazar Gazetesi' (...) 'Büyük Kahvaltı' ve 'Akşamüstü Kime Gidelim' sıkıntısı." (T. 85) diye eleştirmesi bu yabancılaşmanın derinleştiğini gösterir. Yabancılaşma duygusu bir süre sonra siyasal bir boyut da kazanır. Turgut o günlerde sık gördüğü rüyalarından "Abdülhamit rüyası" adını verdiği birinde, Sultan Abdülhamit ve Mustafa Kemal'i alışlagelen, öğretilen görünüş ve kişilik yapısından farklı bir biçimde görür.

Yabancılaşmasının bir başka biçimi de bireyin kendine dönük olmasıdır. Bu hâlde yaşamaya başlayan Turgut, "Son günlerde üst üste gördüğü rüyaların, daldığı hayallerin verdiği huzursuzlukla" (T. 84) bir pazar sabahı aynada seyrettiği kendini şöyle anlatır: "Şişmanlıyorum, diye geçirdi içinden. Mustafa Kemal gibi. Büyük mavi gözlerim yakında bu anlamsız yuvarlak surat içinde kaybolacak. Ya saçlar? Acele etmeliyim." (T. 84) Bütün bu algılamalar çağırısı alan

kahramanda uyanan yeni benliğin habercisidir. Yabancılaşma, ötekileşmenin; başka bir “ben”e yönelmenin de başlangıcıdır. Turgut’un Selimleşme arzusu bu durumun göstergesidir.

Turgut’un kendine ve çevresine yabancılaşması, onun sık sık ifade ettiği gibi “can sıkıntısı” yaşamasına sebep olur. Yukarıda da zaman zaman değinildiği gibi, çağrıyı alan kahramanın çağrıya cevap veremediği zamanlarda “can sıkıntısıyla kaplanan öznenin kurtarılacak bir kurbana dönüşmesi” hâli burada da yaşanır. Canı sıkılan Turgut bir anda ne yapacağını bilemeyen bir çaresizlik içinde bulur kendini. Bu ruh hâliyle Selim’in ölümünün üzerinden “nere-deyse on gün” geçtikten sonra Selim’in annesini ziyaret etmeye karar verir. Bu durum, Turgut’un, çağrıya kulak vermeye meylettiğini gösterir.

Çağrı ile ilgili bir kavram da “haberci”dir. Mitolojik macerada olduğu gibi buradaki çağrı da bir haberci; “gazete” tarafından getirilir. Gazetenin “haberci” olmasındaki ironi bir yana, Turgut, Selim’in intiharını ilk kez “her sabah kapıcının kapının altından attığı ve Turgut’un hışırtısını beklediği” gazetede ilandan öğrenir. Gazetenin “hışırtısı” da ses olmasından dolayı çağrı kavramını düşündürür.

Turgut, çoğu zaman mitolojik kahramanın da yaptığı gibi ilk çağrıya uymaz; onu görmezden gelir veya çağrının farkına varmaz. Mitolojik macerada benzer durumlarda olduğu gibi burada da çağrı tekrarlanır. Turgut, ilk çağrıdan sonra geçirdiği sarsıntıyı atlatarak günlük hayatına devam ederken bir rüya görür. Rüyada bir cenaze defnedilmektedir. O, Selim defnedilecek zannederken mezar taşında kendi ismini, doğum ve ölüm tarihlerini görür. Turgut, bu korku içinde iken ortaya çıkan Selim, onu ölen kişinin kendisi (Turgut) olduğuna dair ikna etmeye çalışır. Sonunda öldüğüne inanan Turgut’un gördüğü bu rüyanın anlamı çağrının tekrarlanmasıdır. Bunu açıklayabilmek için rüya ile ilgili psikanalizin verilerine ihtiyaç vardır.

Rüyayı, “bilinmeyeni anlamaya götürecek kral yolu (via regia)” olarak nitelendiren Freud, rüya hâlini de “uyanık iken bastırdığımız arzuların, uyku sırasında tatmin edilmesi” olarak görür. Fromm da rüyayı “uykuda iken ruhun gösterdiği faaliyetlerin yansıması” biçiminde tanımlar¹⁷. Rüya ile ilgili bu görüşlerin ışığında Turgut’un rü-

¹⁷ Fromm, *age*, s. 40–41.

yası yorumlandığında, benlik bilincinin, Turgut'un Selim'in yolunda gitmesini engellemeye çalıştığı, rüyada ortaya çıkan bilinçdışının ise onu maceraya teşvik ettiği anlaşılır. Turgut, aşağıda, ilgili kısımlarda anlatılacağı üzere maceraya başlayıncaya kadar, bu tür rüyalarla veya gerçek olaylarla bu çağrı tekrarlarını almaya devam edecektir.

1.2. Çağrının Reddedilmesi

Çağrıyı alan mitolojik kahramanın verdiği ilk tepki çağrıyı bir biçimde reddetmedir. Bu ret, farkına varmama, görmezden gelme ve açıkça karşı çıkma gibi çeşitli eğilimlerle kendini gösterir. Turgut da mitolojinin bu kalıp davranışlarını taklit eden bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Onun çağrıya karşı geliştirdiği ilk tepki, açıkça reddetme eğilimidir.

Çağrı sembolü olan Selim'in kendisine bıraktığı mektubu okuyan Turgut, "Bu mektup, neden geldi beni buldu?" diye söyleniyordu hafifçe." (T. 25) Çünkü bu mektup onun düzenli hayatında ortaya çıkmış bir pürüz demektir ve Turgut da bütün "tutunanlar" gibi böyle bir huzursuzluğa tahammül edemez.

Turgut çağrıyı aldığı ilk gün, gece vakti, bir süre evinin salonunda düşünceleriyle boğuşup çağrının peşinden gidip gitmeme konusunu irdeledikten sonra yatak odasına girdiğinde, karısının yarınki direksiyon kursunu ima eden cümlesine karşılık, "Biliyordu: Kaçamak sona ermeliydi artık." (T. 28) diye düşünür. Burada sözü edilen "kaçamak" çağrıya uymak; yani Selim'i düşündür. Karısının bu hatırlatması ise çağrıyı reddederek kendi dünyalarına dönmelerini isteyen bir uyarıdır. Bu uyarı ile Turgut, çağrıyı bir kez daha ama bu defa görmezden gelerek reddetme eğilimine girer. Ancak bu durum da uzun sürmez. Selim'le ilgili anıları onu yataktan kaldırır ve o yeniden salona geçerek çağrıya kulak verir. Bir kez daha Selim etrafındaki düşüncelerinde yoğunlaşan Turgut, yaşadığı gelgitler içinde bir süre sonra yeniden çağrıyı açıkça reddetmeye yönelir ve içindeki Selim'e şöyle seslenir:

İnsan gerçeklere karşı durur: yaşar ve olduğu gibi olmayı sürdürür Selim. Ayrıca, bu mektubu bana yollamadın, bana böyle bir görev verilmedi. Benim işim değil bu. Benim işim değil. Mektubunu on kere okudum, bir sonuca varamadım. (T. 32)

Alıntıda görüldüğü gibi mektubun kendisine yazılmış olduğunu kabul etmek istemeyen Turgut, bu görevin kendisine verildiğini de doğrudan reddederek maceraya başlamaktan kaçınmak ister. Yukarıda sözünü ettiğimiz ölümle ilgili rüyayı da o gece gören Turgut, korkuyla uyandığında “Güzel bir gün ve ben yaşıyorum.” (Atay 2006: 36) diyerek yine çağırıcıyı reddetmiş olmanın rahatlığını duyar.

Bundan sonraki süreçte sık sık tereddütler yaşayan Turgut, çağırıcıyı kabul etme ile reddetme arasında gider gelir. Bir yandan günlük yaşantısını aynen sürdürür; direksiyon kursuna, işine, evine gider gelir; diğer yandan Selim’le ilgili düşünmeye, onun yazdıklarını okumaya, ölüm sebebini irdelemeye devam eder. Bir ara, “Okumalıyım, bilmeliyim, okumalıyım. İşin içine girmeliyim; kendime acı vermek pahasına.” (T. 53) diyerek maceraya başlayacağını iletir.

1. 3. Doğaüstü Yardım

Mitolojik macerada çağırıcıyı reddeden kahramanı maceraya yönlendirmek için doğaüstü nitelikleri olan bir varlık ortaya çıkar. Yukarıdaki örneklerde de gösterdiğimiz gibi bu işlevi genellikle, yaşlı bir kadın figürü yerine getirir. Burada, bu fonksiyon Selim’in annesi Müzeyyen Hanım’a yüklenmiştir.

Turgut, maceraya başlama konusunda birçok tereddüt yaşarken Müzeyyen Hanım’a başsağlığı ziyaretine gider. Bu gidiş onun için bir dönüm noktası olur. Orada, Selim’in gizlediği arkadaşlarından Burhan’la karşılaşan Turgut’un ona karşı hissettiği kıskançlık duygusu, onun maceraya yönelmesinde tetikleyici bir öğe olur. Burhan gittikten sonra, Müzeyyen Hanım’la baş başa kalan Turgut, Selim’in odasına girer; yazı masasının çekmecelerinden çıkardığı Selim’in yazılarını, notlarını okumak ister. Burada şöyle bir konuşma sahnesi vardır:

‘Müsaade ederseniz ben bunları biraz karıştırıyorum,’ diye seslendi. ‘Acaba gerçekten okumalı mıyım? Ona bir faydası dokunur mu?’ Konuştuğunu farkederek sustu. Ne yapsan faydası var oğlum Turgut. Merak için başlasan bile. Bir yerden başlamak zorundasın. (T. 93)

Reel konuşma ile iç konuşmanın karıştığı bu anlatımda onu maceraya teşvik edenin Müzeyyen Hanım mı yoksa Turgut’un iç

sesi mi olduğu belli olmasa bile, Turgut'un, bu iletişimden sonra Selim'in evrakını okumaya karar vermesi çağrışı kabul etmesi demektir. Bu da, Müzeyyen Hanım'a söz konusu işlevi yüklemek için yeterli gerekçeyi sunar. Hakkında ayrıntılı betimleyici bilgiler verilmese de Müzeyyen Hanım'ın "yorgun ve sarı yüzü"nün zihinde uyandırdığı imge de bu işlevdeki kadını çağrıştırır.

Turgut, Selim'in evrakı arasında varlığını önceden bildiği "Ne Yapmalı" başlıklı makaleyi bulur ve okur. Bu makalede Selim, bireyleşme, toplumsal çerçevede bireyin sorumlulukları, kolektif bilinç gibi konular üzerinde durur. Turgut'un bu aşamada bu yazıyı okuması, bilinçdışının çağrısına kulak verdiğini gösterir. O güne kadar, yaşadığı çevrede böyle bir soru sorma ihtiyacı duymayacak kadar bilince dayalı bir düzen kurmuş olan Turgut şimdi bilinçdışından o düzene karşı yapılan bir yıkım hamlesi ile karşı karşıyadır. Yazının başlarında kendisini "sözde devrimci gölge" diye nitelendiren Selim'in yazısının bir kısmı şöyledir:

Ne yapmalı? Bu soruya hemen bir karşılık bulunmak istenirse, elbette salt aklın verisiyle, ya da oradan buradan derlenmiş bir iki düşünce- nin bileşimiyle bazı geçici çareler ortaya atılabilir. İnsan, ilk bakışta bu geçici çarelerin kendi olduğunu sanabilir. Oysa, örneğin, salt aklın verisi diye nitelendirilen kavramın biraz incelenmesi, bunun çoğunlukla toplumun etkisiyle elde edilen kalıplar olduğunu gösterecektir. Salt aklın verileri, insanı gevşetmeye fırsat vermeyen amansız bir çalışmanın zorunluluğuna itebilir. Oblomovluk ve eğlence düşkünlüğü, dünyada eş görülmemiş bir baskıyla yok edilmek istenebilir. Bütün kişisel bunalımlar, ucuz yaşantılara dönüşle ilgili bütün buhranlar, birer birer sindirilmek istenebilir. Herkes zaafalarını gizleyerek yalnız güçlerini ortaya koyar. İşte, görünüşte, toplumsal eylemi geliştirmek, ileriye götürmek için salt akılla bulunduğu sanılan ve her çeşit eylem için kaçınılmaz ilkeler olarak ortaya atılan bu temel davranışlarda bile, kişinin ve çürümüş toplumun değiştirmek istemedikleri öz varlıklarını bilinçsizce koruma isteminin gizli baskılarını arayacaksınız! Bilimsel bir kuşkuyla önce bütün zaafalarını çekinmeden ortaya atacaksın! Olmadık bir yerde ortaya çıkmalarını önleyecek ve toplumsal eylemdeki ortaklarını umutsuzluğa düşürmekten böyle kurtulacaksın. (T. 95-96)

Önce bu yazı ile ilgili bir sezgiden bahsedelim: Yazı "Gençliğe Hitabe"ye yönelik bir ironi içermektedir. Yazının üslubundaki

öykünme bir yana, bir manifesto niteliğindeki içeriği de bu algıyı yaratmaktadır. *Tutunamayanlar*'ın resmî tarih görüşlerine karşı ta-
kındığı genel tavır da, bu tezi güçlendirmektedir. Makaledeki ilginç
tutumlardan biri de bilinç-bilinçdışı ikileminden bahsedilmiş olma-
sıdır. "Sözde devrimci gölge" Selim, burada "salt aklın verileri" ile
hareket edip zaafı gizlemenin toplum hayatına ve kolektif bilince
vereceği zararları anlatır.

"Ne Yapmalı"dan sonra birkaç yazı daha okuyan Turgut kararı-
nı vermiş görünür; artık yola çıkacaktır. Selim'in yazılarını bir çek-
meceye kilitleyen Turgut önce içinden "Gene geleceğim." der, sonra
da Müzeyyen Hanım'a "Üzülmeyin, gene geleceğim," (T. 104) diye-
rek oradan ayrılır. Böylece, Müzeyyen Hanım, aktif bir şekilde değıl-
se bile Turgut'un "gene geleceğim" diyen ruh hâline ulaşmasını yani
çağrıya uymasını sağlayan doğaüstü yardımı getiren figür görevini
ifa etmiştir. Turgut, bu görüşmeden sonra yolculuğa başlayacaktır.

1.4. İlk Eşiğin Aşılması

Mitolojik kahraman doğaüstü yardımı aldıktan sonra yeni bir
dünyanın eşiğine gelir. Yolculuğa başlayan kahramanın eşik muha-
fızlarınca korunan kutsal eşiği aşması birinci evrenin en önemli aş-
masıdır. Çünkü bu eşik geri dönülmez bir biçimde aşıldıktan sonra
kahramanın önünde yeni bir dünya, yeni bir ufuk belirecektir.

Tutunamayanlar'da eşik Ankara olur. Ankara'yı böyle önemli
kılan Selim'e ait en önemli bilgilerin bu şehirde bulunmasıdır. O
bilgiler, Selimleşme yolunda Turgut'a yeni ufuklar açacaktır. Tur-
gut'u eşikte bekleyen, yukarıda arketipsel açıdan "yaşlı bilge adam"
rolünü üstlendiğini söylediğimiz Süleyman Kargı'dır. O, Hızır gibi,
darda kalmış Turgut'un eşiği aşmasına yardım edecektir.

Turgut doğaüstü yardımı aldıktan sonra trenle Ankara'ya gi-
der. Mitolojik kahramanın eşik muhafızını aşması gibi Turgut'un da
Süleyman'a ulaşabilmek için onun Selim'le birlikte çalışmış olduğu
dairedeki memurları aşması gerekmektedir. Bu memurlardan bilgi
almak Turgut'a tam bir işkence gibi gelir. Nihayetinde, Süleyman
Kargı'yı tanıyan bir memurdan uzun uğraşlar sonucunda onun ça-
lıştığı yeri öğrenen Turgut, Süleyman'a Selim'in öldüğünü söyler.
Selim hakkında Turgut'a önemli bilgiler veren Süleyman, Selim için

de “yaşlı bilge adam” rolünü üstlenmiş olduğunu gösterecek şu cümleleri söyler:

Onu çok seviyordum ve şımartıyordum. Bazen de azarlıyordum hiç sebep yokken. Çok gençti. Bir bakıma çok cesurdu ve aynı zamanda çok çekingendi. Daha çok ben konuşuyordum. Dairedeki arkadaşlar, bu durumu görselerdi, çok şaşarlardı. Yanımda hiç konuşmadan, başı önüne eğik yürümesine dayanamıyordum. Şimdi hiç dayanamıyorum. Onu elinden tutup gezdiren bir büyüğüydüm sanki. Ondan sorumlu hissediyordum kendimi. Selim de bu duyguyu, bana bilerek veriyor gibiydi. Sorumluluğum hoşuna gidiyordu. (T. 108)

Süleyman bu duygu ve düşüncelerini anlattıkça Turgut bir eşik aşmak üzere olduğunu fark eder ve iç dünyasında şu konuşmayı yapar: “Dünya değişiyor çevrende oğlum Turgut. Ayak uyduramazsan kayboldun demektir.” (T. 108) Süleyman’la; Selim ve hayat üzerine sohbet eden Turgut gittikçe onun etkisi altına girerek, onun yanında kendini büyümüş hissederek; onunla her şeyin konuşulabileceğini, düşünür. Bir ara Süleyman Kargı da ondaki bu değişikliğin gelişip bir yere varmasını bekler gibi susar. (T. 111)

Turgut’un yaşadığı değişimin ve gelişimin bir eşik aşma durumu olduğunun her ikisi de farkındadır. Turgut ile Süleyman’ın iletişimi gittikçe bir sağaltım (terapi) hâlini alır. Süleyman bir ruh çözümleyici, Turgut da bir nevrozlidir ve onun bilinçdışı çözümlemesi yapılmaktadır. Tedavi, Turgut’u esir alan bastırılmış bilinçdışı ögeyi; yani Selim’i ortaya çıkarmakla mümkün olacaktır. Süleyman’ın Turgut’a sorduğu “Onun öldüğüne gerçekten inanıyor musun?” sorusu Turgut üzerinde sarsıcı bir etki yaratır ve ilk kez, Selim’in ölümü karşısında neler hissettiğini açıkça söyler:

‘Büyük bir karanlık hissediyorum,’ dedi. ‘Tanıdığım Selim’i göremiyorum bu karanlık içinde. Benimle konuşmuyor. Sorularıma cevap vermiyor. Beni suçluyor. Kendimi suçluyorum.’ (T. 113)

Burada sözü edilen karanlık tam olarak “bilinçdışı”na tekabül eder. Turgut bastırdığı bilinçdışının karanlıklarına gömdüğü Selim’le iletişim kuramamaktadır. Alıntıda bahsedilen suçluluk duygusu da tam bir Oidipus karmaşasıdır. Kendilikten ayrılan yani ondan doğan benlik (Turgut) kendiliğin bir parçasını (Selim’i) öldürmüştür ve bu yüzden babasını öldüren Oidipus gibi vicdan azabı çekmektedir.

Eserde birkaç kez Turgut'un ona "Selim baba"; Selim'in de Turgut'a "oğlum" diye hitap etmesi de bu duruma paralel bir tutumdur. Turgut'taki suçluluk duygusu aynada yüzünü seyredirken daha da belirginleşir:

Masanın yanındaki aynaya takıldı gözü. Orada zavallılığını gördü, "büyük ve güzel" şeylerin yokluğunu gördü yüzünde. Yıllarca yanıbaşında yaşayan Selim'in, bu yüzü güzelleştirmesine nasıl izin vermediğini, sunulan zenginlikleri nasıl kör bir inatla geri ittiğini gördü. "Bir dostun varlığı güzel bir şeydir; fakat bir dosta ihtiyaç duymadan yaşayabilmektir önemli olan" sözünü söyleyen Turgut'un fakir suratını gördü. Aynalarla arası iyi değildi bugünlerde. Yanımda dururken, ona elimi uzatmak mesele değilken... farkında olmadığım bir varlığı sadece elimden kaçırdım diye peşinden... (T. 113)

Turgut'un aynada kendini seyretmesi kendisiyle yüzleşmesi, hesaplaşması anlamına gelmektedir. Sağlıklı birey bilinç-bilinçdışı; benlik-kendilik dengesini kurmuş bireydir. Oysa yukarıdan beri tekrar ettiğimiz gibi Turgut, bilinçdışını yok etmenin acısını çekmekte, suçluluğunu duymaktadır. Süleyman sohbetin sonunda Turgut'un eline bir dosya tutuşturur ve okumasını ister. Bu dosya Selim'in yazıp Süleyman'a bıraktığı ve şimdiye kadar kimsenin görmediği "şarkılar" ve onun açıklamalarıdır. Bu metin, eşiği aşan Turgut'un önüne açılan kapıyı; yeni dünyanın yani bilinçdışının ufuklarını temsil eder.

Selim'in dosyası "Dün, Bugün, Yarın" başlıklı altı yüz dizelik bir nazım ile bu dizelerden bir kısmının şerhinden oluşan ironik üslupla kaleme alınmış bir metindir. Burada, din, dil, sanat, bilim ve kültür tarihi yazıcılığı parodileştirilir; biyografi, deneme, makale, şiir, metin şerhi gibi türlerin sahte, tutarsız, anlaşılmasız, mugalâtaya boğulmuş içerik ve üslubu pastiş yoluyla eleştirilir. Selim'in bu yazıları, modern çağda hem devleti ele geçiren hem de bütün toplum hayatını tahakküm altında tutan oligarşinin/küçük burjuvanın sahte ve içeriksiz öğretilerine karşı bir başkaldırıdır. Metnin içinde geçen "Garip Yaratıklar Ansiklopedisi"nden alınmış "Tutunamayan" (disconnectus erectus) maddesi (T. 152-154) modernizmin, idealize ettiği küçük burjuva yaşantısını eleştiren Selim gibi insanları; tutunamayanları nasıl aşağılayıp toplum dışına ittiğinin muhteşem bir ironisidir.

Turgut, dosyayı okuduktan sonra kutsal eşiği aşmış, önünde açılan yeni dünyaya girmek üzere “ılık bir akşam” vakti Süleyman’ın evinden ayrılmıştır. O, şimdi daha kararlı bir şekilde macerasına doğru yürüyecektir. Çünkü yaşlı bilge ona gideceği yoldaki karanlıkları, tehlikeleri göstermiş, bunlara karşı hangi tedbirleri alması gerektiğini öğretmiştir.

1.5. Balinanın Karnı

Mitolojik kahramanın yolculuğunun bu aşaması *balinanın karnı*nda yaşayacağı serüvendir. Fromm, balinanın karnı ile anne karnındaki cenin arasında bir bağ kurar.¹⁸ Campbell da, balinanın karnından çıkışı bir yeniden doğuş olarak anlamlandırır. Turgut için balinanın karnı Selim’in çocukluk ve ilk gençlik yıllarından arkadaşı Metin’le birlikte geçirdiği gecede uğradıkları mekânlardır.

Turgut, Süleyman’dan ayrıldıktan sonra tipik bir küçük burjuva ailesi olan Nermin’in akrabalarına akşam yemeğine gider. Ancak kısa sürede sıkılarak onlardan ayrılan Turgut, Selim’in çocukluk arkadaşı Metin’le görüşüp onunla, gece boyunca lokantalarda, barlarda, pavyonlarda dolaşır; “meselenin kaynağına”; geneleve giderler. Turgut’un, yukarıda hilebaz figürünü temsil ettiğini söylediğimiz Metin’le bunları yaşamasının “balinanın karnı” motifiyle çok yönlü bir ilişkisi vardır. Turgut, Metin’den, ilk gördüğü andan itibaren hoşlanmamış; onun ikiyüzlü, yalancı, hilekâr olduğunu anlamış; Selim’e büyük haksızlıklar yaptığını düşünmüştür. Bu nedenle onun iç dünyasına; sembolik olarak karnına girmek, onu tanımak ve kötülüklerini ortaya çıkarmak isteyen Turgut, onu, yemek, içmek ve cinsellik temel içgüdülerinin karşılanacağı mekânlara sürükler. Hilebaz figürünün hayvansı bir yanının olduğunu burada hatırlamamız gerekir. Turgut, yemek yerken gözlemlediği Metin’i şöyle algılar: “Metin, kuvvetli alt çenesini her açışında çarpık ve sağlam dişleriyle etlerini gösteriyordu Turgut’a.” (Atay 2006: 256) Bu görüntü bize kahramanı yutmak üzere olan balina veya benzeri bir canavar imgesini hatırlatır.

Turgut-Metin beraberliğinin bir başka amacı, Turgut’un bilmediği Selim’in bir yanını ortaya çıkarmak yani bilinçdışına daha

¹⁸ Fromm, *age*, s. 36.

yakından nüfuz etmektir. Çünkü Selim, Metin’le geneleve gitmiş; ilk ten temasını onun yakınında, onun akrabası Leyla ile kurmuş; ilk aşkını onunla aynı kızı severek yaşamıştır. Metin’i tanımak, Selim’in bu yönlerini keşfetmek demektir. Selim, kendiliğin bir parçası olan bilinçdışı kişiliği; gölgeyi temsil ettiğine göre, Turgut için onu tanımak, diğer yarısını tanımaktır. Şu halde bütün bu iğrençlikler içimizdeki kötülükleri sonuna kadar dışarı çıkarıp arınmak; yeniden doğmak içindir. Bu da bir tür sağaltımdır. Balinanın karnına girip çıkmanın bir arınma, yeniden doğma, dirilme anlamı taşıdığını hatırlayıp kahramanın yolculuğundaki en önemli aşamalardan biri olduğunu vurgulayalım.

2. Erginlenme

Mitolojik kahramanın yolculuğunun ikinci evresi *erginlenme* sürecidir. Kahraman bu evrede birçok aşamalardan geçerek yolculuğun gidiş yönünü tamamlamış olur. Sürecin sonunda benlik-kendilik dengesi kurulur; bilinç ile bilinçdışının, persona ile gölgenin barışık olduğu, bütünüyle bireyi temsil eden sağlıklı bir insan ortaya çıkar. *Tutunamayanlar*’da erginlenme evresi, İkinci Bölüm’ün 10. alt bölümünde, Turgut’un, Metin’den ayrılması ile başlar (T. 294), ve romanın sonuna kadar devam eder. Turgut, bu evrede mitolojik kahramanın geçtiği tüm aşamalardan geçer.

2.1. Sınavlar Yolu

Mitolojik kahramanın erginlenme evresinin ilk aşaması *sınavlar yoludur*. Kahraman bu aşamada birçok tehlikeli ve zor yollardan geçer. Turgut ise bu aşamayı Metin’den ayrıldığıının ertesi günü evrak imzalatmaya gittiği resmî dairede yaşar. “Daire” kavramı aklına geldiği anda Turgut’un ilk düşündüğü şey şu olur: “Daire dediklerine göre, çevresinde dönüp duracaksın. Yumuşak bir dönüş: yavaş yavaş yıpratır insanı. (...) Ceketsiz olmaz: insanı vatandaşla karıştırırlar sonra.” (T. 294-295)

Dairenin etrafında dönmek, bir tür “tavaf”tır ve modernizmin bir ritüelini yerine getirmek anlamı taşır. Turgut’un dairede gördüğü manzara ürkütücüdür: Memurlar gazetelerini okumakta, çaylarını, sigaralarını içmekte, işe başlamak için bahşişlerini beklemekte,

daire denilen canavar, yeni uyanmış bir “dev” gibi gerinmektedir. Bürokrasinin bu ağır işleyen, bezdirici, tedirgin edici çarkları iş sahiplerini gerçek bir sınavdan geçirir. Bu şartları çok iyi bilen Turgut şöyle düşünür:

Bilinmeyen kurallarla yönetilen bu ülkeye her girişinde, ürkütülmemesi gereken yaratıkların beklenmeyen davranışlarına saygı gösterirdi; yapmacık sabrını sonuna kadar sürdürürdü. (T. 296)

Turgut’a göre dairedeki memurların miskin görünüşlerine kanmak büyük hatadır. “Garip ve mistik bir hava vardır; görünüşe aldanmamalıdır iş sahibi denilen cüce yaratık.” (T. 297) Pusuya yatmış canavarların ürkütücü havasına benzeyen bu atmosferi iyi tanıyan ve “korunmasını bilen bir iş kovalayıcısı” olan Turgut, İncil’in on emrini hatırlar:

Elini hiçbir kâğıda uzatmayacaksın; on emrin birincisi budur. Söze erken başlamayacaksın, hiçbir düşünce ileri sürmeyeceksin, hiçbir şey bilmezmiş gibi görüneceksin, garip şekilde giyinmeyeceksin, ellerini masaya dayamayacaksın, seni baştan savmalarına yol açmamak şartıyla kendine acındıracaksın, gülümseyeceksin, bekleyeceksin.. ve hiçbir zaman ümide kapılmayacaksın. (T. 297)

Turgut, bu düşünceler içinde ilk memurun karşısına çıktığında kendini gerçek bir sınavda gibi hisseder; o heyecanı duyar. Zihnindeki bin türlü çağrışımla, her bir sözcüğü söylerken, jest ve mimiklerine varıncaya kadar gösterdiği olağanüstü itina ile evrak numarasını almayı başaran Turgut şöyle düşünür: “Yalnız bu başarıyla sarhoş olmamalısın.” (T. 298) Böylece o, kendini, birinci canavarın önünden geçmeyi başarmış kahraman gibi hisseder. Sonra ikinci memura gider; onun karşısında da aynı şekilde davranan Turgut, iç dünyasında konuşur; Selim’i hatırlar:

Sen öldün; ben de koridorlarda, anlamsız bekleyişlerin içinde ölüyorum. Gerçekten öldün mü Selim? Bu yalnızlık dolu koca dünyada bütün tutunamayanları öksüz bırakıp gittin mi? Bat dünya bat! (T. 302)

Turgut, uzun bekleyişlerden ve mücadelelerden sonra ikinci memurdan da yazıyı almayı başarır. Ardından müdürler, şefler hakkında zihninden uzun uzun mütalaalar yapar:

Müdürleri tanımaya imkân yoktur. İş sahipleri için onlar, sonsuz bilinmeyenli bir denklemdir. (...) Davranışlarındaki, önceden tahmini mümkün olmayan tutarsızlıklar, bilinmeyen olan saygıyı korur. (...) Devlet otoritesinin korunması bakımından asık surat gereklidir. (...) O insan değildir ki devlettir, otoritedir. Soyut bir kavramdır. Kendi de bilir soyut kavramlığını. Hem de nasıl. (T. 306)

Şefler öyle değildir. Onlara yaklaşabilirsiniz hatta, bazen bir meseleyi iki eşit insan gibi, karşılıklı konuşup tartışabilirsiniz. Sigara ikram edilince alan şeflere bile rastlanmıştır. Bazıları size sigarasını bile yakıtır. Bütün bu yakınlık göstermeler, onun görevini yapmasını engellemez. Ve elinizi masanın üzerindeki dosyaya uzatmanızı gerektirmez. (T. 310)

Nihayet şefi de aşmayı başaran Turgut, bir hademeye de rüşvet vererek arşive ulaşır. Arşivdeki memurla uzun uzun sohbet etmek, onun dertlerini dinlemek zorunda kalan Turgut, onun, kendi üzerinde “kendini gerçekleştirmesini” sağlayarak işini bitirir: “Öğleden sonra gittiği zaman, sizin işiniz tamam, buyurun yazıyı, dediler. Allah’ın hikmeti, ne denir?” (T. 317)

Görüldüğü gibi, müdürler, şefler, memurlar, hademeler, masal mağaralarının devleri, cinleri, ejderhaları gibi, kahramanın geçişini engellemek için köşe başlarını tutmuş beklemektedirler. Turgut, bu canavarların gönlünü almak; sınavlar yolunu aşmak için masal kahramanlarının “atın önündeki eti alıp itin önüne; itin önündeki otu alıp atın önüne” atması gibi, rüşvetle, kendini küçültmeyle, acındırmayla, tavafla, “on emir”in ritüellerini yerine getirmek zorunda kalır.

Sınavlardan başarıyla çıkmak Turgut’un macerayı sürdürmek konusundaki kararlılığını güçlendirir. Turgut erginlenme sürecinin sonunda ulaşacağını sezdiği yeni kişiliğin farkına vararak “hayatında ilk defa başka bir insan olma özlemine duyar. Ancak o kimliğin nitelikleri hakkında bir fikri olmadığı için, bu özlem, hiç bilmediği bir içkinin susuzluğunu çekmek gibi bir duygudur. Değişebilmek, kendinin bile tanımayacağı yeni bir varlık olmaktır onun en büyük özlemi. Oysa bu çok zordur. Korkutucu ve aynı zamanda çekici bir eğilimdir, değişmek. Hücreler bütün güçleriyle, dış etkenlere karşı koyar ve vücuda girmek isteyen yabancı unsurları dışarı atmaya çalışırken değişebileceğini, onların bu kör inadını yenebileceğini

düşünmek, insan için ne kadar zordur. Değişmek, kendine yabancılaşmak demektir.” (T. 323-324)

Yabancılaşmak, ötekileşmeye giden bir yoldur. Turgut, Selimleşmek istemektedir. Selimleşmek; kendiliğini bulmak, birey olmak, modernizmin, küçük burjuvanın ritüellerine, dayatmalarına başkaldırmak demektir. Turgut, sınavlar yolunu aşmanın verdiği güvenle içindeki son direnci de kırmış görünür:

“Kendimi bırakmalıyım,” diye söylendi. Direnmekten vazgeçmeliyim. Yaşamalıyım ve görmeliyim. Bilmediğim bu ülkeye yolculuktan korkmamalıyım. Kimsenin ilgilenmediği bu silik insanların dünyasına girmeliyim. Selimin yolculuğu yarıda kaldı, aklı da... (T. 324-325)

Turgut, Selim’in yarıda bıraktığı yolculuğu tamamlamaya kararlıdır. O yolculuk, ne kadar bilinmez ve korkutucu olsa da, yapılmaya değer bir yolculuktur. “Tutunamayanlar”ın kaderini ancak bu yolculuğu gerçekleştirecek kahraman değiştirebilir. Bunu bilen Selim de, Turgut’a, şu telkinlerde bulunur:

Kapının önünde fazla durma, hemen içeri gir Turgutçuğum Özben. Onların kahramanı sensin. Bir kahraman bekliyorlardı yüz yıllardır. Kendileri gibi olmayan, gene de onları anlayan bir masal kahramanı. Gir içeri, bekletme zavallıları canım kardeşim! (...) O kapının önüne sürüklenmenin nasıl kaçınılmaz bir kader olduğunu anlayacaksın. İlk şaşkınlığından utanacaksın. Rüya da öyle değil midir? Bırak kendini: rüyada yaşamaktan güzel ne var ki? Dilediğin insanları yanına alırsın: dairedaki, mühendis olmak isteyen memur gibi. Macerayı yaşa canım kardeşim. Bütün acılarını, senin gibi kahraman bir savaşçıya anlatmak istiyorlar. (T. 325)

Ertesi gün uyandığında Selim’le konuşmaya devam eden Turgut, onun öğütlerini dinleyeceğini söyler:

Uyandım Selim. Kendimle biraz yalnız kalmalıyım. Kendimi karşıma alıp öğüt vermeliyim. Bilmediğim bir maceraya atılıyorum çünkü. Kuvvetlerimi gözden geçirmeliyim. (...) Bütün kuvvetimle atılacağım maceraya. (T. 327)

Turgut’un sınavlar yolunu geçtiğinde ulaştığı bu kararlılık eve döndüğünde kaybolur. Bu noktada, onun, mitolojik kahramandan farklı davrandığı; günlük yaşantısına kaldığı yerden devam ettiği

görüldür. Zaman zaman rüyalar gören Turgut, bunlardan birinde Selim'i ölmemiş ve her zamanki halinden daha farklı görür ve rüya görmediğini düşünür. Bu durum, onun macerasının dışına çıkmasına yol açan bilinçdışının bir oyunudur: Selim yaşıyorsa yolculuğa gerek yoktur. Turgut da bu oyuna katılır; küçük burjuva yaşantısını sürdürür. Günseli ortaya çıkıncaya kadar bu böyle devam eder.

2.2. Tanrıça ile Karşılaşma

Mitolojik macerada sınavlar yolunu başarıyla geçmiş, bütün engelleri, devleri aşmış kahramanın karşısına, mistik evliliğini gerçekleştirmek üzere dünya kraliçesi/tanrıça ortaya çıkar. Turgut'un macerasında da "ışığın hanımı" arketipini temsil eden Günseli, tanrıça rolünü oynar.

Turgut, yukarıda ifade ettiğimiz gibi, Selim'i unutup günlük yaşantısına döndüğü bir zamanda Günseli işyerine gelir fakat Turgut'u bulamaz. Bu yüzden ona iki satırlık bir not bırakıp gider: "Selim'in bir arkadaşım. Sizinle görüşmek isterdim." (T. 344) Günseli'nin bu notu Turgut'a unuttuğu Selim'i hatırlatır ve onun maceraya dönüşünü sağlar: Tanrıça'nın yaptığı "unutulan bir borcun hatırlatılmasıdır." (T. 345) Onun küçücük bir hareketi kahramanı uyarmaya yeter. Bundan sonra Turgut, yeniden Selim'in evine gider; annesini görür; evrakını karıştırır; aşamanın sonunda "Gelecek ne güzel maceralar hazırlıyordu bana." (T. 353) diye düşünür.

2.3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın

Kahramanın macerasında kadının baştan çıkarıcılığı, onu maceradan alıkoymak için "ten"ini kullanma biçiminde tezahür ediyordu. Burada, macerayı yaşayan persona/Turgut değil, gölge/Selim bu engelleyiciliğe maruz kalır. Bu ilk bakışta çelişki gibi görünse de psikanaliz açısından izahı mümkün bir durumdur. Asıl kahraman Sanal X figürü, Turgut ve Selim de bu figürün bilinç ve bilinçdışı kişiliklerini temsil ettiğine göre, personanın küçük burjuva düzeni içinde bastırılan duyguları yaşamasındansa bilinçdışına hapsedilmiş gölgenin yaşaması daha makuldür. Bu bağlamda, ileride, "Kadınlar geçerken dönüp bakmayan bir masal kahramanıydı." (T. 454) diye tanıtılan Selim'in ten'in cazibesine kapılmış olması doğal bir

eğilimdir. Turgut tarafından sık sık bir leitmotif gibi tekrar edilen “Selim’in yolculuğu yarıda kaldı, aklı da karıda.” sözleri de böylece anlamlı hâle gelir.

Maceranın bu aşamasında Selim’in ten hazzına kendisini teslim ettiği; kadının baştan çıkarıcılığının tezahür ettiği olayların çoğunu Metin’in mektubundan öğreniriz. Turgut, Metin’e telefon edip, Selim’in öldüğünü söylemiş ve onun hakkında bildiği her şeyi yazmasını istemiştir. Metin’in mektubu bu aşamada gelir. O, mektupta bir olay anlatır. Metin’le Selim’in ilk gençlik yıllarında gerçekleşmiştir bu olay. Metin’in bir akrabası, ruh hastası çirkin ve iğrenç bir kız vaktiyle Selim’i baştan çıkarmıştır. Metin olayı şöyle anlatır:

Selim de benim gibi mustarip bir ruhtu. (...) Selim ise, kadınlara duyduğu büyük ilgi ve merakın onu nerelere götüreceğinden habersizdi. Bu çirkinlikleri benim gibi, hayatın içinde görmemişti. Bizim evde yaşayan ve ruh hastası olan zavallı bir akrabamın da kendisine yaklaşmasını önleyememişti. Bu çirkin ve tiksindirici kız, evimizde toplanan erkek arkadaşlara, aşırı bir düşkünlük gösterirdi. (...) Selim o sıralarda, cinsel konulara büyük bir merak sarmıştı. Arkadaşlarının anlattığı çapkınlık hikâyelerini büyük bir heyecanla dinliyor, elden ele dolaşan müstehcen yazıları okuyor, resimleri seyrediyordu. (...) Bizim eve sık sık geldiği için, Leyla’yla -hasta akrabamın ismine öyle diyelim- teması konusunda onu uyarmalıydım.

Selim’e konuyu açtığım zaman, biraz geç kaldığımı anladım. Ona Leyla’yla arasının nasıl olduğunu sorunca, önce utanarak kızardı; ben ısrar edince, Leyla’nın sık sık kendisine sokulduğunu, özellikle iskambil oynarken yanına oturarak, belli etmeden kendisini okşadığını itiraf etti. Benden hiçbir şeyi saklamadığı için, kızı çirkin ve itici bulduğu halde bu okşamalardan zevk aldığını gizleyemedi. (T. 421-422)

Turgut’un mektubu okuyunca asla kabul etmeyip Metin’i yalancılıkla itham etmesine sebep olan bu olay tamamen kadının baştan çıkarıcılığı ile ilgilidir. Mitolojik macerada kahramanın bu içgüdüye boyun eğmeyip yoluna devam etmesine karşılık Selim’in o cazibeye kapılması bilinçdışı bir varlık oluşundandır. Personanın reddettiği doğal eğilimler ve içgüdüler bilinçdışında daima yer bulabilir. Metin, mektubun devamında Selim’le geneleve gittiklerini ve Zeliha’ya olan aşklarını anlatır. Bunlar da kadının baştan çıkarıcılığına ilişkindir.

Bu konuyla ilişkilendirilebilecek bir husus da, Esat'ın kız kardeşi Aysel ile Selim'in iletişimidir. Selim'in çok sık görüştüğü Esat'ın kız kardeşi Aysel, Turgut'a Selim'le ilgili bazı bilgiler vermiştir. Turgut, Selim'in notlarını karıştırırken Esat'ın adını ve adresini görür ve onunla görüşmeye gider. Evde Esat'ın kız kardeşi vardır; ağabeyinin dışarıda olduğunu ve birazdan geleceğini söyleyip Turgut'u içeri davet eder. Turgut'un Aysel'le ilgili ilk izlenimleri şöyle anlatılır:

Bununla birlikte, nesli tükenmiş yaratıkların, bilinmeyen bir dünyanın kokusunu getirmeleri gibi bir çekiciliği yayıyor çevresine. Turgut'un yıllardır unuttuğu, belki Aksaray'da çocukluğunu yaşarken kapıldığı büyü, bir başkalık var tavırlarında. (T. 357-358)
Evin bütün loşluğuna rağmen, bir aydınlık seziliyor; gizli bir aydınlık. Genç kızın teni gibi bir aydınlık. (T. 359)

Turgut'un bu algılaması Selim'in onunla bir ilişkisinin olabileceğine dair sezgisinden kaynaklanır. Nitekim ilerleyen bölümde bunu Aysel'e soracaktır. Aysel, ise kendisinin ondan hoşlandığını, evlenmek istediğini, kendisi için iyi bir kısmet olarak gördüğünü ama onun bulanık hayaller peşinde koşan tatlı bir budala olduğunu, bakışlarıyla onu o kadar uyarmaya çalışmasına rağmen Selim'in bunu anlamadığını söyler. Aysel'in bu tutumu da masum bir baştan çıkarıcılıktır. Ancak Selim, buna kapılmamış ve macerasına devam etmiştir.

2.4. Babanın Gönlünü Alma

Mitolojik macerada Tanrı ile özdeş babanın gazabından kurtulmak için kahraman onun gönlünü almak zorundadır. *Tutunamayanlar*'da bu aşamaya denk gelen olayı çözümlemek için bu baba-Tanrı'nın kim olduğunu anlamamız gerekir. Aslında bunun cevabı çok açıktır: Selim.

Yukarıda birkaç yönden değindiğimiz bu hususu burada bir arada ele alalım. Selim, baba-Tanrı İsa ile özdeşleştirilmiş, sürekli onun ikinci gelişinden söz edilmiştir. Turgut, bir iç konuşmasında ona "Selim baba, oğlunla iftihar ediyor musun?" (T. 460) diye seslenmiştir. Diğer yandan, Selim'in soyadı "ışık" arketipi Tanrı ile eşdeğerdir. Bunlara ilaveten, Turgut, Selim'in ölümünden kendisini sorum-

lu tutmakta, bundan dolayı suçluluk hissine kapılmaktadır. Bu da Oidipus karmaşasındaki baba-oğul ilişkisine benzer. Son olarak da, *Tutunamayanlar*'da *Ulysses-Odyseia* eksenli bir baba oğul ilişkisi; Telemakhos-Odyseus, Dedalus-Bloom benzerliği de söz konusudur.¹⁹

Şimdi soru şudur: Turgut bu baba-Tanrı'nın gönlünü almak için ne yapmıştır? Bu sorunun cevabı, Turgut'un Metin'in mektubunu okurken karar verdiği, mektubu bitirince de yazdığı Metin'in biyografisidir. Hatırlanacağı gibi, hilebaz figürünü temsil eden Metin, Selim'e sürekli yalanlar söylemiştir. Turgut'a göre Selim'in intihar etmesinin sebebi Metin ve onun gibi insanların tutumudur. Turgut da Selim'in gönlünü almak, Metin'in Selim'le ilgili anlattıklarının yalan olduğunu göstermek, Metin'in gerçek yüzünü ortaya çıkarmak için söz konusu yazıyı kaleme alır.

Turgut, bu biyografiyi yazarken, Selim'in şarkılarının açıklamalar kısmında şerh edilmemiş bir dizenin açıklamasını yapıyormuş gibi hareket eder. O dize "Âşık oldu -söyleyemez- utanç devri." biçimindeki 543. dizedir. Metin, mektubunda, Zeliha'ya duydukları aşkı anlatmıştır; bu dize de bu aşka atıfta bulunmaktadır. Turgut'a göre, Metin, mektubunda kimsenin aslını bilmediği bu aşk hikâyesini çarpıtmış, Selim'i küçültecek bir biçimde anlatmıştır. Oysa Turgut'a göre, işin aslı, Metin her zamanki düzenbazlığı ile Selim'i aldatmış ve onunla alay etmiştir.

Turgut, Selim'in gönlünü almak için yazdığı bu biyografide, Metin'i doğumundan itibaren çirkin ve bayağı gösterir. O, Selim'e karşı duyduğu aşağılık karmaşasını Selim'i aşağılayarak telafi etmiş, ona sürekli yalanlar söylemiş, sonunda da yalan söyleme hastalığına yakalanarak ıstıraplar içinde ölmüştür. Böylece Turgut, Selim'in intikamını ve dolayısıyla babanın gönlünü almış olur.

2.5. Tanrılaştırma

Mitolojik maceranın bu aşaması kahramanın arınması; tanrılaşması/tanrılaştırmasıdır. Arınma, herhangi bir şekilde, büyük heyecan fırtınasına tutulma, bir cazibeye veya sanatsal/estetik coşkuya kapılma gibi hâllerde görülebilir. Burada ise, "aşk"ın arındırıcılığı söz konusudur.

¹⁹ Sarıççek, *agm*, s. 534 vd.

Turgut, bir gün şantiyede çalışırken Günseli çıkagelir. Turgut, Günseli'yi görünce büyük bir şaşkınlık yaşar; dili tutulur; ama "Her şeyi unuttum. Şimdi doğdum: biraz önce. Siz gelmeden doğmak üzereydim." (T. 450) diye içinden konuşur. Günseli konuştuğu Turgut büyülenmiş bir hâlde, heyecan ve korkudan kımıldamaya cesaret edemeden onu dinler. Günseli Selim'i ölümünden bir yıl kadar önce tanışmış olduğunu, derin bir aşk yaşadıklarını anlatır. Günseli susunca, Turgut, susmaması, hep anlatması için yalvarır. (T. 453)

Daha sonra, birlikte dışarı çıkarlar ve Günseli, Selim'le yaşadığı hemen her şeyi ayrıntılı bir şekilde anlatır. Turgut Günseli'nin anlattıklarını dinlerken büyük bir heyecan fırtınasına tutulmuştur. Yazar, Günseli'nin anlattıklarını Turgut'un iç konuşması ve bilinç-kışı yöntemiyle yetmiş sekiz sayfalık noktalamasız bölümde anlatır. Zaman zaman şiir dilinin kullanıldığı bu kısım Turgut için tam bir coşku ya da arınma hâlinin ifadesidir.

2.6. En Son Ödül

Campbell mitolojik kahramanın son ödülünün çarmıha gerilme; bunun anlamının da hesaplaşmanın tamamlanması olduğunu söylüyordu. Turgut'un hesaplaşması bir parkta gerçekleşir. Mitolojik kahraman dış güçlerle hesaplaşırken, Turgut, bilinçdışıyla hesaplaşacaktır.

Bilinçdışı insan ruhunun karanlık bölgesidir. Turgut da önce, düşünceler kafasında daha belirli bir biçim almadan onları karanlık bir yere atar; bilincinin üstüne çıkaramadığı ya da çıkarmak istemediği her belirsiz duygudan bütünüyle ayrılmanın gizli bir sevincini duyar. (T. 546) Turgut bilinçdışı ile hesaplaşmaktan kaçınır gibi görünmektedir. Oysa bu bile bilinçdışının bir oyunudur. Bir insanın bilinçdışının farkına varması dahi bir hesaplaşmadır. Nitekim Turgut, yukarıdaki düşünceler zihninden geçtikten az sonra parçalanmış kişiliğinin bir simgesi olan Olric'le konuşmaya başlar:

Gene de öyle tortular birikmiş ki içimde ister istemez hafifletiyorlar şiddetini. Neyin şiddetini? Anlıyorsun Olric; beni şaşırtma. Direnmeyi bırak. Sizi korumak için söylemiştim, efendimiz. Sonuçlara katlanmalıyız Olric: katlanmalısın. Bana bir yerde dur diyemezsin. Bir

kişi de sonuna kadar gitmeli. Ölümün bile yarıda bırakmasına izin vermemeli. (T. 546)

Bu konuşmalardan sonra Turgut hesaplaşmaya geçer:

Hüsnü Beyle Mürüvvet Hanımın biricik oğlu, modern mimarlığın en üstün yapıtlarından sayılan küçük burjuva tapınağının sayısız cilalı tuğlalarından biri, bir karı ve iki çocuğun sorumlu saymanı, Kayalı-MehmetliHulkibeylikapıcılıbakkallıarabalı karmaşık ağın ana düğümü Turgut Özben parkta, paranızı paranız kadar artıran bir bankanın adını üzerine dağladığı bir bankın üstünde oturmuş düşünüyordu. (T. 546)

Alıntıda görüldüğü gibi artık Turgut, modernizmin yarattığı küçük burjuva sınıfının kutsallarına karşı açıkça tavır almıştır. Bu, ön postmodernist estetiğin, içinde doğduğu şartlara yabancılaşan aydın bireyinin başkaldırısı temidir. Bu en güçlü hesaplaşma biçimidir.

Turgut sayfalar ilerledikçe modernizmi eleştirmeye devam eder. Bu eleştirilerden, apartman, cafe ve lokanta düzeni, bilimsellik anlayışı, sınıf ayrımcılığı ve bu ayrımcılığa karşı olduğunu söyleyenlerin tutumu gibi daha pek çok husus nasibini alır. Diğer yandan da Selim’le, Olric’le, Burhan’la konuşarak iç hesaplaşmalarına devam eder. “Artık insanlar Selim için ne der diye korkmayız Olric.” (T. 548) derken Turgut’un bilinçdışını açığa vurmaktan korkmayacağını anlarız. “Artık yaşamak istemiyorum Olric. Onların istediği gibi gibi yaşamak istemiyorum.” (T. 550) diyen yüreğindeki haykırışı, yeni bir dil yaratma isteği, bütün gelenekleri ve kültürel mirasları reddetme duyguları ile tamamlar.

Turgut çarmıha gerilmenin sancısını da “Acı çekiyoruz. Kapı kapı dolaşıp dileniyoruz.” (T. 550) cümleleriyle anlatırken “Son kapıya geldik.” (T. 550) sözüyle de erginlenme evresinin son aşamasına geldiğine ironik bir gönderme yapar. Şimdi, mitolojik kahraman gibi kılık değiştirmek gerekir; Turgut, bunun da bilincindedir: “Bütün varımızı yoğunuzu değiştireceğiz. Kanımızı değiştireceğiz.” (T. 553) dedikten sonra nasıl kıyafetler ve görünüşler alacağını anlatır ve son sözü söyler: “Kaçalım buradan Olric.” (T. 554)

Turgut bu düşünceye ulaştıktan sonra dönüşü olmamak üzere yolculuğun son dönemecine gelir; arabasının arkasına Günseli’den aldığı günlükleri ve Selim’in bazı notlarını koyar ve “Selim’in doğ-

duğu topraklara gidiyoruz.” (T. 575) diyerek yola çıkar. Bazı kasabalara uğrar, birinden bir *Don Kışot* alarak bir köyün girişinde bir miktar okuyan Turgut, kendini Don Kışot’la; Olric’i de Sanşo ile özdeşleştirir.

Bir kasabanın girişinde, Turgut, Selim’in günlüklerini okuyarak Selim’in eksik kalan tüm yönlerini öğrenir; “Selim’in öyküsü” de böylece bütünlük kazanır. Daha sonra Süleyman Kargı’nın gönderdiği dosyanın gelişiyile *Tutunamayanlar* da tamamlanır. Turgut, kitabı trende karşılaştığı gazeteciye postalayarak sonu gelmez yolculuklara çıkar.

Mitolojik kahramanın yolculuğunda bundan sonraki evre “dönüş”tür. Ancak bu romanda bu bölüm yoktur. Çünkü Turgut dönmez; kendi yerine “büyülü nesne”yi sembolize eden *Tutunamayanlar*’ı gönderir. Bu kısmın psikanaliz açısından yorumuna bakacak olursak şu sonuca varırız: Sanal X figürünün benliği/personası Turgut, bilinçdışının karanlıklarında bırakılan gölge Selim’i bütün yönleriyle tanımış, maskeleriyle yaşayan küçük burjuvanın sahte dünyasına dönmektense, kendi maskesini çıkararak, kendini yok ederek Selim’in yanına; bilinçdışının karanlıklarına gömülmeyi tercih etmiştir. Bu, “Selimleşme” yolculuğunun tamamlanmasıdır.

Bu durum, gölgenin kendilikle özdeşleşmesi; bütünüyle onu temsil etme iddiasında bulunması hâlidir. Bu da patolojik bir durumdur. Kendilik gerçekleşmemiş, bireyleşme tamamlanmamış, sağlıklı ve dengeli bir kişilik oluşmamıştır. Turgut, bu yüzden normal insanların dünyasına dönememiştir.

Tutunamayanlar’la ilgili, son olarak, şöyle bir metaforun kurulduğunu da söyleyerek konuyu tamamlayalım. Eser yine arketipsel bir öykünme olarak Kitâb-ı Mukaddes’e benzetilmiştir. Bu çerçevede, *Tutunamayanlar*, Ahd-i Cedid’i (İncil’i); Selim, İsa’yı; Turgut, Süleyman, Metin ve Esat da Matta, Markos, Luka ve Yuhanna’nın yazıcıları olan havarileri temsil ederler.

YENİ HAYAT

Yolculuk arketipinin belirgin bir biçimde kullanıldığı romanlardan biri olan *Yeni Hayat* (1994) edebiyat dünyasında en çok tartışılan eserlerin başında gelir. Eser, siyasi kavgalara da malzeme konusu olmuş, yayımını takip eden birkaç yıl boyunca kamuoyunu meşgul etmiştir. Bu yoğun ilginin birden çok sebebi vardır. Bunların başında yayıncıların ustaca kullandıkları pazarlama yöntemi gelir. İkincisi, yazarın polemik yaratıcı malzeme verme konusundaki becerisidir²⁰. Bir diğer etken de romanın içerik ve biçim bakımından tartışmaya elverişli yenilikçi niteliğidir. *Yeni Hayat* isminin orijinal olmaması ile birlikte, romanda metinlerarasılık ilkesi çerçevesinde pek çok eserle ilişki kurulmuş olmasının da bu tartışmaları ciddi anlamda beslediğini söyleyebiliriz.

Metin Tertibinde Arketipsel Düzen

Yeni Hayat metin tertibi bakımından Frye'in sistematığına uymayan bir eserdir. Ancak eserin tasarlanmasında *İlahî Komedya* ile kurulmuş olan bağ dolayısıyla arketipsel bir düzenden söz edilebilir. Her iki eser arasındaki bağ anlatmadan önce *Yeni Hayat*'ın ilk bakışta karmaşık görünen metin tasarlamasına bir göz atalım:

Rıfkı Hat demiryollarından emekli bir müfettiş, aynı zamanda çocuk kitapları yazarıdır. O, yetişkinler için de *Yeni Hayat* adında bir kitap yazmış, eser mahkeme kararıyla toplatılmış, yazarı da eseri yeniden yayımlamaması şartıyla serbest bırakılmıştır. Ancak bir süre sonra, bu roman, parasız kalan polisler tarafından nezarethane deposundan çıkarılarak el altından piyasaya sürülmüştür. Roman, okuyanlar üzerinde sarsıcı bir etki yaratmış; onları "yeni hayat" arayışına sevk etmiştir. Roman, Rıfkı Hat'ın aile dostu Akif Bey'in oğlu

²⁰ Mehmet Tekin, *Romançı Yönüyle Orhan Pamuk ve Yeni Hayat*, Öz Eğitim Y., İstanbul 1997, s. 34-37.

Osman'ın hikâyesidir. Osman on bir yaşında iken babası ile Rıfkı Bey tavra oynamaktadır. Osman, o gün, Rıfkı Hat'ın kendisine şunu söylediğini yirmi üç yıl sonra hatırlar:

'Bir gün bir kitap yazacağım,' demişti Rıfkı Amca bana, 'kahramanına da senin adını vereceğim.'

'*Pertev ile Peter* gibi bir kitap mı?' diye sormuştum kalbim küt küt atarak.

'Hayır, resimsiz bir kitap. Ama senin hikâyeni anlatacağım.' (YH. 249)

Osman'ın ve diğerlerinin okuduğu, okuyanı "yoldan çıkararı" kitap, işte bu romandır ve adı da *Yeni Hayat*'tır. Bu roman *Yeni Hayat*'ın 4-14. bölümlerini oluşturur. İlk üç bölüm ile son üç bölüm ise, bu romanı okuyarak "yoldan çıkan" Osman'ın gerçek, aktüel zamandaki öyküsüdür ve çerçeve hikâye (üstkurmaca) olarak tasarlanmıştır.

Bu durumda *Yeni Hayat*'ın üç ana bölüme ayrıldığını söylemek gerekir. Tekin, metnin anlam merkezli bölümlenmesinde farklı bir düzeni işaret eder; ancak bu yapının çok sağlam olduğunu söylemek güç görünmektedir²¹. Çünkü yazar bölümler arasında geçişe imkân verecek bir yazma yöntemi belirlemiştir. Ayrıca kimi zaman reel ile kurmacanın iç içe geçtiği; reel Osman'la, "kurmaca" Osman'ın macerasının karıştırıldığı da bir vakıadır.

Yeni Hayat'ın üç ana bölüme ayrılabilir bu metin tertibi *İlahî Komedya*'nın *Cehennem*, *Araf*, *Cennet* düzeninde kurgulanmış yapısına benzer. Diğer yandan Dante'nin eserinin bu düzeni de mitolojik yolculuğu taklit eder. Böylece *Yeni Hayat* bir yandan olay örgüsünün işleyişi bakımından Campbell'ın sistematigindeki kahramanın sonsuz yolculuğunu taklit ederken diğer yandan *İlahî Komedya* ile anlamsal bir bağ da kurar. Bu sebeple burada metin tertibini ayrıca ele almak yerine Campbell'ın sistematigine göre yapılacak aşağıdaki tahlilde bu hususlar da izah edilecektir.

Olay Örgüsü Kurgusu: Osman'ın Yolculuğu

Yeni Hayat mitolojik kahramanın yolculuk düzenini; *yola çıkış-erginlenme-dönüş* sistematigi içinde taklit eden bir olay örgüsü

²¹ Tekin, *age*, s. 52 vd.

düzenine sahiptir. Bu düzenin *yola çıkış* evresi *Cehennem'e*, *erginlenme* evresi *Araf'a*, *dönüş* evresi ise *Cennet'e* denk düşer.

Romanın ilk üç bölümünü oluşturan *yola çıkış/Cehennem* evresinde gençliğe özgü bir bunalım geçirmekte olan Osman kendisini cehenneme eş bir azap ve sıkıntı içinde hisseder. Bu ruh hâli içinde iken karşısına çıkan Canan ile onun elinde gördüğü ve aslında kendi macerası olan, adını da Dante'nin *Yeni Hayat*'ından alan²² kitabın büyülu havasına kapılır. Onu bu yeni hayata; maceraya çağıran Canan'ın güzelliği ile "kitabın sayfalarından fişkıran ışık"tır.

Kahramanı maceraya çağıran ve roman boyunca sürekli varlığı hissettirilen "ışık"ın, yukarıda da zaman zaman değinildiği gibi ilk arketip; "Tanrı'nın ışık fenomeninin öncesinde ve üstünde olan tüm ışıkların 'ilkimgesi' olduğu" hatırlanmalıdır. *Yeni Hayat*'ı baştan sona kuşatan bu ışık imgesi, *İlahî Komedya*'nın nihai olarak Tanrı katına; "arş-ı alâ"ya ulaşan bir yolculuğun öyküsü olması ile de ilişkilidir. Çünkü romanın sonunda kahraman, Dante gibi ışık/Tanrı'ya teslim olacaktır. Tanrı'nın ışık biçiminde tahayyülü Doğu ve Batı kültürlerinde sıkça gözlemlenen bir tutumdur; *Yeni Hayat*'ta da ışık hem "ölüm" hem de "sonsuzluk"tur. Romanın en önemli figürlerinden olan Canan da ışık arketipi ile ilişkilidir. Dante'nin kendi hayatından ilham alarak *Yeni Hayat* ve *İlahî Komedya*'da kurgusal bir figüre dönüştürdüğü bir melek, hatta "İşte bana hükmedecek, benden güçlü bir tanrı."²³ diye tanımladığı Beatrice ile benzer bir işlev gören Canan, Beatrice'in Dante'ye kılavuzluk ettiği gibi Osman'a kılavuzluk edecektir.

Canan *yola çıkış* evresinde macerayı başlatacak olan kitabı ve kitabın sayfalarından çıkan ışığı Osman'a ileterek ortadan kaybolur. Bu tutum, *İlahî Komedya*'da Dante'ye rehberlik edecek Vergilius'i gönderen Beatrice'in tutumuna benzer. Aynı zamanda Canan, bu davranışıyla, mitolojik metinlerde sık karşılaşılan, kahramanın rüyada gördüğü cezbedici imgelere benzer. Pek çok masalda, menkıbede, destanda kahramanlar rüyalarında gördükleri bir kadın veya erkeğin peşinden maceraya sürüklenir.

Canan, bu kayboluştan sonra, ancak romanın *Araf'a* eşdeğer

²² Dante, *Yeni Hayat*, Çev. Işık Saatçioğlu, YKY, İstanbul 1993.

²³ Dante, *age*, s. 17.

olan *erginlenme* evresinin başlarında ortaya çıkar. Osman, Canan'ı ve ışığın vaat ettiği hayatı bulmak üzere çıktığı yolculukta bir kaza anında onu bulur ve yolculuğun bundan sonraki kısmını birlikte geçirirler. *İlahi Komedy*'da da Beatrice yolculuğunun bir kısmında Dante'ye rehberlik etmişti. Ancak bu açıdan *Yeni Hayat* ile *Araf* arasında küçük bir fark vardır: Beatrice, *erginlenmenin* sonunda; Canan başında ortaya çıkar.

Osman'ın "melek"le özdeşleştirdiği; sık sık "melek" diye hitap ettiği Canan, "Işığın Hanımı" arketipsel figürünü temsil eder. Canan da, bu figür gibi, hayat ve mutluluk bahşedici, çevresindekileri aydınlatıcı nitelikleriyle vurgulanır. Osman'ın "Canan yok ise can gerekmez" (YH. 43) dediği Canan, onunla ilgili fikir beyan eden herkes tarafından bu nitelikleriyle ve övgüyle anılır. Gündül'deki örgüt toplantısına katılan karanlık kişilerden biri, Canan'ın kendisini beklediğini söyleyen Osman'a, "Hepimizin cananı o, git kavuş ona." (YH. 105) der. Doktor Narin'in karısı da ondan bahsederken Osman'ı; "Ah canım, o kız bir melek, üzme onu; dikkat et." (YH. 164) diye uyarır.

Yeni Hayat'ta yolculuğun *Cennet*'e eşdeğer olan *dönüş* evresinde Canan yeniden kayıplara karışmıştır. Osman, "cennet"nin sonunda ölüm meleğinin güçlü ışığına kendisini teslim ederken yalnızdır. *Cennet*'te Dante'ye rehberlik eden Beatrice de, Dante'nin, "öncesiz sonsuz güçlü ışık" olarak tanımladığı Tanrı'nın huzuruna; "arş-ı alâ"ya girerken yanında değildir. İki eserde bu yönden de fark vardır: Canan, bu evre'nin tamamında kahramanı yalnız bırakmışken Beatrice en son aşamada kahramandan ayrılmıştır.

Canan'ın kahramanın yolculuğundaki rolü, eser basit bir aşk romanı gibi okunursa anlaşılmayabilir veya yanlış anlaşılabilir. Çünkü aşağıda değineceğimiz gibi, Canan, Osman'ı yoldan çıkaran ve terk edip giden kadın gibi görünür. Oysa kahraman sonunda *Cennet*'e giden bir yola çıkmışsa bu tam da Canan'ın görünüp kaybolması ile mümkün olmuştur. O bir kılavuzdur; Mecnun'u ilâhî aşka sürükleyen Leyla'nın işlevini yerine getirmiştir.

1. Yola Çıkış

Mitolojik kahramanın yolculuğunda *yola çıkışa* denk düşen olaylar dizgesi şöyledir: Mimarlık Fakültesi öğrencisi Osman "bir

gün bir kitap okur ve bütün hayatının değiştiğini” hisseder. Osman, güzelliği ile önceden dikkatini çekmiş olan aynı fakültenin öğrencisi Canan’ın elinde gördüğü bu kitabı onunla iletişim kurmak amacıyla okumuş ve kitabın büyüğü havasına kapılmıştır. Roman, onda ötele-re gitme, yeni bir hayat arama fikri uyandırmış, bu sırada Canan da ortadan kaybolmuştur. Günlerce kendisiyle savaşıyor Osman sonun-da hem Canan’ı hem de onunla özdeşleştirdiği yeni hayatı bulmak için menzili belli olmayan yolculuklara çıkar.

Yola çıkış evresi, psikanaliz açısından kahramanın “benlik” geliştirme sürecine eşdeğerdir. Yukarıda da izah edildiği gibi, “kendilik”ten ilk kopan parça olan benlik, çocukluk yıllarında başlayıp belirli bir süreçte gelişen; kişinin kendi hayatını kurabilmesi için ihtiyaç duyduğu bir psikik yapıdır. Olay örgüsünün başlarında yirmi iki yaşında bir delikanlı olan Osman, henüz benlik inşasını tamamlamamıştır. Onun, kitabı okuduğu andan itibaren “yeni hayat” arayışına girmesi bunun göstergesidir. O ancak *yola çıkış* evresinde yaptığı yolculukla benlik gelişimini tamamlayacaktır. Eserin başlarında birkaç kez Osman’ın kendisini “mantıklı bir mühendislik öğrencisi” olarak tanımlaması benlik kavramının “bilinç”i temsil etmesiyle de ilişkilidir.

1.1. Maceraya Çağrı

Mitolojik kahramanın macerası yukarıda da açıklandığı gibi bir çağrı ile başlar. *Yeni Hayat*’ın kahramanı Osman da maceraya başlamak için bir çağrı alır: Bu, okuduğu kitabın sayfalarından yükselen ışığın “yeni hayat”a çağrısıdır. Osman, mitolojik kahramanın aksine aldığı çağrının farkındadır. O, Canan’ın elinde gördükten sonra satın aldığı kitabı beş saat içinde okuyup bitirir ve odasının penceresinden sokağı seyrederken şöyle düşünür:

Pencereden bir adım çekildim, ama masanın üzerinden beni çağıran kitaba döneemedim. Hayatımı yolundan çıkaran şey orada, arkamda, masanın üzerinde beni bekliyordu. Ne kadar arkamı dönersem döne-yim, her şeyin başlangıcı orada, kitabın satırları arasındaydı ve ben o yola çıkacaktım artık. (YH. 11)

Alıntıda görüldüğü gibi kahraman kulak vermek zorunda oldu-ğu bir “çağrı” aldığının ve bu çağrıya uyarak yola çıkmasının kaçır-

nılmaz olduğunun bilincindedir. Mitolojik kahramana yapılan çağrının tesadüf gibi görünmesi durumu burada da gözlemlenir. Osman, kantinde daha önceden güzelliği ile dikkatini çeken Canan'ın elindeki kitabı "tesadüfen" görmüştür. Ancak yukarıda da açıklandığı gibi Freud'un görüşüne göre tesadüf bir yanlış zandan ibarettir. Burada da, Osman'ın tesadüf zannettiği durumu Canan'ın kasıtlı yarattığı anlaşılır. Böylece ironik biçimde, bir tesadüf, bir kaza zannı, bir kaderi yapar. Eser boyunca bu tesadüf olgusu üzerinde sürekli durulur. Romanın aksiyonunda ve anlam dünyasında "kaza" önemli bir yapıcı rol oynar.

Mitolojik macerada olduğu gibi burada da çağrıya karşı ilgisiz kalan kahramana çağrı birkaç kez daha ve format değiştirerek tekrarlanır. "Oradaydı işte, kitabı elinde gördüğüm kız, kalabalık içinde, benden uzaklaşıyor, nedense bir rüyadaki gibi ağır ağır yürüyerek beni çağırıyordu." (YH. 23) diye düşünen Osman aldığı çağrının farkındadır fakat içeriği hakkında bir fikri yoktur. "Uzaklarda bir yerde bir eşik noktasını arayan Canan'ın beni çağırdığını işitiyordum." (YH. 47) derken de Osman aynı tutum içindedir. Aşağıdaki alıntıda ise, kahraman kendisini mitolojik kahramanla özdeşleştirir:

Rıfkı Amca'nın çocuk hikâyelerinden birinde de Altın Ülke'nin peşine düşen cesur kahraman, benim yaptığım gibi, karanlık sokakların çağrısını, uzak ülkelerin gürültüsünü, hiç gözükmeyen ağaçların uğultusunu dinleyerek gözyaşlarıyla çocukluğunun kederli sokaklarında yürür. (YH. 46)

Campbell, "çağrıyı mistik tarafından yorumladığımızda bunun bir benliğin uyanması anlamına gelebileceğini" söylemişti. Osman'ın çağrıyı alması da benliğinin uyanması; artık geri dönülmez bir şekilde yeni bir yola gireceğinin habercisidir. O, bu durumun farkında olduğunu şu cümlelerle açıklar: "İçimde ısıltısını hissettiğim yeni hayat, uzakta bir yerde, belki erişilmez bir ülkedeydi, ama hareket ettikçe ona yaklaştığımı, en azından eski hayatımı arkada bırakabileceğimi seziyordum." (YH. 15)

Bachelard, bu ruh hâlini "uçsuz bucaksızlığın doğuştan gelen bir eğilim nedeniyle hayranlık uyandırıcı" oluşuyla açıklar.²⁴ İlk çağ-

²⁴ Bachelard, *Uzamanın Poetikası*, Çev. Alp Tümertekin, İthaki, İstanbul 2008, s. 267.

lardan beri insanların zihnini ve hayallerini meşgul ettiğini bildiğimiz “öte” özlemi yeni bir hayat arzusunun yansımasından başka bir şey değildir. Osman da uzak ve erişilmez bir ülkede bir yeni hayat bulacağı umuduna kapılmıştır. Bu yeni hayatın merkezinde ise Canan olacaktır.

Öte fikrinin insan üzerindeki ilk etkisi kişiyi bulunduğu çevreye yabancılaştırmaktır. Osman da, önce odasına, evine yabancılaşır; artık kendisini oraya ait hissetmemektedir: “İçinde yaşadığım oda, ev, dünya benim odam, evim, dünyam olmaktan çıktı da yabancı bir ülkede yersiz yurtsuz hissettim kendimi.” (YH. 25) Bu dönüşüm sancısını günlerce çeken Osman’ın yabancılaşması, Canan’ın da yok oluşuyla birlikte, gittikçe, okula ve şehre doğru genişler. Bir süre sonra da tam olarak Campbell’ın işaret ettiği anlamda, artık geri dönülmez biçimde yeni bir insan olduğunu görür: “Çok sonra, aldığı yoldan memnun olan bir yolcu gibi doldurduğum sayfalara göz atarken dönüşmekte olduğum yeni insanın kim olduğunu apaçık gördüm.” (YH. 25)

Mitolojik kahraman bütün bu değişim ve dönüşümleri genellikle farkında olmadan yaşarken Osman daima bilinçlidir. Ancak bu bilince rağmen aşağıda görüleceği üzere önce, o da mitolojik kahraman gibi çağrıyı reddetme yoluna gidecektir.

1.2. Çağrının Reddedilmesi

Mitolojik kahramanın tipik davranışı, ilk gelen çağrıyı reddetme eğilimidir. Osman da bu kalıba uygun davranır; çağrıya karşı direnerek alışlagelen yaşantısını devam ettirmeye çalışır. Osman, ilk çağrıyı aldıktan sonra annesiyle sohbet eder, yemek yer, hatta buluşuk yıkamaya kalkışır; yani günlük hayatını sürdürmek ister. Bunları yaparken de yine bilinçli bir biçimde şöyle düşünür: “Annemi seviyordum, güzel, nazik, yumuşak ve anlayışlı bir kadındı ve kitabı okuyup ondan ayrı bir dünyaya girdiğim için suçluluk duydum.” (YH. 12)

Osman, bu suçluluk duygusuyla, kitabın yalnızca kendisi için yazılmış olduğu düşüncesini, kendisi gibi mantıklı bir mühendislik öğrencisine yakıştırmaz. Bu reddedişte onun kapıldığı korkunun da payı vardır: “Kitabın yalnızca benim için hayal edilmiş bir sır olduğunu düşünmekten bile korktum.” (Yeni Hayat 1999: 12) Yazar,

burada da bir ironi yapar: Aslında, Rıfkı Hat, bu kitabı gerçekten Osman'ın hikâyesi olarak yazmıştır fakat Osman bunu çok sonra anlayacaktır. Mantığı, çağırışı reddetmesi gerektiğini söylemesine rağmen Osman yine de o gece sokağa çıkarak maceraya başlamaya hazırlanır gibi bir yürüyüş yapar: "Böylece, yabancı bir ülkenin tehlikeli sokaklarına çıkar gibi, yirmi iki yıldır yaşadığım kendi mahallem, kendi çocukluğumun sokaklarına çıktım." (YH. 13)

Bu yürüyüş esnasında tasvir edilen fizikî çevre de yukarıdaki gibi mitolojik kahramanın yolculuğu esnasında girdiği cinler, periler ülkesini çağırıştırır. Anlatıcının öznel bakış açısıyla sunulan bu mitolojik tablo şöyle resmedilir:

Karanlık kaldırımlardan, iri çöp tenekeleri, çamur gölleri arasından, duvar diplerinden hızlı hızlı yürüdüm ve attığım her adımda yeni bir dünyanın gerçekleşmekte olduğunu gördüm. (...) Gölgeleleri, aydınlık pencereleri, bahçelerindeki ağaçları, ya da giriş kapılarındaki harfleri ve işaretleriyle onları tanıyarak, ama tanımadığım şeylerin gücünü içimde hiç mi hiç hissetmeden. Eski dünya, orada, karşımda, yanımda, sokakların içinde, tanıdık bakkal camekânları, Erenköy istasyon meydanındaki ışıkları hâlâ yanan çörek fırını, manavın meyve sandıkları, el arabaları, Hayat Pastanesi, köhne kamyonlar, muşambalar ve karanlık ve yorgun yüzler olarak çevremdeydi. Gecenin ışıklarında hafif hafif titreşen bütün bu gölgelere karşı yüreğimin bir yanı buz kesmişti. Orada bir suç saklar gibi kitabı taşıyordum. (...) Hafif bir rüzgâr esti, dallardan su damlacıkları döküldü, bir uğultu işittim ve kitabın bana verilmiş bir sır olduğuna hükmettim. Korkuya kapıldım, birileriyle konuşmak istedim. (YH. 13-14)

Bu uzun alıntıda görüleceği gibi sanki sıradan bir şehrin sokakları değil de devlerin, ejderhaların köşe başlarını tuttuğu, ürpertici dehlizlerden, karanlık mağaralardan oluşan mitolojik bir mekân anlatılmaktadır. Bu atmosferden korkan kahraman bir kez daha çağırışı göz ardı ederek yeniden evine dönecektir.

Mitolojik kahramanın macerasında reddedilen çağırının tekrarlanması sık görülen bir vakadır. Burada da çağrı birkaç kez tekrarlanacak, Osman da çağırışı birkaç kez reddetmeye çalışacaktır. Bu durumlardan biri, Osman'ın kitabı ilk okuduktan sonra Canan'la görüşüp, Mehmet'le tanıştığı günün akşamında olur. Gün içinde

Mehmet ve Canan'la konuşan Osman, onlardan ayrıldıktan sonra Mehmet'in Taksim'de vurulduğunu görmüş, olay yerine varınca hiçbir iz bulamamış, sonra eve dönmüş, odasına kapanmış, masanın üzerinde açık duran kitaptan korkmuştur. Bu korkunun sebebi aşağıda belirtildiği gibi kitaptan gelen çağrının kendisini teslim alacağını düşünmesidir:

Kitabın çağrısında, ona dönmek, kendimi bütünüyle vermek için içimde yükselen istekte kaba bir kuvvet vardı. Kendimi tutamayacağımı düşünerek sokağa çıktım. Çamur ve karla kaplı sokaklardan denize yürüdüm. Denizin karanlığı bana güç verdi. (YH. 35)

Osman, daha sonra yeniden sokaklara çıkar fakat bu defa, öncekinin aksine, bu hareket çağrıya uymak için değil, kitaptan gelen çağrıya karşı direnmek, eski hayatına devam etmek içindir. Ancak mitolojik kahraman gibi Osman da bu direnişini devam ettiremeyecek, eninde sonunda çağrıya teslim olacaktır.

1.3. Doğaüstü Yardım

Mitolojik kahraman çağrıyı reddedince bir doğaüstü varlık tarafından yardım görür. Osman'a "doğaüstü yardım"ı getiren kitabın sayfalarından fışkıran ışığın ve bu ışıkla birleşen Canan'a duyduğu aşkın gücüdür. Bu aşkın sembolü de Canan'ın bir fotoğrafı olur.

Osman, Canan ortadan kaybolduktan bir süre sonra onun evine gider; ailesi ile görüşür ve piyanonun üstünde Canan'ın çocukluk resmini görür. Bu resmin zihninde bıraktığı derin etki ile evine döner ve "Odama kapanınca asıl hayatımın pek yakında başlayacağını hissettim." (YH. 40) diye düşünür. Bu duygular içinde yeniden kitaba döner ve artık çağrıya boyun eğceğini şöyle anlatır:

Kitabı okudum. Ona boyun eğerek, beni bu diyardan alıp götürmesini dileyerek kitabı saygıyla okudum. Önümde yeni ülkeler, yeni insanlar, yeni görüntüler belirdi. Alev renginde bulutlar gördüm, karanlık denizler, mor ağaçlar, kızıl dalgalar. Sonra, bazı bahar sabahları, yağmurun hemen arkasından güneş çıkınca kirli apartmanların, lanetli sokakların, ölü pencerelerin benim iyimser ve inançlı adımlarla yürüyüşüm üzerine, birden geriye çekilip açılıvermesi gibi, aklımın gözündeki karışık hayaller ağır ağır çekildiler ve bembeyaz ışık içinde karşı-

ma aşk çıktı. Kucağında, küçük bir çocuk vardı, piyanonun üzerindeki çerçevede resmini gördüğüm kızdı bu. (YH. 40)

Bu hayal ülkesinde dolaşan artık çağrışı kabul etmiş olan kahramandır. Tasvir edilen çevre, eserde birçok kez karşılaştığımız mitolojik tablolardan biridir. “Beyaz ışık içindeki aşk” da bembeyaz teni ile istiridye kabuğu içinden çıkan aşk ve güzellik tanrıçası Apfrodite’i anlatan Boticelli’nin “Venüs’ün Doğuşu” tablosunu andırır.

Bu ruh hâline girdikten sonra, Osman kesin olarak maceraya başlayacağını; yola çıkacağını anlamıştır. O, artık okula gitmeyecek; yol hazırlıkları yaparcasına aşk ve Canan hakkındaki düşüncelerinde yoğunlaşacak; “Canan yok ise can gerekmez” diyen bir ruh hâline ulaşacaktır.

1.4. İlk Eşiğin Aşılması

Yolculuğa karar veren kahramanın önünde aşılması gereken bir eşik vardır. Bachelard’ın dediği gibi “Her eşik kutsal bir nesnedir.”²⁵ ve Osman da muhafızlarla korunan o kutsal eşiği geçtikten sonra ışığın / meleğin / Tanrının dünyasına girecektir.

Osman’ın eşiği aşma girişimi, bir gece yarısı evinin önüne gelince odasının penceresinden dışarıya yansıyan ışığı gördüğü anda başlar. Bachelard, “Penceredeki lamba, evin gözüdür. (...) Uzaktaki evin ışığıyla, ev de görür, sabahlar, gazetler, bekler.”²⁶ der. Osman da bu ev ile özdeşleşmiş evin içindeki kendini; bekleyen, gözetleyen, hayal kuran öteki benini görür. Aynı anda içinde güçlü, sarsıcı bir özgürlük duygusu uyanır ve eşiği aşması gerektiğine şöyle karar verir:

Bir başkasının gözüyle baktığım odadaki adamın orada, o odada kalması gerekiyordu. Benim ise odadan, evden, eşyalarımın, annemin kokusundan, yatağımdan ve yirmi iki yıllık geçmişimden kaçmam gerekiyordu. Yeni hayata o odadan çıkarak başlayacaktım, çünkü ne Canan ne de o ülke, o odadan sabah çıkıp, akşam geri dönülecek kadar yakın bir yerdedi. (YH. 44)

Bu kararlar odasına çıkan, Osman tam bir yabancılaşma duygu-

²⁵ Bachelard, *age*, s. 317.

²⁶ Bachelard, *age*, s. 74.

su içinde odadaki eşyayı gözden geçirir. Sonra, okulunu düşünür ve oraya da yabancılaştığını hisseder:

Artık yazının beni götüreceği yerlere gidecektim. Canan da, yeni hayat da orada olmalıydı. (...) Bir kitap okuyup bütün hayatı değişen, âşık olan, yeni bir hayata doğru yol alacağını hisseden o kişi bendim. (YH. 45)

Osman bu düşünceye vardıktan sonra birikmiş paralarını alıp “kendi evinden bir başkasının evinden kaçan ürkek yabancı gibi” bir daha dönmek üzere ayrılır. Yeni hayata coşkuyla koşan bu adam doğruca “kutsal eşik”e; Rıfki Hat’ın evine gelir. Mahallede sadece onun evinin ölü ışıkları yanmakta, Ratibe Teyze televizyon seyretmektedir. Bu evin eşik kabul edilmesinin sebebi her şeyin bu evde başlamış olmasıdır. “Yeni Hayat” bu evde yazılmış; Osman’ın kaderini önceden belirleyen bu hikâye yüzünden macera başlamıştır. Bu yüzden “kutsal kitab”ın yazıldığı bu ev kutsal eşikin sembolüdür. Osman, evin önüne gelir; bir eşikten geçer gibi bahçe duvarına çıkarak yarı açık perdeden evin içini seyrederken çocukluğunda okuduğu Rıfki Hat’ın hikâyelerden birinde geçen “Altın Ülke’nin peşine düşen cesur kahraman” aklına gelir ve gözyaşlarıyla karanlık gecenin kalbine doğru yürür; yani eşigi aşar.

Mitolojik macerada karşılaşılan eşik muhafızı rolünü burada Rıfki Hat’ın eşi “Ratibe Teyze” üstlenir. O “yeni hayat”ın kurulduğu evi beklemekte, oraya bir yabancıнын girmesini engellemektedir. Kahraman bir kez de dönüş esnasında bu eşige uğrayacaktır. Osman, eşik muhafızını atlatarak; yani Ratibe Hanım’a görünmeden evin içini seyreder ve o dünyaya hatıralarıyla girer.

1.5.Balının Karnı

Mitolojik yolculuklarda *balının karnı* kahramanın yola çıkış aşamasının son durağıdır. Bu aşamada, kahraman ya gerçekten balina, yunus, kurt gibi bir hayvanın karnına girer; onun tarafından yutulur veya aynı işlevi gören bir yeraltı mağarası, Hades, Ölüler Ülkesi gibi karanlık, ürkütücü bir bölgeye seyahat yapar. Kahramanın ölmüş gibi görüldüğü, izlenim bıraktığı, zannedildiği bu aşamanın

sembolik anlamı kahramanın ölüm tecrübesini yaşayarak ruhen güçlenmesi ve erginlenmeye hazır hâle gelmesidir.

Yeni Hayat'ta balinanın karnı Osman'ın eşiği aşıktan sonra geçtiği sokaklar, otogar ile çevresidir. O bu sokakları anlatırken gerçekten kendisini balinanın karnındaymış gibi hissettiğini belirten bazı açık ifadeler ve imgeler kullanır. Bu durum aşağıdaki alıntıda açıkça görülür:

Gece beni gizledi, gece beni sakladı, gece bana yol gösterdi. Şehrin ağır ağır titreyen iç organlarına, bir felçli gibi kaskatı kesilen betondan caddelerine, süt, et, konserve ve haydut kamyonlarının iniltisiyle sarsılan neondan bulvarlarına girdim. Açık ağızlarındaki pisliği, ışıkları yansıtan ıslak kaldırımlara boşaltan çöp tenekelerini kutsadım; (...) (YH. 46)

Alıntıda geçen, “iç organ”, “ağız”, “et”, “süt” gibi ifadeler tamamen bir canlı varlığı yani balınayı, yunusu, kurdu ve benzeri mitolojik ögeyi çağrıştırır. Kahraman, uğradığı otobüs garajlarını da “Çürüyen şehrin iç kokuları beni deniz ve köfte, kenef ve egzoz dumanı, benzin ve kir kokan otobüs garajlarına götürdü.” (YH. 46) biçiminde anlatır. Bu cümledeki “iç koku”, “kenef”, “egzoz dumanı” gibi ifadeler de yine canlı bir varlığın iç organlarını, karnını çağrıştırır. Osman, otobüs yazıhanelerinin üstünde yazan isimlerin de kendisine “yeni ülkeler, yeni kalpler, yeni hayatlar vaat ettiğini” düşünür; sonra bir lokantaya girerek uyur. Onun uyanması ise balinanın karnından çıkış ile eşdeğer bir anlam içerir:

Uyandığımda aynı lokantada başka insanların karşısındaydım ve beni eşsiz anlara götürecek büyük yolculuğun çıkış noktasını, bu sefer melege anlatabileceğimi hissettim. (...) Hemen yanibaşımda ise tavandan kirli zemin taşlarına kadar inen buğulu cam vardı; arkasında kara lacivert gece, gecenin içinde motorların gürültüsü beni o ülkeye çağıran otobüsler. (YH. 46)

Kahraman balinanın karnından çıkıp bir otobüse atlayarak yola devam eder: “Birine biniverdim bir bilinmez saatte. Sabah değildi ama gide gide sabah oldu, güneş doğdu, gözlerim güneş ve uykuyla doldu. Uyuyakalmışım.” (YH. 46) Bu kısımlarda eserin genelinde var olan masal üslubunun iyice belirginleştiği de gözlemlenir.

2. Erginlenme

Yeni Hayat'ta mitolojik maceranın "erginlenme" evresine denk düşen bölüm Rıfkı Hat'ın yazdığı "Yeni Hayat" romanıdır. Dante'nin *Araf*'ını karşılayan bu bölümde yolculuğa birlikte devam eden Canan'la Osman'ın amacı, Taksim'de vurulduktan sonra yaralı bir hâlde hastaneden kaçarak kayıplara karışan, Canan'ın sevgilisi Mehmet'i bulmaktır. Burada tipik bir aşk üçgeni ortaya çıkar: Osman Canan'a; Canan, Mehmet'e âşıktır. Canan, Osman'dan; Mehmet, Canan'dan kaçmaktadır.

Bu çelişkiler içinde iki kahraman birlikte aylarca, birçok kaza atlatarak şehir şehir, kasaba kasaba Mehmet'i ararlar. Osman ve Canan bu kazalardan birinde ölen yasadışı bir örgütlenmenin "bayiler toplantısı"na katılmak üzere Gündül'e gitmekte olan Ali ve Efsun Kara çiftinin kimliklerini alarak onların yerine toplantıya katılır ve orada tuhaf insanlarla ve durumlarla karşılaşır. Konuşmalarından ve davranışlarından "muhafazakâr" olduğu anlaşılan örgüt mensupları, ülkenin büyük bir kumpasla karşı karşıya olduğuna, batılı emperyalistlerin millî ve manevi değerlerimizi sömürerek bizi yok etmek istediğine inanmaktadırlar. Örgütün lideri, toplantıyı organize eden şahıs eski bir hukukçu Dr. Narin'dir. Dr. Narin, ajanlarını, örgütün amaçları doğrultusunda terör eylemleri yapmaya yönlendirmektedir. Hedefte Osman'ın, Canan'ın ve Mehmet'in de okumuş olduğu "Yeni Hayat"ı okuyanlar vardır. Osman ve Canan ortalıkta görünmeyen Dr. Narin'le, dikkat çekmeleri sayesinde tanışma imkânı bulurlar.

Kasabanın dışındaki büyük bir çiftlik evinde eşi ve kızları ile yaşayan Dr. Narin, toplantıya Ali Kara olarak katılan Osman'ın dikkat çekici kişiliğinden etkilenerek onu oğlunun yerine geçirmek istemiş; Osman'a bu düşüncesini söylemiş; o da düşünmek için zaman istemiştir. Osman, Dr. Narin'den aldığı bilgi ve belgeleri kendi bildikleriyle birleştirdiğinde şu sonuca ulaşır: Asıl adı Nahit olan Mehmet, Dr. Narin'in oğludur. O, tahsil yapmak için geldiği İstanbul'da okuduğu "Yeni Hayat"tan etkilenmiş; durumu fark eden babasının kendisini sürekli gözetim altında tutmasından sıkılarak yolculuklara çıkmış; bunlardan birinde, bir trafik kazasında ölen Kayserili Mehmet'in kimliğini almış ve kendi kimliğini de cesedi

tanınmayacak kadar yanmış olan Mehmet'in cebine koyarak İstanbul'a dönmüş; Canan'la Mehmet olarak tanışmıştır. Oğlunun öldüğünü zanneden Dr. Narin, kitaba ve onu okuyanlara karşı duyduğu hınçla kitabın yazarı Rıfkı Hat'ı öldürtmüştür.

Osman, Canan'a sahip olmak için yaşadığını anladığı Mehmet (Nahit)'i öldürmeye karar verir. Hastalanmış olan Canan'ı, Dr. Narin'in evinde bırakan Osman, günler süren aramaların sonunda Viranbağ'da izini bulduğu Mehmet'i öldürüp döndüğünde Canan gitmiştir. İstanbul'a gelen Osman bütün aramalarına rağmen Canan'ı bulamaz; okuluna döner; askerliğini yapar; evlenir; baba olur ve hâlen Belediye'de çalışmaktadır.

Kahramanın yolculuğunda *erginlenme* evresi "kendilik" gerçekleştirme, "bireyleşme" aşaması olup kişinin kendisiyle yüzleşip, bilinç ve bilinçdışı hesaplaşmasını yaparak bir bütün hâlinde kendini kabullenmesi anlamına gelir. Osman'ın *erginlenme* yolculuğu da bir "kendilik" kurma süreci olmuştur. Onun bütünüyle insanı temsil eden bu yapıyı kurabilmesi için, ruhsal bir yolculuk yapması, doğal bir eğilim olan benlik-kendilik savaşına ve kaçınılmaz olan kişilik bölünmelerine karşı direnç göstermesi gerekir. Bu durumun farkında olan Osman yolculuğun başlarında karşılaştığı bir trafik kazasında kazazedeleri soyamak için otobüse girdiğinde yaptıklarını ve düşündüklerini şöyle anlatır:

Kapı kulpu iyice yükselmiş otobüsün içine çıktım, amuda kalkmış koltuklar arasından, yerçekimine karşı koyamayıp tavana dökülen gözlüklere, camlara, zincirlere, meyvalara basa basa zevkle yürürken bir şey hatırladım sanki. Ben bir zamanlar başka biriydim, o başka biri de ben olmak isterdi. Ben bir zamanlar zamanın tatlı tatlı yoğunlaşıp sıkışacağı ve renklerin aklımın içinde şelaleler gibi akacağı bir hayatı düşlemiştim, düşlemiştim değil mi? (YH. 60)

Bu anlatılanlar, benliğin kendilikle; gölgenin personayla yaptığı savaşı yansıtır. Osman'ın sağlıklı bir birey olması; topluma dönmesi için bu savaşı kendiliğinin ve personasının kazanması gerekirdi. Nitekim *erginlenme* evresinin sonunda, o, gölgesi Mehmet'i (Nahit'i) öldürerek bunu başarır; sağlıklı, kendini gerçekleştirmiş bir birey olarak şehrine döner.

Osman'ın ve Mehmet'in mitolojik kahramanlar gibi bu evrede kimlik değiştirmesi, özellikle, masal formunda sık karşılaşılan, kahramanın memleketine veya başka bir ülkeye girerken tanınmamak için başvurduğu "kılık/don değiştirme" motifidir. Osman'ın *erginlenme* evresinde kimliğini gizleyerek tanıştığı Dr. Narin arketipsel açıdan "hilebaz" figürüdür. Jung, bu figürün bazı özelliklerini şöyle anlatır:

Hilebaz, *tanrısal-hayvansal* bir doğası olan "kozmetik" bir ilk-varlıktır, bir yandan insanüstü özellikleri nedeniyle insandan üstünken, bir yandan da akılsızlığı ve bilinçsizliği yüzünden insandan aşağıdır.²⁷

Dr. Narin, sahip olduğu birtakım imkânlarla kurduğu yeraltı örgütlenmesi ile kendine "kurtarıcılık" misyonu yüklemiş; ülkenin içinde bulunduğunu düşündüğü karmaşaya düzen vermeyi görev edinmiştir (YH. 156) Bu davranışı, onun insanüstülük yanını temsil ederken, aynı kişinin, akılsızca başvurduğu bir yöntemle "Yeni Hayat" kitabının yazarı ve oğlu da dâhil kitabı okuyanlara suikastlar düzenletmesi ve onların birçoğunu soğukkanlılıkla öldürtmesi ile de hayvanî yönünü yansıtır.

Osman'ın macerasının başından *erginlenme* evresinin sonuna kadar meşgul olduğu, kendini gerçekleştirmenin önündeki engel olarak gördüğü ve sonunda öldürdüğü Mehmet (Nahit) psikanaliz açısından onun "gölge" kişiliğini temsil eder. Esasında tamamen kurgusal bir figür olup romanın iç hikâyesi olan Rıfkı Hat'ın yazdığı "Yeni Hayat"ın kahramanı Mehmet, Osman'ın bilinçdışında yaşattığı "karanlıkların prensi"dir. Osman, ancak onu öldürdükten sonra yaşadığı kişilik bölünmesinden kurtulacak; evine, okuluna ve normal yaşantısına dönecektir.

Diğer yandan Mehmet (Nahit) arketipsel açıdan masal formunda karşımıza çıkan "sahte kahraman" işlevini de üstlenmiştir. Osman'dan önce kitabı okuduğu için maceraya çağrılan kişi olmasına rağmen o, yolculuğu sonuna kadar sürdürmek yerine kimliğini iki kez değiştirip önce Mehmet, sonra Osman kimliğiyle macerayı terk edip Viranbağ'da yaşamaya başlamıştır.

Osman, *erginlenme* sürecini Mehmet'i yani gölgesini öldüre-

²⁷ Jung, *age*, s. 130.

rek tamamlar. Osman Dr. Narin'in ajanlarının yazdığı raporlardan ve kendi bildiklerinden hareket ederek bu kez de Osman kimliği ile yaşayan Mehmet'i çakışan birçok tesadüfle simgeselleşen Viranbağ'da bulur; onunla uzun uzun konuşur, kitabın, ışığın, meleğin ve yeni hayatın anlamlarını sorar ve onu öldürür.

2.1. Sınavlar Yolu

Erginlenmenin ilk aşaması *sınavlar yoludur*. Osman, "balinanın karnı"ndan çıktıktan sonra girdiği bu süreçte, "seksen dokuz" (YH. 58) gün boyunca menzili belli olmayan yolculuklar yapar; birçok sınavdan geçer. Osman'ın sınavı, geçirdiği ve rast geldiği trafik kazalarıdır.

Kaza, hayat ve ölüm arasındaki eşikte verilen bir sınavdır. Bunun farkında olan Osman, bu konudaki düşüncesini şu cümlelerle açıklar: "Nedir zaman? Bir kaza! Nedir hayat? Bir zaman! Nedir kaza? Bir hayat, yeni bir hayat!" (YH. 59)

Osman kendi yaşadığı bir kazayı küçük bir yaralanma ile atlattır; diğerinde otobüsleri bir uçurumun kenarında asılı kalır. Böylece o iki sınavdan da başarıyla çıkmış olur. Osman, ilginç bir şekilde kazalardan korkmak yerine kazaları bekler; onların üzerine gider; özellikle "çürük otobüsler" arar. Bunun anlamı, Osman'ın, erginlenmek için sınavlardan geçmesi gerektiğine dair kişisel bilinç dışında yer alan bir bilginin dışavurumudur.

Bu kazalar esnasında aynı zamanda ahlakî bir sınavdan da geçen Osman, ölenler, yaralananlar karşısında en küçük bir üzüntü duymaz; kaza sahnelerini zevkle anlatır; kazazedelerin cüzdanlarını çalar; Homeros'un "Hilekâr/kurnaz Odysseus"u gibi düzenbaz bir kişilik sergiler. Ne pahasına olursa olsun sınavlar yolundan başarıyla geçmeyi amaçlayan Osman, bütün kazalardan kurtulur; tüm sınavlardan geçer ve böylece erginlenmenin ilk aşamasını başarıyla atlattır.

2.2. Tanrıçayla Karşılaşma

Tanrıça rolünü burada Canan üstlenmiştir. Campbell, bu rolü üstlenen kadının hem iyi hem kötü özelliklerle donanabileceğini belirtir. Canan, Osman tarafından baştan beri "melek" olarak tanımlanmış; arketipsel açıdan Tanrı ile özdeş görülerek "beyaz ışık" ola-

rak vasıflandırılmıştır. Osman, Canan'ı canından daha çok sevmiş; onu aşkın sembolü haline getirmiştir. Bu bakış açısından o olumlu özellikleri yansıtır.

Diğer yandan, aynı kadın, baştan beri Osman'a tuzak kurmuş ve yalan söylemiştir. Canan'ın Osman'a kitabı ilk göstermesi bir tuzak; daha sonra onu öpmesi de bu oyunun bir parçasıdır. Keza, onun, Osman'a, kendisine şimdiye kadar hiçbir erkeğin dokunmadığını söylemesi de yalandır. Onun, İstanbul'dan ve Gündül'den ayrılırken Osman'a haber vermemesi ve gizlenmesi ile başkasıyla evlenerek Osman'ın hayatından ebediyen çıkmış olması da diğer olumsuz davranışlarındandır.

Olay örgüsünün başında birden ortadan kaybolan Canan'ı bulmak için yollara düşüp sınavlar yolunu başarıyla geçen Osman, onunla, yolculuğunun seksen dokuzuncu gününde, Tuz Gölü yakınlarındaki bir trafik kazasında karşılaşır. Canan'ın bu kaza anında ortaya çıkması tesadüfî değildir. Çünkü Osman'a göre kazalar "ışığın", "meleğin", "Tanrı"nın geldiği uhrevi anlardır. Osman o kaza sonrasını şöyle anlatır:

Bir an bir sessizlik oldu, ışığın arttığını gördüm. Bir toz bulutu içinde mutlu hayaletler gördüm, ölenler ve ölümler: Gidebildiğin kadar gittin yolcu, ama düşündüm ki, daha da gidebilirsin, çünkü tam o anın eşliğinde misin, yoksa vardığın kapının arkasında bir bahçe, sonra bir başka kapı ve daha arkada ölümle hayatın, anlamla hareketin, zamanla rastlantının, ışık ile mutluluğun birbirine karıştığı bir başka gizli bahçe daha mı var bilemiyor, bir beklentinin içinde tatlı tatlı salınıyorsun. (YH. 61)

Bu uhrevi geçiş anında, birden ortaya çıkan Canan'ın tanrıçalığı başka bölümlerde de ismindeki tevriye ile birlikte birkaç kez vurgulanmıştır. Bunlardan biri, Canan'ın ilk kayboluşundan sonraki süreçte yapılır. Osman onu ararken şöyle düşündüğünü söyler: "Adının hem sevgili hem Allah anlamına geldiğini bilmeyenlerle dostluğu kestim." (YH. 43) Bu durum bir kez de Gündül'deki toplantının akşamında hatırlatılır. Osman ile otelin lobisinde sohbet ettiği kimliği belirsiz bir kişi arasında şöyle bir diyalog gelişir:

'Ali Bey oğlum,' diye sözümüzü kesti mor koltukta oturan adam, 'inanıyor musunuz Allah'a?'

Düşündüm bir süre.

‘Canan’ım benim bekliyor,’ dedim, ‘beni otel odasında.’ (YH. 105)

Her iki alıntıda da görüleceği gibi Canan her iki anlamıyla da kullanılmış; tanrıçalaştırılmıştır.

2.3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın

Kadının baştan çıkarıcılığı mitolojik kahramanın macerasında “ten”in çekiciliğini kullanma biçiminde tezahür ediyordu. *Huzur*’da bu rolü üstlenen Nuran ve *Yeni Hayat*’ta Canan hem tanrıça hem “dişi” özellikleriyle belirginleşirler. Bu olgunun arketipsel temeli yukarıda Odysseus’un Kalypso ve Kirke tarafından alıkonulması öyküsünden yola çıkılarak anlatılmıştı. Canan da bu tanrıçalar gibi, Osman’ı öperek mitolojik kahramanı teni ile baştan çıkarmaya çalışmıştır. Gerçi, Canan, o tanrıçaların aksine kendi ten zevki için yapmamıştır bunu; ama netice itibariyle kahramanı kendi dairesi içine almıştır. Osman da bu ten’in peşine düşmüştür.

Maceranın bu aşamasında, ilk bakışta mitolojiden farklı gibi görünen ancak problemin derinine inince mitolojiye uygun olduğu anlaşılan bir işleyiş vardır. Şöyle ki, mitolojide kahraman, kadının baştan çıkarıcılığının somut göstergesi olan ten hazzını reddederek yoluna devam ederken burada kahraman Canan’ın peşinden gider.

Erginlenme aşamasının tamamında Osman ile Canan birlikte yolculuklar yaparlar; otellerde ve evlerde aynı yataklarda yatarlar ama gene de Canan, tutkuyla kendisine sahip olmak isteyen Osman’ın isteğine karşı çıkar. Canan’ın Osman’ı reddediş nedeni Mehmet’e olan aşkıdır. Burada, mitolojik duruma karşı oluşan çelişkiyi Mehmet’in kimliği ortadan kaldırır. Yukarıda Mehmet’in, Osman’ın öteki ben’i; yani gölgesi olduğu söylenmişti. Böylece, Canan’ın bir yandan, Osman’dan kaçarken diğer yandan onun gölgesini arzu ettiği anlaşılır. Oysa gölge; yani Mehmet de Canan’dan kaçmaktadır. Bu da Osman’ın yani kahramanın ten’in baştan çıkarıcılığını reddettiği anlamına gelir.

2.4. Babanın Gönlünü Alma

Mitolojik kahramanın macerasında, kahraman, baba-Tanrı’nın gazabını ortadan kaldırmak için onun gönlünü almak zorundadır.

Yeni Hayat'ta baba-Tanrı rolü Dr. Narin tarafından üstlenilmiştir. Onun öldürücü gazabından kendi oğlu da nasibini almıştır. Hilebaz figürünün temsilcisi olan Dr. Narin, Osman'ın öteki benî Nahit (Mehmet)'in; dolayısıyla Osman'ın babasıdır. O bu Tanrı-baba rolünü üstlendiğinin farkında olduğunu Osman'a şöyle anlatır:

'Başkaları doğaya bakınca,' dedi Dr. Narin, 'orada kendi sınırlarını, yetersizliklerini, korkularını görürler. Sonra kendi zayıflıklarından korkup doğanın sınırsızlığı, büyüklüğü derler, buna. Ben ise doğada benimle konuşan, bana ayakta tutmam gereken kendi irademi hatırlatan güçlü bir tebliğ, zengin bir yazı görürüm, onu kararlılıkla, acımasızlıkla, korkusuzca okurum. Büyük adamlar, tıpkı büyük çağlar, büyük ülkeler gibi içlerinde neredeyse patlayacak kadar yüklü bir gücü toplayabilmiş olanlardır. Zamanı gelince, fırsatlar çıkınca, yeni tarih yapılacağı zaman bu büyük güç, harekete geçirdiği büyük adamla birlikte acımasızca kararını verir, kıpırdanır. O zaman kader de aynı acımasızlığıyla harekete geçer.' (YH. 131-132)

Bu sözlerin sahibi, her sırrına vâkıf olduğu; yarattığı kâinatı hayranlıkla seyreden Tanrı edasıyla konuşmaktadır. O gazabının da, acımasızlığının da bilincindedir. Dr. Narin bu gazapla, kitabı okuyan birçok insanı ve kitabın yazarı Rıfkı Hat'ı öldürtmüştür. Dr. Narin'in bu baba-Tanrı rolünü fark eden Osman şöyle bir cümle kurar: "Babaların sonsuz hafızaları ve kayıt defterleri olan tanrılar gibi, oğullarının aklından geçen her şeyi bilmeleri bir rastlantıdır." (YH. 118) Osman, metnin ilerleyen bölümünde bir kez daha onu Tanrı'ya benzetir:

Yüksek bir tepeden varoluşun kendi iradesiyle kıpırdanan hareketine bakan bir Tanrı gibi konuşmuştu, ama böyle konuştuğunun farkında olduğunu gösteren bir çeşit şakacılık, kendine dönük bir alay da vardı sesinde. (YH. 124)

Kitabın yazarını yakından tanıyan, kitapta da kendi macerası anlatılmış olan ve bunu bilmeden kitabı okuyarak onun vaat ettiği yeni hayatın peşine düşen Osman bu "gazub" baba-Tanrı'dan korkar ve onun bu gazabından kurtulmak için gönlünü almaya çalışır. Onun oğlunun yerine geçmesi isteğine karşı çıkmaz; hatta umut verici bir tavır takınır.

Güdül'deki toplantının sembolik anlamı babanın gönlünü alma eyleminin gerçekleştirilmesidir. Kahramanın toplantıya giderken kimlik değiştirmesi yukarıda sözünü ettiğimiz gibi arketipsel bir motiftir ve baba-Tanrı'ya ulaşmak için uyulması gereken bir kalıp davranıştır. Osman, bu yeni kimliği ile babanın gönlünü almayı başarmış ve onun gazabından kurtularak maceraya devam etmiştir.

2.5. Tanrılaştırma

Mitolojik kahramanın *tanrılaştırma/tanrılaştırma* eylemi erginlenmenin en önemli aşamalarındandır. Kahraman bu aşamada arınma, bir başka varlığa kendisini teslim etme, adanma hâli yaşar.

Yeni Hayat'ta “yazınsal yaratma” eylemi bu türden bir arınma, tanrılaştırma olarak kabul edilebilir. Osman ve Mehmet (aslında ikisi tek bir kişinin personası ve gölgesidir) “kitap”ı okuduktan sonra onun büyüüne kapılarak adeta kendilerinden geçerler. Bir vecd hâlinde, bir mistik coşku içinde yüzlerce kez onu okurlar. Ama bu okumalar onların coşkusunu dindirmeye yetmeyecektir. Çareyi, eseri olduğu gibi yeniden yeniden yazmakta bulurlar. Bu yazma anlarında da aynı coşku, aynı kendinden geçme hâlini yaşarlar.

Edebî yaratma, Tanrı'nın yaptığı işin taklididir. Her ne kadar, kahramanların okuduğu ve yazdığı söz konusu kitabın “yazınsal” değerinden bahsedilmezse de özellikle maceranın bu aşamasında, Osman'ın araya araya Viranbağ'da bulduğu Mehmet, artık profesyonelce yaptığı bu eylemi bir “ilham”la gerçekleştirdiğini şöyle anlatır:

Yeni hayatım düzenli, disiplinli, dakiktir... Dokuza doğru her sabah kahveden kalkar eve, masama dönerim. Dokuz oldu mu, masama oturmuş, kahvemi hazırlamış, yazmaya başlamışımdır. Yaptığım iş basit gözükür insana, ama dikkat ister: Tek bir virgül atlamadan, tek bir harfin, noktanın yerini şaşırmadan Kitap'ı yeniden yeniden yazıyorum. Her şey noktasına virgüline kadar aynı olsun isterim. Ve bu da aynı ilham ve istekle yapılabilir ancak. Başkaları işime kopya etmek de diyebilir, ama basit bir kopya işinden ötedir benim işim. Hissedererek, anlayarak ve her seferinde her cümle, her kelime, her harf benim buluşummuş gibi yazarım. (YH. 198)

Bu alıntıda, bu aşama açısından, yukarıda değindiğimiz hususlar dışında üzerinde durulması gereken birkaç nokta daha bulun-

maktadır. Evvela “Kitap” eser boyunca hep küçük harfle yazılmış olmasına rağmen burada kutsal kitapları çağrıştıracak biçimde büyük harfle başlatılmıştır. Diğer husus, Mehmet’in yazı faaliyeti edebî yaratma değilmiş gibi anlatılsa da, postmodern sanatın “her edebî metin önceki metinlerden oluşur; orijinal metin yoktur” kabulü göz önüne alındığında her edebî metin ne kadar orijinalse Mehmet’in yazdığı da o kadar orijinaldir; dolayısıyla Mehmet de bir “yaratıcı”dır.

Eserde tanrılaşma eyleminin bir diğer göstergesi de Dr. Narin’in saatler hakkındaki düşüncelerinde ortaya çıkar. Dr. Narin, bir saat ve silah koleksiyoncusudur ve bunları Osman’ın görmesini ister. Osman saatleri incelerken o şunları anlatır:

Saat tıkırtısı bizim için, tıpkı cami avlusundaki şadırvanın şıkırtısı gibi, dünyayı fark etmenin değil, iç aleme geçmenin sesidir,’ dedi Dr. Narin. ‘Günde beş vakit namaz, sahur vakti, iftar vakti... Muvakkithanelerimiz ve saatlerimiz Batı’da olduğu gibi dünyaya yetişmenin değil, Allah’a ulaşmanın araçlarıdır. (...) Bizler için Allah’a yakınlaşmanın iki yolu vardır. Cihadın aracı silahla ve namazın aracı saatle. (YH. 151)

Bu konuşmada saati kutsama, onu ilahlaştırma vardır. Dr. Narin bir yandan saati bir arınma yolu olan ibadetle özdeşleştirirken diğer yandan bizzat ona bir kutsiyet atfetmektedir.

2.6. En Son Ödül

Mitolojik kahramanın erginlenme yolculuğunun son aşaması büyük ödüle kavuşmadır. Büyük ödül, yukarıda da belirtildiği gibi ölümsüzlüktür. Ölümsüzlüğe ulaşmak, her ne kadar mitolojik metinlerde somut bir gerçeklik şeklinde olsa da zaman içinde sembolik bir anlam kazanmış; hakiki ölümsüzlüğün ölümle geldiği inancı git-tikçe yaygınlaşmıştır. Campbell da çarmıha gerilme motifinin ölümsüzlük anlamını vurgulamıştır.

Yeni Hayat’ta Osman’ın, gölgesi Mehmet’i; öteki Osman’ı öldürmesi de, bir tür çarmıha gerilme eylemi, yani ölümde ölümsüzlüğe ulaşma düşüncesidir. Bu, erginlenmenin tamamlanması anlamına gelir. Osman, bu düşüncüyü, Mehmet’i öldürdükten sonra yanına döndüğü Dr. Narin’le konuşurken aklından şöyle geçirir: “Adam öldürmek insanı olgunlaştırıyor olmalı.” (YH. 218)

Osman bütün bu sürecin sonunda bilinçdışı ile yüzleşerek kendiliğini gerçekleştirmiş, ruhsal parçalanmışlıktan kurtulmuştur. Şimdi toplumun çağrısına kulak vererek diğer insanlar gibi davranması gerekmektedir. O da böyle yapar; bir süre ortadan kaybolan Canan hakkında bilgi toplamaya çalışır ama esas itibarıyla eski hayatına dönerek okulunu bitirir; askerliğini yapar; bir iş, eş ve çocuk sahibi olur.

3. Dönüş

Mitolojik kahraman erginlenme evresini tamamladıktan sonra elde ettiği hazine; eriştiği ruhsal yetkinlik ile *dönüş* yolculuğunu gerçekleştirir. Mitolojik macerada başlangıç noktasına yapılan bu dönüş yolculuğunun da çileli aşamaları vardır.

Yeni Hayat'ta bu evreye denk gelen süreçte olay örgüsünün şöyle geliştiği ve sonlandığı görülür: Osman, uzun süre dönüş sorumluluğundan kaçarak toplumsal bir yaşam sürerken yıllar sonra içindeki yeni hayat özlemi bir kez daha uyanınca tekrar yollara düşer. Şimdi, "Yeni Hayat" karamelalarının ve melek figürünün mucidini aramaktadır. Uzun yolculuklardan sonra doğuda ücra bir beldede; Sonpazar kasabasında "seksenlik bir ihtiyar" olan Süreyya Bey'i bulur, ondan sırrı öğrenir. Meğer Süreyya Bey, gençlik günlerinde sevdettiği, Henrich Mann'ın aynı adlı romanından sinemaya uyarlanmış *Mavi Melek* filminden etkilenerek bu resmi kullanmıştır. "Yeni Hayat" adını nereden bulduğunu ise hatırlamamaktadır.

Osman, Sonpazar kasabasından bu hayal kırıklığı içinde ayrılıp eşini ve kızını özlediğini duyumsayarak evine dönmek isterken bindiği otobüsün kaza yapması sonucu yeni bir hayata geçer; ölür. Böylece macerayı tamamlamış olur.

Yolculuğun *dönüş* evresinde Osman'ın zihnen en çok meşgul olduğu kişilerden biri Rıfkı Hat olur. Osman'ın "Rıfkı Amca"sı; "Yeni Hayat" kitabının yazarı, arketipsel açıdan "yaşlı bilge adam"ı temsil eder. Hem iyi hem de kötü yanı olan bu figürün özellikleri Rıfkı Bey'de de görülür. O, bir yandan çocukları "kendi değerlerimiz"le yetiştirmek için çaba sarf ederken diğer yandan yetişkinler için yazmış olduğu "Yeni Hayat" kitabıyla birçok gencin felaketine yol açmış; onlara asla ulaşamayacakları bir dünya vaat edip yoldan çıkmalarına sebep olmuştur.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, yaşlı adam, akıllılık, bilgelik ve idra-kin yanı sıra, ahlaki özelliklere de sahiptir, hatta insanın ahlakını sınar ve armağanlarını verip vermemesi bu sınava bağlıdır.²⁸

Rıfkı Hat, yaşlı bilge adamın sınama ve armağan verme eylemi-ni Osman üzerinde gerçekleştirir. O, çocukluğunda, sık sık Osman'ı ülkenin dört bir yanındaki tren istasyonlarını sırasına uygun sayma-sı konusunda sınar ve o takılınca onu bir "Yeni Hayat" karamelası ile ödüllendirerek sınavı başarmasını sağlar.

Dönüş evresinde ortaya çıkan Süreyya Bey de yaşlı bilge adam figürüne benzer. Ancak o daha çok olumsuz özellikleriyle belirgin-leşir. Yıllarca, bu şekerleme ve çikletleri üreten, onlar için binlerce mâni uyduran Süreyya Bey, diyar diyar dolaştıktan sonra ıssız bir kasabaya yerleşmiştir. O, uydurma bir figür ve isimle birkaç nesli boş hayaller peşinde koşturan bir "umut taciri" olmuştur; aktüel zamanda da komplo teorileri üretmektedir. Emperyalist batılıların ülkemizi ve dünyayı nasıl yönettiklerini Osman'a saatlerce anlatan Süreyya Bey'in "kör" olması da onun yaşlı bilge adam arketipinin bazı fiziksel özelliklerini aldığı bir göstergesidir.

3.1.Dönüşü Reddetme

Erginlenmeyi tamamlamış mitolojik kahraman uzun ve yorucu yolculuktan sonra vardığı menzilde ruhsal dinginliğe ulaştığı için dönüş sorumluluğundan kaçma eğilimine girer; yeniden yolculuğa çıkmak istemez. Osman bedensel olarak çıktığı uzun yolculuktan Mehmet'i öldürerek dönmüştür. Ancak onun ruhsal olarak dönüşü gerçekleştirdiği söylenmez.

Evine geldiğinde karşısına çıkan annesine, peşinde koştuğu "Altın Ülke"den ve "melek gelini"nden söz etmeyen Osman, "Bir daha anneni böyle bırakıp gitme!" diyen annesine karşı sükût etmiş; "sıcak suyla doldurulan" banyoya girmiştir. O gün evden çıkarken annesinin istediği "Akşam eve döneceğine yemin et." teklifini kabul eden Osman iki ay boyunca da her gün bu şekilde davranmış; Ca-nan'ı aramaktan vazgeçemese de bunu sadece çevresinde yapmıştır. Bütün bunlar Osman'ın ruhsal bakımdan geldiği noktadan ayrılma-ya yanaşmayacağını göstergesidir. Zaman zaman, kendisine dönüş

²⁸ Jung, *age*, s. 94.

çağrısı yapan, “Yeni Hayat”ı okusa da ondan ilk okuduğu anlardaki gibi etkilenmemiştir. O, bu durumu şöyle açıklar:

Kitabı yeniden, yeniden okumaya böyle başladım. Ama her okuyuşta, nereden geldiği belli olmayan güçlü bir rüzgârla hayatımın bilinmeyen bir ülkeye doğru savrulup gittiğini düşünmüyordum artık. (YH. 221)

Netice itibariyle, bu süreçte Osman dönüş sorumluluğundan kaçmak için, “seçilmiş kahraman” rolünü bir yana bırakıp sıradan insanlar gibi davranmıştır.

3.2. Büyülü Kaçış

Mitolojik kahraman dönüş zahmetine katlanmak yerine ulaştığı menzilin büyülü atmosferine kendisini teslim etmeyi tercih eder. Osman da, tıpkı mitolojik kahraman gibi dönüşün sorumluluğunu büyülü bir dünyaya kaçışla unuttur. Onun için büyülü kaçışın mekânı eski hayat çevresidir.

Bu çevrede ev merkez; annesi ve “kitap” da bu merkezin ikili odak noktalarıdır. Ancak her iki odak birbirine zıt merkezkaç kuvvetler gibidir; biri diğerinden uzak, kesişmeyen daireler oluşturur. Osman eve döndüğünde annesi onu karşılar ve kendi dairesinde tutmaya çalışır.

Annemin çabuk, hafif, hareketli eli kızılıkcık reçelinin yanında bir an durunca üzerindeki benleri gördüm ve eski hayatıma dönmüş olduğumu düşündüm. Her şeyin hiçbir şey olmamış gibi sürmesi mümkün müydü? (YH. 219)

Yazarın sık başvurduğu imgesel anlatım burada da kendini gösterir. Annenin elindeki ben, Bachelard’ın belirttiği türden bir ev imgesidir²⁹ ve kahramanın bütün bir dünyasıdır. Ancak bir süre sonra kendi odasına giren kahraman kitabı aylar önce bıraktığı gibi masasının üzerinde sayfaları açık olarak bulur ve onun dairesine girer; Canan’ı bulmak için evden çıkar. Anne bunu fark ederek, eve döneceğine dair yemin ettirerek onun dışarı çıkmasına müsaade eder. Anne büyülü kaçışın sığınağı olur ve kahramana dönüşü unutturur.

Bu çerçevede, okulunu bitirip, askerliğini yapan Osman evlenir ve çocuk sahibi olur. Hayatını bir düzene koymak, eş, çocuk ve

²⁹ Bachelard, *age*, s. 37 vd.

iş sahibi olmak, her sıradan insanın özlediği büyümlü bir dünyadır. Osman da, bir zamanlar kaçtığı bu “eski hayat”ında iç huzurunu bulmuş görünür.

Osman, bazen kitabın dairesine girerek “kahramanın sorumluluğu”nu; “yeni hayat”ı hatırlasa da bu hatırlama onun iç huzurunu bozacak; kahramanı yeniden dönüş yolculuğuna çıkaracak güce erişemez. Mitolojik kahraman gibi Osman’ın da dönüş yoluna girebilmesi için dışarıdan bir uyarıcının gelmesi gerekecektir.

3.3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş

Mitolojik kahramana bu uyarılar genelde tanrılardan/tanrıçalardan gelir. Osman’a dışarıdan gelen kurtuluş çağrısı ise yine kitabın sayfalarından çıkar. Tanrı ile özdeşleştirilen “ışık” bir kez daha çok güçlü bir şekilde Osman’ı etki alanına çeker. Kahraman bunu şöyle anlatır:

Bir gece bu fısıltıyı işitme isteğine öyle bir kaptırdım ki kendimi, televizyonu erkenden kapattım, erkenden uyuyan karımı uyandırmadan kitabı yatağımın başucundan sessizce aldım ve her akşam televizyona bakarak yemek yediğimiz masaya oturarak yeni bir şevkle okumaya başladım. Şimdi kızımın uyuduğu odada, yıllar önce kitabı ilk okuyuşumu böyle hatırladım. Aynı ışığın kitaptan fışkırıp yüzüme vurması için öyle yoğun bir istek duydum ki, yeni dünyanın hayali bir an içimde kıpırdandı. Bir hareket, bir sabırsızlık hissettim, beni kitabın kalbine götürecek fısıltının sırrını verecek bir kısırtı. (YH. 231)

Artık bu çağrıya karşı direnemeyen ve yeniden kendisini sokaklarda bulan Osman ilk yolculuğa çıktığı andakine benzer bir yol takip etmeye başlar. “Kitabı ilk okuduğum günün gecesinde yaptığım gibi mahallemin sokaklarında yürürken buldum kendimi.” (YH. 231) diyen kahraman dönüş yolculuğuna başladığının bilincinde olduğunu gösterir. Sokaklar, vitrinler, kamyonlar, kahvehaneler onun bıraktığı gibidir ve önünde aşması gereken dönüş eşiği vardır.

3.4. Dönüş Eşiğinin Aşılması

Dönüş eşiği Rıfkı Hat’ın evidir. Yola çıkış aşamasında da eşik işlevi gören bu eve Osman bir kez daha gider. Öncekinde sadece bahçe duvarı üzerinden, perdenin aralığından içeriye seyreden kah-

raman bu sefer eve girer; eşik muhafızı Ratibe Teyze ile oturur, sohbet eder.

Bu sohbet sırasında Osman, Ratibe Teyze'ye kocasının yazdığı "Yeni Hayat" kitabını sorar ama kadın "yok öyle bir şey" diye keskin bir ses tonuyla reddederek konu üzerinde konuşmak istemediğini belirtir. Osman evden ayrılırken Ratibe Teyze, çocukluğunda Osman'a Yeni Hayat karamelası ikram ettiği gümüş şekerliği hediye eder; ayrıca, Osman'ın istediği otuz üç adet kitabı geri getirmesi kaydıyla ona verir. Kitaplar ve şekerlik "melek" figürü ve "yeni hayat" imgesidir.

Bu kitaplar arasında Dante'nin "Yeni Hayat"ı, İbni Arabî'nin "Fususü'l Hikem"i, Rilke'nin "Duino Ağrıtları", Jules Verne'in "İsimsiz Aile"si ve "Tasavvufun İlkeleri", "Sherlock Holmes", "En Güzel Aşk Şiirleri" gibi pek çok eser vardır. Bu kitaplar, aslında metinlerarası ilişkiler çerçevesinde Rıfkı Hat'ın yazdığı "Yeni Hayat"ı oluşturan eserlerdir. Osman, bu durumu anladığını şöyle ifade eder:

Kitapları hemen o gece okumaya başladım. Ve o geceden başlayarak, *Yeni Hayat*'taki bazı sahnelerin, bazı ifadelerin, bazı hayallerin bu kitaplardan ilhamla yazıldığını, ya da doğrudan onlardan alındığını gördüm. Rıfkı Amca, *Tommiks*, *Pekos Bill* ve *Yalnız Şerif* dergilerindeki malzemeyi ve resimleri çizdiği çocuk kitaplarına aldığı rahatlık ve alışkanlıkla *Yeni Hayat*'ı yazarken de bu kitaplardan yararlanmıştı. (YH. 239-240)

Osman böylece eşiği aşmış, "yeni hayat"ın sırrını çözme kararlılığına ulaşmıştır. Şimdi problem "melek" imgesinin ve kavramının çözülmesine gelmiştir. Bunu yapabilmek için önce kitaplar arasında, sonra da şehirlerarasında bir dönüş yolculuğuna çıkması gerekmektedir.

3.5. İki Dünyanın Ustası

Mitolojik kahraman yaptığı yolculuk sonucunda iki dünyanın da ustası haline gelir. Osman da artık ustalaşmak için ihtiyaç duyduğu son aşamaya gelmiştir. Onun, meleğin ve yeni hayatın sırrını çözmek üzere "Yeni Hayat" karamelalarının ve onun üzerindeki melek figürünün yaratıcısına ulaşması gerekmektedir.

Yolculuğa, Eskişehir'den başlayan Osman, ipuçlarını değerlendirerek Kütahya'ya, Malatya'ya ve nihayet ücra bir belde olan Sonpazar kasabasına ulaşır; Süreyya Bey'i bulur; "yeni hayat" isminin ve "melek" sembolünün ne anlama geldiğini öğrenir.

Bu bilgi ile o, artık hem eski hem yeni hayatın sırrına vâkıf olmuştur. Sır şudur: 'Yeni hayat' diye bir şey bu dünyada yoktur. O, özlenen, düşlenen, Dante'den bu yana hayali kurulan bir fanteziden ibarettir; eğer varsa da, bu ancak ölüm meleğinin kanatlarında geçilen öte dünyadadır.

3.6. Yaşama Özgürlüğü

Dönüşün son aşaması kahramanın yaşama özgürlüğüne ulaşmasıdır. Kaçınılmaz yaşam suçunu işlediği duygusundan kurtulan kahraman, benlik düşkünlüğünden de sıyrılarak kendiliğini gerçekleştirmiş bir bireye dönüşecektir. Kendiliğin gerçekleştirilmesi benlik-kendilik, bilinç-bilinçdışı dengesinin kurulması, bireyin kendini tanıması ve özgürleşmesidir.

Özgürlük hakiki anlamda aşkın bir varlığa kendini teslim etmekte bulunur. Osman da özgürlüğü hiç de istemediği bir anda ölüm meleğine teslim olarak bulmuştur. Süreyya Bey'le yaptığı görüşmeden dönerken evini, kızını, karısını özlediğini duyumsayan Osman düşünmektedir:

Hani yorgun otobüste, tekerlekler saatlerce aynı hızla döner, motor aynı tempoyla inler, hayat da aynı ölçüyle kendini tekrar ederken, yorgun bezgin yolcunun ruhunun derinliklerinden çıkarıp, elektrik direkleriyle birlikte tekrarlayacağı bir nakarat vardır ya: Nedir hayat? Bir zaman! Nedir zaman? Bir kaza. Nedir kaza? Bir hayat, yeni bir hayat... Böyle tekrarlıyordum işte. (YH. 273)

Bu düşünceler içindeyken ölüm meleğinin, ışığın gelişini gören Osman her şeyi kavrar; artık "yeni hayat"a geçmiştir. Ölüm, sonsuz hayata, yaşama özgürlüğüne yeniden diriliştir. Bu tekrar, Campbell'ın sözünü ettiği monomitin çekirdek yapısıdır: Yola çıkış-erginlenme-dönüş: Doğum-ölüm-yeniden diriliş. Hayat bundan ibarettir. Yeni bir hayat yoktur; hep tekrar edegelen bir hayat vardır.

RİNDLER ÜÇLEMESİ

Mitolojik yolculuk sadece tahkiyeli edebî metinlerde değil, göstermecî ve lirik anlatım tarzıyla yaratılmış eserlerde de karşılaşılabilecek bir olgudur. Keza mitolojik metinlerin bir kısmının bu anlatım tarzları ile sunulduğu göz önüne alınırsa bu durum daha da anlaşılabilir hâle gelir.

Yahya Kemal Beyatlı'nın, aralarında tematik bağ olan *Rindlerin Hayatı*, *Rindlerin Akşamı* ve *Rindlerin Ölümü* başlıklarını taşıyan şiirleri bir "üçleme" oluşturur. Yapılan incelemelerde bu metinlerden her birinin, mitolojik yolculuğun "yola çıkış", "erginlenme", "dönüş" biçimindeki üç aşamasını temsil ettiği gözlemlenmiştir.

"Rindler Üçlemesi"nin şiir olması sebebiyle, bu metinlerde, yolculuk arketipinin destan, masal, öykü ve roman gibi "tahkiyeli edebî eser"lerdeki kadar sistemli ve ayrıntılı bir anlatımının yapılamayacağı; bunun yerine, birtakım arketipsel imge, simge, figür ve çağrışımlara yer verileceği göz ardı edilmemelidir.

Yola Çıkış/Doğum: Rindlerin Hayatı

Mitolojik kahramanın yolculuğunun ilk evresi "yola çıkış" yani "doğum" sürecidir. Yukarıda da anlatıldığı gibi, Campbell'ın teorisine göre, kahraman, kendini maceraya yani yolculuğa çağıran bir ileti alır; ancak önce bunu reddetme eğilimine girer. Bunun üzerine doğaüstü yardım görerek yola çıkan kahraman muhafızlarca korunan bir eşiği geçerek yeni bir dünyaya girecektir. "Balinanın karnı" olarak bilinen bu dünyayı, Yunus'u yutan balina, Yusuf'un atıldığı kuyu, Odysseus'un girdiği "ölüler ülkesi/Hades", Dante'nin seyahat ettiği "ahiret", bir mağara veya bir yeraltı şehri simgeler. Bu aşamadan geçen kahraman yola çıkış evresini tamamlamış; yeniden doğmuş olur.

Yahya Kemal'in rindler üçlemesinin ilk metni olan *Rindlerin Hayatı*, Campbell'ın sistematığıne göre "yola çıkış"; yaşam döngüsü bakımından da "doğum" evresine denk düşer.

Rindlerin Hayatı

Bâzan kader, gelen bora hâlinde zorludur;
Dağlar nasıl bakarsa siyâh ufka öyle bak.
Bâzan da cevreden nice bir âdem oğludur,
Görmek değil düşünmeğe bigâne kal! Bırak!

Dindâr adam tevekkülü, rikkatle, herkese,
İsâ'yı çarmıhında, uzaktan, hatırlatır.
Bir arslan esniyor gibi engin vakar ise,
Rind'in belaya karşı kayıdsızlığındandır.

Campbell'ın sistematığıne göre yola çıkışın ilk aşaması "maceraya çağrı"dır. Bu davet sözel olabileceği gibi aniden ortaya çıkan bir olay, bir durum veya bir kaza da olabilir. *Rindlerin Hayatı*'nın *Bâzan kader, gelen bora hâlinde, zorludur;* biçimindeki ilk dizesinde çağrı ile ilişkilendirilebilecek iki anahtar sözcük öne çıkar: "bazen" ve "kader". İkisi birlikte düşünüldüğünde zamanı belirsiz kaderin tecellisinin söz konusu olduğu görülür. Kader, cüzi iradeyi aşan bir olgudur. O hâlde, burada şaire bir üst irade tarafından bir davetin; bir yolculuk çağrısının yapıldığı, "beklenmedik bir dünyanın" ortaya çıktığı anlaşılır.

Çağrıyı alan mitolojik kahramanın ilk tepkisi "çağrıyı reddetmek" olacaktır. Bu geri çevirme, çağrıyı duymamış gibi davranmak; kayıtsız kalmak biçimlerinde tezahür eder. *Rindlerin Hayatı*'nın *"Dağlar nasıl bakarsa siyah ufka öyle bak."* dizesi bu duruma uygun düşen bir söylem içerir. İlk bakışta bu reddediş fark edilmese de Campbell'ın, çağrıyı reddeden kahramanın ruh hâlini anlattığı şu cümle ile mesele açıklığa kavuşur: "Sıkıntıyla, ağır çalışmayla ya da 'kültür' ile kaplanan özne, belirgin olumlu eylem gücünü kaybeder ve kurtarılacak bir kurban olur."¹ Dizenin anahtar sözcüğü olan ve şairle özdeşleşen "dağ", "eylem gücünü kaybetmiş" bir kütledir ve "siyah ufuk"la anılması da sıkıntının işaretidir. Bu durumda, dış

¹ Campbell, *age*, s. 73.

dünyadan gelen etkilere tepki göstermeyen sıkıntılı bir insan ortaya çıkar. Bu kişi, kaderin kendine biçtiği rolü; yani çağrıyı alan fakat bunu reddeden kahramandır.

Çağrıyı reddetmiş kahraman “doğüstü yardım” aşamasına geçer. Onun kaçınılmaz yolculuğunda “ejder güçlere karşı tılsımlar sağlayan, koruyucu bir figürle (genellikle ufak tefek yaşlı bir kadın ya da erkek)”² karşılaşması ve onun rehberliğine teslim olması gerekecektir. Şiirin *Bâzan da cevreden nice bir âdem oğludur*, dizesindeki “âdem oğlu” bu koruyucu figür imgesi olup kahramanı çileli yolculuğa teşvik etmektedir. Burada “eziyet etme” anlamına gelen “cevetmek” sözcüğünün kullanılması “çileli” yolculuğa çıkma zahmetine katlanmak istemeyen kahramanın algısını yansıttığı için makuldür. Keza, *Görmek değil düşünmeğe bigâne kal! Bırak!* biçimindeki bir sonraki dize kahramanın bu zorlamaya boyun eğdiğinin; rehberliği kabul ettiğinin ifadesidir.

Doğüstü yardımı alıp yola çıkan kahramanın gireceği aşama, “ilk eşiğin aşılması”dır. Ancak eşik muhafızlarca korunur. Kahramanın, ejderha, yılan, kurt, aslan gibi canavarlardan oluşan eşik muhafızlarını güce, zekâyâ veya hileye başvurarak alt edip yoluna devam etmesi gerekir. *Rindlerin Hayatı’nın, Bir arslan esniyor gibi engin vakar* ise biçimindeki altıncı dizesinde imgeleştirilen, azametle kendi yaşam alanının sınırlarını belirlemiş arslan eşik muhafızını temsil eder. Bir sonraki dizenin *Rindin belaya karşı kayıdsızlığındandır* biçiminde oluşu, kahramanın eşik muhafızını aştığını gösterir. Şöyle ki; “bela”ya, yani eşik muhafızına karşı “kayıtsız kalmak”, ona “önem vermemek”; onu umursamadan yoluna devam etmek demektir.

Yola çıkış evresinin, son aşamasında kahramanın “balinanın karnı”na girmesi gerekecektir. Metinde bu durumu yedinci dizedeki “çarmıha gerilmiş İsa” imgesi karşılar. Bu imge, gerçek anlamda değil görünüşte ölümü temsil eder; yani çarmıhtaki kahraman tıpkı Hz. İsa gibi ölmüş gibi yapar. Çünkü yaygın inanışa göre, o, ölmemiş; göğe çekilmiştir (Al-i İmran/55; Nisa 157–158) ve bir süre sonra yeryüzüne dönecektir (Zuhruf/61 vd). Dolayısıyla çarmıhtaki İsa ancak ölmüş gibi görünendir ve çarmıh da balinanın karnı ile aynı işlevi görmekte; “yeniden doğuşu” simgelemektedir.

² Campbell, *age*, s. 84.

Bu evrenin tüm aşamalarından başarıyla geçen kahramanın durumu psikanalitik açıdan benliğin kendilikten ayrılarak kendi oluşumunu gerçekleştirmesine; yani ben-bilincinin doğuşuna tekabül eder. Bu bilinçli varlık, kendiliğini gerçekleştirmek için bilinçdışının karanlıklarına yolculuk yapmanın gereğini kavramış; bunun için gerekli donanımları edinmiştir. Böylece yola çıkış/doğum aşaması tamamlanmış olur. *Rindlerin Hayatı*'nın yukarıda incelenen içeriği mitolojik yolculuğun "yola çıkış" evresinin bu formatına büyük oranda uygunluk göstermektedir.

Erginlenme/Ölüm: Rindlerin Akşamı

Campbell'ın yolculuk sistematığının ikinci evresi "erginlenme"dir. Yaşam döngüsü bakımından "ölüm"ü karşılayan bu süreçte kahraman birçok sınavdan geçecek, aşkı, ihtirası, gazabı, rahmeti tadarak pişecek ve ölümsüzlüğe ulaşacaktır. Bu evre, psikanalitik açıdan da, bilinçdışının derinliklerine ulaşılması ve onunla yüzleşilmesi anlamına gelir.

Rindler üçlemesinin ikinci metni olan *Rindlerin Akşamı*, mitolojik yolculuğun *erginlenme* evresine denk düşen bir içeriğe sahiptir.

Rindlerin Akşamı

Dönülmez akşamın ufkundayız. Vakit çok geç;
Bu son fasıldır ey ömrüm nasıl geçersen geç!
Cihana bir daha gelmek hayal edilse bile,
Avunmak istemeyiz öyle bir teselliyle.
Geniş kanatları boşlukta simsiyah açılan
Ve arkasında güneş doğmayan büyük kapıdan
Geçince başlayacak bitmeyen sükûnlu gece.
Guruba karşı bu son bahçelerde, keyfince,
Ya şevk içinde harab ol, ya aşk içinde gönül!
Ya lale açmalıdır göğsümüzde yahud gül.

Altı aşamadan oluşan "erginlenme" evresinin ilk aşaması "sınavlar yolu"dur. Şiirin ilk iki dizesi sınavlar yolu aşamasının içeriğiyle örtüşen bir izlenim bırakır. Derin bir hüznün duygusuyla söylenen *Dönülmez akşamın ufkundayız* ifadesi, sınavlarla dolu bir hayatta artık son demleri yaşadığını hisseden şairin ruh hâlini yansıtır.

Hüznün sebebi, sona gelinmiş hayat yolunda “vaktin çok geç” oluşu ve geriye dönüş imkânının olmayışındır. Bu dizelerde, teorideki sınavlar yolu süreci ile ilgi kurulabilecek açık bir ifade bulunmamakla birlikte, hayatın dünyevi ve/veya uhrevi anlamda sınavlarla dolu olduğu biçimindeki yaygın kültürel algı göz önüne alınırsa bir sınav çağrışımından söz edilebilir. Öte yandan şiirdeki “akşam”, “gece”, “simsiyah”, “boşluk” ifadeleri ile kurulan atmosfer sınavlar yolunun “tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin dünyası” şeklindeki imgelemine andırır.

Mitolojik macerada kahraman, sınavlar yolundan sonraki aşamalarda “tanrıça ile karşılaşır” ve “kadının baştan çıkarıcılığı”na maruz kalır. *Rindlerin Akşamı*’nın son iki dizesi bu hususları düşündüren bazı çağrışımları içermektedir. Dizelerdeki “şevk”, “aşk”, “lâle” ve “gül” sözcükleri hem bize özgü hem de bazı yönlerden evrensel nitelikli mistik aşkı temsil eden ifadelerdir. Bizim kültürümüzde “lâle”, Allah’ı; “gül” Hz. Muhammed’i temsil eder ve Muhammed “habîbullâh” yani Allah’ın sevgilisidir. Dolayısıyla bu sözcüklerin anlam evrenini, yukarıda işaret edilen mistik evlilik oluşturur. Ancak burada kadının baştan çıkarıcılığına maruz kalma sembolü görülmemektedir. Eğer bu çerçevede gözden kaçan ya da nüfuz edilemeyen bir anlam derinliği yoksa mitolojik yolculuğun bu aşamasının *Rindlerin Akşamı*’nda yer almadığı söylenebilir.

Campbell, bu evrenin dikkat çekici bir aşamasının da kahramanın “babasının gönlünü alması” olduğunu söyler ve baba figürünün Tanrı’yı temsil ettiğini belirtir. Ona göre baba/Tanrı hem rahmet hem gazap sahibidir ve maceraya devam edebilme adına onun gazabından korunmak için merhametine sığınmak gerekir.

Rindlerin Akşamı’nda “arkasında güneş doğmayan büyük kapı”-dan geçmek Tanrı’nın gazabına uğramaktır. Ancak “göğsünde lâle açılması”nı istemek yukarıda değinildiği gibi “lâle” Tanrı’yı temsil ettiğine göre, onun merhametine sığınmayı yani gönlünü kazanmayı istemektir. Bu, aynı zamanda bu evrenin son iki aşaması olan “tanrılaştırma” ile “en son ödüle kavuşma”yı da içerir. Göğsünde gül açan kahraman Campbell’ın ifadesiyle “arınarak Tanrı ile özdeşleşmiş” kişidir.

Kahramanın “son ödül”ü, çarmıha gerilmedir. Campbell, ölümsüzlük arayışının bedensel algılamasının geleneksel öğretinin

yanlış anlaşılmasından kaynaklandığını, asıl ölümsüzlüğün çarmıha gerilme olduğunu söyler. Şiirin altıncı dizesinde “güneş” sözcüğünün zikredilmesi, bu bağlamda dikkat çekicidir. Çünkü çarmıh, Jung’un da bildirdiği gibi aslında Güneş Tanrı’ya adanan kurbanı temsil eden güneş diskidir³. Şiirin doğrudan değilse bile çağrışımlar yoluyla çarmıhı hatırlatırken “güneş” sözcüğünün *Geniş kanatları boşlukta simsiyah açılan/Ve arkasında güneş doğmayan büyük kapıdan/ Geçince başlayacak bitmeyen sükkunlu gece*. biçimindeki ölümü anlatan dizelerde geçmesi, ileri sürülen tezi güçlendiren bir veridir. Yolculuğun ikinci evresi böylece tamamlanmış olur.

Psikanalitik açıdan kahramanın çileli yolculuktan sonra son ödülü elde etmesi bilinçaltındaki gizli ögeye ulaşarak onunla yüzleşmesi demektir. Bu kişilik gelişiminin önemli bir aşaması olup kendilik gerçekleştirmenin kaçınılmaz gereğidir. *Rindlerin Akşamı*’nda “simsiyah kapıdan” geçerek bilinçdışının karanlık bölgesine nüfuz etmiş kahraman, hayatın ve ölümün anlamını kavramış ergin bir kişiye dönüşmüştür.

Dönüş/Yeniden Diriliş: Rindlerin Ölümü

Mitolojik kahramanın yolculuğunun üçüncü evresi olan “dönüş” yaşam döngüsü bakımından da “yeniden diriliş”e denk düşer. Kahraman önceki iki evrenin sonunda büyüülü nesneyi ele geçirmiş; yani bilinçdışı ile hesaplaşmıştır; artık yüzeye çıkması, yeniden dirilmesi gerekir. *Rindlerin Ölümü* bu “dönüş”ün; “yeniden diriliş”in öyküsünü içerir.

Rindlerin Ölümü:

Hafız’ın kabri olan bahçede bir gül varmış;
Yeniden her gün açarmış kanayan rengiyle.
Gece; bülbül ağaran vakte kadar ağlarmış
Eski Şiraz’ı hayal ettiren ahengiyle.
Ölüm asude bahar ülkesidir bir rinde;
Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter.
Ve serin serviler altında kalan kabrinde
Her seher bir gül açar; her gece bir bülbül öter.

³ Jung, *APTİ*, s. 52-54.

Dönüş evresinin ilk iki aşaması kahramanın “dönüşü reddetme”si ve “büyülü kaçış”tır. Birbirini tamamlayan bu davranışların makul bir sebebi vardır: Kahraman önceki iki evrede, büyük sınavlardan geçmiş, korkutucu maceralar yaşamış ve sonunda büyük ödülü kazanmıştır. Şimdi bu hâlin yarattığı rehavet hissi ile yeniden çileli bir yolculuğu göze almak istememektedir. *Rindlerin Ölümü*’nde de “ölüm” ödülünü elde eden kahramanın dönme zorunluluğuna karşı büyülu bir dünyaya kaçmak isteyen ruh hâli gözlemlenir. Şiirin başlığı dâhil bütün içerik ölümün büyülu güzelliğinin dünyasına sığınmanın göstergeleriyle doludur. Ona göre, ölümün mekânı olan “kabir” ürkütücü bir karanlık bölge değil; aşk nağmelerinin teganni edildiği bir gül bahçesidir. Serin servilerin dalgalandığı bu “asude bahar ülkesi” dinginliğin son haddidir. Yahya Kemal’in burada servilere yüklediği “serin” sıfatı olağanüstü bir buluştur. Çünkü serin, yakmayan ateş, üşütmeyen soğuk; diyalektikten üçüncü yola sığındır. Serinliğe, dinginliğe erişen insan yeni bir yolculuğu göze alamaz; onca çileye yeniden katlanamaz.

Buna karşılık, kahramanın yeni bir aşamaya geçmesi; yani “dışarıdan gelen kurtuluş”u kabul ederek dönüş yoluna çıkması ya da dünyanın gelip onu alması gerekir. Çünkü Campbell’a göre, bir yerde olmanın derin saadeti, uyanık halin benlik parçalanması yararına kolayca bırakılamaz. “Kim dünyadan atıldıktan sonra, “geri dönme-yi arzular? O yalnızca orada olacaktır.” Ve yine, kişi yaşadıkça yaşam çağıracaktır. Toplum ondan uzak durana karşı kıskançtır ve gelip çağıracaktır.⁴

Rindlerin Ölümü’nde bu aşama ile ilgili şöyle bir yorum yapılabilir: Ölümün yüceltilmesi, kaçınılmaz bir durumla karşılaşıldığında onu munisleştirme çabasının yansımasıdır. Ölüm temalı birçok şiirinde Yahya Kemal, ölümü bir yok oluş değil, başka bir boyutta hayatın devam etmesi olarak görür. Şair, bu metinde de ölümü canlılığın göstergesi olan “serin serviler”, “her gece açan gül”, “her seher öten bülbül” gibi dünyevî nesnelerle anar. Böylece, beden kibirde olsa bile ruhun diri kalacağı vurgulanarak dönüş kabul edilir.

Ölüm ve dirim, aralarında iki yönlü geçiş olan bir eşğin arkasındaki dünyalar olarak algılanınca, sistematığın “dönüş eşiği” aşı-

⁴ Campbell, *age*, s. 239.

miş kahraman da artık “iki dünyanın ustası” olmuştur. Campbell’a göre, “ileri geri gidip gelme ustanın becerisidir. Kozmik Dansçı, der Nietzsche, ağırlığını tek bir noktaya koymaz, fakat neşeyle, hafifçe döner ve bir konumdan diğerine sıçrar.”⁵ Şair, ölüm ve hayat arasındaki çizgi üzerinde adeta dans edencesine zarif bir incelikle gidip gelmektedir. Bu inceliğe ulaşan kahraman artık yolculuğun son evresine girmiş; “yaşama özgürlüğü”ne kavuşmuştur.

Bu ilişkiyi kurabilen insana eski kültürümüzde “rind” denirdi. Bir rind açısından hayat ne tapınılacak kadar vazgeçilmezdir ne de yok sayılacak kadar değersizdir. Ölüm de ne bir yok oluş ne de bir cehennem azabına diriliştir; Yahya Kemal’in *Veda Gazeli*’nde söylediği gibi “evvel giden ahebâbla tekrar mülaki olunacak bir bezm-i ezel”dir.

Her insan gibi bir rind de doğum-ölüm-yeniden dirilişi kaçınılmaz biçimde yaşayacaktır ama onu farklı kılan bu sürecin anlamını kavramış olması ve bu kaderi karşılamadaki inceliğidir. O, ruhunun en karanlık bölgesine nüfuz etmiş, kendini çarmıha germiş, hesaplaşmasını tamamlamış kâmil insandır.

⁵ Campbel, *age*, s. 262.

BAHTİYAR VAHABZÂDE'NİN TİYATROLARINDA ARKETİPSEL BENLİKLER

Kurgusal edebî türlerden biri olan tiyatronun ana ögesi kişiler kadrosudur. Bu figürler üzerinde yapılacak tahlilî çalışmalar, edebî metindeki estetik hazzın kaynağını anlamamıza yardım edecektir. Kişilerin bağımsız olarak kurgulanma biçimleri, diğer kişilerle ilişkileri, vaka gelişiminde üstlendikleri fonksiyonlar, diğer teknik ve içerik öğeleri bakımından konumları bir tahlil çalışması dâhilinde incelenebilecek hususlardır. Bu çalışmalar yapılırken açıklama-yorumlama gibi geleneksel tutumdan ziyade, estetik hazzın kaynağı olan ritim, heyecan, merak, şaşkınlık, özdeşlik kurma, yabancılaştırma, aşma gibi duygu hallerine sebep olan ilişkiler ağını çözümleyerek estetik değer yargısına ulaşma amaçlanmalıdır.

Türk dünyasının şöhretli kalemi, Azerbaycan edebiyatının ölümsüz isimlerinden biri olan Bahtiyar Vahapzade'nin Türkiye Türkçesine aktarılmış üç tiyatro eseri bulunmaktadır¹: *Nereye Gidiyor Bu Dünya*, *İkinci Ses*, *Feryad*. Yavuz Bülent Bâkiler'in yayımladığı bu eserlerden ilk ikisi mensur, üçüncüsü manzum metinlerdir.

Nereye Gidiyor Bu Dünya, bilim-vicdan çatışmasının ana tem olarak işlendiği yedi perdelik bir dramdır. Yedinci Perde hariç her perdenin başına prolog/epigraf; metnin sonuna da epilog niteliğinde manzum parçalar konmuştur. Bahtiyar Vahapzade'ye ait olan bu şiirlerin perdeler açılmadan ve son perde kapanmadan önce "yazar" tarafından okunması tasarlanmıştır.

İkinci Ses, üç perdelik bir aile dramıdır. Bu metnin düzenlenişi de öncekine çok benzer; Birinci ve Üçüncü perdelerin başlarında ve tüm perdelerin sonlarında manzum parçalara yer verilmiştir. Ancak

¹ Bahtiyar Vahabzade, *Nereye Gidiyor Bu Dünya*, *İkinci Ses*, *Feryad*, Aktaran: Yavuz Bülent Bâkiler, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991.

bu kez şiirleri okuyan “yazar” değil kurgusal figürlerdir ve şiirler metnin ayrılmaz birer parçasıdır.

Feryad’ın metin tertibi bu iki eserden farklıdır. Metin “perde”lere değil, “sahne”lere ayrılmıştır. Baştaki herhangi bir adlandırma yapılmayan giriş niteliğindeki kısa bir bölümden sonra altı sahnelik bir düzenleme yapılmıştır. *Feryad*, XIV. Asırda, Halep Emiri’nin sarayı çevresinde yaşanan bir vakadan hareketle şeriat-tarikat çatışmasını konu alan manzum bir eserdir. Klasik Yunan tragedyasının bazı özelliklerini taşıyan eserin sonlarında “koro”ya da yer verilmiştir.

Çalışmanın bu bölümünde bu metinlerdeki arketipsel benliklerden “gölge”, “yaşlı bilge” ve “anima/animus” figürleri çözümlenecektir. Persona (maske) ise, arketipsel kökenli olsa bile bilincin kontrolünde ve kültür içinde biçimlendiği için çalışmaya dâhil edilmemiş ancak ilgili figürler incelenirken zaman zaman ona da atıflarda bulunulmuştur.

Gölgeler

Gölge arketipi, ruhsal benliğin bilinçdışına hapsedilmiş, çoğunlukla kötücül yönüyle tezahür eden parçasıdır. Bireyin yaşantısında ikinci bir kişilik, bir iç ben gibi rol oynayan gölge, bizim kültürümüzdeki “nefs” olgusuna benzer. Jung’un iddiasına göre, tüm arketipler içinde en tehlikeli olan ve ömür boyu varlığını hissettiren bu figür düşman, yırtıcı hayvan, yabancı algısından kaynaklanır. Keza, yapılan araştırmalar görme ve işitme özürlü doğmuş bebeklerin “yabancı”yı sadece kokusundan ayırt edebildiğini ve ondan huzursuzluk duyduğunu göstermiştir. Bu yabancı, aslında tanışmaya, yüzleşmeye korktuğumuz içimizdeki yabancı, yani gölgemizdir. Bu korku yüzünden, kişisel bilinçdışında bastırılan gölge bilinç ötesi bir yolla başkalarına yansıtılır; böylece içimizdeki kötülük yadsınarak sorumluluk başkalarına yüklenir ve kendi benliğimizi korumaya alırız².

Benliğin gölgeyi dengeleyici unsuru olan bilinçli toplumsal kişilik persona/maske ile gölge arasında daima bir savaş vardır; her ikisi de benliğin merkezini ele geçirmek ister. Böylesi durumlar kişilik bölünmesine yol açarak şizofreni gibi muhtelif ruhsal rahatsız-

² Stevens, *age*, s. 65 vd.

lıklara sebep olur. Ancak toplumsal yaşantı gereği çoğunlukla persona baskın çıkarsa da, gölge de zaman zaman aşırı etkinlik göstererek benliğin bütününe hâkim olur. Bu durum muhtelif felaketlere yol açabilir. Büyük kan dökücü tarihsel kişilikler, gölgelerinin esiri olmuş insanlardır.

Bütün arketipler gibi gölge figürünün de kendini en çok açığa vurduğu faaliyetler arasında rüyalar, mitler ve sanat eserleri vardır. Gölge figürü, mitolojik/fantastik metinlerde sık sık şeytan, ejderha, yılan, kurt adam, vampir, hayalet gibi sembollerle temsil edilir. Modern zamanların gerçekçi kurgulamalarında ise gölgenin anarşist ruhlu kişileştirmelerle yansıtıldığını görüyoruz. Kanlı diktatörler, seri katiller, acımasız teröristler, işkenceciler, siyasi düzenbazlar, çıkarıcı hilebazlar bu tür figürlerden bazılarıdır. Arketip kuramını ilk ortaya atan Jung, gölge arketipini hilebaz figürü ile özdeş görür ve bu figürle ilgili şu tespitlerde bulunur:

Burada hilebaz bilinçdışındaki karşı eğilimlerle, münferit vakalarda çocuksu, düşük karakter olan bir tür ikinci kişilikle temsil edilir; (...) Sanırım hiçbir yerde eksik olmayan bu kişilik unsurunu gölge diye nitelendirmekte haklıyım. Bu kişilik unsuru bizim kültür düzeyimizde kişisel bir gaf ("gaffe", "slip") olarak görülür ve bilinçli kişilikte bir bozukluk olarak yaftalanır.³

"Hilebaz fantazması muzip anlatılarda, karnaval coşkusunda, şifa ve büyü ritlerinde, dinsel korku ve aydınlanmalarda, kimi zaman açık seçik, kimi zaman da muğlak biçimlerde, tüm zaman ve mekânların mitolojisinde dolanır durur, belli ki bir "psikologem", yani çok eski bir arketipik psişik yapıdır."⁴

Ancak bu açıklamadan hilebaz figürünün sadece mitolojide ve tarihte kaldığı zannı uyanmamalıdır. O, birçok kültürde görülen ve içinden hâlâ su akan eski bir nehir yatağı olup uygar insanda da aynı naiflik ve özgünlükle yansımaktadır.⁵

Hilebaz, kurtarıcının bir öncüsüdür ve tıpkı onun gibi, Tanrı, insan ve hayvandır. Hem insanın altındadır hem de üstünde, en belirgin ve önemli özelliği bilinçsizliğidir. Birçok bakımlardan hayvan-

³ Jung, DA, s. 128.

⁴ Jung, DA, s. 126.

⁵ Jung, DA, s. 128.

lardan daha aptaldır ve bir gülünç beceriksizlikten diğerine düşer. Aslında kötücül olmamasına rağmen, bilinçsizliği ve alakasızlığı yüzünden çok fena şeyler yapar; hayvansı bir bilinçsizliğin içine hapsolmuştur.⁶

Vahapzade'nin incelediğimiz üç tiyatro eserinde de hilebaz figürünün örnekleriyle karşılaşırız. Nereye Gidiyor Bu Dünya'da, bu figürü temsil eden kişi Şahbaz'dır. Eserin asıl kahramanı Laçın'ın eski kayınpederi olan ve adalet bakanlığı görevini yürüten Şahbaz, Laçın'ın uzun bilimsel araştırmaları sonucunda keşfettiği fakat insanlığa zarar verir korkusuyla yayımlamak konusunda kendisiyle savaştığı "hafıza nakil" yöntemi ile ilgili dosyayı ele geçirmek ister. Bunun için, o, daha önce, Laçın'dan boşanması için teşvik ettiği kızını kullanarak türlü hilelerle Laçın'a ulaşır onun ölümüne yol açar.

Eserde karşı güç/hasım/engelleyici fonksiyonu yüklenmiş olan Şahbaz, kötülüğü, düzenbazlığı, şeytanî zekâsı, olağanüstü gücü ile Jung'un belirttiği gibi "Tanrı, insan ve hayvan" özelliklerine sahip bir hilebazdır. Eserin başlarında onun da katıldığı bir konuşmada, onun kişilik özellikleri önceden haber verilir. Bir taziye evinde yapılan bu konuşmaların bir kısmı şöyledir:

ŞAHBAZ - (...) Kötülük insanın tabiatındadır.

I. ERKEK - (...) Kutsal kitaplar da bunu yazıyor. Diyor ki, insanın bir omuzuna melek konmuş bir omuzuna da şeytan

II. ERKEK- Adam ona derim ki, meleşti dinlesin, şeytanı değil.

ŞAHBAZ- Evet, her adamın iki özelliği var. Hayır da onun tabiatındadır, şer de. Biz iyi adam ona diyoruz ki hayır, şer'inden fazladır.

II. ERKEK- Ben öyle düşünmüyorum. Canım, şimdiki ilmin yarattığı hileler. Şimdi Allah'ın işine el uzatıyorlar.⁷

Bu konuşmalarda, insan ruhunun ikiz yapısına; persona (maske)-gölge ikilemine işaret edilerek gölgenin hilekârlığı, Allah'ın işine el atması yani tanrılaşma iddiası vurgulanıyor. Her ne kadar bilimsel faaliyeti yapan Laçın olsa da ondan yararlanmak isteyen Şahbaz olduğuna göre şeytanlaşan da odur. Zaten vakanın ilerleyişi ve sonuçlanması da onun şeytanî planı doğrultusundadır. Şah-

⁶ Jung, DA, s. 129.

⁷ Vahabzâde, age, s. 9.

baz'ın burada söylediklerine bakıp onu hilebaz figürünün zıddı bir bilinçlilikle donanımlı olduğu zannedilmelidir. Bilinçlilik hali esasen kişinin kendini bilmesidir; tanınmasıdır. Oysa Şahbaz'ın burada söyledikleri genel ve diğer konuşmacıların da tekrar ettiği yaygın bilgilerdir. O sahip olduğu bu özelliklerin hayvani, şeytani olduğu bilincinde değildir. Laçın'ın buluşunu ele geçirme isteği de kendince kötülüğünden değil kızının ve torununun geleceğini düşündüğü içindir. Oysa bunu başaramayan beceriksizliğiyle de Şahbaz hilebaz figürünün bir diğer özelliğini yansıtır.

İkinci Ses'te hilebaz figürü rolü Zeynep'e verilmiştir. Vakanın işleyişinde yönlendiricilik fonksiyonu yüklenmiş olan Zeynep, evli bir kadın olan Hayat'a, ağır yaralı olarak hastanede yatmakta olan kardeşini teselli edecek bir aşk mektubu yazdırır ve çıkar sağlamak amacıyla bu mektupla şantaj yapar. Keza, benzer bir davranışı da, Reşat'ın yasak aşkı olan Arzu'ya karşı gösterir ve bu yasak aşkı ifşa etme tehdidiyle ondan da çıkar sağlamak ister. O, esasında, daha önce de dolandırıcılıktan hapis cezası almış bir kişidir. Zeynep hem bu davranışları ile şu konuşmalarıyla kişilik yapısını bariz bir biçimde ele verir:

ARZU- Neyi öğrendin, yani?

ZEYNEP- Beni ne zannettin? Sen beni tanımıyorsun, Zeynep'in bilmediği şey yok. Ama iyi yapıyorsun, helal olsun.

ARZU- Helal olacak neymiş?

ZEYNEP- Reşat işte. O, tam sana göre, şu dünyanın pek garip işleri var diyorum. Kar kuytuda, para pintide.

ARZU- Zeynep! Ayıp ediyorsun!

ZEYNEP- Ayıp olacak neymiş? Dünya böyle, at binene, kürk giyene yakışır.

ARZU- Zeynep!..

ZEYNEP- Ben bu mektubu neden istediğini bilmeyecek kadar aptal mıyım yani? (Çantasından mektubu çıkarır.) Al işte, kocasına göster, karısının ne mal olduğunu bir bilsin.⁸

Zeynep, vaka kuruluşunda sınırlı bir rol üstlenmiş olsa da bir hilebazın güçlülük (tanrısallık), çıkarları için her şeyi mubah sayan hayvanilik ve kendini bilme konusundaki bilinçsizlik özellikleriyle öne çıkar.

⁸ Vahabzâde, *age*, s. 169.

Feryad'da hilebaz figürünü temsil eden kişi Zahit'tir. Halep Emirliğinin din adamı olan Zahit cezalandırılmasını istediği Hurufilerin önderi olan Şirvanlı Nesimi'yi bulabilmek için sağır-dilsiz zannedilen bir casus kullanır. Keza, benzer bir davranışı da, idam edilen kişinin Hallacı Musa olup olmadığını anlamak için cenazeyi Musa'nın annesine göstermek olur. Zahit'in hayat algısı metnin girişinde kendi sözleriyle sezdirilir:

Bazen en doğru söz hakikat olmaz
Hakikat her yerde zaruret olmaz.
Hayat karşı gelir, bizi kahreder.
Uymasak dünyanın şu gidişine⁹

Bu sözler, hakkı hakikati her şartta haykırması gereken vicdan sahibi lider bir kişinin değil şartlar hâsıl olduğunda hileyi mubah gören; dünyayı değiştirmeye talip olmak yerine dünya nimetlerine talip olan politik bir bakış açısını yansıtır.

Zahit, dinî otoriteyi temsil eden söz sahibi bir insan olması bakımından tanrısal gücün sahibi; insan-Tanrı ilişkilerine sadece bir "zahid" penceresinden baktığı için bilinçsiz; Musa'yı öldürterek oğlunun intikamını almanın sevincini yaşamasıyla hayvani bir varlıktır.

Bu üç metindeki üç gölge/hilebaz figürü olay örgüsünün işleyişinde muayyen bir rol oynayarak aksiyonun doğmasına katkı sağlarlar. Şahbaz, olay örgüsünün ana eksenindeki çatışmanın müsebbibidir; ilk dramatik hamle ondan kaynaklanır. Hâlbuki o, müdahalede bulunmasa entrika başka türlü gelişecek daha düşük yoğunluklu bir aksiyon gerçekleşecekti. Şahbaz yedi perdelik oyunun sadece dördüncü perdesinde sahnede yoktur. Böylece en uzun süre sahnede kalan, diğer kişilerle kurulan tüm iletişim ağının merkezindeki kurusal figür o olur.

Zeynep ve Zahit ise entrikanın merkezinde yer almaz; Şahbaz'a göre, aksiyonun daha düşük düzeyde bir katılımcısı olurlar. Bununla birlikte onların katılımı yeni bir çatışma unsuru olur ve entrikayı biraz daha karmaşık hâle getirir. Karmaşıklık edebî metinlerde kavranabilir düzeyde kaldığı sürece okuyucunun merak ve şaşkınlık

⁹ Vahabzâde, *age*, s. 207.

duygularını tahrik edici bir unsur olduğundan estetik haz yaratma vesilelerinden biridir. Yazar bunu bildiği için asıl vakanın akışını ve yönünü değiştirmese de bu karakterlerin katılımını sağlamayı tercih eder.

Gölge arketipi ve onun bu metinlerdeki görüngüsü olan hilebaz figürü evrensel bir motiftir. Bu gerçek eserleri de evrensel bir boyuta taşıyarak her kültür düzeyindeki okuyucuya/seyirciye hitap etme; onlara kendi gölgesiyle yüzleşme, hem onu yadsıma hem de onunla özdeşleşme imkânı verir. Gölge figürü aynı zamanda korku uyandırarak arınma duygusu da yaratır.

Yaşlı Bilge Adamlar

Mitolojik ve edebî metinlerde en sık karşılaşılan arketiplerden biri de “yaşlı bilge adam”dır. Halk edebiyatı ürünlerinden âşık menkıbelerinde, rüyada dolu/bâde sunan pîr/usta, masal kahramanlarının başı sıkıştığında ortaya çıkan Hızır veya yaşlı adam, Dede Korkut hikâyelerinde Dedem Korkut, yaşlı bilge arketipinin bizim kültürümüzdeki sembolleridir. Jung, bu figürü şöyle anlatır:

Yaşlı bilge adam düşlerde büyücü, hekim, rahip, öğretmen, profesör, büyükbaba ya da otorite sahibi herhangi bir kişi olarak görünür. İnsan, gulyabani ya da hayvan görünümündeki ruh arketipi, insanın idrak, anlayış, iyi bir tavsiye, karar, plan gibi şeylere ihtiyaç duyduğu, ama kendi imkânlarıyla bunlara ulaşamadığı durumlarda ortaya çıkar. Arketip bu ruhsal yetersizliği, boşluğu dolduran içeriklerle telafi eder.¹⁰

Kahraman dışsal ya da içsel nedenlerden ötürü gerekeni yapamadığı için, gerekli bilgi, kişileştirilmiş bir düşünce, yani öğüt verip yardım eden yaşlı adam kılığında ortaya çıkar.¹¹

Evet, yaşlı adam, bilinçli bir düşünce henüz ya da artık mümkün olmadığında, bilinçdışı psişik alanda kendiliğinden gerçekleşen mak-satlı düşüncelerin ve ahlaki ve fiziksel güçlerin yoğunlaşmasının ta kendisidir.¹²

İncelememize konu olan eserlerde bu arketipin en bariz tem-

¹⁰ Jung, DA, s. 86.

¹¹ Jung, DA, s. 87.

¹² Jung, DA, s. 88.

silcisi *Nereye Gidiyor Bu Dünya*'da *Ulu Ecdad* olarak kurgulanmış hayali kişidir. Oyunda ilk kez dördüncü perdede *Laçın*'ın karşısına çıkar ama *Laçın* onu daha önce de rüyasında görmüştür. Bu durum mitolojiyle de büyük bir uyum gösterir. Genetik bilimci *Laçın* onu görünceye kadar hafıza nakil yöntemi ile ilgili bütün çalışmalarını yapmış ve başarılı bir sonuç almıştır. Ancak buluşunu anlatacağı sempozyumun öncesindeki gece rüyasına gelen *Ulu Ecdad* "huzurunu elinden almış; onu ayrı yola salıp sıcak aşına su katmıştır."¹³ *Ulu Ecdad*, ona yaptığı keşfin kötü insanların eline geçmesi halinde bir gaddarlık silahına dönüşeceğini söyleyerek, ondan buluşun dosyasını yakmasını ister. Onu, tabiatın akışına müdahale etmekle suçlayıp şu uyarıyı yapar:

İnsan! Bilsin! Görsün! İşitsin! Ama kendinden, kendi tabiatından, alışkanlığından, insanî niteliklerinden el çekmesin, inkâr etmesin kendini. İnsan olduğunu unutmasın... Siz anneniz tabiat ile yüz yüze oturup konuşmak yerine, büyük iştihanızla, dibi görünmeyen nefsinizle, sonsuz tamahınızla konuşuyor, onlara boyun eğiyor, hep onları doyurmağa çaba harcıyorsunuz.¹⁴

Laçın, *Ulu Ecdad*'ın bu uyarılarındaki haklılığı bilse de gerekli iradeyi gösteremez ve dosyayı *Şahbaz*, *Ayla* ve *Nergis*'e teslim ettikten sonra kalp krizi geçirerek ölür. *Ulu Ecdad* bu kez *Ayla*'ya görünür, onu uyararak istediğini elde eder; sonunda dosya yakılır ve "Hayır zafer çaldı şer üzerinde."¹⁵ dizesi ile oyun biter. Vakanın işleyişinde yönlendirici fonksiyonu yüklenen *Ulu Ecdad* vakanın sonucunu belirleyen figür olur.

İkinci Ses'te yaşlı bilge adam arketipinin fonksiyonunu *Reşat*'ın ve *Arzu*'nun ayrı ayrı ikinci benlikleri üstlenir. Evli bir insan olan *Reşat* ve *Arzu* yasak bir ilişki sürdürmektedir. Üç perdelik oyunun birinci ve üçüncü perdesinde *II. Reşat* olarak kurgulanan figür ile ikinci perdesinde *II. Arzu* olarak kurgulanan figür ortaya çıkarak onları sağduyuya ve vicdanlarının sesini dinlemeye davet eder. Bu durum *II. Reşat* tarafından *Reşat*'a şöyle ifade edilir:

¹³ Vahabzâde, *age*, s. 35.

¹⁴ Vahabzâde, *age*, s. 37.

¹⁵ Vahabzâde, *age*, s. 106.

Ben senin aklın, vicdanın, ikinci sesinim, işte. Benden korkma hiç. (...) Beni işte senin duyduğun utanç çağırdı... Ben de geldim. Ben senin, seni dıştan gören gözlerimin. (...) İnsan bir işe başladığında iyice düşünüp taşınmalı, vicdanının sesini dinlemeli.¹⁶

II. Arzu da benzer bir çağrışı *Arzu*'ya yaparak, ona vicdanının sesini dinlemesini, başkasının mutluluğuna göz dikmenin doğru olmadığını, bu ilişkide kurban vermesi gerekenin kendisi olduğunu, başka bir seçeneğinin olmadığını söyler.¹⁷ Yaşlı bilge adam;

(...) sık sık kim, neden, nereden, nereye sorularını sorarak insanın kendisi üzerinde düşünmesini ve ahlakî güçlerin toplanmasını sağlar, sık sık da bunun için gereken büyü tılsımı, yani iyi ile kötünün birleştiği kişiliğin bir özelliğini temsil eden beklenmedik ve ihtimal dışı bir başarıya ulaşma gücü verir.¹⁸

Reşat onunla konuşurken “ben burada güçsüzüm”¹⁹ diyerek ondan adeta yardım isteyecek; o da “En büyük güreşçi kendisini yenmesini bilendir.”²⁰ diyerek onu teşvik edecektir.

Yaşlı bilge, bu eserde iki farklı kimlikle karşımıza çıksa da aslında aynı işlevi görmeleri bakımından tek bir figürdür. Olay örgüsünün işleyişinde yönlendirici rolünü üstlenen bu arketip baştan sona mutlaka her perdede sahneye çıkıp olayların akış yönünü değiştirmek ister ve sonuç itibarıyla başarılı olur. Bu durum okuyucuda/seyircide fantastik duyguların uyanmasına da imkân vererek ruhsal zenginlik yaratır.

Feryad'da yaşlı bilge adam arketipini saray âlimi *Lokman* temsil eder. Olay örgüsünün işleyişinde zaman zaman yardımcı, bazen de yönlendirici fonksiyonu yüklenmiş olan *Lokman* sahnede en çok kalkan kişilerden biri olur. Sık sık *Emir*'le ve *Zahit*'le tartışmaya giren *Lokman*, onları hakikat, adalet, merhamet konusunda uyarır. Konuştuğu kişilere, yalandan, riyadan uzak durmanın zorunluluğunu hatırlatan *Lokman* hayat felsefesini de şöyle anlatır:

¹⁶ Vahabzâde, *age*, s. 124-126.

¹⁷ Vahabzâde, *age*, s. 163-165.

¹⁸ Jung, *DA*, s. 89-90.

¹⁹ Vahabzâde, *age*, s. 146

²⁰ Vahabzâde, *age*, s. 147.

Ben ne hurûfîyim ne de dindarım
 Nerde gerçek varsa, orda ben varım
 Yalandır, riyadır... büyük düşmanım
 Yalnız hakikattir Allahım benim
 İnsan idrakiyle yüce ve asil
 Sen idrake yaslan, duyguya değil.²¹

Bu bakış açısı yukarıda özelliklerini saydığımız yaşlı bilge adamla *Lokman*'ı özdeş kılar. Jung'un şu açıklamaları bu durumu daha da belirginleştirir:

Demek ki yaşlı adam bir yandan bilgi, idrak, düşünce, bilgelik, akıl-
 lılık ve sezgi, diğer yandan da iyi niyet ve yardımseverlik gibi ahlaki
 özellikleri temsil eder, ki bunlar onun "ruhsal" karakterini yeterince
 ortaya koyar.²²

Metinlerdeki yaşlı bilge adam kurgulamaları ilk iki oyunda ha-
 yalî kişiler, son oyunda ise gerçek bir kişi hüviyetiyle karşımıza çık-
 maktadır. Yazar, hayalî kişilerle okuyucunun/seyircinin heyecanını
 diri tutacak esrarlı bir iklim yaratmıştır. Bu tutum metni daha canlı
 kılmış ve okuyucunun/seyircinin oyuna katılma duygusunu tahrik
 etmiştir. Onlar, yanlışı gördükçe kendi iç dünyalarında itiraz eden
 okuyucunun/seyircinin de sözcüsü olmuştur. Bu figürlerin entrika-
 yı zenginleştirici bir işlevlerinin olduğu da görülür; hepsi olay ör-
 güsü zincirine yeni halkların eklenmesini sağlamış ve olayların akış
 yönüne tesir etmiştir. Keza, bu figürler muayyen bir ritim duygusu
 yaratma bakımından da kısmî bir rol oynamaktadır. *II. Reşat* ile *II. Arzu*
 figürleri, sırasıyla sahneye çıkarak seyircide/okuyucuda bir iç
 ritim yaratmıştır.

Anima ve Animuslar

Biyoloji biliminin de tespit ettiği gibi her insan çift cinsiyetli-
 dir. Bununla birlikte, yine biyolojik olarak iki cinsin farklılığı da bir
 gerçektir. Mitolojide kadın ve erkeğin tek bir varlığın bölünmesin-
 den ortaya çıktığına dair bazı imgeler bulunduğu gibi, çift cinsiyetli

²¹ Vahabzâde, *age*, s. 269.

²² Jung, *DA*, s. 91.

varlıklara da rastlanır. İslam kültüründe Havva'nın, Adem'in kürek kemiğinden yaratıldığına ilişkin bir algının varlığı bilinmektedir.

Jung'a göre, her iki cins de, diğerine ait arketipik bir imgeyi saklar. Bu bağlamda, anima erkeğin içindeki kadın arketipini, animus ise kadının içindeki erkek arketipini temsil eder. Anima ve animus her iki cinsin bilinçdışında erkeğin kadınlığa ait yönünü ve kadının erkekliğe ait yönünü temsilen zıt eşler (syzygy) olarak faaliyet gösterir. Bu kadın ve erkeğin birbiriyle ilişkisini derinden etkiler. Anima ve animus arketipi benlikle bilinçdışı arasında arabulucu rolü üstlenerek kişinin iç ve dış dünyaya uyumunu sağlama işlevi üstlenir. Onlar bilinçdışında ne denli yer tutarsa dışa yansıtılma ihtimalleri de o derece yüksektir. Dolayısıyla karşı cinse ait imgelerin uyanması ile aşk arasında sıkı bir ilişki vardır. Eğer, bu arketip gölge ile özdeşleşirse yadsınma öne çıkar²³.

İncelememize konu olan eserler içinde bu arketiplerin bariz bir biçimde görüldüğü metin *İkinci Ses*'tir. Eserde, *Reşat* ve *Arzu* üzerinden bu yönde bir çözümleme yapıldığında her ikisinin de bu arketiplerin güçlü etkisinde oldukları gözlemlenmektedir. *Reşat* ile *Arzu* arasında yukarıda da değinildiği gibi bir yasak aşk ilişkisi vardır. Bu aşkın sebebi *Reşat*'ın, *Arzu*'ya söylediği şu sözlerle açıklanır: "Seni çok daha önceleri henüz dünyaya gelmeden tanıyormuşum gibi geliyor bana."²⁴ Bu durumu Jung şöyle açıklar:

Her erkek içinde salt bu veya şu kadına ait olmayan, ebedi bir kadın tasviri, belirli bir kadınlık imgesi taşır. Bu tasvir temelde bilinçdışıdır ve başlangıçtan beri var olan kaynağın kalıtsal bir faktördür.²⁵

Demek ki, *Reşat*, *Arzu*'yu animası ile özdeşleştirmekte, onunla birleşmeyi kendi bütünlüğünü sağlamak olarak görmektedir. Bu birlikteliğin kendini tamamlamak olduğu hissi *Arzu* tarafından da "Evet, biz zaten aynı insanlarız."²⁶ cümlesiyle dile getirilir ki bu da *Arzu*'nun *Reşat*'ı animusuyla özdeşleştirdiğinin delilidir. *Arzu*, "Tarın telleri de çifte. Bu teller aynı ses üzerinde köklenmezse beste

²³ Stevens, *age*, s. 72.

²⁴ Vahabzâde, *age*, s. 120.

²⁵ Stevens, *age*, s. 72.

²⁶ Vahabzâde, *age*, s. 120.

yapılamaz, zaten.”²⁷ cümleleriyle bu fikrini pekiştirir. *Arzu* da *Reşat*’ı ilk gördüğü anda *Reşat*’ın kapıldığı hislerin bir benzerine kapılır. *Arzu*’ya daha önceden birileri *Reşat*’tan bahsetmiştir ve *Arzu* bu önbilgiden yola çıkarak *Reşat*’ı hayalinde canlandırmış, görür görmez hemen tanımış ve “hayalim, aşkım, heyecanım” duygusuna kapılmıştır.

Reşat, *Arzu*’ya olan aşkını dile getirirken coşku içinde kendinden geçer ve “Ben tırmanmaya tepe değil, yüksek dağ istiyorum.”²⁸ der. Buradaki dağ imgesi ile ilgili Jung ilginç bir tespitte bulunur. Ona göre, “Dağın büyüklüğü ve yüksekliği yetişkin kişiliği imler.”²⁹; “Dağ, yolculuğun ve tırmanışın hedefini temsil eder, bu nedenle psikolojide genellikle Kendilik anlamına gelir.”³⁰ Kendilik, kişiliğin bütününe temsil eder; kendiliğin gerçekleşmesi bilinçdışı ile benliğin tanışması, birleşmesi demektir. *Reşat*, *Arzu*’da yansımasını bulan animası ile bütünleşmeyi dağ imgesiyle ifade etmiş olur. *Reşat*’ın *Arzu*’yu, “tan yıldızımsın benim”³¹ diyerek “ışık” imgesi ile anması da dikkat çekicidir. Çünkü ışık, tüm arketiplerin kökeni olan Tanrı arketipidir.

Anima ve animus kurgulamaları seyircide/okuyucuda kendi iç benliklerine yolculuk yapma; böylece kendilerini tanıma duygusu uyandıracığı için kişilerle özdeşlik kurma yoluna gidecekler ve bu estetik haz yaratıcı bir durumu ortaya çıkaracaktır. Keza, bir edebî metinde kurgulanan karakterlerin düz, kolay kavranabilir olmasındansa daha karmaşık, derinlikli ve çok yönlü bir yapıda bulunmaları okuyucuyu bir bulmaca zorluğu ile karşılaştıracığı için estetik haz yaratıcı bir diğer öğedir. Diğer iki eserde anima-animus arketipini bariz bir biçimde temsil eden bir kurgulama yapılmamıştır.

Sonuç olarak:

1. İlk bakışta hayatın akışı içinde her gün karşımıza çıkan sıradan bireyler izlenimi veren kişilerin aslında bir mitik kahraman kadar özgün yönlerinin olduğu ortaya çıkmıştır. Özgünlük, sanat eserinde daima aranan bir özelliktir.

²⁷ Vahabzâde, *age*, s. 120.

²⁸ Vahabzâde, *age*, s. 122.

²⁹ Jung, *DA*, s. 89.

³⁰ Jung, *DA*, s. 89. (Dipnot)

³¹ Vahabzâde, *age*, s. 123.

2. Arketipler sadece mitolojik/fantastik tarihsel metinlerde değil çağdaş metinlerde de işlenmektedir. Kültür ve medeniyet hangi düzeyde gelişirse gelişsin insan türüne ait birtakım özelliklerin korunmaya ve sanat eserlerine yansımaya devam ettiği gözlemlenmektedir. Bu türsel oluş, bireyselden evrensele uzanan bir genişlik yaratarak her okuyucunun/seyircinin eserle özdeşlik kurmasını sağlamaktadır. Özdeşlik kurma sanat eserinin muhatabında estetik haz yaratıcı bir unsurdur.

3. Arketipsel figürlerin dönüşümlü olarak sahneye çıkmaları seyircide/okuyucuda ritim duygusu yaratmıştır. Ritim, insan ruhunun en hoşlandığı hâllerdendir.

4. Arketipsel figürler üzerinden yapılan *Ulu Ecdad*, *Zahit*, *Lokman*, *Arzu*, *Reşat* gibi isim sembolizasyonları yarattığı çağrışımlarla seyircide/okuyucuda ruhsal zenginlik yaratmıştır.

5. Arketipsel figürlerle yaratılan gizemli iklim seyircileri/okuyucuları ürpermeye sevk etmiştir; bu da bir estetik haz vesilesidir.

6. Eserlerin tematik zenginliğinde bu arketipsel figürlerin de muayyen bir rolü vardır.

SONUÇ

İnsan türü, sonsuz bir yolculuktur. Yaratılışçı teoriye göre “ol” emriyle gelen çağrıya uyup yola çıkan insan Cennet hayatında yolculuğun ilk evresini geçirmiştir. O Cennet’ten sürgün edildiği günden bu yana yolculuğun ikinci evresini; dünya hayatını bir erginlenme süreci olarak yaşamaktadır, kıyamet günü geldiğinde ise dönüş yolculuğu başlayacaktır. Campbell’ın “monomit” olarak adlandırdığı mitolojik maceranın esası da bu yolculuğun taklidinden ibarettir: *Yola çıkış-erginlenme-dönüş*. Bu, insanın macerasının ilk büyük trajedisi, ilk eylemsel arketipidir.

Arketip, türümüzün genetik kodlarına işlenmiş davranış kalıpları olduğuna göre, hayatımızı idame ettirmek için gerçekleştirdiğimiz en basit eylemlerden, aşkın bir faaliyet olan estetik yaratmalara kadar her alanda, gözlemlenebilir biçimde arketipsel öğelerden yararlandığımız bir gerçektir. Bu gerçekten hareket edersek diğer arketipler gibi yolculuk/aşama arketipi de türün kaçınılmaz kaderi olarak edebî yaratmaların vazgeçemeyeceği bir tematik olgudur.

Mevcut bilgilerimize göre ilk edebî yaratmalar olan mitik metinlerin yolculuk tem’ini işlemesi bu kaderin bir zorlamasıdır. İnsan zihninin en çıplak/rafine/saf dönemine ait bu metinler sonraki edebî yaratmalara kaynaklık etmiş; tüm edebî türler bu metinlerden evrilerek gelişmiştir. Edebî yaratmaların masal, destan, romans ve nihayet roman boyutlu çizgisel gelişiminin gittikçe dünyevileşerek “ilksel”likten uzaklaştığı izlenimi uyansa da çağdaş edebî metinlerin aynı insanî öze daha karmaşık yollardan ve daha derinlemesine nüfuz ettiği de bir başka gerçektir.

Arketipsel/arketipik eleştiri esas itibarıyla edebî metinlerin biçim ve içerik bakımından arketiplerle ilişkilerini çözümleme iddiasında bulunan, çağdaş metin inceleme yöntemlerinden biridir. Arketip’in hem bir kalıp hem de bir içerik olduğu göz önüne alındığında yöntemin hem biçimci hem de özcü olması anlaşılabilir bir tutumdur. Bütün eleştiri yöntemleri gibi, uygulayıcıların hataları göz ardı edilmek kaydıyla, arketipsel eleştiri de estetik değeri esas alan bir yöntemdir.

Estetik haz, merak, heyecan, şaşkınlık, yenilik, çarpıcılık ve benzeri olgularla beslenen insan ruhu ile ilişkili bir duygudur. İnsan türünün kolektif bilinç dışında yaşayan arketipler, bu olguları diri tutarak, modern çağın, insanı yapay ritüellerle boğan düzeninde saflığa ve doğallığa giden yolu gösterirler. Edebî eserin dünyasında var olan arketiplerin biçim ve öz bakımından çözümlenmesi, bu bağlamda, aynı zamanda bir metin okuma yöntemi önerisidir. Sanatsal yaratmaların ve okumaların nihai amacının estetik haz yaratmak olduğu göz önüne alındığında arketipsel eleştirinin değeri de anlaşılır.

Öte yandan arketipler sadece edebî metinlerde değil günlük hayatımızın her aşamasında ortaya çıktığına göre onları tanımak türümüzü ve kendimizi tanımak, evrendeki konumumuzu belirlemek, insan, çevre ve Tanrı ile ilişkilerimizi kurarken insanî öze uygun bir konum almak demektir.

Türk romanı, 1950'li yıllara gelirken belli edebî geleneklerin tecrübelerini yaşamış olsa da örnek aldığı batı romancılığını doğal olarak geriden takip etmek zorunda kalmıştır. Ancak geçen asrın başlarında doğan kuşak, modern çağın iletişim ve ulaşım imkânlarıyla dış dünya ile daha yakından ilişki kurma ve batıdaki edebî gelişmeleri takip edebilme şansına sahip olmuştur. Romanımızın modernleşmesi yolundaki ilk adımları da bu kuşak atmıştır.

Tanpınar (1901-1962), bu kuşağın en önemli simalarından biridir. Akademisyen, şair, hikâyeci, romancı, denemeci Tanpınar, bilim adamlığı ile sanat adamlığını bir arada başarıyla temsil eden ender şahsiyetlerdendir. İkiyi yarım kalmış (*Mâhur Beste* ve *Aydaki Kadın*) beş romanı ile Türk edebiyatında bu türün en güçlü temsilcilerinden biri olan Tanpınar, Batı sanatının geçen asrın ilk yarısındaki en güçlü eğilimi olan "ön postmodern" estetiğin bizdeki öncülerinden biri olmuştur.

Huzur (1949) yayımlandığında Tanpınar, estetik birikimin ve zevk olgunluğunun uç noktasındadır. O, bir romancı için oldukça geç bir yaşta, ilk romanını yayımladığında, Homeros'tan, Vergilius'e; Proust'tan, Joyce'a; Beydâba'dan Dede Korkut'a; Hayyam'dan, Şeyh Gâlib'e Batının ve Doğunun şaheser yaratıcılarının eserlerine derinlemesine nüfuz etmiş bir bilim, kültür ve sanat adamının birikimine sahiptir.

“Wagner’i, Debussy’i sevip Mahur Beste’yi dinleyen”, eşikte kalmışlıktan evrensel estetik hazzın büyüğü dünyasına geçerek kurtulan bir neslin temsilcisi olan Tanpınar, *Huzur*’la bu neslin romanını yazar. Bu roman, yüz yıllık medeniyet değiştirme krizinin yarattığı kaostan kurtularak düzeni yeniden inşa etme adına estetik düzlemde üretilmiş bir çözüm önerisidir.

Huzur’un terkiбі özelliğı hem içeriğıne hem biçimine teşmil edilmiştir. Bütün kültürel ve edebî birikimleri insanlığın ortak mirası olarak gören bir tutum *Huzur*’un her iki yönüne de yansıtılmıştır. İçerik çerçevesinden bakıldığında eser, kültürel arada kalmışlığımızın çözümünü Doğu ile Batının terkiбinde görür. Biçim yönüyle ele alındığında ise, *Huzur*, “modern roman” ile “ön postmodern” romanın bir terkiбidir. Eserin arketiplerle ve Homeros, Vergilius, Joyce, Proust ve Dede Efendi ile ilişkisi de bu bağlamda değerlendirilmelidir. Bu çerçeveden bakınca, eser aynı zamanda destanın, şiirin, musikin ve romanın terkiбidir.

Huzur’un, Vergilius’ın Homeros’a özenerek kaleme aldığı *Aeneis* destanının olay örgüsü düzenine benzerliği üzerine bir yazı kaleme alınmıştır.¹ Eserin metin tertibinde ise Beethoven’ın *Opus 132 La Minör Yaylı Sazlar Kuarteti* ve Dede Efendi’nin *Ferahfezâ Ayini*’ni taklit eden bir yapı kurduğuna dair önemli tespitler de vardır.² Nobel ödüllü romancı, teorisyen Milan Kundera, *Huzur*’dan yıllar sonra, metin tertibinde müzikal düzenin öneminden söz ederek kendi romanlarında bu hususa büyük bir özen gösterdiğini, senfoni, vokal, konçerto yapılarına benzer yapılar kurduğunu *Roman Sanatı*’nda ayrıntılı bir şekilde anlatır.³ Kundera’nın bu açıklamaları, Tanpınar’ın çağdaş dünya romanı açısından da ne kadar dikkate değer bir yol tuttuğunun göstergesidir. Yukarıda açıklandığı gibi *Huzur*’un metin tertibinde Frye’in sistematığına denk düşen arketipsel bir yapının da kurulduğu gözlemlenmiştir. Bütün bu iddialar birbiriyle çelişkili bir yapıya işaret etmez bilakis birbirleriyle telif edilebilir mükemmel bir terkiбin varlığını gösterir.

¹ Mümtaz Sarıççek, *Huzur’da Yabancı Tesirler*, Prof. Dr. Abdurrahman Güzel’e Armağan, Gazi Eğitim ve Kültür Vakfı Y., Ankara 2004, s. 575-586.

² Tüysüzöğlü; Bektaş, *agm*, s. 103-111.

³ Milan Kundera, *Roman Sanatı*, Çev. İsmail Yerguz, Afa Y., İstanbul 1989, s. 83-113.

Huzur, yolculuk/aşama arketipini ön postmodern romanın ana izleklerinden biri olan “aydın bireyin bunalımı”nı merkeze alarak işlemiştir. Joyce’un Homeros’a öykünerek ürettiği modern çağın destanı *Ulysses*’in kahramanı gibi yirmi dört saatlik bir zaman diliminde sokaklarda dolaşan Mümtaz, ruhsal bakımdan da bilinci ile bilinçdışı arasında *yola çıkış-erginlenme-dönüş* eksenli bir yolculuk yapan mitolojik maceranın kahramanından farksızdır.

Mümtaz bu yolculuk boyunca ikiz bir zamanı yaşar: Mazi ve hâl. Hâl bilincin, mazi ise bilinçdışının merkezi olur. Hâlde toplumsal uyum zorunluluğu onu personası ile yaşatırken, bilinçdışına hapsedilmiş mazinin karanlıklarından gölgesi ve animası başkaldırır. Bu, esasında her insanın er ya da geç yaşaması gereken bir hesaplaşma sürecidir. Bu hesaplaşmayı tamamlayan insanlar kendiliğini gerçekleştirerek ergin bir bireye dönüşür. Mümtaz da bu ruhsal yolculuğu ile hesaplaşmasını tamamlamıştır. Ne var ki, hesaplaşmanın yıkıcı etkisini henüz üzerinden atamadan roman sona ermiştir. Araştırmacılar, Mümtaz’ın öldüğünü veya çıldırdığını söylerler. Biz böyle bir sonuca varamadık; onun yoğun ama geçici bir buhran yaşadığını; misyonunun diri ve sağlıklı kalmak olduğunu düşünüyoruz.

Yusuf Atılgan (1921–1989) hacim bakımından küçük ama yarattığı etkiler bakımından büyük iki eserle romanımızda ön postmodern estetiğin bir diğer önemli şahsiyeti olmuştur. Bu sanat görüşünün ana izleklerinden biri olan “aydın bireyin tutamak arayışı” hem *Aylak Adam*’ın hem de *Anayurt Otel*’nin temel problematiğini oluşturur. *Aylak Adam*’daki büyük şehrin cadde ve sokaklarında kendini arayan C.’nin yerini *Anayurt Otel*’nde bir taşra kasabasının sinema salonunda ve otel odasında kendini arayan otel kâatibi Zebercet alır. Kahramanların içgüdülerinin rehberliğinde arayışlarını yürütmeleri modernizmin üniformalarını giyinmeyi reddeden çıplak/evrensel insan idealine vurgu yapmayı amaçlar. *Aylak Adam*’ın metin tertibi ve olay örgüsü düzeninin bu çıplak/ilksel insanın davranış kalıpları demek olan arketiplerle yakından ilişkisi vardır.

Metin tertibinden biçimsel bir estetik değer çıkarmak geleneksel romanın fazlaca dikkat etmediği çağdaş bir eğilimdir. Atılgan da hocası Tanpınar’ın yaptığı gibi biçim estetiğine özel bir değer yüklemiş; *Aylak Adam*’da, Frye’in sistematigiyle büyük ölçüde örtüşen arketipsel bir yapı oluşturmuştur. Romanı, yaşam evrelerinin dört

ana iklimine göre, KIŞ, İLKYAZ, YAZ, GÜZ başlıklarını taşıyan dört ana bölüme ayıran yazar, bunların arketipsel karşılıkları olan, taşlama, komedya, romans, tragedyaya mitleri ile de anlamsal bir bağ kurmuştur.

Campbell'ın mitolojik yolculuklarla ilgili sisteminde belirlediği evre ve aşamalar da *Aylak Adam*'ın olay örgüsü düzeniyle büyük ölçüde çıkarılır. Çağdaş bir mitolojik kahraman olan C., İstanbul'un cadde ve sokaklarında; sinemalarda, pastanelerde dolaşırken hayata tutunmasını sağlayacağını sandığı "o kadın"ı; yani animasını ararken ruhunun derinliklerinde büyük bir cenkleşme yaşar. Benliği, kendiliğiyle; personası gölgesiyle savaşı; kişilik bölünmeleri yaşar; cinnet geçirir, kişilik azalmasına uğrar, tutamaksızlaşır.

C.'nin hem ruhsal hem de bedensel yolculuğu mitolojik kahramanın yolculuğu gibi yola çıkış-erginlenme-dönüş evrelerinden oluşur. Bu bedensel yolculuk aslında ruhsal yolculuğun sembolü olup her insanın geçmesi gereken kişilik gelişim sürecinin ifadesidir. Benlik gelişimi ile başlayan evre yola çıkış sürecini temsil eder; C. de bu süreci her insan gibi çocukluk ve ilk gençlik yıllarında yaşar. Zalim bir babanın gölgesinde geçen bu evrede onun tek sığınağı teyzesi olur. Babasının ölümü ile yeni bir evreye; kendiliğini gerçekleştirme evresine giren C. için bu süreç erginlenme dönemi olur. Kişiliğin bütün yönlerinin tanınması, bilinci ile bilinçdışının ölümüne eşdeğer bir hesaplaşmasının gerçekleştirildiği bu dönemde C., cinsellik ve aşk deneyimleriyle bireyleşmeye çalışır. Kendiliğini gerçekleştiren kahramanın yolculuğunun son evresi yeniden dirilişi temsil eden dönüş olacaktır. Dönüşü gerçekleştiren C., artık iki dünyanın; bilincin ve bilinçdışının ustası olmuş bir kişidir.

Aylak Adam yolculuk/aşama arketipi ve metin tertibinin edebî tür mitleri ile denkleşen yapısı ile ve eser içinde geçen birtakım arketipsel figür ve sembollerle psikanalitik ve arketipik eleştiri açısından zengin bir malzeme ihtiva etmektedir. Atılğan, postmodern sanatın "mit"ten yararlanma eğilimini, bu eserinde kullanarak romanımızın yenileşmesinde önemli bir adım atmıştır.

Oğuz Atay (1934–1977), Türk romanının en büyük eserlerinden biri olan *Tutunamayanlar*'ı yazdığı anda edebiyat camiasının varlığından haberdar olmadığı bir mimar-mühendisti. *Tutunamayanlar*'ı takiben yazdığı *Tehlikeli Oyunlar*, *Bir Bilim Adamının Romanı*, *Korkuyu*

Beklerken, Oyunlarla Yaşayanlar ve *Günlük/Eylembilim* sadece yedi yıllık yazı hayatına sığdırılmış seçkin bir külliyyatın ürünleridir. Ne yazık ki, bir de onunla birlikte toprağa gömülen bir hayal vardır: “Türkiye’nin ruhu.”

Oğuz Atay’ı ve özellikle de *Tutunamayanlar*’ı bu derece değerli kılan birçok özellikten söz edilebilir. Eserin metinbiçimsel yapısından anlatım tekniklerine kadar pek çok yenilikçi yanı olsa da unutulmaması gereken en önemli husus şudur: Roman bir biçimsel oyundan ibaret değildir. Onu değerli kılan o biçim estetiğini yaratan içeriktir. Burada şiirle ilişkili bir tartışmayı; biçim-içerik sorununu gündeme getirdiğimizin farkındayız. Ancak bizim edebiyat çevrelerimizde pek de tartışılmayan bu hususun Batı dünyasında son yüzyılın en çok tartışılan roman problemlerinden biri olduğunu hatırlamalıyız. Bununla birlikte, burada asıl mevzu romanın bu yönünü tartışmak değil, *Tutunamayanlar*’ın özünü büyük ve önemli kılan hususu tartışmak olduğunu gözden kaçırmamamız gerekiyor.

Bu bağlamda, Oğuz Atay, roman türünün doğduğu günden bu yana en büyük iddiası olan insanı; çıplak insanı, geniş bir felsefi, kültürel ve edebî birikimle anlatmayı başardığı için *Tutunamayanlar* romanımızda büyük bir yol açıcı olmuştur. Tür’ün kurucu eseri kabul edilen *Don Kişot* ile *Tutunamayanlar* karşılaştırmalı olarak bir incelemeye tabi tutulsa birçok yönden benzerlikler taşıdığı görülecektir ama konumuz çerçevesinde düşünüldüğünde her iki romanın da, asıl değerli yanlarının, bir sanat eserinde eleştirel tutumun en etkileyici yolu olan mizahî/ironik bakış açısını kullanarak bir çağı karikatürize etmeleri olduğunu söyleyebiliriz. *Don Kişot*, Rönesans’ın çürümekte olan şövalyelik ruhuna son darbeyi vururken *Tutunamayanlar* postmodernizm tarafından tahtı sallanmaya başlayan modernizme yönelik çok ciddi bir eleştiri olmuştur.

Söz konusu bu iki eser arasındaki bu ve kurulabilecek diğer benzerlikler doğrudan ve birebir etkileşimden ziyade türün ana eğilimleri etrafında buluşmanın bir göstergesidir. Roman türünün dört yüz yıllık geçmişi, bir bakıma bireyin topluma ve kurulu düzene karşı başkaldırısının tarihidir. Bu tezi ispatlama çabasına girmek yerine verilecek kısa bir romancı listesi maksadın hâsıl olması için yeterli olur diye düşünüyoruz: Cervantes, Richardson, Flaubert,

Hugo, Dickens, Diderot, Goethe, Balzac, Zola, Dostoyevski, Tolstoy, Gogol, Kafka, Joyce, London, Sartre, Kundera vd.

Türk romanı bu isyanı Abdülhak Şinasi Hisar ve Tanpınar'la başlatır; Peyami Safa, Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay'la sürdürür. Bu yazarlarla yerel, güncel, basit problemlerden evrensel "insanlık" davasına ve çağ sorgulamasına geçişle "çağdaş" Türk romanına ulaşırız.

Tutunamayanlar'ın sorguladığı çağ, Kafka'nın, Joyce'un, Musil'in, Faulkner'in da sorguladığı, hesaplattığı, insan doğasına aykırı bulup eleştirdiği, tek kültürlü bir dünya yaratmanın peşinde koşan dayatmacı, dışlayıcı, ötekileştirici aydınlanmacı modernizmdir. *Tutunamayanlar*, modernizmi inşa eden küçük burjuvanın ruhsuz, kuralcı, "memur" tutumuna hayatın her cephesinden yapılan bir yıkım çağrısıdır. Bu cepheler, siyaset, bürokrasi, tarih, edebiyat, dil, din, bilim, eğitim alanları ile günlük yaşantı biçimleri, aşk, evlilik, aile ve arkadaşlık ilişkileri yönlerinden açılmıştır. Bu alanlar toplumu ve bireyi bütün yönleriyle kucaklayacak bir kapsayıcılıktadır.

Psikanalitik/arketipsel eleştirinin bakış açısıyla tahlil edildiğinde *Tutunamayanlar*'ın zengin bir malzeme ihtiva ettiği görülmüştür. Frye'nin sistematiğine uygun bir metin kurgusu ve Campbell'in tespit ettiği mitolojik kahramanın yolculuk kurgusu ile önemli ölçüde örtüşen bir olay örgüsü düzenine sahip olan *Tutunamayanlar*, Propp'un belirlediği masal kahramanlarının bazı kalıp davranışlarını da taklit eden bir yapı gösterir. Bunlara ilaveten, eserin *Ulysses* kanalıyla *Odysseia* ile kurulan benzerliği, Hamlet ve Kitâb-ı Mukaddes anıştırmalarını da arketipsel öğeler arasında saymak gerekir. Eser şahıslar kadrosu açısından baktığımızda da, birinci dereceden kişilerin her birinin bir arketipsel figürü temsil ettiği görülür: Turgut persona, Selim gölge, Günseli anima, Süleyman yaşlı bilge, Metin hilebaz figürleridir.

Sonuç olarak *Tutunamayanlar*, Türk romanı açısından, biçim ve içerik yönüyle pek çok orijinal özelliklere sahiptir. Atay, bu romanıyla, bir yandan, romanımızda Tanpınar'la başlayan ön postmodern estetiği kökleştirirken, diğer yandan postmodernizmin ilk güçlü temsilcisi olmuştur.

Ülkemizin tek Nobel ödüllü yazarı Orhan Pamuk, roman dünyasına girdiğinden beri pek çok edebî ve siyasi tartışmanın mer-

kezinde yer almıştır. Yazarın romanlarında söylediklerinden çok kamuoyuna yönelik birtakım açıklama ve konuşmalarının da tetikleyici olduğu bu tartışmaların siyasi ve edebî yönlerini ayrı ayrı değerlendirmek gerekmektedir. Ancak yazarın söz konusu ödülü almasını ve romanlarının “çok satan” eserlerin başında gelmesini edebî başarıya değil siyasal söyleme bağlayan her çevreden kişinin bulunması düşündürücüdür. Bu tartışmaları yapanların karşı tarafın görüşlerini bütünüyle itibarsızlaştıran yaklaşımları ise iki tarafın da gerçeğin bir kısmını söylediğini ya da söylemediğini düşündürmektedir.

Yeni Hayat, söz konusu tartışmaların odağında yer alan bir “edebiyat sosyolojisi vakası”dır. Eserin tam bir “pazarlama başarısı” örneği olacak biçimde basımı ve yayımının daha okunmadan başlatıldığı tartışma bir yana, eser okundukça da tartışılmaya devam etmiştir. Bu kez tartışmanın merkezini, *Yeni Hayat*’ın daha önce yazılmış olan çeşitli metinlerle ilişkisi oluşturmuştur. Yazarın, postmodern romanın belirgin bir eğilimi olan “metinlerarasılık” ilkesi bağlamında başta Dante’nin “Yeni Hayat”ı olmak üzere birçok eserle ilişkiler kurmuş olması, özellikle bu yöntem hakkında bilgi sahibi olmayan şahıslarca *Yeni Hayat*’ın intihalle itham edilmesine yol açmıştır.

Yeni Hayat biçim ve içerik bakımından postmodern romanın pek çok eğiliminin yansıtıldığı bir eserdir. Biçim açısından bakıldığında üstkurmaca oluşturma ve metin tertibi yönüyle de *İlahî Komedyâ*’ya öykünmesiyle dikkat çeker. *Yeni Hayat*’ta içeriğin en baskın eğilimi ise bir yığın “fantastik” malzeme kullanılmış olmasıdır. Pek çok arketipsel imge ile desteklenen bu fantastik yapı eseri zaman zaman bir oyuna dönüştürür. Bu noktada şunu belirtmek gereğini duyuyoruz: İncelediğimiz diğer üç esere nazaran *Yeni Hayat* içerik yönüyle oldukça zayıf kalır. Böyle olmasında, fantastik eğilimlere fazlaca yer verilmesinin payı büyüktür. Postmodern romanın okurla sohbet etme, argo kullanma, pornografik ve cinsellik içeren ifadelerle yer verme gibi öğelerine *Yeni Hayat*’ta sık sık rastlanmaktadır.

Yeni Hayat’ın bu çalışmaya konu edinmemize imkân veren yönü yolculuk/aşama arketipini işlemesidir. Roman kahramanı Osman, eser boyunca mitolojik kahramanın yolculuğuna benzer bir seyir takip eden bir yolculuk yapar. Okuduğu kitabın sayfalarından yükselen çağrıya kulak vererek bir yola çıkar; zorlu sınavlardan geçerek

erginlenir ve döner. Bu reel yolculuk sürecinde ruhsal bakımdan da bilinci ile bilinçdışı arasında gidip gelerek benliğini ve kendiliğini tanır; bilinçdışının karanlıklarında yaşayan gölgesi ile hesaplaşır; bir aşama geçirerek bireyleşir.

Eserde bunların dışında bazı arketipsel sembollere ve figürlere de yer verilir. Işık bu sembollerden en önemlisidir. İlk arketip kabul edilen ışık eserde yaşamın ve ölümün kaynağı olarak görülür; bu da, Tanrı ile eşdeğerdir. Roman kişilerinden Osman mitolojik kahraman, Mehmet (Nahit) gölge, Canan anima, Rıfkı Hat ve Süreyya Bey yaşlı bilge adam, Dr. Narin hilebaz, Ratibe Teyze eşik muhafızı, Osman'ın annesi "büyük anne" arketipini temsil ederler.

Arketipsel yolculuk sadece mitolojik metinlerin ve çağdaş tahkiyeli eserlerin konusu değil şiirin ve tiyatronun da yararlandığı bir olgudur. Bu bağlamda, çalışmaya dâhil edilen Yahya Kemal'in "Rindler üçlemesi" yolculuk sistematğine uygun bir özellik göstermiştir. Eserlerin şimdiye dek yapılan incelemelerinde ortaya konan bilgilerin yanında böyle bir okumaya da tabi tutulabileceğinin anlaşılması orijinal bir bakış açısı sunar.

Bahtiyar Vahabzâde'nin Türkiye Türkçesine aktarılmış üç tiyatro eserinin arketipsel benlikler yönüyle incelenmesi de çalışmanın bir bölümünü oluşturmuştur. Bu metinlerin oluşumunda kişiliğin farklı yönlerinin ayrı bireyler biçiminde kurgulanması okuyucunun sembolik anlatıma meylini besleyici bir rol oynamıştır.

KAYNAKÇA

1. Aktaş, Şerif (1986), *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Ankara: Akçağ Y.
2. ----- (1991) *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Y.
3. Alighieri, Dante (1993), *Yeni Hayat*, Çev. Işık Saatçioğlu, İstanbul: YKY
4. ----- (1998), *İlahi Komedya, Cehennem, Araf, Cennet*, Çev. Rekin Teksoy, İstanbul: Oğlak Y.
5. Althusser, Louis (2009), *Psikanaliz Üzerine Yazılar*, Çev. İrvem Keskinoglu, İstanbul: İthaki Y.
6. Atay, Oğuz (1996), *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Y.
7. Atılgan, Yusuf (2009), *Aylak Adam*, İstanbul: YKY.
8. Ayvazoğlu, Beşir (1985), *Eve Dönen Adam*, Ankara: Birlik Y.
9. Bachelard, Gaston (2007), *Ateşin Tinçözümlemesi*, Çev. Nail Bezel, İstanbul: Öteki Y.
10. ----- (2008), *Mumun Alevi*, Çev. Ali Işık Ergüden, İstanbul: İthaki Y.
11. ----- (2008), *Uzamın Poetikası*, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Y.
12. Bakhtin, Mikail (2001), *Karnavalın Romanı*, Çev. Cem Soydemir; Derleyen ve Ön Söz: Sibel Irzık, İstanbul: Ayrıntı Y.
13. Bartes, Roland (1999), *Yazı ve Yorum*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Y.
14. Bartes, Roland; Ian Watt (2006), *Gerçekçilik ve Romansal Biçim*, Çev. Mehmet Sert, İstanbul: Yirmidört Y.
15. Beyatlı, Yahya Kemal (1987), *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Y.
16. Bilim ve Sanat Vakfı (2006), *Yeni Türk Edebiyatı Tarihi I-II*, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, C: 4, S: 7-8, İstanbul.
17. Campbell, Joseph (1994), *Yaratıcı Mitoloji*, Çev. Kudret Emiroğlu, Ankara: İmge Kitabevi Y.
18. ----- (2000), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Çev. Sabri Gürses, İstanbul: Kabalcı Y.
19. Carloni, J.C.; J.C. Fillox (2000), *Eleştiri Kuramları*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Multilingual Y.
20. Cebeci, Oğuz (2004), *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İstanbul: İthaki Y.
21. Çetin, Nurullah (2008), *Milletleşme Sürecimizde Yahya Kemal Aydınlanması*, Ankara: Öncü Y.
22. ----- (2012), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Öncü Y.
23. ----- (2012), *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Öncü Y.
24. Dökmen, Üstün (1983), *Pinokyo'nun Arketipler ve Anababa-Çocuk İlişkileri Açısından İncelenmesi*, AÜ Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, C:

- 16, S: 2, s. 384-395.
25. Ecevit, Yıldız (2001), *Türk Romanında Postmodernist Eğilimler*, İstanbul: İletişim Y.
26. Eliade, Mircea (1994), *Ebedi Dönüş Mitosu*, Çev. Ümit Altuğ, Ankara: İmge Kitabevi,
27. Erten, Yavuz (2009), *Yalnızlık-Yanlışlık*, www.1cgoru.com, Makaleler.
28. Fordham, Frieda (1994), *Jung Psikolojisi*, Çev. Aslan Yalçiner, İstanbul: Say Y.
29. Freud, Jung, Adler, (1980), *Psikanaliz Açısından Edebiyat*, Çev. Selahattin Hilav, İstanbul: Dost Kitabevi.
30. Freud, Sigmund (1998), *Yaşamım ve Psikanaliz*, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Say Y.
31. ----- (1999), *Sanat ve Edebiyat*, Çev. Emre Kapkın, Ayşe Tekşen Kapkın, İstanbul: Payel Y.
32. ----- (2002), *Dinin Kökenleri*, Çev. Ayşe Tekşen Kapkın, İstanbul: Payel Y.
33. ----- (2008), *Psikanaliz Üzerine*, Çev. Ali Avni Öneş, İstanbul: Say Y.
34. Fromm, Erich (1992), *Rüyalar Masallar Mitoslar*, Çev. Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten, İstanbul: Arıtan Y.
35. ----- (2006), *Psikanaliz ve Din*, Çev. Elif Erten, İstanbul: Say Y.
36. ----- (2008), *Psikanalizin Bunalımı*, Çev. Kıymet Erzincan Kına, İstanbul: Say Y.
37. Frye, Northrop (1973), *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, USA. (Third edition)
38. ----- (2006), *Büyük Şifre Kitâb-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı*, Çev. Selma Aygül Baş, İstanbul: İz Y.
39. ----- (2008), *Kudretli Kelimeler*, Çev. Selma Aygül Baş, İstanbul: İz Y.
40. Gilchrist, Cherry (1993), *Dokuzlar Çemberi*, Çev. Şen Süer Kaya, İstanbul: Anahtar Kitaplar.
41. Gökeri, A.İ. (1979), *Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması*, Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi (Yayınlanmamış Doktora Tezi, s. 213)
42. Gürbilek, Nurdan (2001), *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Y.
43. Hisar, Abdülhak Şinasi (2006), *Yahya Kemal'e Vedâ*, İstanbul: YKY.
44. Homeros (1996), *Odysseia*, Çev. Azra Erhat/A. Kadir, İstanbul: Can Y.

45. Jung, Carl Gustav (1997), *Analitik Psikoloji*, Çev. Ender Gürol, İstanbul: Payel Y.
46. ----- (1998), *Psikoloji ve Din*, Çev. Raziye Karabey, İstanbul: Okyanus Y.
47. ----- (2005), *Dört Arketip*, Çev. Zehra Aksu Yilmazer, İstanbul: Metis Y.
48. ----- (2007), *Keşfedilmemiş Benlik*, Çev. Canan Ener, İstanbul: Barış İlhan Y.
49. Kaplan, Mehmet (1987), *Bir Şairin Romanı: Huzur*, Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2, İstanbul: Dergâh Y.
50. ----- (1995), "Ziya Gökalp ve 'Yeniden doğma' Temi", Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1, İstanbul: Dergâh Y., s. 517-534.
51. Kantarcıoğlu, Sevim (1982), *Huzur'da Aydın Tipi*, Milli Kültür, S: 8-9, s. 22-25, 15-18.
52. Korucu, Ayşe Arzu (2006), *Rider Haggard'ın Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım: She, Ayesha: The Return of She, Wisdom's Daughter ve She and Allen*, Erzurum: Atatürk Ü, SBE, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, (Yayımlanmamış Doktora Tezi, s. 225)
53. Kundera, Milan (1989), *Roman Sanatı*, Çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Afa Y.
54. Lucy, Niall (2003), *Postmodern Edebiyat Kuramı*, Çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul: Ayrıntı Y.
55. Lukacs, George (2003), *Roman Kuramı*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Y.
56. Meriç, Cemil (1998), *Kırk Ambar Cilt 1: Rümuz-ül Edeb*, İstanbul: İletişim Y.
57. Moran, Berna (1983), *Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur*, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1, s. 227-251, İstanbul: İletişim Y.
58. ----- (1991), *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İstanbul: İletişim Y.
59. ----- (1990a), *Tutunanlardan Tutunamayanlara Bir Yolculuk*, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2, s. 196-218, İstanbul: İletişim Y.
60. ----- (1990b), *Aylak Adam'dan Anayurt Otel'i'ne*, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2, s. 219-236, İstanbul: İletişim Y.
61. ----- (1997), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İstanbul: İletişim Y.
62. Moore, Robert; Douglas Gillette (1995), *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Olgun Erkeklik Arketipleri Yeniden Keşfediliyor*, Çev. Fatma Zengin Dağdır, İstanbul: Sistem Y.
63. Naci, Fethi (1999), *Yüz Yılın 100 Romanı*, İstanbul: Adam Y.

64. Oğuz Atay'a Armağan Türk Edebiyatının Oyun/Bozan'ı (2007), Hazırlayan: Handan İnci, İstanbul: İletişim Y.
65. Ögel, Bahaeddin (1993–1995), *Türk Mitolojisi I-II*, Ankara: TTK Y.
66. Pamuk, Orhan (1998), *Yeni Hayat*, İstanbul: İletişim Y.
67. ----- (1995), *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi*, Defter, S. 23, s. 31–45
68. Parla, Jale (2000), *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Y.
69. Pearson, Carol S. (2003), *İçimizdeki Kahraman Yaşadığımız Altı Arke-tip*, Çev. Semra Ayanbaşı, İstanbul: Akaşa Y.
70. Propp, Vladimir J. (1987), *Masalların Yapısı ve İncelemesi*, Çev. Hüseyin Gümüş, Ankara: KTB Y.
71. Sarıçiçek, Mümtaz (Winter 2009), 'Ulysses ve Tutunamayanlar'ın Karşılaştırmalı İncelenmesi', *Turkish Studies, Yeni Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı*, Volume: 4/1-I, s. 529–560.
72. ----- (2000) *Huzur Romanının Kuruluşunda Yerli ve Yabancı Tesirler*, *Türk Yurdu*, S: 153–154, s. 235–240.
73. ----- (2004), *Huzur'da Yabancı Tesirler*, Prof. Dr. Abdurrahman Güzel'e Armağan, Ankara: Gazi Eğitim ve Kültür Vakfı Y., s. 575–586.
74. Sophokles (2001), *Kral Oidipus*, Çev. Bedrettin Tuncel, Ankara: MEB Y.
75. Stevens, Anthony (1999), *Jung*, Çev. Ayda Çayır, İstanbul: Kaknüs Y.
76. Tanpınar, Ahmet Hamdi (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Y.
77. ----- (1982) *Yahya Kemal*, İstanbul: Dergâh Y.
78. ----- (2005), *Huzur*, İstanbul: Dergâh Y.
79. Tekin, Mehmet (1997), *Romancı Yönüyle Orhan Pamuk ve Yeni Hayat*, İstanbul: Öz Eğitim Y.
80. Timur, Taner (2005), *Felsefi İzlenimler*, Ankara: İmge Y.
81. Todorov, Tzvetan (1995), *Yazın Kuramı, Rus Biçimcilerinin Metinleri*, Çev. Mehmet-Sema Rifat, İstanbul: YKY.
82. ----- (2001), *Poetikaya Giriş*, Çev. Kaya Şahin, İstanbul: Metis Y.
83. Tüysüzöğlü, Fatma; Tolga Bektaş (Temmuz-Ağustos 2003), *Ferah-fezâ Mucizesi: Huzur*, Kitap-lık, S: 63, s. 103–111.
84. Uçman, Abdullah; Handan İnci (Tarihsiz), "Bir Gül Bu Karanlıklarda" *Tanpınar Üzerine Yazılar*, İstanbul: 3F Y. (Genişletilmiş 2. Baskı).
85. Vergilius (1998), *Aeneis*, Çev. Türkan Uzel, Ankara: Öteki Y.
86. Yusuf Atılgan'a Armağan (1992), İstanbul: İletişim Y.

MODERN KAHRAMANIN MİTOLOJİK YOLCULUĞU



DOÇ. DR. MÜMTAZ
SARIÇİÇEK

İnsanın varoluşu bir yolculuk anlatısıdır: Cennette başlayan “doğum”, dünya hayatıyla devam eden “erginlenme” ve ahirete intikal “dönüş”... Sonrası insan için meçhul; mutlak bilginin sahibine malûm... Adam’ı yaratıp yeryüzüne erginlenmeye gönderdiğini ve yeniden kendisine döndüreceğini anlatan Tanrı, “yolculuk” hikâyesinin “ilk anlatıcısı”dır. Mitoloji çağında insan, bu Tanrısal anlatının taklitçisidir; bütün bir mitoloji, yolculuk hikâyeleriyle doludur. Mitolojinin “edebiyat”a evrilmesi, Tanrı dili yerine “insan dili”ni alması demektir. Dildeki bu değişmeye rağmen “yolculuk” öyküsü ve içeriği kimi zaman kılık değiştirirse de edebiyattaki yerini korumaktadır. Roman, bu anlatıya en elverişli türlerdendir.

Elinizdeki kitapta, adından çok söz edilmiş *Huzur*, *Aylak Adam*, *Tutunamayanlar* ve *Yeni Hayat* romanları bu yolculuk anlatısı bakımından incelenmiştir. Tiyatro türü de bir “öykü” içermesi bakımından “yolculuk” anlatısına elverişlidir. Bu bağlamda, Azerbaycan Türk edebiyatının en şöhretli kalemlerinden Bahtiyar Vahapzâde’ye ait tiyatro eserlerinin bu yönden tahlili yapılmıştır. Modern şiir, “anlatı” yönü zayıf olsa da “Tanrı dili”ne en yakın türdür. Büyük Türk şairi Yahya Kemâl Beyatlı’nın “Rindler Üçlemesi” olarak bilinen şiirlerinin incelenmesi bu çalışmaya bu düşünceyle dâhil edilmiştir.

