

T.C.
NEVŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**METİNLERARASI İLİŞKİLERLE ÇOKSESİLİ BİR PEYAMİ SAFA
ROMANI: *YALNIZIZ***

Yüksek Lisans Tezi

Murat GÜR

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Nevşehir

Temmuz 2013

T.C.
NEVŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**METİNLERARASI İLİŞKİLERLE ÇOKSESİL BİR PEYAMİ SAFA
ROMANI: *YALNIZIZ***

Yüksek Lisans Tezi

Murat GÜR

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Nevşehir

Temmuz 2013

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Murat Gür

anneme ve babama

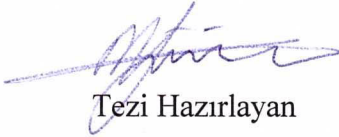
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Murat GÜR



“Metinlerarası İlişkilerle Çok Sesli Bir Peyami Safa Romanı: *Yalnızız*” adlı yüksek lisans tezi, Nevşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Kılavuzu’na uygun olarak hazırlanmıştır.



Tezi Hazırlayan

Murat GÜR



Danışman

Yrd. Doç. Dr.

Günil Özlem AYAYDIN CEBE



Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Başkanı

Doç. Dr. Tuncay BÜLBÜL

Yrd. Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE danışmanlığında Murat GÜR tarafından hazırlanan “Metinlerarası İlişkilerle Çok Sesli Bir Peyami Safa Romanı: *Yalnızız*” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Nevşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

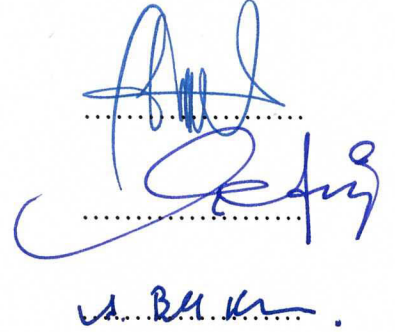
31 / 07 / 2013

JÜRİ:

Danışman : Yrd. Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE

Üye : Prof. Dr. Çetin PEKACAR

Üye : Yrd. Doç. Dr. Ahmet Burak KAHRAMAN



ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 13.08.2013 tarih ve 20132501 sayılı Kararı ile onaylanmıştır.

13 / 08 / 2013


Enstitü Müdürü
Doç. Dr. Alper ASLAN
Enstitü Başkanı

ÖZET

METİNLERARASI İLİŞKİLERLE ÇOK SESLİ BİR PEYAMİ SAFA ROMANI:

YALNIZIZ

Murat GÜR

Nevşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans, Temmuz 2013

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE

Peyami Safa (1899-1961) hemen her alanda kaleme aldıklarıyla Türk edebiyatının ve düşünce hayatının en üretken yazarlarından biri olarak kabul edilmektedir. Onun roman, hikâye, fıkra, röportaj, deneme, biyografi ve eleştiri gibi birçok türde, bunun yanı sıra edebiyat, dil, müzik, siyaset, felsefe, sosyoloji, psikoloji ve tıp gibi farklı alanlarda yazdıkları geniş ve çok renkli bir konu yelpazesi sunmaktadır. Bu çeşitliliğin yazarın romanlarına da yansıdığı görülmektedir. Buna rağmen Safa'nın kaynakları hakkında akademik bir çalışma bulunmamaktadır. Bu durum, onun yazarlığının ve üslubunun anlaşılması açısından bir eksiklik olarak göze çarpmaktadır.

Bu tezde, Safa hakkında yapılan çalışmalardaki söz konusu eksikliği gidermek amacıyla, eleştirmenlerce yazarın en yetkin yapıtı kabul edilen *Yalnızız* (1951) romanı metinlerarası ilişkiler kuramı bakımından incelenmiştir. Bu doğrultuda, öncelikle, Antik Çağ'dan bugüne değişen metin algısı tartışılmış ve Bahtin, Kristeva, Barthes, Genette ve Rifatterre gibi kuramcıların görüşleri çerçevesinde metinlerarası ilişkiler kuramının temel ilke ve yöntemleri irdelenmiştir. Daha sonra *Yalnızız*'ın kurgusunda rol oynayan metinler incelenmiştir. Bu noktada dünya edebiyatından Proust, Rilke, Sofokles, Corneille ve Moliere, Türk edebiyatından da Ahmet Haşim, Tevfik Fikret ve Namık Kemal gibi yazarların farklı edebî türlerdeki metinlerinin *Yalnızız*'daki karakter kurgulaması ve olay örgüsü üzerinde etkili olduğu görülmüştür.

Bu gözlemler ışığında romanın metinlerarası kaynakları ortaya konulmuş ve Safa'nın kurmaca tekniği, metinlerarasılık bağlamında yeniden yorumlanmıştır. Böylece yapıtın çok türlü özelliği gösterilmiş ve çok sesli yapısı vurgulanmıştır. Elde edilen bulgulara dayanarak metinlerarası ilişkilerin, başka bir deyişle metinlerin yeniden yazılması olgusunun Peyami Safa'nın yazı estetiğinin temel niteliklerinden biri olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: metinlerarasılık, karşılaştırmalı edebiyat, yeniden yazma, alıntı, öykünme, katman yazı.

ABSTRACT

A POLYPHONIC PEYAMİ SAFA NOVEL WITH INTERTEXTUAL RELATIONS: *YALNIZIZ*

Murat GÜR

Neşehir University, Institute of Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature, M.A., July, 2013

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE

Peyami Safa(1899-1961) can be accepted as one of the most productive authors of Turkish literature and intellectual life. His writings span through many genres such as novel, story, anecdote, interview, essay, biography and criticism and present a wide and colorful range in topic such as literature, language, music, politics, philosophy, sociology, psychology and medicine. It is seen that this diversity is reflected on his novels. Nonetheless, there is no academic study done about Safa's sources. This situation creates a deficiency in understanding Safa's authorship and style.

In this thesis, his novel *Yalnızız*, which is accepted as his most competent novel by critics, is investigated within the scope of intertextual relations theory in order to compensate for said lacking in studies about Safa's work. For this purpose, perception of text, which has been changed through ancient times, and basic principles and methods of intertextuality theory are examined in the light of the views of theorists like Bahtin, Kristeva, Barthes, Genette ve Rifatterre. Then, texts that have a role in the fiction of *Yalnızız* are evaluated. Accordingly, It is observed that different styled texts by world-wide authors like Proust, Rilke, Sophocles, Corneille, and Molière and Turkish authors such as Ahmet Haşim, Tevfik Fikret and Namık Kemal affect character fictionalizing and plot line of *Yalnızız*.

In summary, it is observed that the novel *Yalnızız* is mostly constituted by rewriting different texts put in new contexts. Therefore, poly-generic feature of the piece is demonstrated and polyphonic structure is emphasized. Accordingly, intertextual sources of Peyami Safa are demonstrated and fiction technique is re-interpreted in context of intertextuality. In this respect, it is concluded that the use of intertextuality, in other words phenomenon of rewriting texts, is one of the basic features of Safa's writing aesthetics.

Keywords: intertextuality, comparative literature, quotation, pastiche, palimpsest.

İÇİNDEKİLER

sayfa

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
GİRİŞ	1
A. Kitapların Yetiştirdiği Münevver: Peyami Safa.....	3
B. <i>Yalnızız</i> Romanı ve Modern Türk Edebiyatındaki Yeri.....	7
C. Metinlerarası İlişkiler Kuramı: Genel Çerçeve	12
1. Metin Nedir?.....	14
2. Metinlerarası İlişkiler Kuramı	21
YALNIZIZ'IN KURGUSUNDA YER ALAN METİNLER	28
A. <i>Yalnızız</i> 'in Yapısındaki Metinler	28
B. Marcel Proust'un İzinde Bir Roman: <i>Yalnızız</i>	40
C. Malte Laurids Brigge'nin ya da Samim'in Notları.....	53
TİYATRODAN YALNIZIZ'A DEĞİŞEN VE YENİDEN YAZILAN METİNLER	61
A. Yeni Bir <i>Antigone</i> Yorumu ya da Sofokles <i>Yalnızız</i> 'da	62
B. <i>Yalnızız</i> 'da "Cornélien" Bir Tıp: Samim	69
C. <i>Yalnızız</i> 'da Komedi Ögesi Olarak Molière'in Metinleri.....	75
ÜTOPYALAR DÜNYASINDA METİNLERARASI SEYAHAT	84
A. "O Belde"den "Simeranya"ya Açılan Kapı	85
B. Simeranya'da Misafir Eğitimciler: John Dewey ve Diğerleri.....	90
C. Düşlenen Ülkelerden Geleceğin Dünyasına: Cesur Simeranya	97
SONUÇ	106
KAYNAKÇA	108
ÖZ GEÇMİŞ	119

GİRİŞ

Peyami Safa, yapıtlarının sayıca çokluğu, konuca zenginliği, düşünce yapısı ve üslubu ile Türk edebiyatının en önemli isimlerinden biridir. Aynı zamanda 20. yüzyıl Türk edebiyatının en üretken yazarlarından biridir. Safa'nın üretkenliği hakkında yapılan çalışmalara da yansıdığı söylenebilir. Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) tez arşivinde Safa ve yapıtları üzerine yapılmış elliden fazla yüksek lisans ve doktora tezi kayıtlıdır. Bu durum onun, hakkında en çok araştırma yapılan yazarlardan biri olduğunu ve Türk edebiyat tarihi içerisindeki yerini göstermesi açısından önemlidir.

Türk edebiyatında Safa hakkındaki çalışmalar incelendiğinde yazarın değişik yapıtlarına kuramsal ve felsefi açılardan yaklaşıldığı görülmektedir. Bunların arasında, yapısalılık kuramına dayanan ve ayrıntılı olması açısından öne çıkan iki çalışma vardır. Bunlardan birincisi Mehmet Tekin'in 1986 yılında hazırladığı ve daha sonra *Romancı Yönüyle Peyami Safa* adıyla kitap hâlinde yayımlanan "Peyami Safa'nın Romanlarının Yapı ve Anlatım Teknikleri Bakımından İncelenmesi" başlıklı doktora tezidir. Tekin, bu çalışmasında yazarın romanlarında konu, olay örgüsü, zaman, mekân, kuruluş düzeni, anlatıcı ve bakış açısını incelemiştir. Safa hakkında yapılan ikinci ayrıntılı çalışma, Mehmet Önal'ın 1989 yılında hazırladığı "Peyami Safa İmzalı Romanlarda Fiktif Yapı" adlı doktora tezidir. Önal da bu çalışmasında Tekin ile hemen hemen aynı yolu izlemekle birlikte, incelediği romanların kurgusal yapısı ve şahıs kadroları üzerinde Tekin'den daha fazla durmuştur. Bu iki araştırma dışında genellikle yazarın yapıtlarının içerikleri üzerinde

durulmuş ve yapıtlar kutupluluk, sosyal değişme ve din, eğitim, kadın ve kadın eğitimi, ruh ve beden sorunsalı, yazarın ahlak anlayışı gibi değişik temalar ekseninde çözümlenmiştir.

Çalışmaların sayıca çokluğuna rağmen Safa ve yapıtları hakkında yüksek lisans ve doktora seviyesinde, metinlerarası ilişkiler kuramı çerçevesinde yapılmış akademik bir araştırma bulunmamaktadır. Bu durum, Safa'nın yazarlığının ve üslubunun anlaşılması açısından bir eksiklik olarak göze çarpmaktadır. Çünkü metinlerarasılık olgusu, bir metnin diğer metinlerle ilişkilerini, metin yazarının etkilendiği kaynakları, üslubunun oluşumunu ve edebiyatlar arası ilişkileri göstermesiyle Mihail Bahtin, Julia Kristeva, Roland Barthes ve Gérard Genette başta olmak üzere birçok eleştirmen tarafından edebiliğin ölçütü olarak görölmektedir. Dolayısıyla bu tez, Peyami Safa ve *Yalnızız* romanı hakkında metinlerarasılık kuramı ışığında yapılacak ilk araştırma olması açısından önemlidir.

Bu tezde *Yalnızız* romanı metinlerarası ilişkiler kuramı çerçevesinde çözümlenecektir. Tezde inceleme metni olarak *Yalnızız* romanının seçilmesinin nedeni, bu romanın Türk edebiyatı eleştirmenleri tarafından Safa'nın en önemli yapıtı olarak kabul edilmesidir. Yazar hakkında yapılan çalışmalar, Safa'nın üslubunun kronolojik olarak olgunlaştığını ve yazarın *Yalnızız* ile düşünsel ve yapısal açıdan en yetkin yapıtını verdiğini göstermektedir. Bu nedenle Safa'nın yazarlığının ve üslubunun anlaşılması aşamasında en yetkin yapıtın *Yalnızız* olduğu söylenebilir.

Bu tezin yazılmasının bir diğer gerekçesi de Türk edebiyatında metinlerarası ilişkiler kuramı hakkında yapılan çalışmaların sayıca azlığıdır. YÖK tez veri tabanı incelendiğinde Türk dili ve edebiyatı bölümlerinde bu kuram hakkında yüksek lisans ve doktora tezi seviyesinde fazla çalışma olmadığı görölmektedir. Bu konuda Türkiye'de yapılan kuramsal araştırmalar daha çok felsefe ve yabancı diller ana bilim

dallarındadır. İncelenen yapıtlar da genellikle yabancı edebiyatların sınırları içerisinde. Türk romanı hakkında metinlerarasılık bağlamında tez seviyesinde yapılan iki araştırma vardır. Bu çalışmalar da günümüzün postmodern kabul edilen yazarlarından İhsan Oktay Anar ve Murathan Mungan'ın yapıtları hakkındadır. Ele alınan metinlere postmodernist açıdan yaklaşmış, üslup ve kaynak incelemesi göz ardı edilmiştir. Bu durumun da Türk edebiyatı araştırmalarında bir eksiklik olarak göze çarptığı söylenebilir. Bu eksikliği gidermek amacıyla bu tezde, metinlerarası okumalar sonucunda ortaya çıkacak veriler ile *Yalnızız*'ın diğer metinlerle kurduğu ilişkiler ve bu ilişkilerin kurulma yöntemleri kuramsal açıdan tartışılacaktır.

Genellikle tezlerde araştırmanın bilgilendirme amaçlı, tamamlayıcı bir parçası gibi sunulan yazarın yaşamı ve yapıtları bölümü, bu tezde metinlerarası ilişkilerin aydınlatılması açısından önemli ve gerekli bölümlerden biridir. Bu amaçla ilk olarak yazarın hayatı, romancılığı ve kuramcılığı kimliği hakkında bilgi verilecek ve *Yalnızız* romanının modern Türk edebiyatındaki yeri vurgulanacaktır. Daha sonra, metin kavramı ve metinlerarası ilişkiler kuramı tartışılacaktır. Metin çözümlemesi bu veriler ışığında yapılacaktır. Böylece yazarın üslubunun ve düşünsel kaynaklarının aydınlatılması öngörülmektedir. Dolayısıyla bu tez, hem bir kaynak ve üslup araştırması, hem bir karşılıklı edebiyat incelemesi, hem de metinlerarası bir çözümleme olarak değerlendirilebilir.

A. Kitapların Yetiştirdiği Münevver: Peyami Safa

Peyami Safa, hemen her alanda kaleme aldıklarıyla Türk edebiyatının ve düşünce hayatının en üretken yazarlarından biri olarak kabul edilebilir. Onun roman, hikâye, fıkra, röportaj, deneme, biyografi ve eleştiri gibi birçok türde, bunun yanı sıra edebiyat, dil, müzik, siyaset, felsefe, sosyoloji, psikoloji ve tıp gibi farklı alanlarda

yazdıkları geniş ve çok renkli bir konu yelpazesi sunmaktadır. Ergun Göze, *Peyami Safa'nın Türk Düşüncesindeki Yeri* başlıklı çalışmasında onun için, “Peyami Safa bir yazardır. Fıkra yazarı, hikâye yazarı, makale yazarı, bilhassa roman yazarı[dır]” demektedir (1). Ne var ki ona yalnızca yazar demek, anlamı ne kadar açılırsa açılışın yetersiz kalacaktır. Faruk Kadri Timurtaş'ın dediği gibi Safa, Türkiye’de sayıları pek de fazla olmayan kendi kendini yetiştiren “oto-didakt” aydınlardandır: “Yüksek tahsil görmemesine rağmen felsefe, psikoloji, sosyoloji ve iktisat profesörleriyle münakaşa edebilecek derecede bilgi sahibi”dir (IX).

Beşir Ayvazoğlu'nun aktardığına göre, Safa'nın tıp hakkında engin bilgisine şahit olan Ayhan Songar, Haziran 1981’de *Türk Edebiyatı*’nda çıkan bir yazısında amatörlüğü mümkün olmayan tek mesleğin tıp, bunun tek istisnasının da Peyami Safa olduğunu söylemektedir (aktaran Güzel 4). Mustafa Miyasoğlu da onun romancı yönüne eğilerek Safa'nın, her türlü popülizmden, uzak bir sanatçı tavrıyla yazdığı edebî romanları ile yalnız Türk romanında değil, dünya romanında önemli bir yere sahip olduğunun altını çizer (135).

Safa'nın çok yönlü kişiliği, yaşam öyküsü, renkli konu yelpazesi ve düşüncelerini bütün yönleriyle ele almak, bu çalışmanın amacı değildir. Bunun yerine, Safa'nın kendi sözlerinden yol çıkararak yaşam öyküsü kısaca aktarıldıktan sonra onun eleştirmen ve romancı kimliği üzerinde durulacaktır.

Safa, 1899 yılında İstanbul’da doğmuştur. Muallim Naci'nin “şâir-i mâder-zâd (anadan doğma şair)” diye nitelediği babası İsmail Safa'nın, Sivas’a sürgüne gönderilmesiyle birlikte, kendi tabiriyle, hayatının zor günleri başlamıştır. Safa, *Tercüman* gazetesinin 3 Kasım 1959 tarihli baskısında bulunan “Gençlere Söylemek İstediklerim” başlıklı yazısında yaşamı hakkında şunları dile getirir:

Ben iki yaşında babasız kaldım. Bütün çocukluğum ve gençliğim korkunç bir hastalığa ve fakirliğe karşı mücadele içinde geçti. Kimsesiz, sıhhsiz, parasız ve talihsiz kaldım. Orta 8 den yukarı okul görmedim. Hastalık, cehalet ve sefalet ejderleriyle boğuştum. Onları yendiğim zaman yerlerini başka düşmanlar aldı: İftiracılar, mahutlar ve devrimbazlar [...] Onları da tepeledim ve tepeliyorum. (28)

Safa'nın kendi kendini yetiştirme macerası, sünnetinde Abdullah Cevdet tarafından hediye edilen *Petit Larousse* ile başlar. Bu kitap ile öğrenmeye başladığı Fransızca, onun kültür seviyesini yükseltmesindeki dayanaklardan biri olmuştur (Göze, *Peyami Safa* 8). Daha 15 yaşındayken Fransızca yapıtları çevirmeye başlar ve ilk hikâyesini de aynı yaşta yayımlar (9).

İlk hikâyeleri tutulduktan sonra yapıtlarına imzasını atmaya başlayan Safa, döneminde çıkan *Tasvîr-i Efkâr*, *Cumhuriyet*, *Milliyet*, *Tercüman*, *Son Havadis*, *Yedigün* gibi gazetelerde fikra ve makale yazarlığına devam etmiş ve romanlarını tefrika etmeye başlamıştır (Göze, *Peyami Safa* 10-11). Berna Moran'a göre Safa, "ruh hallerini çözümlemedeki başarısı, kurgudaki ustalığı, dilinin kıvraklığı, anlatım tekniği üzerindeki denemeleri ile bir romancıdan beklenen birçok meziyetlere sahip yetenekli bir yazardı[r]" ("Matmazel Noraliya'nın Koltuğu" 257). Onu düzyazının virtüüzü olarak gösteren Mithat Cemal'e göre de Safa, "bir tek cümleyi kırk elli şekilde ifade etme sanatına ve günlük gazetelerde çıktığı halde her satır yazıyı sanat eseri yapma sırrına sahip" biridir (aktaran Ayvazoğlu 375). Tarık Buğra, onun Türk edebiyatı için üslupta bir dönemeç olduğunu belirtirken Cemil Meriç'e göre, Safa dışındaki romancıların pek çoğunun üslubu yoktur (Tekin 43).

Yazarın eleştirmen yönüne değinen Mehmet Tekin, onun sadece roman yazarı değil aynı zamanda “roman sanatı” hakkında düşünen seçkin bir sanatkâr olduğunu dile getirmektedir. Tekin’e göre Türk edebiyatında romanı, “sadece telif planında bırakmayıp ‘şekil’ ve ‘teknik’ planda da değerlendiren, bu konudaki görüşleriyle dört başı mamur sayılabilecek bir nazariyenin sahibi olan ilk isim şüphesiz ki P. Safa’dır” (alıntılayan Güzel 7). Safa’nın düşünceleri hem romanın ne olduğu ile ilgili bir tür tartışması özelliğindedir, hem de teknik ve içerik olarak romanın nasıl olması gerektiği hakkında bilgiler vermektedir.

Bu konuda son derece geniş bir çerçevede yazmıştır. Örneğin, “Roman, Buhranı ve Meseleleri” başlıklı yazısında romanın kuruluşunu konu, teknik ve üslup açısından ele alır (229-42). Dünya edebiyatının öne çıkmış yapıtlarının kurgusunu tartışır. Çağdaş eleştirmenlerin görüşleri ışığında Fyodor Dostoyevski, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Alexandre Dumas fils ve Paul Valéry’nin yapıtlarını irdeler ve deyim yerindeyse kendi roman kuramının ilkelerini ileri sürer. Dahası “Dünya Romanının Aksaklıkları” başlıklı yazısında dünya romanının tekniklerini eleştirir ve aksaklık olarak belirttiği ögeler üzerinde durur (242-46). Burada da kendi ilkelerini ortaya koyarken dünyanın büyük kabul edilen bütün yazarlarının kurgulamada düştüğü aksaklıkları dile getirir. Ona göre “yalnız Virginia Woolf ve Marcel Proust gibi derin analizcilerin” romanlarında hatalar en az seviyeye iner (245).

Bunlara ek olarak en önemli yazılarından biri de bu tezle aynı izleği paylaşması açısından “Almak ve Çalmak” başlıklı denemesidir. Ona göre her yazar kendinden önceki metinlerden yararlanabilir. Bu bakımdan kendi görüşlerine destek olarak Fransız edebiyatından örnekler gösterir. Fransız klasiklerinin konu ve düşünce biçimlerinin birçoğunu Yunan klasiklerinden aldığını söyler. Burada da Şeyh

Galip'in "Esrarımı Mesnevî'den aldım / Çaldımsa da miri malı çaldım" beytini alıntılıyarak bir yazarın başka metinlerden yaptığı alıntıları itiraf ettiği sürece namuslu kabul edileceğini dile getirir. Ona göre her şaheser orta malıdır ve onun ziyafet sofrasına her yazar oturabilir, dilediği düşünceyi kendine meze yapabilir (40). Burada, Safa'nın açık bir metinlerarasılığın yapıtlardaki varlığını onayladığı görülmektedir.

Onun roman hakkında düşündükleri bir bütün olarak incelendiğinde yazı hayatı boyunca kendi kuramını oluşturmaya çalıştığı söylenebilir. Üstelik onun düşünceleri yalnız roman boyutunda da kalmaz. Safa, birçok dergi ve gazete yazısında edebiyatın neredeyse her alanıyla düşündüklerini de yazıya dökmüştür. Örneğin, şairliği bir meslek olarak doktorluk ile eş tutar, hatta şairliğin daha fazla uzmanlık gerektirdiğine inanır ("Şiir Nedir?" 252). "Edebiyatın Gayesi" başlığı altında bir düşünür gözüyle edebiyatı tartışırken (26-28) "Edebiyat ve Felsefe"(19-21) ve "Edebiyatta Felsefe Kültürü"(21-23) yazılarındaysa Türk edebiyatında felsefi öğelerin gerekliliğini irdeler.

Safa'nın yaklaşık 43 yıllık yazı hayatı boyunca ortaya sürdüğü düşüncelerine genel olarak bakıldığında da onun yalnız bir romancı ya da edebiyatçı değil, kendi tanımını yaptığı "münevver" kişiliğinin en belirgin örneği olduğu görülebilir. Tezin bundan sonraki bölümde *Yalnızız* romanının Türk edebiyatındaki yeri tartışılacaktır. Bu açıdan öncelikle olay örgüsünün özeti çıkarılacak daha sonra da Türk edebiyatı eleştirmenlerinin romana bakış açıları irdelenecektir.

B. *Yalnızız* Romanı ve Modern Türk Edebiyatındaki Yeri

Yalnızız romanı 12 Eylül-20 Aralık 1950 tarihleri arasında *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edildikten sonra 1951 yılında kitap olarak basılmıştır (Ayvazoğlu

419). Romanın “Prolog” ilaveli ilk baskısı Nebioğlu Yayınevi tarafından yapılır, ancak daha sonra yapılan baskılarda yazarın isteği ile bu bölüm yapıttan çıkarılır (Tekin 252). Söz konusu bölümün unutulmasını istemeyen Ergun Göze, “Prolog”u yapıttın Millî Eğitim Bakanlığı baskısına yeniden ekler (*Peyami Safa* 103).

Birçok eleştirmen *Yalnızız*'ın kurgu ve teknik bakımından yazarın en olgun romanı olduğunu düşünür. Roman çok çeşitli açılardan incelenmiştir. Çalışmanın bu kısmında öncelikle yapıtt hakkındaki incelemeler değerlendirilecek daha sonra romanın daha önce üzerinde durulmamış bir özelliği olarak “çok sesli”liği tartışılacaktır. Ne var ki bu tartışmadan önce romanın özetini vermek yerinde olacaktır.

Yalnızız romanının konusu, “kendini tanımak”tan uzaklaşan insanın içine sürükleneceği yalnızlık çıkmazı ve bunun sonucunda oluşan manevi bunalımdır. Olay örgüsü kesin bir tarih verilmemekle birlikte romandan çıkarılabileceği üzere 1945-1950 tarihleri arasında Yeşilköy’de bir köşkte başlar. Bu köşkte Samim, Mefharet ve Besim isimli üç kardeş ve Mefharet’in Selmin ve Aydın isimli çocukları birlikte yaşamaktadır. Mefharet, her şeyi çok fazla abartan, aşırı duygusal ve heyecanlı biridir. Besim ise midesinden başka bir şeyi pek umursamayan, her şeyi alaya alan, hazzı ve vurdumduymaz biri olarak kurgulanmıştır. Bununla birlikte Samim, her şeye olgun ve ölçülü bir biçimde yaklaşan, kendine özgü düşüncelere sahip aydın bir kişiliktir. Selmin, Dame de Simon mezunu, kendini ispatlama ve düşüncelerini kabul ettirme hevesinde olan genç bir kızdır. Selmin’in Ferhat isimli, milliyetçi görünen ve bu düşünceyi ırkçılığa dayandıran bir nişanlısı vardır. Ferhat’ın kardeşi Meral ile de Samim arasında aşka benzer bir ilişki söz konusudur. Meral, Selmin ile aynı liseden mezun, kendi zevklerinin peşinde ve Avrupa özentisi bir kız olarak kurguda yer almaktadır.

Romanda ilk olay, Selmin'in hamilelik savı etrafında şekillenir. Nişanlısı Ferhat'tan ayrı olduğu bilinen Selmin'in kimden hamile kaldığı konusundaki şüpheler olay örgüsünün ilk düğümünü oluşturur. Kardeşler ilk olarak Samim'den şüphelenir. Gerçeği bulmak amacıyla, Besim ve Mefharet onun özel defterlerini karıştırır. Mefharet, Samim'in defterinde sözü edilen sevgilinin Selmin olduğunu düşünürken Besim başka biri olabileceğini göz önüne alır. Mefharet'in baskıları sonucunda Selmin, çocuğun "aç adam"dan olduğunu söyler. Ne var ki Samim, Selmin'in basit bir kız olmadığını düşünerek onunla bu konuda konuşur ve onun yalan söylediğini ortaya çıkarır. Selmin gerçekte hamile değildir ve Ferhat'ı istemeyen annesinden intikam almak için böyle bir oyun oynadığını itiraf eder.

Romanda Selmin'in hamilelik oyunundan sonra belirgin bir diğer olay, Meral'in Paris'e gitme planıdır. Meral'in kendisinden yaşlı bir adamla evlilik dışı bir ilişki yaşayarak Paris'e giden Feriha isimli bir arkadaşı vardır. Feriha'nın yaşantısına özenen Meral, onun İstanbul'a gelmesiyle onunla birlikte Paris'e kaçma planı yapar. Bunun yanı sıra Samim'e beslediği duygular ve kendi istekleri arasında bocalar. Samim, Meral'i telkinlerle Feriha'dan uzaklaştırmaya çalışır, ancak başarılı olamaz. Bunun sonucunda da Meral'i terk etmeye karar verir.

Meral, Paris'e gitmek için planlarını yapmıştır. Ferhat, Meral ile Feriha'nın birlikte polis merkezine gittiği duyar ve Meral'in Paris'e kaçma olasılığını düşünür. Bunun üzerine eve gelince Meral ile Paris'e gidip gitmeme konusunda tartışmaya girer. Tartışmadan sonra Meral'i evden kaçmaya çalışırken yakalayan Ferhat, onu odasına kilitler. Paris ile ilgili bütün umutlarını kaybettiğini düşünen Meral intihar etmeye karar verir ve kısa bir not yazar. Cesaretini kazanmak için bir sigara yakmak ister. Ne var ki çakmağının benzini bitmiştir. Çakmağına benzin doldururken benzinin bir kısmı eline, eteğine ve yere dökülür. İntihar edip etmeme konusunda

ikileme düşen Meral sigarasını yakarken yanlışlıkla elini tutuşturur. Elini söndürmek isterken eteği alev alır ve bunun sonucunda da yanarak can verir.

Romanda kurgu, genel olarak bu olaylar etrafında yapılan ruh çözümlemeleri çerçevesinde şekillenir. Bu çözümlemelerin romanda olay örgüsünden daha ön planda olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra Samim'in not defteri, Simeranya hakkındaki söylemler ve farklı metinlerarası yöntemlerle kurguya eklenmiş metinler romanda çok anlamlı, çok sesli ve çok katmanlı bir yapı oluşturmaktadır.

Yalnızız'ın kurgusundaki bu çokluğun roman hakkındaki düşüncelere de yansıdığı görülmektedir. Gürsel Aytaç (14), Kerem Gün (26) ve Ayten Doğu Genç (58-86) yapıtı “düşünce romanı” kategorisinde incelemişlerdir. Bununla birlikte Necmettin Hacıeminoğlu (155), Necati Tonga ve Yunus Ayata (8-9) *Yalnızız*'ın Safa'nın en başarılı “psikolojik romanı” olduğu düşüncesinde birleşirler. Dahası kimi eleştirmenler yapıtın “tezli ve sentezleyici” bir roman olduğunu ileri sürerken (Polat 2178), kimileri de bu düşüncüyü reddederek *Yalnızız*'ı “estetik roman” kategorisinde irdeler (Doğaner 335-51).

Görüldüğü gibi eleştirmenler *Yalnızız* romanı hakkında tek bir görüşte birleşemezler. Bu noktadaki düşünce ayrılığının nedeninin yapıtın taşıdığı “çok sesli” özellik olduğu savlanabilir. Şüphesiz roman hakkında ileri sürülen düşüncelerin yanlış olduğu söylenemez. Her biri kendi çerçevesinde tutarlıdır ve yapıt içinde kendine dayanak noktası bulabilir. Ne var ki bu durumda tek bir noktaya tutunarak yapılan her tanımlamanın eksik olduğu dile getirilebilir. Çünkü *Yalnızız*, aynı anda düşünce romanının, tezli veya sentezleyici romanın, psikolojik romanın ve estetik romanın özelliklerini barındırmaktadır. Bunlara ek olarak tiyatroya ait bazı özellikler ile ütopyik ve felsefi söylemler de yine romanı oluşturan farklı katmanlardır.

Yalnızız'ın bu yapısı eleştirmenlerin kesin bir görüşte birleşmesine izin vermez ve tek

bir yönde ya da başka bir deyişle tek sesli, yapılan tanımlamaların altında kaygan bir zemin oluşturur.

Bunun en büyük nedeni de romanın oluşturulma biçimidir. Yazar bu yapıyı kurgularken büyük ölçüde farklı metinleri bir araya getirir. Anlatı, eleştiri, fıkra, roman ve tiyatro gibi farklı türleri kaynaştırır. *Yalnızız*'ın bu yapısı Mihail Bahtin'in çok sesli romanla ilgili düşünceleriyle incelendiğinde daha anlaşılır olacaktır ("Dostoyevski'nin Çoksesli Romanı..." 47-96). Örneğin, Bahtin'e göre çok sesli bir romanda kahramanın "yazarla kaynaşmaması, yazarın sesi için bir dublör işlevi görmemesi" gerekmektedir ("Dostoyevski'nin Sanatında Kahraman..." 102). Bu da, ancak yapıtın kendisinin kahraman ile yazar arasına bir mesafe koymasıyla yapılabilir. *Yalnızız* romanında yazar ve kahramanlar arasındaki uzaklık da çoksesli romanın yapısına uymaktadır. Bu durum hakkında daha ayrıntılı bilgi için Tekin'in *Yalnızız*'da anlatıcının konumu hakkındaki incelemesine bakılabilir (255-60).

Ayrıca Bahtin'e göre çoksesli bir romanda okurun kahramanı hayal edişi, onun gerçekliği ya da fiziksel görünüşü karşısında değil, bu gerçekliğinin farkındalığı karşısında gerçekleşir (99). Daha açık bir ifadeyle kahramanların bilinçleri onların temsil nesnesi hâline gelir. *Yalnızız* romanında kahramanların kurgulanmasında çoksesli romanın bu özelliğiyle aynı doğrultuda bir durum ile karşılaşılır. Kahramanlar fiziksel özellikleri ile değil, çoğunlukla düşünceleri ile temsil edilirler. Okurun Mefharet, Samim ya da Besim'i hayal edişi de onların fiziksel görünüşlerinin değil, bilinçlerinin, başka bir deyişle düşüncelerinin aracılığıyla gerçekleşir. Romanın metinlerarası ilişkiler açısından çözümlemesi yapılırken, aynı zamanda "çok sesli" yapısı da vurgulanacaktır. Bu doğrultuda öncelikle metin kavramı irdelenecek, ardından metinlerarası ilişkiler kuramının temel ilkeleri tartışılacaktır.

C. Metinlerarası İlişkiler Kuramı: Genel Çerçeve

Eleştiri kuramlarının antik çağdan bugüne ortak amaçları, bir yapıtı edebî yapan özellikleri bulmak, onu yorumlamak ya da başka bir deyişle yapıtı anlamlandırmaktır. Bu eleştiri süreci yazar, yapıt, okur ve toplum çerçevesinde gerçekleşir. Genel olarak bakıldığında eleştiri kuramları metinleri anlamlandırma aşamasında bu dört öğeden birine yönelir. Bu çalışmanın odak noktası olan metinlerarası ilişkiler, yapıt merkezli bir kuram olarak değerlendirilebilir. Bu açıdan edebiyat eleştirisinin toplum ve yazardan yapıta, başka bir deyişle “metin”e doğru gerçekleşen evriminin incelenmesi, kuramın oluşum sürecinin anlaşılması bakımından gerekli görünmektedir. Bu nedenle, bu bölümde ilk olarak metinlerarası ilişkiler kuramından önce, edebiyat eleştirisinin merkezine metni yerleştiren kuramlara değinilecektir.

Rus Biçimciliği ve Yeni Eleştiri kuramlarına kadar edebiyat yapıtları çoğunluk tarafından yazarın yaşamına, ruhsal durumuna, amaçlarına, bir birey olarak yazarın içinde yetiştiği topluma veya tarihe göre değerlendirilmiştir. Ne var ki, eleştirmenler tarafından “biçimcilik” olarak adlandırılan eleştiri okullarıyla birlikte edebiyat yapıtını edebî yapan özellik, bir “metin” olarak yapıtın kendi içinde aranmaya başlanmıştır. Özellikle I. A. Richards ve T. S. Eliot öncülüğündeki Yeni Eleştiri kuramını benimseyen eleştirmenler, eleştiri uğraşının “metin” üzerinde yoğunlaşması gereken bir etkinlik olduğu düşüncesini temel ilke edinmişlerdir (Aksoy 15).

Yeni Eleştiri’ye göre, bir edebiyat yapıtı, yazarından, okurundan ve yazıldığı dönemin toplumsal ve tarihsel koşullarından bağımsız, kendi başına yeterli olan, kapalı, dilsel bir düzendir (Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* 160). Bu eleştirmenlerin “organik birlik” olarak adlandırdıkları düzenin incelenmesi de “yakın

okuma” denilen yöntemle sağlanır. Bu yöntem özellikle edebiyat eleştirisinde çığır açmış, zamanla eleştiri kuramlarının farklı amaçlarla gerçekleştirdikleri bir okuma biçimi olmuştur (Aksoy 19).

Edebiyat eleştirisinin odak noktasına metni yerleştiren bir diğer kuram, Rus Biçimciliğidir. İlk ürünlerini 1915-1930 yılları arasında veren Rus biçimcileri, kendilerinden önceki eleştiri anlayışlarını etkilemiş olan yarı-mistik, simgeci öğretileri reddeder ve bilimsel bir tutumla edebî metnin maddi gerçekliğine dikkat çeker (Eagleton 17). Onlar için önemli olan, edebiyat incelemelerindeki yöntem sorunu değil, inceleme konusu olarak edebiyat sorunudur (Eyhenbaum 31). Edebiyat, sözde din, ruhbilim veya toplumbilimin değil dilin belirli bir düzenleniş biçimidir. Onlara göre, edebiyatın kendi içinde incelenmesi gereken özgül yasaları, yapıları ve aygıtları vardır (Eagleton 17).

Yeni Eleştiri ve Rus Biçimciliği gibi yapıtı anlamlandırma sürecinde okuru ve yazarı dışlayarak metne yönelen bir diğer yaklaşım yapısalcılıktır. Yapısalcılar edebî yapıtı yorumlamak için yazarın değil yapıtın anlamını üreten ve onu anlamayı sağlayan yapının incelenmesi gerektiği düşüncesinden yola çıkarak çalışmalarını “metin” ekseninde ilerletirler (Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* 214). 1960’lı yıllarda özellikle Julia Kristeva ve Roland Barthes’in öncülüğünde, bir metin kuramı ortaya koyarak metni tanımlama amacı güden eleştirmenlerin çalışmalarıyla bağlantılı olarak metinlerarasılık olgusu baş gösterir (Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* 7). Kristeva’nın uğraşlarıyla, bu olgu zaman içinde Mihail Bahtin’in söyleşimcilik kuramı ve Ferdinand de Saussure’ün yapısalcı dilbilimi ile birleşerek kendi yöntem ve ilkeleri olan bir kuram hâline gelir.

Metinlerarasılık olgusuna göre “her metin bir alıntılar mozaïği şeklinde oluşur ve her metin kendi içinde başka bir metnin özümlemesi ve dönüşümüdür”

(Kristeva, “Word, Dialog, and Novel” 66). Bu düşüncenin yaygınlaşmasıyla birlikte yapısalcı eleştirmenler metni “ayrışık parçaların yeni bir birleşim düzeni” olarak algılamaya başlar ve “bitmiş, belli bir biçimle belirlenmiş” metin anlayışına karşı çıkarlar (Aktulum 8). Buradan hareketle, bu kuramı savunan eleştirmenlerin ilk uğraşının metni tanımlamak olduğu söylenebilir. Öyleyse, bu eleştirmenlerin kabul ettiği metin tanımı nedir? Geleneksel metin algısı nasıldır? Metin kavramı zaman içinde nasıl bir değişikliğe uğramıştır? Bu soruların yanıtlanması kuramın anlaşılması açısından önemlidir.

1. Metin Nedir?

Türkçe Sözlük'te “[b]ir yazıyı biçim, anlatım ve noktalama özellikleriyle oluşturan kelimelerin bütünü, tekst” ve “[b]asılı veya el yazması parça, tekst” karşılığı ile yer alan “metin” sözcüğü (1382), bir kavram olarak tarih boyunca değişik araştırmacılar tarafından farklı biçimlerde tanımlanmıştır. Metin kavramı hakkında süregelen fikir ayrılıklarının sebebi diğer bilim dallarında olduğu gibi kavrama yönelik yaklaşım farklılıklarıdır. Kimi araştırmacılar metne dil bilimsel açıdan yaklaşırken kimileri metnin iletişim boyutunu çalışmalarının odak noktası yapar. Yapısalcılarda olduğu gibi bazıları bir bütün olarak metnin ne olduğu ile ilgilenir, bazıları da metnin oluşum aşamalarından yola çıkar.

Burada, insan bilimlerinde zaman boyunca anlam bakımından değişimlere uğrayan metin kavramı, geleneksel metin algısından, yapısalcı dilbilim ve sonrasında ortaya çıkan yapısalcı metin anlayışına ve oradan postmodern metin tanımına uzanan çizgide tartışılacaktır. Daha sonra metinlerarasılık kuramını savunan eleştirmenlerin metne yaklaşımları sorgulanacak ve çalışma genelinde kabul edilen “metin” kavramı tanımlanacaktır.

Geleneksel anlamda metin, bir deneyimin veya düşüncenin yazılı olarak anlatılması biçiminde yorumlanmıştır (Akyol 49). Bu terimin Batı dillerindeki karşılığı olan İngilizce “text” ve Fransızca “texte” sözcüklerinin sözlük anlamlarına bakıldığında da “bir kitabın, gazetenin ya da benzerinin yazılı parçası; konuşma ya da görüşmelerin yazılı hâli; edebiyat ya da dil araştırmalarında üzerinde çalışılan kitap ya da kısa yazılı parçalar” biçiminde tanımlandığı görülür (*Oxford Wordpower Dictionary* 644). Ferit Devellioğlu da metni, “[b]ir yazıyı şekil ve noktalama hususiyetleriyle birlikte meydana getiren kelimelerin topu” olarak açıklar (633).

Yapılan tanımlardan yola çıkarak geleneksel algılayışın metni, “dil bilgisel kurallara göre düzenlenmiş yazılı belge, yapıt” olarak kabul ettiği söylenebilir. Bunun yanı sıra metin, “başı ve sonu ile kapalı bir yapı oluşturan dilsel göstergelerin art arda geldiği anlamlı yapı” olarak görülür (Günay 44). Geleneksel metin algısı ile postmodern metin anlayışı arasında ayırım yapan George Aichele, geleneksel kavrayışta metnin kapsam olarak durağan kabul edildiğini, dolayısıyla aynı metni okuyan birden fazla kişiden söz edilebileceğini ama metnin tek ve değişmez bir anlama sahip olduğunun benimsendiğini belirtmektedir (1). Bu düşüncenin zaman içinde değişimlere uğrayıp giderek belirsizleştiği ve postmodern metin anlayışıyla da tamamen terk edildiği söylenebilir.

İnsan bilimlerinde tarih boyunca kabul edilen bu metin algısının geleneksel anlam bağlamından uzaklaşarak köklü bir değişim sürecine girmesinin Wilhelm Dilthey ile başladığı kabul edilir. Doğa ve tin bilimleri arasında anlama ve açıklama ayrımı yapan düşünür Dilthey, metin kavramını geleneksel çerçevesinden çıkarır (Özmkas 99). Ona göre metin insani ve tarihsel gerçekliklerin yansımasını bulduğu, bireyin kendi deneyimleri çerçevesinde oluşturabileceği ya da yaklaşabileceği ve yalnızca yazılı bir yapıt anlamını “taşımayan” bir bütünlüktür (100). Böyle bir metin

kavrayışı, anlam ve anlamlandırma aşamasında geleneksel olandan daha geniş bir çerçeve çizmektedir. Dilthey ile birlikte metnin oluşumu aşamasına anlamlandırma süreci de eklenmiştir.

Dilthey'in metin kavramı hakkındaki bu düşünceleri, geleneksel kavrayıştan daha geniş bir hareket alanı olarak görüldüğünden özellikle yapısalcı ve postyapısalcı düşünürler tarafından değerlendirilmiştir. Dilbilimciler de bu çerçeve içinde metni salt yazılı belge olarak görmek yerine sözlü olma özelliği ile de ele alarak kavramı bildirişim işlevi ve dilbilimsel oluşumu açısından yorumlamaktadır. Metni dilbilimsel bakımdan inceleyen Zelling S. Harris ve onu takip eden eleştirmenlerin çalışmalarıyla 1950'li yıllarda "metindilbilim" adı altında bağımsız bir alan ortaya çıkmıştır (Coşkun 37).

Metindilbilim çalışmaları ışığında, Doğan Günay belirli bir bildirişim bağlamında metni, "bir ya da birden çok kişi tarafından sözlü ya da yazılı olarak üretilen dil dizgesi bütünü" biçiminde tanımlar (44). Serpil Oppermann da dilbilimsel anlamda ele aldığı metin kavramını "dilsel bir bütünlük ifade eden, zaman ve mekânda düzenlenmiş tümce dizilimleri olarak" değerlendirmektedir (2). Günay ve Oppermann'ın bu tanımları metindilbilim alanında hâkim olan iki farklı yaklaşımı özetler niteliktedir. Tanımlamaları hangi yaklaşımla olursa olsun metindilbilimcilerin ortak ilkesi metni bir bütün olarak görmeleridir. Bununla birlikte, yapısalcı ve postyapısalcı yaklaşımlarda metin, kavram olarak sorunsallaştırılmıştır.

Daha çok Saussure'ün "yapısalcı" anlayışına bağlı olarak 1960'lı yıllarda Prag Dilbilim Okulu'nun etkisiyle, edebî eserleri değerlendirmede daha nesnel ölçütler ortaya koymak amacıyla "yapısalcılık" olarak adlandırılan yeni bir yaklaşım ortaya çıkar (Akşit 20). Roland Barthes ve A. J. Greimas başta olmak üzere bazı

Fransız eleştirmenler metnin özellikle yapısal boyutunu konu edinen çalışmalar yapmışlardır.

Fransız felsefeci ve eleştirmen Barthes, Claude Lévi-Straus ile birlikte yapısalcı yaklaşımın öncülerinden biri olarak görülür. İlk çalışmalarında ağırlıkla Saussure'den yararlanarak kendi göstergebilim kuramını oluşturmuştur. Dilbilim ile kültürel araştırma arasında sıkı bir yakınlaşmayı savunan Barthes, göstergesel araştırmayı tanımlamak için bazı temel terim bilimsel ve kavramsal temaları ayrıntılarıyla açıklamaya girişmiştir (Smith 148-49). Bu kavramların en temel olanlarından biri metin kavramıdır.

Barthes, metni tanımlarken sözcüğün Latince kökenine inerek “örgü” eğretilmesini kullanır. Kelimenin İngilizce “text” ve Fransızca “texte” karşılıklarının kökenine bakıldığında, bunların Latince “kumaş” anlamına gelen “textus” ya da kumaş üretmek anlamında kullanılan “texere” sözcüğünden geldiği görülebilir. Barthes sözcüğün köken bilimsel anlamından yola çıkarak kumaş ile benzeşim kurduğu metni “sözcüklerin iç içe geçmiş ve kat kat dokunan örgüsü” olarak tanımlar (Oppermann 2). Burada Barthes'in odak noktası kumaş ile metnin oluşum açısından benzerliğidir. Kumaş nasıl ipliklerin üst üste gelerek örülmesiyle meydana geliyorsa, metin de sözcüklerin bir dokuma işlemiyle bir araya gelmesinden oluşur. Ne var ki, Barthes'a göre metin, kumaş gibi bitmiş, sona erdirilmiş bir ürün değil; “sürekli oluşum hâlinde bulunan, başka metinlerle, başka kodlarla, ‘bağlantıda olan’ böylelikle de topluma, tarihe, gerekirci yollarla değil de alıntılama yollarıyla bağlanan bir üretim”dir (“Metinsel Çözümleme” 170). Niall Lucy, Barthes'a göre metnin özbilinçli ve üretken olduğunu, aynı zamanda cansız bir nesne olarak değil, üretici bir nesne olarak algılandığını belirtir (67). Yani metin sonsuz bir üretim etkinliği, okurun, yazarın ve diğer metinlerin birlikte dokuduğu sonsuz bir süreçtir.

Hiçbir okur, hiçbir özne, hiçbir bilim metni durduramaz (Barthes “Metinsel Çözümleme” 171). Kapatılmış ve bitirilmiş olmadığından her metin bir başka metne açılır, kendisinde başka metinleri barındırır. Her metin bir metinler örgüsü, bir alıntılar ağıdır (Göksel 135). Barthes, örgü eğretilemesi ile metnin çeşitliliğini ve karmaşıklığını ortaya koyar. Metnin oluşum sürecine okuru ekleyerek özellikle çok anlamlılık üzerinde durur. Okur ile birlikte okuma süreci de metnin oluşumu aşamasına girmektedir. Böylece, okunabilir her gösterge bir metin olarak algılanmaya başlar. Bu yönüyle de her metin çoğuldur ve metnin çoğulluğunu reddetmek Barthes’a göre “örgüyü kesmek” başka bir deyişle metni “hadım etmek”tir (S/Z 142). Barthes’ın yanı sıra Saussure’ün yapısalci dilbilim alanında önerdiği yaklaşımlardan esinlenen birçok kuramcı da metni aynı çerçeve içerisinde değerlendirir. Dilbilim alanında “dil yetisinin yapıları ve işlevleri üzerine eğilmeye başlanmasıyla [...] edebî söylemin gerçek konusunun ne olduğu” da ortaya konur (Aktulum, “Örgü/Metin” 131). Yapısalcılık ile birlikte metnin tanımı “dilsellikten göstergeselliğe” doğru bir çizgide gelişir ve göstergebilimsel alanda ele alınır. Yapısalcı okula bağlı göstergebilimcilere göre metin, bir göstergeler dizgesinin ya da bir anlamlama dizgesinin söylemsel olarak gerçekleşmesi biçiminde tanımlanır (Arrivé 359). Filmler, fotoğraflar, resimler, şarkılar kısacası “gösterge” olarak kabul edilen ve “okunabilen” her şey de metin olarak algılanmaya başlar.

Bu doğrultuda yapılan tanımların çoğu çağdaş (yapısalcı / postyapısalcı / postmodern) metin tanımının birer örnekçesi niteliğindedir. Ortak özellikler olarak da çok anlamlılık, iç içe geçmiş karmaşık yapılar, metinsel ağlar, göstergeler ve metinlerarasılık gibi kavramlar ön plandadır (Aktulum, “Örgü/Metin” 132). Bu tanımlamalar ve görüşler doğrultusunda metinlerarasılık olgusunun bir “metin kuramı” oluşturma ve metnin tanımını yapma uğraşlarından ortaya çıktığı görülebilir.

Nitekim Jacques Derrida, Julia Kristeva, Michel Foucault ve Phillip Sollers gibi eleştirmenler metni, metinlerarası bir yörüngede değerlendirirler.

Julia Kristeva, metni “metinsel yüzeyle bir iç içeliği, çok sayıda yazının bir söyleşimi” olarak ele alır (Aktulum, “Örgü/Metin” 147). Ona göre bir metnin uzamında “başka metinlerden alınan çok sayıda sözcük” içe içe girerek tarafsızlaşır ve yeni bir metin oluşur. Yani her metin “bir alıntılar mozaiki” gibi kurulur (147).

Sollers de aynı doğrultuda bir metnin, başka metinleri yeniden okuyup onları yeniden yazdığını ve kendi uzamında onları yeniden dağıttığını ileri sürer. Dolayısıyla metin, çok sayıda başka metnin bir kesişme, iç içe geçme yeridir (148). Sollers bu doğrultuda yine “örgü” eğretisine gönderme yapar ve metinsel bir dokudan söz eder.

Foucault ve Derrida’nın metin tanımlamaları da aynı eksendedir. “Her metin çok sayıda başka metnin yer değiştirmesi ve dönüştürülmesi olmasının yanında çağdaş ya da önceki metinlerin parçalarıyla dokunur” (147). Derrida’ya göre metin Dilthey’de ve yapısalcılarda olduğu gibi “yalnızca yazılı iletişimin bir biçimi değil, aynı zamanda kültürün söylemsel düzgülerinin kendisinde yansımaları bulduğu çeşitli gerçeklik biçimleridir” (Özmkas 101).

Derrida’yı Dilthey’den ve yapısalcılardan ayıran en temel özellik ise metnin yapısı hakkındaki düşünceleridir. Yapısalcılara ve Dilthey’e göre metin yekpare bir bütünlük taşımaktadır ve bağdaşık (*homojen*) bir yapıdadır (Özmkas 102). Ne var ki Derrida için anlam, yalnızca göstergeye dayanan bir işlem değildir. O, anlamı, metinde izlerin birbirini takip etmesi yoluyla gerçekleştirilen bir uygulama olarak görür. Bu yönüyle “metin”in de bağdaşık bir yapı olarak görülemeyeceği savunur; çünkü onun için her metin “ayrışık (*heterojen*)”tır (102-03).

Derrida’ya göre “her tür gerçeklik ve deneyim metinler aracılığı ile üretilir”. Burada metin kavramı, dış gerçekliği yansıtan tutarlı bir bütün olarak ele alınan

geleneksel anlamının dışında, Oppermann'ın da dediği gibi, “dış gerçekliği de kapsayan dilsel bir kavram” olarak düşünülebilir (3). Başka bir deyişle metin her şeydir ya da her şey metindir. Derrida'nın bu düşüncesinin süreç içerisinde postyapısalcı ve postmodern anlayışın merkezine oturduğu gözlemlenebilir. Postyapısalcılığın zaman çizelgesine bakıldığında Barthes ve Foucault'nun da bu düşünce etrafında birleştiği görülebilir.

Metin kavramı hakkında bu noktaya kadar yapılan tanımlamalara bakıldığında, kavramın anlam bakımından giderek daha geniş kapsamda ele alındığı görülebilir. Geleneksel bağlamda, metin başı ve sonu olan kapalı bir bütünlük olarak algılanırken, zamanla gerçek, ekonomik, tarihsel, toplumsal ve geleneksel bütün yapılar, metin olarak değerlendirilmiştir. Bu açıdan “[t]oplum düzeni, yönetim yapıları, kurumlar, toplum ve birey ilişkileri, görgü kuralları, bilim, tefekkür, edebiyat, mimari, musiki, resim, yontu, iktisat, askerlik, tarım ve hayvancılık, ulaşım ve iletişim ağları gibi alanlar” metin olarak kabul edilmektedir (Yıldırım 37). Bu çerçevede bir şiir, bir hikâye ya da roman, bir ezgi, bir türkü kendi başına bir “metin” olduğu gibi, bir saray, bir han, bir cami, bir ev, bir tekke, bir resim, bir köprü, bir tüfek, bir kılıç, bir sofraya, bir yemek, bir oyun, bir dans da bir “metin”dir (37).

Bu tezde *Yalnızız* çözümlenirken Derrida'nın düşüncelerinden yola çıkılarak “metnin tek ve değişmez bir anlamı” olduğu düşüncesi en baştan reddedilecektir. Bu doğrultuda, romanda ayrışıklık yaratan ve yapıtın dışına göndermede bulunan “yazılı ve sözlü” her öge metin olarak kabul edilecektir. Bununla birlikte, yazılı olan, “başı ve sonu” bulunan, kapalı bir bütünlük taşıyan “yapıt” niteliğindeki metinlere öncelik verilecektir.

Metin çözümlemesine geçmeden, metinlerarası ilişkiler kuramının temel ilkelerini tartışmak gereklidir. Bu doğrultuda bir sonraki bölümde kuram hakkında

çalışma yapan eleştirmenlerin görüşleri tartışılacak ve ileri sürdükleri ilkeler irdelenecektir. Böylece metinlerarası bir çözümleme yapmadan önce kuramın genel bir çerçevesi çizilmeye çalışılacaktır.

2. Metinlerarası İlişkiler Kuramı

En basit biçimiyle metinlerarasılık, bir metnin kendinden önceki herhangi bir metinle kurduğu bağıntı olarak tanımlanabilir. İlk olarak 1960'lı yıllarda metni tanımlamak için yapılan çalışmalarda kullanılan terim, süreç içerisinde edebîliğin bir ölçütü durumuna gelerek özellikle postyapısallık ve postmodern edebiyatın vazgeçilmez bir ögesi olur. Bugünkü hâliyle “metinlerarasılık” terimi, bir olguyu, bir kavramı, bir okuma ve yazma etkinliği yöntemini, bir kuramı ve dolayısıyla metinler arasında gerçekleşen sonsuz bir etkileşimi aynı anda çerçeveler.

Kuramsal olarak 20. yüzyılda Julia Kristeva'nın çalışmaları ile ortaya çıkan metinlerarasılık kavramı, olgu olarak en eski yazılı edebî ürünlere dayanır (Gökalp-Alpaslan 9). Yazmak eylemi klasik dönemden beri genel olarak daha önce var olan anlatıların ya da metinlerin yeni bir sürümünü ortaya koymak, onlara yeni bir biçim vermek şeklinde gerçekleşmiştir (Gladieu 425). Bu yüzden yazmanın kendi doğasında bulunan metinlerarasılık olgusu kuramsal açıdan değerlendirilmemiştir (425). Ne var ki Bahtin'in ortaya attığı “söyleşimcilik” kuramına dayanarak Kristeva'nın 1960'lı yılların sonlarında ileri sürdüğü ilkeler, metinlerarasılık olgusunu edebiyat eleştirisinin odak noktasına yerleştirir. Bu yüzden bu bölümde öncelikle Bahtin'in “söyleşimcilik” kuramı üzerinde durulacak, ardından Kristeva'nın ve diğer eleştirmenlerin metinlerarasılık hakkındaki görüşleri tartışılacaktır.

Bahtin için söyleşimcilik tüm dilin kurucu ve temel ögesidir. Bununla birlikte söz konusu öge, ancak toplumsal ve bireyler arası bir boyutta, ideolojik bir çerçevede

ve bir göstergeler dünyasında gerçekleşebilir. Bahtin'e göre bir gösterge yalnızca gerçekliğin bir parçası olarak var olmaz, bunun yanı sıra gerçekliği yansıtır ya da saptırır (*Marksizm ve Dil Felsefesi* 49). Bu yönüyle her gösterge, ideolojik bir değerlendirmeye bağlı olarak algılanır. Bahtin'in deyişiyle ideolojiler bölgesi, göstergeler bölgesiyle karşılaşır ve nerede bir gösterge varsa orada ideoloji vardır (49).

Bahtin için, kesintisiz bir iletişim sürecinin parçası olan her söylem, yazılı ürünler de içinde olmak üzere geniş bir söyleşimin bir ögesidir (Yaguello 38). Bahtin dilin bu söyleşim boyutunu açıklamak için "çok seslilik", "tekseslilik", "heteroglossia", "karnaval" ve "melezleştirme" gibi kavramlar üretir ve belirli edebî türleri inceler. Bahtin'e göre "söyleşim boyutundan yoksun sözce yoktur" (aktaran Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* 40). Bu söyleşimci yapıyı da en belirgin hâliyle roman sergiler (Bahtin, "Romanda Söylem" 36-37).

Aynı zamanda Bahtin, bir metnin daha önce ya da kendi döneminde yazılmış öteki metinleri özümlediğini düşünür (Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* 27). Bu açıdan ona göre Rus biçimcilerinin savunduğu hâliyle bir metnin salt biçimsel yapısı onun edebîliğinin ölçütü olarak gösterilemez. Daha da önemlisi Bahtin'in düşünceleri yorumlandığında, onun için bir metni edebî kılan olgu, çok seslilik olarak vurguladığı metinlerarasılıktır. Bu yönüyle de roman biçimsel olarak benzersizdir ve tüm söylemleri kendi sınırları içinde bir bakıma eriterek kendisinin kılar (Bahtin "Romanda Söylem" 37).

Kristeva'nın metinlerarasılık kavramını ortaya atarken ilk basamağı Bahtin'in "söyleşim boyutundan yoksun sözce yoktur" düşüncesi olmuştur (Aktulum 40). Bu doğrultuda, Kristeva, söylemin konumu ve metnin konumu arasında Bahtin'in tanımladığı biçimiyle bir koşutluk kurar ve bir metnin her zaman öteki metinlerin

kesiştiği yerde bulunduğu ilkesini benimser (41). Bununla birlikte Kristeva'nın daha önce metinlerarasılık olgusuna değindiği bir çalışması daha vardır.

Kristeva, "Sınırlandırılmış Metin" başlıklı yazısında genel olarak, daha önceki söylemlerin bir araya gelmesiyle oluşan metnin, oluşum biçimiyle ilgilenir. Ona göre metin her şeyden önce bir üretimdir ve bu üretim ilk olarak dildeki ilişkilerin metin üstünde yapıcı ya da yıkıcı biçimde dağıtılmasıyla gün yüzüne çıkar (36). Bu bakış açısına göre, hiçbir yazar metnini yoktan var etmez, bunun yerine var olan metinleri farklı biçimlerde bir araya getirerek yeni bir metin oluşturur. Böylece metin tikel bir nesne olarak değil, Kristeva'nın "genel metin" olarak tanımladığı "kültür"den bir derleme olarak algılanır (Allen 36). Burada anlaşılacağı gibi Kristeva metnin tanımını Bahtin'e dayanarak, başka bir deyişle onun söyleşimcilik anlayışını dönüşüme uğratarak yapar. Bahtin'in söyleşimcilik kuramının temelinde söylem ve söylemi gerçekleştiren insan özneler varken Kristeva'nın metinlerarasılık kuramında "metin" ve "metinsellik" olguları vardır. Bu noktada Bahtin ve Kristeva'nın paylaştığı görüş, metnin, kültürel ve toplumsal metinselliğin dışında yaratılamayacağı düşüncesidir (36).

Kristeva belirtilen düşüncelerini daha olgunlaşmış bir hâlde "Sözcük, Diyalog ve Roman" başlıklı yazısında sunar ve kendi metinlerarasılık kuramını oluşturur. Aynı zamanda Kristeva bu yazısıyla Bahtin'i Avrupa'ya tanıtır. Kristeva'ya göre Bahtin, en küçük yapısal birim olarak gördüğü sözcüğü, tarih ve toplum içinde değerlendirir ("Word, Dialog, and Novel" 65). Kristeva'ya göre, metin önce kendi yapısı içindeki söyleşim özelliği ile incelenmeli, ardından da artsremliler bir ekseninde kendinden önceki metinlerle kurduğu ilişki içinde irdelenmelidir. Eşsremliler çizgide, tek bir metin içerisinde kalarak tek bir söylemsel yapıyı incelemek, tek bir anlama ulaşmak, tek bir anlatı varlığının ve tek bir metnin ne çıkardığı söylemle yetinmek

demektir (Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* 48). Oysa metnin artsüremli ekseninde incelenmesi, kendi yapısı içinde dönüşen ve özümseyen çok sayıda söylemin ele alınmasına olanak sağlar.

Roland Barthes, Kristeva'nın metinlerarasılık kavramının göstergebilimin görünümünü tümüyle değiştirdiğini düşünür ("Göstergebilimsel Serüven" 17). Bu doğrultuda da metin tanımını "Metin Nedir?" bölümünde tartışıldığı gibi büyük ölçüde Kristeva'nın görüşleri çevresinde yapar. Aynı zamanda birçok eleştirmenin metinlerarasılık tanımı da Kristeva'nın tanımıyla aynı doğrultudadır. Bahtin, Kristeva ve Barthes'ın yanı sıra Genette, Laurent Jenny ve Michelle Riffaterre gibi daha pek çok eleştirmen metinlerin, farklı metinlerin içindeki varlığını edebiliğin bir ölçütü olarak görürler. Bu durumda tartışılması gereken asıl nokta da metinlerin arasındaki ilişkilerin nasıl gerçekleştiği ve böyle bir kuramsal okumanın amacının ne olduğudur.

Barthes'a göre metinlerarasılık, bir yapıtın yalnızca kaynaklarını ya da etkilendiği yapıtları araştırmak değildir. Ona göre asıl metinlerarası öğelerin izleri metinde az çok belirgindir. Bir metni oluşturan alıntılar tam olarak saptanamaz ama yine de bunlar daha önce okunmuş metinlere yönlendiren, "ayraçsız alıntılar" olarak düşünülebilir (Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* 56). Bu yüzden de metni bu çerçevede yorumlamak, ona bir anlam vermek değildir. Tam tersine metnin hangi çoğullardan oluştuğunu bulmaktır (Barthes, *S/Z* 17). Başka bir deyişle Bahtin, Kristeva ve Barthes'ın görüşlerinden yola çıkarak söylenebilir ki; metinlerarası okumanın amacı, bir metnin "çok katmanlı, çok anlamlı ve çok sesli" yapısını aydınlatmaktır.

Öyleyse bu çokluk bir metin içinde nasıl gerçekleşir? Daha doğrusu, metinler birbirleriyle nasıl ilişki kurarlar? Bu sorunun eksiksiz bir yanıtını vermek tek bir

çalışmanın sınırlarını aşmaktadır. Metinlerarasılık tanımı hakkında büyük ölçüde görüş birliğinde olan eleştirmenler, yöntemler konusunda farklı düşünceleri sürmüştür. Bununla birlikte, en sistemli çalışmaları Jenny ve Genette yapmış, metinlerarası ilişkileri belirli kategoriler altında değerlendirmişlerdir.

Kubilay Aktulum bu çalışmalardan yola çıkarak metinlerarası ilişkileri “ortakbirliktelik ilişkileri” ve “türev ilişkileri” biçiminde iki başlıkta ele almıştır. Ortakbirliktelik ilişkileri kategorisinde “alıntı”, “gizli alıntı (aşırma)” ve “anıştırma”, türev ilişkileri kategorisinde de “yansılama”, “alaycı dönüştürüm” ve “öykünme” ilişkileri bulunmaktadır (*Metinlerarası İlişkiler* 93-164). Bu yöntemlerin tanımlarına ve eleştirmenin ileri sürdüğü metinlerarası imgelere “metin çözümlemesi” bölümünde daha ayrıntılı yer verilecektir.

Gelinen noktada yanıtlanması gereken bir diğer soru da bir metinde metinlerarası ilişkilerin nasıl fark edileceği ve bu ilişkilerin izleri nasıl takip edilmesi gerektiğidir. Bu konuda en doyurucu yanıt Riffaterre’in görüşlerinde yatmaktadır. Riffaterre, Kristeva ve Barthes’in hiç değinmediği “okur”u, tanımlamalarının deyim yerindeyse kalbine yerleştirir. Ona göre bir yapıt ve ondan önce veya sonra gelen yapıtlar arasındaki ilişkiyi okur kavrar. Dolayısıyla Riffaterre, metinlerarasılığın her şeyden önce bir okuma etkinliğine bağlı olduğunu söyleyerek okura önemli bir işlev yükler (*Aktulum, Metinlerarası İlişkiler* 60).

Riffaterre’e göre metinlerarasılıktan bahsetmek için okurun, birden fazla metin arasında yakınlaştırmalar yapması yeterlidir. Bunun yanı sıra Riffaterre, bir metnin metinlerarası göndermelerinin saptanabilir olması gerektiğini düşünür (63). Bununla birlikte tüm olguyu saptanabilir göndermelere indirgemez. Ona göre göndermeler kendilerini tanımayan okurlarla birlikte kaybolsalar da, metinlerarası işleyiş her metinde bir iz bırakır. Bu yüzden Riffaterre’e göre metinde “bir kapalılık,

anlaşılmazlık, karanlıkta kalmış bir nokta, örneğin tek bir metinsel bağlamla açıklanamayan bir tümce” ya da “metnin kendi söylem biçimine bağlı kalarak ortaya çıkan bir hata” metinlerarası araştırmayı başlatan ipuçlarını verir (63).

Buna ek olarak bir metinde, metinlerarası izlerin tespiti ve takibi için Saussure’ün vurguladığı dilin ve göstergelerin bağıntısal yapısı da göz önünde bulundurulabilir. Saussure’e göre dil, kapsadığı anlamlarla düzenlenişi incelemekle yetinilecek, önceden sınırlandırılmış bir göstergeler bütünü olarak algılanamaz. Ayrımsız bir yığındır dil, ancak dikkat ve alışkanlık ile bu yığın içinde özel ögeler bulunabilir (Saussure 154). Aynı zamanda dilsel göstergeler edebî yapının her ayrıntısına yayılmış bir konumda bulunurlar. Bu göstergelerin gösterilenleri, daha önce de söylendiği gibi, dış dünyanın gerçekliğinde değil “metin”in içindedir. Buradan yola çıkarak edebiyat yapıtlarının ve göstergelerinin de sınırsız ve ayrımsız bir yığın oluşturduğu kabul edilebilir. Dolayısıyla yapıtta odaklanacak dikkat ve edebî sisteme alışkanlık, edebî yapıtı oluşturan metinlerin belirlenmesini kolaylaştırır.

Dilin ve göstergelerin bu yapısı, edebî yapının üretildiği edebiyat sistemi içinde ele alındığında daha iyi anlaşılabilir. Örneğin, Türk edebiyatı içinde çağdaş bir yazar, bir kadının güzelliğini betimlemek için “gül” imgesini kullanıyorsa burada “gül” göstergesinin, okuru genel olarak dış dünyada var olan “gül” nesnesine değil, divan edebiyatı geleneğindeki “gül” imgesine yönlendirdiği söylenebilir.

Bu bölümde görüldüğü ve kuram hakkında çalışmalar yapan birçok eleştirmenin tartıştığı gibi, görünürde en “gerçekçi” metinler bile anlamlarını, fiziksel dünyanın doğrudan sergilenmesinden daha çok, kendi edebiyat ve kültür sistemleri içinde oluştururlar (Allen 12). Dilbilimsel ve edebî göstergelere bu açıdan yaklaşmak edebiyat metninin yapısının yeniden sorgulanması gerekliliğini ortaya çıkarır (12).

Bu sorgulama ve tartişmalar da sũreç zamanla sonsuz bir “metinlerarası ilişkiler” ağı içerisinde algılanmaya başlar ve Barthes ile birlikte “yazarın lũmũ” dũřũncesine kadar uzanır. Ne var ki metinlerarasılık kavramı eleştirmenden eleştirmene, bir dönemden ötekine, okura ve okuma biçimine göre farklı tanımlanmıştır. Her kuramcı kendi dũřũncesini dile getirmiş ve zaten sınırları belirsiz olan kavram üzerindeki çelişkiyi artırmıştır. Bu çelişki yũzũnden kavramın eksiksiz ve kesin bir tanımını yapmak gũçleřmektedir. Bununla birlikte hemen her eleştirmen için, yaptığı tanım ne olursa olsun, metinlerarasılık edebiliğin bir lũtũdũr. Tezin bir sonraki blũmũnde *Yalnızız* romanı bu açıdan incelenecektir. Metinlerarası yöntemlere ve bunların tanımlarına da zũmleme sırasında yer verilecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

***YALNIZIZ*'İN KURGUSUNDA YER ALAN METİNLER**

Başka metinlere ait öğelerin yeni bir metinde kullanılması, alıntılanan metin ve alıntılaman metin arasında var olan sınırların bir süreliğine de olsa ortadan kalkması biçiminde yorumlanabilir. Bu yöntemle aynı zamanda yazarlar arasındaki sınırlar da silinmeye başlar. Yazarlar ve metinler bazen yan yana gelerek yeni oluşturulan metinde bir ayrışıklık, kopukluk olgusu yaratır; bazen de üst üste geçerek birbirlerine karışırlar. Bu durum, Kubilay Aktulum'un yorumuyla hem metnin yazarına estetik bir haz verir hem de alıntılaman metinde şiirsel bir etki yaratır (“Blanche Ou L'oubli'de...” 152).

Safa, *Yalnızız* romanında ütopya ve tiyatro metinlerinin yanı sıra edebî olsun ya da olmasın birçok farklı türden metni yeni bir bağlama sokarak kullanmıştır. Bu bölümde *Yalnızız*'ın kurgusunda yer alan metinler özellikle katman yazı (İng. *palimpsest*) olgusu ve kolaj yöntemi açısından incelenecektir. Bu açıdan öncelikle romanın genelinde yer alan metinler ve bunların kullanılma biçimleri ana hatlarıyla incelenecektir.

A. *Yalnızız*'ın Yapısındaki Metinler

Yalnızız romanında tezde ayrıntıyla incelenecek metinler dışında daha birçok metnin de izlerinin sürülebileceği söylenebilir. Tezin bu bölümünde romanda farklı katmanlar oluşturduğu söylenebilecek ve açık olarak gönderme yapılan ve bunların kullanılma biçimlerine yer verilecektir.

Yalnızız'da en sık rastlanan metinlerarası yöntem alıntıdır. Alıntı bir metinde, başka bir metnin varlığını gösteren en somut metinlerarası yöntemdir. Bu yüzden önce alıntının ne olduğunu tartışmak yerinde olacaktır. "Alıntı", *Türkçe Sözlükte* "bir yazıya başka bir yazarın yazısından alınmış parça, aktarma, iktibas"(74) karşılığı ile yer alır. Roman Jacobson, alıntıyı "bir sözce içinde sözce, bir ileti içinde ileti, bir sözce üzerine sözce" olarak değerlendirir (alıntılaman Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* 94). Metinlerarası bağlamdaysa alıntı, Gonca Gökalp-Alpaslan'ın tabiriyle "bir yazarın bir başka yazarın eserinden kısa ya da uzun bir parçayı, kaynağını açıkça belirterek, olduğu gibi kendi metnine aktarması" olarak tanımlanabilir (17). Marry Orr'a göre, alıntı hem bir tür süstür hem de yetke işlevi görür (130). Pekiyi, bir sözü alıntılanabilir kılan nedir? Orr, bu soruyu cevaplandırırken öncelikle alıntılanan sözün kısa ve öz, anlamının da damıtılmış olması gerektiğini söyler. Dahası yapılan alıntı isabetli olmalıdır (132). Çünkü girdiği yeni bağlama uymayan bir alıntı metnin algılanmasını zorlaştırabilir, aynı zamanda da okuru asıl bağlamdan uzaklaştırarak farklı anlamlandırmalara sürükleyebilir.

Alıntının en temel özelliği açıkça okura bildirilmiş olmasıdır. Bu yönüyle de diğer tüm metinlerarası yöntemlerden ayrılır. Bu yöntemde alıntı yapılan metin, hem kendi biçimini koruyarak içine girdiği metinde ayrışık bir öge olarak bulunur, hem de kurgunun arka planında değişik işlevler kazanarak metinde yeni bir anlam katmanı oluşturur. Aktulum'a göre alıntılar "kimi zaman bir tümceye indirgenir, kimi zaman da bir kolaj görüntüsünde, uzun bir paragrafa, hatta, birkaç sayfaya yayılır" ("Blanche Ou L'oubli'de..." 149). Bunun yanı sıra alıntıya açıklık kazandıran iki temel biçimsel öge vardır. Bunlar da "italik yazı" ve "ayraçlar"dır.

Alıntı açısından, öncelikle Tevfik Fikret'e ait iki metinden söz edilmelidir. Tevfik Fikret'in "Hakikatin Yıldızı" ve "Rübabın Cevabı" şiirlerinden dizeler kolaj

yöntemi ile romana yerleştirilmiştir. “Prolog” bölümünde Samim, yolda karşılaştığı bir kadına sevgilisini ve hayata karşı duyduğu şüpheli tavrını anlatırken kendini sorgular ve Fikret’in şiirinden şu dizeleri okur: “Neydi sevk eyleyen âmâlini beyhude yere / En çetin yollara, en hûşkü haşin sadmelere / Neydi ruhunda o illet ki, muharriş, müzmin, / Doğruluk, hubbu hakikat mi? Fakat sen delisin!” (12). Bu dizeler Tevfik Fikret’in “Hakikatin Yıldızı” başlıklı şiirinden alıntılanmıştır. Alıntılanan kesit, metin içinde italik yazı ile yazılmış ancak şairin kim olduğu belirtilmemiştir. Yazar bu dördüğü metin içine eklerken aynı zamanda Fikret’in bu şiirdeki üslubunu taklit ederek şiiri düzyazı biçiminde ve bir tür yorumlamanın ardından yeniden yazar:

Kendimi bildim bileli bu müthiş kriz içinde yaşadım. Bu bir hakikat aşkı mı? Acaba? Yoksa, aramayı bulmaktan daha büyük bir keyif haline getirdiği için, hata ihtimallerini de şuura çaktırmadan fazlalaştırmaktan zevk duyan karanlık bir arama şehveti mi? Belki ikisi de. Bilmiyorum. Bazan bütün hayatımı dolduran korkunç didinmelerin tarihini külçeleşmiş tek bir duygu halinde yaşarken boğulur gibi oluyor ve kendi kendime soruyorum: Şüphenin, tecessüsün, aşkta veya düşüncede, şafak sökünçeye kadar süren çılgın araştırmaların cehenneminde ne işin vardı? (12).

Bu yeniden yazma işlemiyle, alıntılanan dördüğün roman içinde yeni bir anlam kazandığı düşünülebilir. “Hakikatin Yıldızı” şiiri, Rıza Tevfik’in bir seçim gezisi sırasında yediği dayak üzerine yazılmış ve “yegâne feylesofumuza” ithafıyla yayımlanmıştır. Şiir, bütün hâlinde hem toplumsal bir yergi içerir hem de Kenan Akyüz’ün tabiriyle Rıza Tevfik’in “yurt ve millet uğruna açtığı [...] savaştaki acı yalnızlığını ve yapılan hücumlar karşısındaki durumunu [...] anlatır” (122).

Romanda alıntılanan dördükse farklı bir bağlama girerek anlam değişikliğine uğrar.

Dörtlüğün yeni anlamı, aşkta ve düşüncede doğruluk arayışından kaynaklanan şüphe ve merakın insanı içine sürüklediği durum olarak yorumlanabilir.

Yazarın Tevfik Fikret'ten alıntılacağı diğer dizeler de “Rübabın Cevabı” şiirindedir. Romanda Samim, Meral'in söylediği yalanlardan birini yakaladıktan sonra onu sevdiğinden dolayı pişmanlık duyar:

Affet beni, ey aziz içim, affet, nasıl fakat, ruh radarlarının ve sayısız his intikallerinin ince delâletlerine ve hele nasıl bazan en haykıran işaretlerin şakağımdan itercesine ihtarına rağmen, şüphesiz derinden derine anlamadığım, anlar gibi olduğum halde, nasıl ve niçin ona düştüm? Boğuluyorum, haykıracağım, dur, bak, sakın ol...

Ve odada dolaşarak yüksek sesle mısraları okudu:

Sen bak nasıl donup düşüyor nağmeler yere

Sen bak nasıl benizler uçuk, nazreler melül

Sen bak sitareler nasıl âmade-i ufûl! (343)

Samim'in şiiri alıntılamaadan önceki düşünceleri ve içine düştüğü ruh hâli de şiirin romanda kazandığı anlamı açıklar niteliktedir. Safa bu dizelere romanında yer vererek “Rübabın Cevabı” şiiri ile kendi romanı arasında açık bir metinlerarası ilişki kurar.

Yalnızız romanında alıntı yapılan bir diğer şair de Namık Kemal'dir.

Metindeki diğer alıntılardan farklı olarak burada yazar hem şairin adını belirtir hem de alıntıyı yorumlar. Daha doğrusu Samim, sokakta karşılaştığı kadına toplumun durumu ve topluluk bilinci hakkında uzun bir söylev yaptıktan sonra, bunun özeti olarak Namık Kemal'in bir beytini alıntılar:

“Kalbimi mi kırdılar? Bir kalb, dünyanın gelmiş ve gelecek bütün kalbleriyle beraber kırılır. Kendisini yalnız bulursa, benliğin

kökünden öteye gidecek bir kavrayış melekesinden mahrum olduğu içindir. Başkalarıyla beraber bulursa, şairdir. Bazıları için, hatta kendisi için bile, Namık Kemal'in şu beytinde onu muayyen bir topluluğa bağlayan sosyal bir kederden fazla bir şey yok gibi görünür. Fakat en basit kalbin keder anında, sen, geçmişlerin ve geleceklerin tarihini, var olmanın trajedisini ara ve beytin dibine in:

Bais-i şekva bize hüzn-i umumidir Kemal

Kendi derdi gönlümün billâh gelmez yadıma.

Gelse de, bir orta adamın kendi sandığı şey, herkes ve her şeydir.

Kalbimi mi kırdılar? Kalbimizi kırdılar. (18)

Bu pasaj, aynı zamanda yazarın romanın yayımlanmasından yaklaşık on yıl önce, 1941 yılında *Tasvir-i Efkâr*'da çıkan bir makalesinin bir tür yeniden yazımıdır ve bu özelliğiyle de öz-alıntı olarak değerlendirilebilir. Safa "Namık Kemal'in En Güzel Beyti" başlıklı makalesinde *Yalnızız*'da alıntılanmış beyti konu edinir ve bu beyitten "yalnız Namık Kemal'in değil, vatan edebiyatımızın da en güzel beyti" olarak söz eder (320). Gazete makalesinde bu beytin altında yatan düşüncenin, beytin ifadesindeki samimiyetle "en büyük ruh kadar derin, en büyük millet kadar geniş ve en ilahi kalp kadar yüksek bir duygunun" boyutlarına kavuştuğunu belirtir (320). Romanda da bu düşüncesini daha geniş boyutta yeniden yazarak "geçmişlerin ve geleceklerin tarihini, var olmanın trajedisini" aynı beyitten yola çıkarak açıklamaya çalışır (16-17).

Yalnızız romanında açık olarak gönderme yapılan ve alıntılanan bir diğer metin de *Kutsal Kitap*'tır. Romanda Selmin'in, Samim'den "Dayı, Simeranya'nın kızlarını ve aşklarını anlatınız"(37) ricası üzerine Besim, aralarına girer ve *Kutsal Kitap*'tan ezbere bildiği parçaları okur:

Simeranya'nın kızlarını tanımak istersen Ağniyet-ül-agani'yi oku: İşte güzelsin, sevgilim, işte güzelsin. Gözlerin güvercinler gibidir. Beni üzüm pideleriyle kuvvetlendiriniz. Elmalarla beni ihya ediniz. Zira ben muhabbet hastasıyım. Sol eli başım altında olsun ve sağ eşi beni kucaklasın. Ey! Orşelim kızları, size ceylanlar ve sahra geyikleriyle yemin veririm ki sevgili istemedikçe anı uyandırıp kaldırmayasınız. Sevgilimin sesidir. İşte dağlar üzerinden sıçrayarak ve bayırlar üzerinden atlayarak geliyor. (37-38)

Simeranya kızlarını okuduğu bu parça ile anlatan Besim, yine başka bir parçayı alıntılanarak okumasına devam eder (38). Besim'in okuduğu parçalar *Kutsal Kitap*'ın Türkçe baskısında "Ezgiler Ezgisi" adıyla çevrilen bölümden alıntılanmıştır (833-41). Northop Frye, "Ezgiler Ezgisi"nin manevi bir aşk şarkısı olduğunu dile getirir (162). Frye'a göre "Ezgiler Ezgisi", "nakaratı ile serbest bir diyalog formunda yazılmış, [...] taşralı bir genç ile kızın düğününü kutlayan ve yoğun bir şekilde cinsel imgelemler kullanan bir grup şarkıdan oluşmaktadır (234). Aynı zamanda, bu bölümde "vaha-cennet" ve "bahçe ve kaynaklar" gibi eğretilmeler yer almaktadır (Frye 265). Simeranya'nın bir ütopya olduğu ve bu parçaların da Simeranya kızlarını anlatmak için kurguya yerleştirildiği düşünüldüğünde, "Ezgiler Ezgisi"nin Simeranya'ya "ilahi" bir hava katmak için metne eklendiğinden söz edilebilir.

Yalnızız romanında *Kutsal Kitap*'tan alınarak kurguya eklenen metinlerden başka, Fuzûlî'nin *Leyla ve Mecnun* mesnevisinde yer alan bir dizeye ve Abdülhak Hâmid'in *Makber* ön sözünde yer alan bir düşüncesine de yine alıntı yoluyla yer verilmiştir. Samim "olmak dramı" adını verdiği "dip zıtlık" kavramını açıklamak için Fuzûlî ve Hâmid'den şu şekilde alıntılar yapar:

Bahtiyar olmak için bedbaht olmaya ihtiyacı var. Her insan böyledir Fakat Mefharet gibi galeyanlı tiplerde bu daha açıktır: “Başının belâsını arıyor” der halk. Her insan arar bunu. Farkında değildir. Sanatkarlar hissederler. Fuzulî’yi hatırlayın: “Yani ki çok belalara kıl müptela beni”. Hâmid de *Makber*’in ön sözünde “Kederimin artması için sevinmek isterim” der. Aynı şeydir: Sevincimin artması için kedere ihtiyacım var, demektir. (173)

Samim’in “olmak dramı” biçiminde adlandırdığı “dip zıtlık” kavramı, *Yalnızız*’ın felsefi temelini oluşturmakla beraber, romanın metinlerarası kaynaklarının önemli bir kısmını ortaya çıkarmaktadır. Dip zıtlık kavramını anlatmaya Fuzûlî ve Hâmid ile giriş yapan Samim, bu kavramın Budizm ve Brahmanizm’den zamanımıza kadar gelen uzun bir süreyi kapsadığını söyler (175). Samim, metnin ilerleyen kısımlarında yine bu kavramı açıklamak için Platon (romanda Eflatun), Hegel, Novalis, Heidegger ve Henri Bergson’un düşüncelerine gönderme de bulunur, bazen de alıntılar yapar. Bu düşünürlerin görüşlerinden yola çıkarak, mantıktaki zıtlık prensibini odak noktası alır ve kendi “dip zıtlık” kavramını açıklamaya çalışır (197-202).

Samim’in sözünü ettiği düşünürlerin ortak noktası zıtlık kavramından hareketle, metafizik üzerine çalışmalar yapmış olmalarıdır. *Yalnızız*’da, varoluşun bir sorunu olarak adlandırılan insanın özündeki zıtlık, “birinci benlik” ve “ikinci benlik” adı altında incelenir. Bu ikisi arasındaki zıtlığı açıklamak için Samim, tarih boyunca bu sorun üzerinde düşünen ve çalışmalar yapan düşünürlerin görüşlerine yer verir. Samim’in “dip zıtlık” hakkındaki düşüncelerini yazdığı bölüm, felsefi bir tartışma özelliği göstermektedir. Eflatun, Hegel, Novalis, Heidegger ve Bergson’un düşüncelerini karşılıklı olarak tartışan Samim, kendi “dip zıtlık” kavramından ortaya

çıkan birinci benliği, Bergson'un "sezgicilik" çalışmalarının sonucunda ortaya koyduğu "aşkın (transandantal) sezgi" kavramına dayandırır.

Bergson, sezginin objesinin insan zihninin kendisi olduğunu ve bütün "aşkın (transandantal)" düşüncelerin kaynağının zihnî sezgi olduğunu belirtir (Topçu 67). İnsan, bu aşkınlığı zihnin dışarısına çevirdiğinde estetik sezgiye, yani sanatta yaratıcılığın özüne ulaşır. Aşkın sezgi, insanın kendi içine yönelik olduğundaysa mistik sezgi ortaya çıkar ve insanı Allah aşkına kadar götürür (Topçu 66-74). *Yalnızız*'da bu aşkınlık, Samim'e göre insanın birinci benliğidir ve onu, "sevgili aşkından, aile aşkından, meslek aşkından, millet aşkından, insanlık aşkıdan, Allah aşkına kadar" götürür (*Yalnızız*, Ötüken Yayınevi baskısı, 154). Bu aşkın durum Simeranya metafiziğinin özünü oluşturur. Samim'e göre insan "fânilik duygusundan böyle kurtulur ve varlığın en dolgun halini yaşar" ve "bütün sosyal ve kutsal değerler" insanın birinci benliğindedir (154). (*Yalnızız* romanının Millî Eğitim Bakanlığı baskısında bu alıntıların yer aldığı üç paragraf bulunmadığı için, yalnızca bu iki alıntıda Ötüken Yayınevi baskısının sayfa numaraları verilmiş ve kaynakçada ayrı olarak gösterilmiştir.)

Yalnızız romanında bu düşünürlerin isimlerine ve görüşlerine yapılan göndermelerin ve onların metinlerinden yapılan alıntıların temel işlevi Samim'in düşüncelerini bir yetkeye dayandırmasıdır. Bu düşünürlerin *Yalnızız* romanında yer alan görüşleri birbirini tamamlar niteliktedir. Bu görüşler, Samim'in kendi düşüncelerini tutarlı bir çizgide aktarmasını ve devamlılığını sağladığından metin içinde önemli bir yere sahiptir.

Yalnızız romanında yer alan bir başka metinlerarası gönderme de Friedrich Nietzsche'nin *Tragedya'nın Doğuşu* adlı metnine yapılmıştır. Nietzsche'nin metni *Yalnızız* romanı içerisinde diğer tüm metinlerarası yöntemlerden farklı bir biçimde

yer almaktadır. Romanda Samim, odasında çalıştığı bir gün Nietzsche'nin söz konusu yapıtını çevirir:

Diyonizos'un cazibesi içine girer girmez, yorgun medeniyetimizin karanlık çölünde, birdenbire ne değişiklik! Yıllanmış, kurtlanmış, kırılmış, bücür kalmış her şeyi bir kasırğa yakalıyor, kızıl bir toz girdabı içinde savuruyor ve göklerde bir akbaba gibi onu sürüp götürüyor. Taşkın bakışlarımız o kaybolan şeyleri arıyor, zira şimdi gördükleri, bir uçurumdan altın ışığa yükselmiş gibidir, her şey o kadar bereketli ve yeşil, canlı ve bol, ve sonsuz bir hasretle şişkindir. Bu hayat bolluğunun, haz ve keder bolluğunun ortasındaki ulvi coşkunun içinde, trajedi saltanat sürüyor; varlığın, Boş, Hayal, İrade, İstirap adındaki Analarından bahseden uzak ve hazin bir şarkıya kulağını veriyor. Evet, dostlarım, benimle beraber diyonizosvari bir hayata ve trajedinin doğumuna inanınız. Sokratesvari insanın devri geçmiştir. Başınıza sarmaşıklardan bir taç oturtunuz, elinize Bachus'un değneğini alınız, kaplanla panterin, izlerinizin önüne yatıp, sizi okşamalarına şaşmayınız. Trajik insanlar olmak cesaretini taşıyınız, çünkü böyle kurtulacaksınız! Hindistan'dan Yunanistan'a kadar Diyonizosun kfilesine yoldaş olacaksınız. Çetin bir savaşa hazırlanınız ve Tanrımızın mucizelerine inanınız! (429-30)

Dolayısıyla, aslında, Safa, romanında Nietzsche'nin metni üzerinde biçimsel dönüşüm uygulayarak yapıtı çevirir ve bunu okura bildirir (430). Aktulum, çevirinin edebî anlamda en sık kullanılan biçimsel dönüştürme yöntemi olduğundan söz eder (*Metinlerarası İlişkiler* 142). Dahası Aktulum'a göre çeviri yöntemiyle yapılan metinlerarası göndermelerde, çeviri yapıldıktan sonra ortaya çıkan anlamsal

dönüşüm ve çevirisi yapılan metnin, ana metne etkisi üzerinde durulması gerekmektedir. Bu noktada Samim'in çeviri yaptıktan sonra dile getirdiği düşüncelerin, Nietzsche'nin metninin *Yalnızız* romanına katkısını ortaya koyması bakımından önemli olduğu söylenebilir:

Vaktim olsaydı, bütün kitabı tercüme etmek isterdim. Mânasız bir tesadüfle Nietzsche öldüğü gün, ben doğmuşum. Onun ruhundaki hidayetsiz dehşet ve cürete vâris olmadığım halde, fikirlerinin barutunda, benim özlediğim zıddı bile olsa, bambaşka bir dünyaya hasret çeken zekâların ihtilâlcî soyundan olduğumu bana haber veren bir dinamizmin içimdeki isyan kaynaklarına tıpatıp uygunluğu var.

(430)

Burada çeviri metnin de, *Yalnızız*'ın felsefi alt yapısını tamamlamak için kullanıldığı düşünülebilir. Samim kendi düşüncelerinin zıttı da olsa Nietzsche'nin metninin altında yatan anlamın aranması gerektiğini düşünmektedir. Bu doğrultuda çevirdiği metnin ve Nietzsche'nin felsefesinin dünyadaki etkilerinden söz eder. Genel olarak ateist ve nihilist olarak değerlendirilen Nietzsche, Samim'e göre, bunların tersine mistik düşüncenin tazelenmesine yol açmıştır (430-31).

Tragedya'nın Doğuşu ile *Yalnızız*, dünya görüşleri açısından incelendiğinde Samim'in, Nietzsche'nin çağdaş dünya hakkındaki görüşleriyle aynı doğrultuda kurgulandığı söylenebilir. Nietzsche bu metninde, çağdaş dünya görüşünün, bilginin, varlığın en derinlerine nüfuz edebileceği, hatta yaşamı düzelterip iyileştirebileceğine inanan bir "Sokratizm" mirası olduğunu dile getirir (Pearson 93). Yapıtı boyunca da Eski Yunan trajedisinden yola çıkarak çağdaş dünya görüşünün nasıl yıkılacağı hakkında görüşlerini belirtir (89-112). Samim de bu açıdan Nietzsche'nin çağdaş dünya düzeninin yıkılması düşüncesine katılır. Ne var ki Samim, bu düzen

yıkıldıktan sonra oluşacak yeni düzen hakkında Nietzsche'den farklı düşünmektedir: “Yalnız çağlayan üslubunun dinamik prensibinde, yerine getirmek istediği değerler ne kadar yanlış olursa olsun, mevcudu yıkmak isteyen hayırlı bir inkılâp öfkesinin ihtişamlı bir fikir musikisi halinde akan dolgunluğu sezilir ve beni çeker” (431).

Keith Ansell Pearson'a göre Nietzsche, çağdaş dünya düzeninin “teorik bir politika ya da eskatolojik bir din aracılığıyla değil, varoluşun trajik karakterinin onaylanması aracılığıyla” alt edilebileceğini düşünür (Pearson 93). Çağdaş dünya Nietzsche'ye göre, Rousseau'nun duygusallığı ile beslenmiş, romantik bir doğa anlayışına sahiptir. Ne var ki Nietzsche doğanın yaratılışı gereği trajik olduğu düşüncesindedir (93). Bu yüzden de “teorik ve trajik dünya görüşleri arasında ezeli ve ebedi bir çatışma” ortaya çıkar. Bu bağlamda Nietzsche'ye göre yeni bir düzenin kurulması için, çağdaş dünya düzeninin yıkılması gerekmektedir (95).

Samim de *Yalnızız* romanı boyunca çağdaş dünya düzenini eleştirir. Ona göre de bu düzen değişmelidir. Ne var ki Samim'in, Nietzsche gibi yıkıcı değil, yapıcı olduğu görülür. Samim, Nietzsche'nin görüşlerine zıt olarak dünyanın trajikliğini kabul etmez, bunun yerine “teorik” bir dünya görüşünü sahiplenir. Böylece Nietzsche'nin eleştirdiği Rousseau'nun düşüncelerinden de yararlanarak, Simeranya isimli hayalî bir dünya kurgular.

Yalnızız'da bulunan metinlerarası ilişkilerin içinde Türk edebiyatının yanı sıra özellikle Fransız edebiyatına yapılan göndermeler dikkat çeker. Tezde ayrıntılarıyla incelenecek metinlerin dışında François de La Rochefoucauld'nun aşk hakkında bir özdeyişi yorumlanır (45) ve hafıza hakkında bir başka özdeyişi de alıntılanır (339). Alexandre Dumas Fils'in Türkçeye *Kamelyalı Kadın* olarak çevrilen *La Dame Aux Camélias* başlıklı romanına gönderme yapılır ve romanın konusu *Yalnızız*'ın kurgusu içinde özetlenir (261). Ayrıca Comte de Lautreamont'un *Maldoror'un Şarkıları*

isimli şiirsel romanının çevirisinin Türkiye’de gördüğü değerden söz edilir ve buradan yola çıkılarak dönemin edebiyat anlayışı eleştirilir.

Johann Wolfgang von Goethe’nin adı verilmeyen bir şiirinden söz edilir ve bu şiir hakkında yorumlar yapılır (188). Bunun dışında da Goethe’nin *Faust* isimli yapıtından bir dize, romanda anlatılmak isteneni daha anlaşılır kılmak için örnek olarak alıntılanır ve yorumlanır (464-65). Yahya Kemal ve Pierre Loti’nin şiirlerinden yola çıkılarak bu şairlerin dünya görüşleri eleştirilir. Şemsettin Sami’nin *Kamus*’una gönderme yapılır, Rıza Nur ile yapılan bir söyleşi anlatılır. Ayrıca *Bir Çalgıcının Seyahati* ve *Cumbadan Rumbaya* gibi popüler romanlardan söz edilir ve bunlar Samim tarafından “eğlendirici” romanlar olarak değerlendirilir (336).

Yalnızız romanında yapılan göndermeler yalnızca edebiyat ve felsefe metinleri ile de sınırlı değildir. Bunun yanı sıra psikolojiye ve psikanalize yönelik söylemlere de gönderme yapılır. Bu doğrultuda örtük gönderme yapılarak Sigmund Freud’un id, ego ve süper ego kavramları tartışılır. Dahası Carl Gustav Jung’un “kollektif bilinçdışı” kavramına gönderme yapılır ve düşüncelerinin eksik olduğu dile getirilerek eleştirilir (446-47).

Bunlara ek olarak *Yalnızız* romanında sinema, müzik ve resim gibi farklı sanat dallarına da gönderme yapılır. “Prolog” bölümünde Nigarî’nin minyatürlerinden söz edilir ve benzetme aracılığıyla bu minyatürler romana yerleştirilir (5, 8). Müzik alanındaysa Cesar Frank’ın yalnızca adına (143) ve Chopin’in de “Valse de Chopin” (241) adlı bestesine gönderme yapılır. Bunların yanı sıra, Ahmet Rasim’in “Benim Sen Nemsin Ey Dilber” adlı parçasının şarkıyla aynı adı taşıyan ilk dizesi alıntılanarak metne yerleştirilir (213). Sinema alanında da başrolünde Vilma Banky’nin yer aldığı “Seher Vakti” isimli filme gönderme yapılır. Bu filmin konusu, romanın bağlamı içerisinde özetlenerek verilir (27). Ayrıca, “Beni

Aldatamazsın” isimli bir filmde bahsedilir ve bazı sinema sanatçılarının isimlerine gönderme yapılır.

Edebî ve sanatsal alanlara yapılan göndermeler dışında *Yalnızız* romanında günlük hayattan alıntılanarak özet hâlinde anlatılan olaylar, gazete parçaları, atasözleri, deyimler ve basmakalıp sözler de metin içerisinde farklı yöntemlerle yer alır. Bunların yanında, birçok eleştirmen tarafından metinlerarası öğeler olarak değerlendirilen mektupların ve notların da romanın kurgusunda rol oynadığı söylenebilir. Bütün bu örnekler, *Yalnızız* romanının büyük ölçüde, farklı metinlerin, farklı düzeylerde iç içe geçmesiyle oluştuğunu gösterir.

B. Marcel Proust’un İzinde Bir Roman: *Yalnızız*

Marcel Proust’un 1905 yılında yazmaya başladığı ve ilk cildi 1913 yılında yayımlanan *Kayıp Zamanın İzinde* romanı yedi ciltten oluşmaktadır. Her cilt ayrı bir başlık taşır. Romanın tamamında yer alan birçok eğretileme, imge ve izlek *Yalnızız* romanında farklı metinlerarası yöntemlerle yinelenmektedir. Proust’un romanına yapılan göndermeler bazı yerlerde açıkça bildirilirken bazı yerlerde yalnızca bir anırtıma işlevi görürler. Bununla birlikte Proust’a yapılan göndermelerin çoğunlukla kapalı gönderme işlevinde olduğu dile getirilebilir.

Yalnızız romanında Proust’un adı yalnızca romanından alıntı yapılan bölümde geçmektedir. Romanın altıncı cildi olan *Albertine Kayıp*’tan alıntılanan metinler *Yalnızız*’a kolaj yöntemi ile eklenmiş hâlde bulunur. Yapılan alıntının metin içindeki işlevine değinmeden önce kolaj yönteminin ne olduğunun tartışılması uygun olacaktır.

Resim alanına ait bir terim olan kolaj, resim dışı öğeleri bir araya toplayıp montajlamaya dayanır. Bu açıdan kolaj “daha önce var olan yapıtlardan, nesnelere, iletilerden belli sayıda unsuru alıp yeni bir yaratı içine sokmak” olarak ele alınabilir

(Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* 222). Metinlerarasılık bağlamındaysa kolaj yöntemi çoğunlukla alıntı ile aynı doğrultuda değerlendirilir. Montaj tekniği olarak da bilinen bu yöntem, başka metinlere ait öğelerin, bozulmadan, kopyala-yapıştır düzeni içerisinde ana metnin içine yerleştirilmesi olarak da tanımlanabilir.

Gazete manşetleri, makaleler, resmi belgeler, afişler, edebî metinlerden alınan parçalar, şarkılar, radyo anonsları gibi birçok öge bu yöntemle yeni bir bütün içerisine sokulur. Bu açıdan metinlerarası kolajın en belirgin işlevi, yer aldığı yapıt içerisinde ayrışıklık ve kopukluk izlenimi uyandırmasıdır (223-25). Bu yöntemle alıntılanan parçalar anlatının bölünmediği ve bir çizgiselliğe bağlı olarak devam ettiği izlenimini silerler.

Yalnızız romanında Samim, Meral'den ayrılmaya karar verdikten sonra içine gireceği psikolojik durumu düşünmeye başlar. Bu noktada aklına *Albertine Kayıp* romanının anlatıcısı Marcel'in, sevgilisi Albertine'den ilk ayrıldığı anlar gelir. Kendi durumu ile Marcel'in ayrılık psikolojisi arasında özdeşlik kuran Samim, Proust'un kitabını arar, bulur ve okumaya başlar:

“Matmazel Albertine gitti!” İstirap psikolojide psikolojiden ne kadar daha ileri gider! Daha bir saniye evvel, kendimi tahlil ederken, sanıyordum ki birbirimizi görmeden ayrılmak tam arzu ettiğim şeydi ve Albertine'in bana verdiği zevklerin âdiliği ile beni gerçekleştirilmekten alıkoyduğu zevklerin zenginliğini mukayese ederken kendimi ince bulmuş, bir daha onu görmek istemediğimi ve artık onu sevmediğimi sanmıştım. Fakat şu kelimeler: “Matmazel Albertine gitti” kalbimde uzun zaman dayanamayacağım bir ıstırap uyandırmıştı. Böylece anlamıştım ki, bir hiç sandığım şey, sadece benim bütün hayatım imiş. İnsan ne kadar kendini bilmiyor! (269-70)

Kolaj yöntemiyle eklenen bu parça, Proust'un romanı ile *Yalnızız* arasında Bahtin'in belirttiği söyleşim sürecini başlatır. Ayrıca metne yapıştırılan bu parça roman içerisinde anlatıyı kesintiye uğratar ve bir yeniden yazma imgesi doğurur. Samim, Proust'un romanını okumadan önce romanın anlatıcısıyla kendi arasında kurduğu duygusal özdeşliği kanıtlamak için romanı şu şekilde yorumlamıştır:

Orada muharrir, ayrılık psikolojisinin, hâdiseden evvelki ve sonraki ruh halleri arasında önceden kestirilmesine imkân olmayan fark yüzünden kendi kendisini nasıl uzaklarda bıraktığını izahtan başlar ve tahmin imkânsızlığının, yaşamadıkça bilinmesi mümkün olmayan meçhul unsurların çokluğundan ileri geldiğini anlatırdı. Orada terkeden taraf Proust değil, Albertine'dir. Fakat terkedilen tarafta ayrılıktan evvel ayrılma arzularının şiddetli oluşu ve ayrılıktan sonra bunların tam zıddı arzuların –daha evvel varlığından şüphe edilmeyen gizli kaynaklardan- fişkırışı. Samim'in bir ayrılma kararı vermeden evvel hesaba katması lazım gelen psikolojik istihalelere dikkatini çekiyordu. (269)

Bu yorumdan sonra *Albertine Kayıp* romanından alıntılanan parçayı okuyan Samim, romanın anlatıcısının incelemelerinin eksik olduğunu düşünür. Samim'e göre Proust "alabildiğine zengin bir tahlilin teferruat kıyameti içinde" dikkatini tek bir yönden kurtaramaz ve gerçekliğin bütününi kimi zaman gözden kaçıırır (270). Samim, verdiği hükmü kontrol etmek için aynı kitaptan aklına gelen başka bir pasajı arar ve onu okur. Bu pasaj da romanda yine ekleme metin olarak yer almaktadır. Samim diğer pasajı okuduktan sonra da Proust'un metnini yorumlamaya devam eder. Aynı zamanda da kendi psikolojik durumunu incelemeye başlar. Bu doğrultuda

Samim'in kendi "ruh tahlili" için Proust'un ayrıntılı olarak işlediği bilinç, bilinçaltı, alışkanlık ve bıkkınlık gibi izlekleri kullanır (269-79).

Bununla birlikte Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* romanının *Yalnızız*'da en temel işlevi kurguda katman yazı imgesi yaratmasıdır. Gerard Genette, katman yazı (İng. *palimpsest*) kavramını "aynı yaprak üzerinde bir metnin başka bir metne eklendiği, üst üste geldiği, ancak eski metni tümüyle gizlemeyen, eski metnin görülebildiği bir imge" olarak tanımlar (alıntılayan Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* 216). Ayrıca Genette, eski bir metnin yeni bir metne farklı işlevlerle eklenmesiyle oluşan metinlerarası ilişkilerin zihinde oluşturduğu düşünceyi tümüyle bu kavram altında açıklamaktadır.

Katman yazı en açık biçimde daha önce yazılmış bir kâğıdı silerek üzerine yeni bir şeyler yazmak olarak tanımlanabilir. Bu şekilde oluşturulan bir metinde farklı katmanlar oluşur ve eski metin ile yeni yazılan metin birbirine karışır. Yeni metin hemen her zaman eski metnin izlerini taşır. Bu özelliği ile de "katman yazı" olarak adlandırılabilir. Kubilay Aktulum edebiyat eleştirmenlerinin bu imge hakkındaki düşüncelerini şu şekilde özetler:

Ortak kaniya göre, eski bir yazar "ilk kez" yazmış, ardından başka bir yazar [...] yeni bir metnin sayfalarını yazarken aslında eski bir metnin yazılarını silip bir başka türlü yeniden yazmıştır. Öyleyse artık ilk metin yok, kopya bir metin vardır. Sonuçta en yeni, en özgün kabul edilen bir metin bile daha önce yazılmış bir metne dayanır.

(Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* 217)

Dolayısıyla bu kavramın, bir metinde var olan farklı yazı katmanlarını simgelediği düşünülebilir. Aktulum'a göre "yüzeyi kazınarak yeni yazıların altında

gizli olan başka metin ya da yazı katmanlarının açığa çıkarılması işlemi ile palempsest'te kalıtımsal bir devinim gerçekleştirilir” (*Metinlerarası İlişkiler* 218).

Yalnızız romanı bu bağlamda incelendiğinde metnin altında *Kayıp Zamanın İzinde* romanının izleri görülmektedir. Öyle ki Samim, özellikle Meral ile arasındaki ilişkiyi incelerken sürekli Proust'un romanının izleklerini kullanır. Örneğin, *Yalnızız*'da Samim'in hayatı, dolaylı da olsa, *Kayıp Zamanın İzinde* romanının anlatıcısı Marcel'i anıştırır. Marcel çocukluğundan beri yazar olmak istemektedir. Kurgu boyunca sık sık “[h]iç değilse yazmaya başlayabilseydim!” (1100) ve “eserimi tamamlayacak vakti bulabilirsem” (3133) gibi ifadelerle yazma arzusunu dile getirir. Dahası nasıl bir yapıt oluşturacağını, insanları nasıl anlatacağını, neleri konu edeceğini de romanın değişik yerlerinde yazıya döker. Aktulum *Kayıp Zamanın İzinde* romanının “[s]onunda Marcel yazar oldu” biçiminde özetlenebileceğini bildirir (*Metinlerarası İlişkiler* 145).

Yalnızız'da da Samim yazar olmak ve “Simeranya” adlı bir kitap yazmak istemektedir. Tıpkı Marcel gibi kurgu boyunca yapıtında hangi konulara değineceğini dile getirir, deyim yerindeyse yapıtının taslağını oluşturur. Ön sözü yazmaya karar verir ancak bir türlü yazmaya başlayamaz (340, 448). Kurgu içerisinde Simeranya hakkında yazılan notlar ve kitaptan parçaların yazılma sürecine yer verilir. Ne var ki Simeranya'nın ön sözünün yazılması, daha doğrusu söyleme dökülmesi romanın sonunda gerçekleşir. Bu doğrultuda “Ey İnsan! Bu kitabı sana ithaf ediyorum” (467) cümlesiyle başlayan seslenişin Samim'in kitabının ön sözü olduğu söylenebilir. Bu açıdan *Yalnızız*'ın sonunda da, *Kayıp Zamanın İzinde* romanı gibi, başkahramanın yazarlığa başlaması söz konusudur.

Proust ve Safa'nın romanlarında ortak olarak kullanılan temel izleklerden biri de “yalan”dır. Marcel de, Samim de metinlerin kurgusu boyunca sevgililerinin

yalanlarıyla yüzleşir ve bu yalanları kendi iç dünyalarında çözümlerler. Dahası sevgililerinin daha fazla yalanını ortaya çıkarmak için uğraşırlar. *Kayıp Zamanın İzinde* romanında, Marcel ile Albertine'in buluşmalarından birinde genç kız sürekli olarak saate bakmaktadır. Sonunda, Marcel'e bir ziyarete gitmesi gerektiğini ve erken ayrılmak zorunda olduğunu söyler. Marcel onu bu ziyarete gitmemesi için ikna etmeye çabalar. Bunun üzerine Albertine birbiri ile çelişen birçok yalan sıralar. Albertine'in kendisine yalan söylediğini sezen Marcel, ona beraber gitmeyi ve ziyareti bitene kadar onu beklemeyi teklif eder. Bu teklif yüzünden Albertine, Marcel'i kendisine güvenmemek ile suçlar. Marcel ısrarını sürdürünce Albertine inat etmekten de ziyarete gitmekten de vazgeçer ve ona başka bir yere gitmeyi teklif eder (1751-53).

Kayıp Zamanın İzinde romanında geçen bu olay *Yalnızız*'da küçük farklarla yinelenir. Bu yineleme de *Yalnızız*'ın arka planında Proust'un romanı olduğu düşüncesini güçlendirmektedir. Samim ve Meral'in buluşmalarından birinde aralarında şu konuşma geçer:

— Bugün beraber olamayacağız, dedi, anneme gideceğim. Babamın hastalığını duymuş. Telefon etti. Beni mutlaka görmek istiyor.

Berber gitmeyi teklif etmem ihtimalini de evvelce düşünmüş olacaktı ki, hemen ilâve etti.

— Buraya gelirken dayıma da rastladım. Beraber gideceğiz onunla. Hattâ hemen gidelim, dedi, fakat ben sana söz verdiğim için ona “Siz gidin, ben gelirim” dedim. Şimdi Fazlı Paşa'ya gideceğim, saat üç buçukta söz verdim. Kaç saat şimdi?

— Üçü on geçiyor.

— Hemen gitmeliyim.

Yüzüne her şeyi anlayan adamın gözleriyle baktım:

— İstedğin yere gitmekte serbestsin! dedim.

Şüphenin boyunduruğundan kurtulmak için sinirlendi ve çırpındı:

— Hâlâ mı şüphe ediyorsun? dedi, aman vallahi, çıldıracağım, inanmıyor musun?

— Beraber gidelim annene [...]

— Olmaz. Deli misin? [...] Olmaz katiyen.

— Peki, seni Fazlı Paşa'ya kadar otomobille götürürüm.

Olmaz Samim, ben tramvayla giderim.

— Bunu niçin istemiyorsun? Tramvayla geç kalırsın.

Razı oldu. Fakat otomobilde çırpınıyordu.

— Keşke tramvayla gitseydim... Senin bu şüphelerin çok fena, çok manasız. İnanmıyorsun hâlâ... Bir hafta uyku uyumam ben şimdi. Sükûnetle cevap verdim:

— Hayır, inanıyorum, emin ol, seni Belediyenin önünde bırakacağım. Orada bir kahve var. Yarım saat kadar beklerim orada. Dayın belki gelmekten vazgeçer. O zaman bana gelirsin, beraber gideriz.

— Hayır hayır, dedi, gelmez olur mu? Gelir mutlaka. Bekleme sakın.

Yan gözle baktım [...] başkasına verdiği randevunun yerinden ve zamanından uzaklaştığı için kıvrandığı muhakkaktı. (346-47)

Burada görüldüğü gibi Samim de, Marcel de sevgililerinin söylediği yalanı ortaya çıkarmak için benzer yöntemlere başvurur. Her iki romanda “yalan” izleğinin işlenişi daha birçok noktada da aynı doğrultudadır. Örneğin, Marcel, Albertine’in birbiriyle çelişen sözlerini kendisine aktardığında Albertine, söylediği yalanları tam olarak hatırlayamadığı için “sözlerimin çelişkili olması mümkündür [...] deniz havası bende akıl mantık bırakmıyor. İsimleri sürekli birbirleriyle karıştırıyorum” diye kendisini savunur (1754). *Yalnızız* romanında da Samim, Meral’e söylediklerini hatırlatmaya çalıştığında Meral de neredeyse aynı şekilde kendini savunur: “Söylemedim miydi size? İşte ben böyleyim, vallahi unutuyorum hep... Son zamanlarda çoğaldı bu bende” (184).

Yalnızız ve *Kayıp Zamanın İzinde* romanlarında bulunan bir diğer ortak izlek de “kıskançlık”tır. Marcel, kıskançlık hakkındaki düşüncelerini şu şekilde aktarır:

[S]ıradan bir cümle, hiçbir şeyden haberdar olmayan birine, gizlediği yalanları ifşa etmez; onu diğer cümlelerden ayırmayız; korka korka söylenir, dikkatsizce dinlenir. Daha sonra, tek başımıza kaldığımızda, o cümleye geri döneriz; gerçeğe tamı tamına uygun değilmiş gibi gelir bize. Peki ama, cümleyi doğru hatırladığımızdan emin olabilir miyiz? Cümleye ve hatıramızın doğruluğuna ilişkin, içimizde kendiliğinden doğan şüphe, kimi sinirsel bozukluk hallerinde, sürgüyü çekip çekmediğimizi, elli kere baksak da hatırlayamadığımız zaman yaşadığımız şüpheyeye benzer; sanki hareketi binlerce kere baştan alsak da, hiçbirinde kesin ve kurtarıcı bir anı harekete eşlik etmez. Hiç değilse kapıyı elli birinci kere kapatabiliriz. Oysa kaygılandırıcı cümle, geçmişte, tekrarlanması bizim elimizde olmayan, belirsiz bir işitme sürecinin içindedir. Bu durumda, dikkatimizi, hiçbir şeyi

gizlemeyen başka cümlelere yöneltiriz; tek çare, daha fazla şey öğrenme arzusu duymamak için, her şeyden habersiz olmaktır, ama onu da istemeyiz. Kıskançlık ortaya çıktığı anda, hedef aldığı kişi tarafından, aldatma hakkı doğuran bir güvensizlik olarak görülür. (2140-41).

Kayıp Zamanın İzinde romanında kıskançlık duygusunun anlatıcı tarafından nasıl alımlandığı anlatılır ve anlatıcının çözümlemelerine yer verilir. *Yalnızız* romanındaysa sanki Marcel'in *Kayıp Zamanın İzinde* romanından alıntılanan parçadaki ruh hâline girmesine neden olan olayı Samim yaşamıştır. Meral, Samim ile dolaşırken “Dün hava çok güzeldi. Hele Boğaziçi'nin görünüşü ne güzeldi buralardan” diye bir cümle kurar (248). Samim, gezdikleri yerden Boğaziçi'nin görünmeyeceğini söyler. Meral, Feriha ile nerede buluştuğunu gizlemek için de “Ne güzeldi” demedim, “Ne güzeldir” dedim” diyerek daha önce söylediğini düzeltir (249). Meral'in sözleri Samim'e gerçeğe aykırı gelir ve onu şüphelendirir. Ne var ki Samim, Meral'in yanında cümlelerinin üzerinde daha fazla durmaz. Gece odasına çekildiği zaman da hatırladıklarına dayanarak Meral'in sabah kendisine söylediği cümleleri şöyle tahlil eder:

Akşamdan beri, yüz defa tırnakladığı hâfızasını tekrar yokladı. “Dün hava çok güzeldi”. Bu cümle aynen böyle. Ondan evvel ne demişti? Hiç hatırlamıyor. Sonra: “Boğaziçi'nin görünüşü ne güzeldi buralardan”. “Ne güzeldir”, “Ne güzeldi,” “dir”, “di”. Bir “r” harfinin olup olmamasında büyük bir yalan gizlenebilir. Yoktu diyelim. “Boğaziçi'nin görünüşü ne güzeldir buralardan”. Sonraki cümle? “Gözlerim doldu hep otururken” gibi bir şey. Demek, buralarda bir yerde oturmuş, Boğaziçi'ni görmüş. Evinde oturup Boğaziçi'ni sadece

düşünseydi, mekânı ve hayali tasrih etmez miydi? “Evde otururken gözlerim daldı. Boğaziçi’ni düşündüm demesi lâzım değil miydi? (254).

Samim daha sonra da Meral’in “i” ve “r” harflerini nasıl telaffuz ettiğini düşünür. Cümleyi defalarca yineler. Buna rağmen şüpheden kendini kurtaramaz ve dikkatini Meral’in bu cümleden önce ve sonra söylediği diğer cümlelere yöneltir. Bu da Samim’in içinde daha farklı şüpheler doğmasına neden olur. Onun bir garsoniyere bile gitmiş olabileceğini düşünür. Meral’e odaklanan dikkati ve kıskançlığı da sonunda kendisine söylenen yalanı ortaya çıkarmasını sağlar (254-57).

Yalnızız’da Proust’un yinelenen izleklerinden biri de “hatırlama” ile ilgilidir. Proust, yedi ciltlik *Kayıp Zamanın İzinde* romanının büyük bir bölümünde insanın geçmiş zamanın anılarını nasıl hatırlayacağıyla ilişkili yorumlar yapar. Örneğin bu yorumlardan biri, kişinin daha önce herhangi birinden duyduğu bir ismi hatırlarken zihninde gerçekleşecek olası hareketlenmeleri konu edinir. *Kayıp Zamanın İzinde*’nin anlatıcısı Marcel’e göre insanın hatırlamaya çalıştığı bir isim, zihninin içinde bir yerde saklı bulunmaktadır. Zihin bu ismin önce baş harfini daha sonra da tamamını hatırlamak için isimle “saklambaç” olarak adlandırılabilir bir oyuna girer (1602). Marcel, bu oyunu şöyle anlatır:

Bir ismi hatırlamaya çalıştığımızda hafızamızda oynanan bu “saklambaç”ta kademeli bir dizi tahmin yoktur. Önce hiçbir şey göremeyiz, sonra birdenbire, tahminimizden çok farklı olan ismin tamamı, net olarak görünür. İsim, kendisi çıkmış değildir ortaya [...]. Ne olursa olsun, unutuşla hatırlama arasında bazı geçişler varsa da, bu geçişler bilinçdışıdır. Çünkü asıl ismi buluncaya kadar geçtiğimiz merhalelerdeki ara isimler yanıltır ve bizi asıl isme katiyen

yaklaştırmazlar. Daha doğrusu, bunlar birer isim bile olmayıp, çoğunlukla hatırlanan isimde bulunmayan sessiz harflerden ibarettirler. (1603)

Yalnızız romanında da bu hatırlama sürecine değinilmiştir. Ne var ki Proust'un romanında yalnızca bir ismi hatırlama sürecinin nasıl işlediği anlatılırken *Yalnızız*'da Samim, sanki Marcel'in "saklambaç" olarak adlandırdığı bu oyunu bizzat oynar. Samim, Meral'in Paris'e gitme isteğinin altında, onun kendisine söylediklerinden farklı sebepler olduğundan şüphelenmektedir. Bunları düşünürken Meral'in daha önce kendisine birinden bahsettiğini hatırlar ancak emin olamaz: "Hafızasında uzak ve silik bir hâtıra gölgesi kımıldar gibi oldu. Sonra büsbütün silindi. Belki. Var öyle bir şey galiba. 'Şükrü'ye benzer bir isim. Yahut 'Şevket', 'Ş' ve 'K' daha belirli. 'Şekip' değil. Bir 'a' sesi de olacak. Hatırlamıyor" (267). Bu durumda Samim'in zihninin ismi hatırlamak için "saklambaç" oyununa başladığı söylenebilir.

Samim ilk başta ismi hatırlayamaz. Daha sonra dikkatini başka şeylere vererek zihnini boşaltmaya çalışır. Aşkın verdiği ıstırapları, aşkta arzu ve gururun etkisi ile bilinç ve bilinçaltının nasıl işlediğini kendi kendine düşünür (267-77). Bu düşünce yığını altında uyumaya çalışır ancak zihin başlattığı oyunu devam ettirmektedir: "Tekrar içinde şekilsiz şekiller kaynaşan sisli bir karanlık, ve uğultular... Bir ses. Ve "ř" harfi. ře, ře, canım, "a" var dedim sana. şar. řa... Birdenbire uyandı. şakir. Işığı yaktı. Muhakkak. şakir" (277).

Bu noktada Samim'in şakir ismini hatırlamak için verdiği zihinsel uğraş, Proust'un izleklerinin *Yalnızız* romanında nasıl yer ve bağlam değiştirdiklerini açıkça göstermektedir. Dahası, bir oyun olarak tanımlanan bu süreç boyunca Samim'in bilinç ve bilinçaltının işleyişi ile ilgili yaptığı, "arzuların daha önce şüphe edilmeyen

gizli kaynaklardan fişkırışı”, “gayri şuur” ve “şuuraltı’nın karanlık şebekesi” gibi benzetmeler de yine Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* romanının izlerini taşır.

Yalnızız romanında Proust’un romanındaki birtakım eğretilmelere de yer verilmiştir. Bunlardan biri de “deve kuşu” eğretilmesidir. Marcel, yalan söyleyen kadınları bir tür devekuşuna benzetir ve ilk aşkı Gilberte hakkında şunları söyler: “Gilberte insan kılığındaki devekuşlarının en yaygın türüne aitti [...] bunlar görülmek için değil, görüldüklerini görmemek için kafalarını kuma gömerler; görülmemeleri zaten imkansızdır, görüldüğünü görmemek ise hiç yoktan iyidir, gerisini de şansa bırakırlar” (2668). *Yalnızız* romanında da Besim, Meral ve Feriha’dan yola çıkarak bütün kadınlar için aynı benzetmeyi kullanır ve bu düşüncesini şöyle ifade eder: “Kadınlar deve kuşuna benzerler. Sakladıkları şey, kumların içine soktukları başlarıdır. Her tarafları meydanda kalır” (304). Samim de kardeşinin düşüncesine katılır ve Meral hakkında aynı eğretilmeyi birkaç defa daha kullanır.

Proust ve Safa’nın yapıtlarındaki bu ortaklıklara eklenebilecek bir diğer öge de metinlerarası göndermelerdir. Her iki metnin yüzeysel bir okumasında bile bu benzerlikler gün yüzüne çıkabilir. Safa’nın özellikle dünya edebiyatına yaptığı ve bu tezde değinilen neredeyse bütün metinlerarası göndermeler, *Kayıp Zamanın İzinde* romanında da bulunur. Özellikle Sofokles, Corneille ve Molière’in yanı sıra Safa’nın gönderme yaptığı düşünürlerin metinlerine Proust’un romanında da yer verilmiştir.

Bu ortak metinlerarası göndermelerden biri de İtalyan besteci Giacomo Puccini’nin *Manon* adlı operasıdır. Puccini, bu operayı Abbe Prévost’un *Manon Lescaut* romanından esinlenerek bestelemiştir. *Yalnızız* romanında Samim’in, Meral’den ayrılma kararı verdiği zaman kendisiyle Proust arasında özdeşlik kurarak onun metnini okuduğu gibi (269-71), *Kayıp Zamanın İzinde* romanında da Marcel,

Albertine'den ayrıldıktan sonra duyduğu ezgi nedeniyle operanın başkahramanı Manon'u hatırlar ve onun öyküsünü Albertine ve kendisine uyarlar (2533). Daha sonra da ezbere bildiği dizeleri okur: “Ne yazık! Bilhassa geceleri, / Kendini esir saydığı odadan kaçan kuş, / Dönerek çarpar cama, biter umutsuz uçuş” (2534).

Yalnızız romanında da Samim, Meral'in içinde bulunduğu durumu tahlil ederken onun hâlini şu şekilde betimler: “Esaret sandığı şeyden kaçan, sonra ona dönüp kafesinin çubuklarını ümitsiz bir hasret içinde gagalayan kuş gibi' nafiye pişmanlıklarla çırpınır. Bu kuş hayali bende galiba bir Fransız şiirinin hâtırasıdır. Mısraı unuttum” (209). Samim'in unuttuğunu söylediği dize, *Manon* adlı operadandır. Samim'in bu dizeyi “bir Fransız şiirinin hatırası” olarak hatırlaması ve bundan tam olarak emin olmaması da dizenin Prévost'un ya da Proust'un romanından alıntılanmış olabileceğini düşündürür. Ne var ki, *Manon Lescaut* romanının en azından Türkçe çevirisinde Safa'nın kullandığı gibi bir benzetme bulunmamaktadır. Bu durum da dizenin Proust'tan alıntılanmış olma ihtimalini artırmaktadır. Her iki durumda da bu dize *Kayıp Zamanın İzinde* romanı ile *Yalnızız* arasında var olan ortaklıklardan biri olarak yorumlanabilir.

Bu bölümde görülebileceği gibi *Kayıp Zamanın İzinde* ile *Yalnızız* romanları arasında metin incelemelerinde göz ardı edilemeyecek yoğunlukta ortaklıklar bulunur. Özellikle *Yalnızız* romanının psikolojik yapısı ve Hülya Argunşah'ın tabiriyle “Peyami Safa'ya asıl şöhretini kazandıran ruh tahlilleri” (86) büyük ölçüde Proust'un romanının izlerini taşır. İki yapıt arasında bu bölümde yer verilen ortaklıkların yanı sıra platonik aşk, keder ve sevinç karşıtlığı, zamanın göreceliliği, aşk ve ıstırap ilişkisi, ölüm karşısında insanın düşünceleri gibi konularda da daha birçok benzerlik bulunmaktadır.

Safa'nın Proust'un romanını kendi metninde kullanma biçimi metinlerarasılık bağlamında değerlendirildiğinde birbirinden farklı tanımlamalar ve yöntemler sıralanabilir. Burada altı çizilmesi gereken nokta, iki yapıt arasında öykünme, taklit etme gibi olguların söz konusu olmasıdır. Üstelik daha önce de vurgulandığı gibi Proust'a yalnızca alıntı yapılan kesitte açıkça gönderme yapılır. Buna rağmen söz konusu durumun bir gizli alıntı, aşırma olarak yorumlanamayacağı da söylenebilir. Yazar, Proust'tan aldığı düşünülebilecek kesitleri olduğu gibi kullanmaz. O, alıntılardığı kesitleri yorumlar, onların bağlamlarını değiştirir ve bir dizi anlamsal ve biçimsel dönüştürüm işleminin ardından yeniden yazar. Bu yüzden *Yalnızız*'da Proust'un romanının varlığı sürekli kendini hissettirir. İki yapıt neredeyse üst üste binmiş, yorumlanan kesitler, bir durum ve bu durumun çözümlemesi gibi, birbirini tamamlar biçimde yeniden yazılmıştır. Dolayısıyla iki yapıt arasında ortaya çıkan ilişkinin tıpkı "katman yazı" kavramında olduğu gibi, görünürde bir "sürerlilik" ve "bütünlük" izlenimi uyandırdığı söylenebilir. Öyle ki, deyim yerindeyse Safa'nın romanının yüzeyi kazındıkça, metnin altından Proust'un romanının izleri çıkmaktadır.

C. Malte Laurids Brigge'nin ya da Samim'in Notları

Yalnızız romanında ekleme metin olarak bazı kesitlerine yer verilen bir diğer metin de Rainer Maria Rilke'nin günce biçiminde yazılmış *Malte Laurids Brigge'nin Notları* romanıdır. Özyaşamöyküsel bir nitelik taşıdığı söylenen bu romanda Rilke, Danimarkalı bir yazarın Paris'teki büyük kent yaşamına ilişkin izlenimlerini okurla paylaşır (Kızılder 15). Bu izlenimler özellikle *Yalnızız*'ın yazıldığı dönemde yaşanılacak yer olarak abideleştirilen Paris'in deyim yerindeyse öteki yüzüne aittir.

Rilke'nin tek romanı olan *Malte Laurids Brigge'nin Notları*'ndaki Paris izlenimleri, *Yalnızız* romanının arka planında yer aldığı söylenebilecek modern

insanın yaşama anlayışının eleştirisi açısından önemli bir yer tutar. *Yalnızız*'ın kadın kahramanları Meral, Feriha ve Selmin, Paris'i bir tür ütopya olarak algırlar. Paris, onlar için bu dünyanın sıkıntılarından bir tür kaçış yeri olarak yorumlanabilir. Özellikle Feriha'nın söylemlerinde Paris yüceltilerek hayatın bütün zevklerinden faydalanılabilecek, yaşanılacak bir yer olarak yansıtılır.

Oysa *Malte Laurids*'in daha başında dönemde var olan bu anlayışın tam tersini ortaya koyulur: "Demek buraya yaşanılacak yer diye geliyorlar; burası ölünecek yer desem daha doğru" (7). Dolayısıyla, *Malte Laurids*'te anlatılan Paris, *Yalnızız* romanındaki tersine karamsar bir tablo çizer. Silvio Vietta'ya göre Rilke, bu romanda büyükşehirdeki insan kitlelerini "ucuz yemeklerin ve korkunun sardığı hasta ve kötürüm insan tabloları" biçiminde sergilemiştir (alıntılayan Kaya 88).

Yalnızız romanında Meral, Paris'e kaçıp giden Feriha'nın, bu şehir hakkındaki düşüncelerini dinledikçe Paris'e karşı büyük bir hayranlık duyar. Gerçek özgürlüğün orada olduğunu düşünür. Meral'in Paris tutkusunu bilen Samim, Rilke'nin romanının bazı yerlerinin altını kırmızı kalemle çizer. Bu kitap Samim'in gözünde gerçek Paris'i yansıtmaktadır. Samim bu düşüncelerini Meral'e de anlatabilmek için kitabı ona vermiştir. Meral, evde olduğu bir gün, sıkıcı olduğunu düşündüğü kitabı eline alır ve altı çizili yerleri okumaya başlar:

Düşünüyor, mümkün müdür, henüz hiç bir hakikî ve mühim şey, görülmemiş, bilinmemiş, söylenmemiş olsun? Mümkün müdür, görmek, düşünmek ve yazmakla binlerce yıl geçmiş bulunsun da, binlerce yıl, tereyağlı bir dilim ekmekle bir elma yenen bir okul teneffüsü gibi kaybedilmiş olsun?

Evet, mümkün müdür.

Mümkün müdür, icatlara, terakkilere rağmen, insan hayatın
sathında kalsın? Mümkün müdür, bilinmesi ne de olsa bir kazanç
teşkil eden bu satıh bile, yaz tatillerindeki salon mobilyaları gibi,
daima kitlelerin lâfı edildiği için, mazi yanlış olsun?

Evet, mümkün müdür.

Mümkün müdür, bütün bu insanlar, asla mevcut olmamış bir
maziyi tamamen bilsinler? Mümkün müdür; bütün hakikatler onlar
için bir şey olmasın? Mümkün müdür, hayatları boş odalardaki saat
gibi her şeyden alâkasını kesmiş geçsin?

Evet, mümkündür.

Mümkün müdür, yaşayan kızlar bilinmesin? Mümkün müdür,
“kadınlar” densin, “çocuklar” densin ve bu kelimelerin... (215-16)

Meral kitabın yalnızca burada alıntılanan bölümünü okuduktan sonra sıkılır,
kitabı kapatarak yere bırakır. Daha sonra da Samim ve romanın anlatıcısı Malte ya da
romanın yazarı Rilke arasında özdeşlik kurar: “Bu kadar ihtilâlcî bir düşüncenin
Samim’i niçin okşadığını biliyordu. Dünyasından memnun olmayanlar ne kadar
benziyorlar birbirlerine. Evvelâ bütün artistler ve entellektüeller... Hepsi böyle.
Hepsi böyle mi? Meral birkaç kitap daha hatırladı. Var bir sıkıntı hepsinde”(216).

Malte Laurids Brigge'nin Notları romanıyla *Yalnızız* arasında ortak olduğu
söylenebilecek bir başka izlek “ben”in parçalanmışlığı olgusudur. Rilke’nin
romanında sanayi ve teknolojinin aşırı gelişmesiyle ortaya çıkan sorunların ortasında
kalan insanın durumu Malte’den yola çıkılarak anlatılmaya çalışılmaktadır.
Modernleşme olarak adlandırılabilir bu gelişme süreci Hikmet Asutay’a göre
“yabancılaşma, ötekileşme, varoluş ve kimlik kaygısı, parçalanmışlık, korkular,
dışlanma ve yalnızlık” gibi modern insana özgü sorunları ortaya çıkarmaktadır

“Modern yaşam düzenine ayak uydurmaya çalışan insan, giderek tekdüzeleşir, mekanikleşir ve [...] betonlaşmaya başlar” (94-95). Bu modernleşme süreciyle birlikte insan giderek yalnızlaşır, kendine ve çevresine de yabancılaşmaya başlar. Bu yabancılaşmanın ilk sonucu da kişinin “ben”inin parçalanmasıdır.

Rilke'nin ve Safa'nın romanlarında bu konunun işlendiği söylenebilir. Malte, “ben”in parçalanmışlığını şu şekilde ifade eder: “Bir sürü insan yüzü var, fakat yüzler daha da fazla; çünkü her insanın yüzü birkaç tane. Aynı yüzü yıllar yılı taşıyanlar var; tabii eskir bu yüz, kirlenir, kıvrımlarından açınır, yolculukta giyilen eldivenler gibi bollaşır” (9). Malte'nin bu ifadesi, Asutay'ın tabiriyle “modern insanın gündelik yaşam içerisinde pek çok farklı rollere sahip olmasını” çağrıştırmaktadır (94). Malte, özgün kimliğini kaybetmekten korkar ve giderek kendini daha da yalnız hisseder.

Yalnızız romanında da Samim, kişinin parçalanmışlığını felsefi boyutta tartışır. Ona göre insanın içinde birçok “ben” vardır. Samim bu “ben”lerin hepsini “ikinci” olarak adlandırır ve Meral'in kişiliğinden yola çıkarak bu parçalanmışlığı “olmak dramı” biçiminde roman boyunca anlatmaya çalışır. *Malte Laurids Brigge'nin Notları*'nda bu parçalanmışlık kişinin taşıdığı yüzler olarak tanımlarken Samim bu durumu Meral'e şu şekilde anlatır: “Hepimizin ruhumuzda en az bir katil, bir kaç hırsız, bir sürü yalancı, iftiracı ve sayısız can, mal, ırz düşmanı var” (421). *Yalnızız*'da “ben”in parçalanmışlığını anlatan bir başka örnek de Meral'in aynanın karşısındaki iç monlogudur:

Yerinden kalktı, aynaya baktı ve kendini çirkin buldu.

Gözlerinin o temiz aydınlığı yoktu. Sanki burnunun ucu uzamış ve yukarıya doğru kalkmıştı. “Çirkinim” dedi [...] Aynaya arkasını döndü. “Demek ben bu kadar çirkin olabiliyorum” diye düşündü.

Tekrar aynaya baktı. Bu, benim “İkinci”min yüzü. Ah, Samim ne kadar doğru anlıyor [...] Hâlâ sarhoşum galiba, yatmalıyım. Yerdeki kitaplardan birini rastgele aldı: Rilke'nin yer yer güzel ve sıkıcı bir kitabı: “Mal[t]e Laurdis Brigge'nin Notları”, Millî Eğitim klâsik tercümelerinden. (215)

Bu örneklerden yola çıkarak *Yalnızız* ve *Malte Laurids*'te “ben”in parçalanmışlığı olgusunun aynı doğrultuda kurgulandığı dile getirilebilir. Ayrıca Meral'in kendi parçalanmışlığını kabul ettikten hemen sonra Rilke'nin romanını eline almış olması da dikkat çekmektedir. Bu durum da Safa'nın metinlerarası bağlamda Rilke'nin romanından farklı biçimlerde yararlandığını gözler önüne sermektedir.

Aynı zamanda, her iki romanın ana konusunun da benzer olduğu söylenebilir. *Yalnızız* romanı da tıpkı *Malte Laurids* gibi modernleşme süreciyle insanın kendine ve çevresine yabancılaşmasını ve bunun sonucunda yalnızlığa sürüklenmesini anlatır. Dahası, romanın adı da simgeseldir. *Yalnızız*'da Samim, insanın kendine yabancılaşmasıyla birlikte içine sürüklendiği yalnızlığı şu şekilde dile getirirken, her iki romanın temel konusunu da özetler gibidir:

Kelimenin üstüne bastın: Yalnızım, yalnızız. Bak, bu infirat romantizmi, anladın mı? Geçen asrın şairlerini isyan ettiren bu infirat romantizmi, daha önceki asrın insan haklarına temel yaptığı bir infirat ideolojisine karşıdır. Bu, işte, yakıcı ve boğucu yalnızlık korkusu, bu müthiş fobi, ferdiyetler nizamı üstüne kurulmağa doğru her gün biraz daha fazla giden yeni nizamların Ben'ler arasındaki mesafeleri açarak ruhların birbirlerine intikallerini ve kaynaşmalarını mümkün kılan polipsişik bir havadan onları mahrum etmesidir. Yani, bak, büyük

kalabalıkların ortasında, insan denilen sosyal mahlûk kendi... Kendi iç dünyasının mahbusu halinde, şifasız bir yalnızlığa mahkûm. Anlatabiliyor muyum? Bu... Bu egosantrik insan telâkkisi, bütün aşkları anlaşmazlığa düşüren ve kine çeviren ters bir disiplin doğurmuştur. Yalnızım, evet, herkes yalnızdır, yalnızız. Bunun geçen asırdaki edebiyatı çok zengin. Hattâ unutulmuş bir temadır, artık. Fakat unutulması halledildiğini göstermez. Bütün ihtilâflarımızda yalnızlıklarımız çarpışıyor. Hattâ kendi kendimizle mücadelelerimizde bile kendilerimiz. - Çünkü bak, iki “kendi” var içimizde - birbirine karşı yalnızdır. (445-46)

Malte Laurids ile *Yalnızız* romanı arasında bir başka metinlerarası ilişki de biçim benzerliğidir. Rilke'nin romanı birbirinden bağımsız, parça parça notların bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Asutay, Rilke'nin romanının bu yapısını şöyle değerlendirir: “Görünürde konu bütünlüğünün kurulamayışı, belirli bir olaylar zincirinin olmayışı, düzensiz akışı, aslında romanın içerik yönünden biçimsel anlatımıdır. Romanın parça parça notlardan oluşan bu yapısı bir yerde anlatının temel sorunsalı olan ‘ben’in parçalanmışlığını biçim düzeyinde çağırıştırır” (93-94).

Yalnızız romanında ayrışık bir parça olarak değerlendirilebilecek “Samim’in notları” biçim-içerik bağlamında incelendiğinde bu benzerlik daha anlaşılır olacaktır. Kurguda, okur ilk olarak Besim ve Mefharet’in gizli okumalarıyla bu notlarla karşılaşır (35-42, 62-74). Daha sonra da Samim’in notları yazma süreci kurgunun içine girer. Samim’in defteri de Malte’nin notları gibi bir tür günce biçiminde yazılmıştır. Ne var ki Samim bu notlara tarih koymadığını söyler (70). Malte’nin de yalnızca ilk notunda tarih vardır (Rilke 7). Samim’in notlarında da biçim-içerik yönünden herhangi bir birlik yoktur. Bu notlar parça parça ve birbirinden

bağımsızdır. Samim'in defterinde ayrı ayrı hatıralar, rüyalar, düşünceler ve Samim'in yazmayı tasarladığı kitap hakkında tuttuğu notlar yer almaktadır. Bu benzerlik de her iki romanın değişik metinlerarası yöntemlerle birbirlerine bağlandığının bir kanıtı olarak gösterilebilir.

Malte Laurids Brigge'nin Notları'na bir başka gönderme de romanın sonunda yapılmaktadır. Samim, Necile'nin ölüsüyle aynı odadadır ve güneşin doğmasını beklemektedir. Bu sırada aklına Meral'e hediye ettiği kitap gelir ve zihninde kalan parçaları ezbere okumaya çalışır:

Rilke. Meral'e verdiği kitap, Malt[e] Laurids Brigge'nin notları: "Bir mısra için insan kuşların nasıl uçtuğunu hissetmelidir." İnsan... İnsan... Küçük... "Küçük çiçeklerin sabahları hangi kimıldanışlarla açtığını bilmelidir". Ve insan, meçhul, meçhul... "Meçhul semtlerdeki yolları, beklenmedik tesadüfleri ve uzun zamandır gelmekte olduğu görülen vedaları düşünebilmelidir: hâlâ anlaşılmamış çocukluk günlerini..." O kadar çok, derin ve müphem...

Nasıldı? Hatırlamıyor orasını. Sessiz. "Sessiz, kapanık odalarda geçen günleri ve deniz kıyısındaki sahaları, üstümüzden esen ve bütün yıldızlarla uçan yolculuk gecelerini düşünebilmelidir. Bu da yetmez." Bu da... Bu da... Ha... Evet... "İnsanın birbirlerinden farklı bir çok sevda gecelerine ait hâtıraları olmalıdır; doğuran kadınların haykırıışlarına ait, içine kapanan, hafif, beyaz, uyuyan lohusalara ait hâtıraları olmalıdır. Hem de can çekişen kimselerin yanında oturmuş bulunmalıdır. Kesik kesik gürültüler duyulan, penceresi açık odada ölülerle durmuş olmalıdır. Ve insanın hâtıraları..." (464-65).

Alıntılanan bu kesit her iki romanın içeriği doğrultusunda incelendiğinde aralarındaki ilişki daha anlaşılır olacaktır. Rilke'nin romanında Malte, bu notları yazdığı kesitte ilk olarak daha önce yaptığı çalışmalardan ve yazdığı şiirlerden bahseder. Daha sonra da insanın gençliğinde yazdığı dizelerin değerini yargılar. Ona göre “mısralar sanıldığı gibi duyguların değil [...] yaşamış olmanın verimidir” (19). Bu yüzden de insan “beklemeli ve bütün bir ömür boyunca anlam ve lezzet toplamalı[dır]” (18). Rilke'nin romanında Malte, bu düşüncelerini aktardıktan sonra Samim'in de ezbere okuduğu kesiti yazar.

Yalnızız romanında Samim, bir önceki bölümde de değinildiği gibi sürekli kitabını yazmaya, başka bir deyişle bu konuda çalışmaya başlamak istemektedir. Ne var ki bir türlü uygun bir zaman bulup başlayamaz. Bu nedenle Samim'de, Malte'nin belirttiği “yaşamış olma” durumunun eksik olduğu söylenebilir. *Yalnızız* romanının kurgusu boyunca Samim bu yaşamışlığı arar. O, Necile'nin ölümüyle birlikte en sonunda bir ölüyle aynı odada kalmış, ölümü sorgulamış ve yazmak için gerekli olgunluğa erişmiştir. Samim artık yapıtını tamamlayabileceğini düşünür ve şunları söyler: “[D]eferim burada olsa bütün Simeranya'yı bir nefes boşalışı halinde yazabilirim” (467). Bundan sonra da Samim kitabının ön sözünü okura bildirir. Böylece *Yalnızız* romanının sonu başka bir yapıtın başlangıcına açılır.

İKİNCİ BÖLÜM

TİYATRODAN *YALNIZIZ*'A DEĞİŞEN VE YENİDEN YAZILAN METİNLER

Yalnızız romanının kurgusu teknik açıdan incelendiğinde tiyatronun izleri görülebilir. Özellikle romanın bölümleri arasındaki ilişki irdelendiğinde bu bölümlerin tiyatronun “sahne” tekniğine uygun olarak oluşturulduğu fark edilebilir. Daha önce değinildiği gibi Necmettin Hacıeminoğlu romanın bu özelliğine vurgu yapar. Mehmet Tekin de bu doğrultuda *Yalnızız*'ı “Prolog’u da eksik olmamak üzere büyük bir drama” benzetir ve romanın bu yapısı hakkında şunları söyler:

Yalnızız romanı, dış yapı (ara-bölüm, kısım, bölüm) bakımından hayli düzenli bir görünüme sahiptir. Ara-bölüm, kısım ve bölümler arasında herhangi bir boşluk yoktur. Yazar bu düzeni sağlamak için sahne (tiyatro) tekniğinden yararlanır. [...] Her bölüm dıştan bakıldığında bağımsız bir halka karakteri arz etmektedir: Değişen, sadece sahne ve dekordur; vak’a da süreklilik vardır. (254)

Bu görüşlere katılmakla birlikte, yapıt ile tiyatro arasındaki ilişkinin yalnızca dış yapı ile bağlantılı olmadığı söylenebilir. Kurgu açısından romandaki diyaloglar da bir tiyatro metni ile benzerlik gösterir. Bununla birlikte *Yalnızız* ve tiyatro türü arasında kurgulanabilecek bir diğer ilişki de yapıtın farklı tiyatro metinleri ile paylaştığı ortak izleklerle gün yüzüne çıkar. Bu bölümde *Yalnızız* romanında tiyatro türüne ait metinlerin izleri takip edilecek ve roman bu ekseninde çözümlenmeye

çalışılacaktır. Bu doğrultuda bölümün metinlerarası durakları da romandaki izlerden yola çıkarak Sofokles, Corneille ve Moliere'in yapıtları olacaktır.

A. Yeni Bir *Antigone* Yorumu ya da Sofokles *Yalnızız*'da

Yalnızız romanında tiyatroya ait metinlerarası göndermeler antik ve klasik tragedya ile komedi türünerdir. Bu doğrultuda romanda metinlerarasılığın yolunu açan ve oyun yazarlarının ismi anılarak yapılan göndermelerin ilk işlevi, benzetme ögesi olarak kullanılmalardır. Besim, ablası Mefharet ile konuşurken kendisinin ve kardeşlerinin tiyatro yazarları ile benzerliğini şu şekilde dile getirir:

Üçümüzün arasındaki farklılara bak. Sanki ağabeyim
Corneille'in torunu, ben Moliere'in. Sen... sen... O! Büyük babanı
aramak için Sofokles'e kadar çık. Samim'den daha trajik mahluksun
sen [...] Üzüntüne gelince, o zaman da söyledim sana: Bizim birader
âşık... Bu kadarı senin sahnede bir kolunu kaldırarak ve gerinen bir
kedi yavrusu gibi elini havada zarif bir dalgalanışla kabartarak uzun
bir tirad çekmen için kâfi değil. (28)

Bu pasajda görülebileceği gibi, Besim yalnızca karakter özellikleri açısından bir benzetme yapmamaktadır. Aynı zamanda ablasının davranışlarını da, ablası sanki sahnede bir oyun sergiliyormuş gibi betimlemektedir. Metinde bu yazarların isimlerine yapılan göndermelerin işlevi de daha önce değinildiği gibi metnin bağlamı açısından incelendiğinde açıklık kazanacaktır. Bu doğrultuda, ilk olarak Sofokles ve onun *Antigone* başlıklı oyununu ele alalım.

Eski Yunan tiyatro yazarı Sofokles, tragedya türünün önde gelen isimlerinden biridir. Oyunları eleştirmenlerce bu türün en üst noktası olarak değerlendirilir (Küçük 16). *Yalnızız* romanında Sofokles, Mefharet'in Samim'den daha trajik bir insan olduğunu vurgulamak için yalnızca bir benzetme ögesi olarak yer almamaktadır.

Sofokles'in metinleri, *Yalnızız*'ın içeriği açısından incelendiğinde aralarında var olan metinlerarası ilişki belirginleşecektir.

Sofokles, özellikle *Oeidipus*, *Antigone* ve *Elektra* oyunlarında tutkularının esiri olan ve bunun sonucunda kendi trajik sonlarına doğru sürüklenen insanları konu edinmiştir. Sofokles'in kahramanlarının ortak özellikleri ise, hemen hepsinin Erkan Küçük'ün tabiriyle "tutkulu, amaçlı, kararlı, sert, boyun eğmez ve inatçı" bir yapıda kurgulanmış olmalarıdır (108). Sofokles'in oyunları ile *Yalnızız* romanı metinlerarası bağlamda incelendiğinde kimi karakterlerin benzer izlekler etrafında kurgulandığı görülebilir. Örneğin, Sofokles'in *Antigone* oyununda Antigone'nin devlet düzenine karşı sergilediği isyancı ve inatçı tutumuyla, Selmin'in annesine ve toplumun kurallarına karşı tavrı aynı doğrultudadır.

Sofokles'in metninde, Antigone ve Kreon arasında gerçekleşen ölüyü gömmeye ve gömdürmeme inatlaşması, metnin çatışmasını doğurur. Bu çatışma çerçevesinde yer alan aile sevgisi ya da Tanrı'nın koyduğu yasalar ile devletin yasaları arasında kalan bireyin mücadelesi de metnin düğümünü oluşturmaktadır. *Yalnızız*'da da Mefharet'in, Selmin'in kimden hamile kaldığını öğrenme, Selmin'in de bunu gizleme çabası romanın ilk çatışmasını ortaya çıkarmaktadır. Bu çatışma ekseninde yer alan toplumun yasaları ve Selmin'in "şahsiyet kazanma" mücadelesi de romanın birinci bölümündeki temel düğümdür.

Sofokles'in metninde Antigone'nin kardeşi kendi devletine karşı açtığı savaşta ölmüştür. Bu yüzden Kreon tarafından gömülmemek cezasına çarptırılır. Antigone de bunun tanrıların koyduğu yasalara aykırı olduğunu düşünerek kardeşini gömmeye karar verir. Bu düşüncesini kendisine en yakın kişi olarak gördüğü kardeşi İsmene'ye açarken bu konudaki kararlılığını ilk kez şöyle bildirir:

Antigone

Sen say dök özürlerini, ben gidiyorum sevgili kardeşimi gömmeye

[....]

İsmene

Hiç olmazsa gizli yap bu işi, söyleme ona buna ben de açmayacağım kimseye.

Antigone

Kime istersen söyle dünya âlem işitsin, susarsan daha nefret ederim senden [....]

İsmene

Başarabilirsen iyi, olmayacak bir işe kalkışıyorsun gibi

Antigone

Gücüm tükenmeden bırakmam bu işin ardını.

İsmene

Böylesine bir işe girişme körü körüne

Antigone

[....] Deli de bana istersen en kötüyü aldım göze, aslında en iyiyi, soylu bir ölümle son bulur acılarım daha var mı ötesi. (Sofokles 72)

İsmene, Antigone'nin kararını dolaylı da olsa kabullenir. Yine de onu bu kararından vazgeçirmeye çalışır. İsmene, bir kadın olarak devletin koyduğu yasalara karşı çıkamayacaklarını düşünür. Oysa Antigone, kendi etik değerlerini savunmak için ölümü göze alır ve Kreon karşısında inadından vazgeçmez (Zerenler 267).

Yalnızız romanındaysa Selmin, kendi deyişiyle “şahsiyet kazanmak” namına, toplumun koyduğu kurallar karşısındaki tüm ahlaksız görünüşüne rağmen bir tür ölümü göze alır. Selmin, kendini birey olarak tamamlama yolunda engel olarak gördüğü annesine ve evdekilere hamile olduğunu söyler ama inatla bebeğin kimden

olduğunu söylemez (32-33). Aynı zamanda o da tıpkı Antigone gibi eyleminin gizli kalıp kalmamasını umursamaz. Selmin'in bu konu hakkında Besim ile yaptığı ilk konuşma da onun inatçı ve kararlı karakteri hakkında ipuçlarını taşır:

Bu dünyada herşeyi rahatça konuşabileceğin adam ben değil miyim?

Anlat bana... Selmin... Haydi... Seni böyle solduran mesele nedir?

[....]

— Tahmin ettiğiniz gibi.

— Tahmin ettiğimizi ne biliyorsun? [...]

— Annemin çıkışından belli. Anladığımı iki günden beri anlıyordum [...]

— Peki. Mesele yok. Bahtiyar zatın adını da söyler misin?

— Söyleyemem, dayı, mazur gör. [...]

— O halde benden, meseleyi on dört dakikada halledecek ve seni bir sene sonra bir mecliste görüp de “Nasılsınız Selmin Hanım?” diye sorarken sesinin imalı tonuyla sana geçmişi hatırlatmaktan çekinecek dost bir tabib-i hâzıkın adresini soracaksın.

— Hayır, dayı, sormayacağım [...]. Doğuracağım.

— Âlâ! Demek bahtiyar zat ile evleneceksin ve bu onun son bahtiyarlığı olacak.

— Hayır evlenmeyeceğim.

— Hâ... Nesebi meçhul ve gayrisahih evlâd-ı vatanın sayısız miktarına bir de sen ilâve edeceksin. Mesele yok. Sahih veya gayrisahih: Bence müsavi. Fakat annene bunu söyleyemeyiz.

Selmin omuzlarını kaldırıp indirdi.

— Bence de müsavi, dedi, annem benim en büyük şansımın önüne dikildi. Bundan sonra onu hiçbir işime, hiçbir zevkime karıştırmam. (30-31)

Burada görüldüğü gibi Selmin'in eylemi doğrudan annesine yöneliktir.

Selmin, hamilelik iddiasını birinci bölümün sonuna kadar sürdürür. Aslında o hamile değildir ve bunu da sırf annesine ve topluma karşı kendi kişiliğini ispatlamak adına yapar. Bunu da düğümün çözülmesiyle gerçekleştirdiği itirafında şu şekilde dile getirir: “Artık benim de bir şahsiyetim var, dedi. Nişanlımı sevmek veya kovmak yalnız benim hakkımdır. Sen karışamazsın. Onunla ister evlenirim, ister evlenmem” (171). Selmin'in bu itirafı eyleminin nedeni hakkında başka hiçbir açıklamaya gerek bırakmamaktadır. Selmin'in Besim'e karşı söyledikleri de onun karakter özelliklerini gün yüzüne çıkarmaktadır.

Her iki metindeki bu örnekler doğrultusunda Antigone ve Selmin'in aynı kişilik özellikleri etrafında kurgulandığı söylenebilir. Her ikisi de inatçı, kararlı ve bağımsızlığına düşkündür. Dahası *Antigone* ve *Yalnızız*'da var olan çatışmaların ortaya çıkışları ve devamında gerçekleşen eylemlerin kurgulanması da metinlerarası açıdan değerlendirilebilir. Sofokles'in tragedyasında Antigone'nin eylemini yönlendiren temel etkenler, kardeşlik bağı ve Antigone'nin dünya yasalarını gelip geçici olarak görmesidir (Göktaş 161). Bu doğrultuda Antigone'nin ilk eylemi Kreon'a karşı başkaldırmasıdır. O, bu başkaldırıcıyı hiç ödün vermeden sürdürür. Suçunu da Kreon karşısında hiçbir mazeret göstermeden itiraf eder ve nedenini açıklar (Sofokles 86). *Yalnızız*'da Selmin'in de annesine karşı ilk eylemi ona başkaldırmasıdır. O da, tıpkı Antigone gibi kararlılıkla eylemini sürdürür ve sonunda yaptıklarının nedenini herkese doğrudan açıklar.

Antigone oyununda çatışmanın diğer kutbunu oluşturan Kreon'un eylemini yönlendiren temel nedenler de yöneticisi olduğu devletin istikrarını sürdürme kaygısı ve Kahin Teiresias'ın kılavuzluğuna güven olarak yorumlanabilir (Göktaş 161). Bu doğrultuda Kreon ilk olarak Antigone'ye karşı bir duruş sergiler. Bu duruşu kararlılıkla sürdürmesi metinde çatışmayı devam ettirir. Kreon bu başkaldırıcıyı yok etmek ister ve bu yüzden ölüm cezasının hemen uygulanması emrini verir (Sofokles 91). Daha sonra Kahin Teiresias'ın sözleri Kreon'u kuşkuya düşürür ve verdiği karardan geri dönmeye sürükler (107-12). *Yalnızız* romanında Mefharet'in Selmin karşısındaki ilk eylemi, kızının başkaldırısını yok etmek ve ona boyun eğdirmek amacıyla gerçekleşir. Bu doğrultuda Selmin'i azarlar, hırpalır ancak onu kararından vazgeçiremez (35, 58-60). Daha sonra da kardeşleri Samim ve Besim'in telkinleri ile kızına sergilediği hırçın tavırdan vazgeçer.

Antigone oyununda her iki başat kahraman da trajik son olarak ölüm ile yüzleşirler. Bunun sebebi, her iki kahramanın davranışlarında aşırılığa kaçmasıdır. Mefharet ve Selmin arasındaki çatışmayı da bu ikisinin aşırılıkları devam ettirir. Selmin inat etmekte aşırılığa kaçarken Mefharet her olayı, olduğundan daha dramatik yorumlar. Bununla birlikte Mefharet ile Selmin kendileri açısından herhangi bir trajik son ile karşılaşmazlar.

Anlaşılabileceği üzere, Safa, *Antigone* oyunundaki kahramanları bir dönüştürme işlevinin ardından *Yalnızız* romanında kullanmıştır. Bu açıdan Mefharet ile Kreon, Selmin ile de Antigone özdeşleştirilebilir. Her iki metinde bulunan çatışmalarda Selmin ve Antigone açısından başkaldırıcı, kararlılık ve inatçılık, Mefharet ve Kreon eksenindeyse başkaldırıcıyı yok etme çabası, kararlılık, daha sonra da pişmanlık ve karardan vazgeçiş izlekleri etrafında kurgulanmıştır. Bu bulgular da iki metin arasındaki ilişkiyi daha anlaşılır kılmaktadır.

Bunun yanı sıra Safa'nın birçok yazısında Sofokles'ten örnekler verdiği görülmektedir. Örneğin, *Türk Düşüncesi* dergisinde yayımlanan "Eski-Yeni Kavgası" başlıklı yazısında Safa, eskimeyen yapıtlar arasında *Antigone*'yi de anmıştır. Ona göre, Sofokles'in binlerce yıl önce yazdığı bu metin tazeliğini hâlâ korumaktadır. Bu özelliğiyle de *Antigone*, Safa tarafından hem eski hem de yeni bir yapıt olarak değerlendirilir (263). Bu da *Antigone*'nin yazar tarafından beğenildiği ve çağdaş bir yorumunun yeniden yazılabileceği düşüncesini akıllara getirmektedir.

Antigone'nin yanı sıra *Yalnızız* romanı diğer kahramanların özellikleri ve olayların işleniş yönüyle de tragedya türü ile benzerlik göstermektedir. Tragedyaların ortak özelliklerine bakıldığında, bu tip metinlerde insanın bilinmezlerinin, açmazlarının ve acılarının sunulduğu görülür (Küçük VI). Tüm tragedya ozanları ya da yazarları, bu tür ile bir ahlak sorgulanmasına girişmiş ve insana yaşam karşısında etik bir duruş kazandırmaya çalışmıştır: Bu metinlerde "kahramanlarının kendi tutkuları yüzünden girdikleri yol, aşırılığa ve ölçsüzlüğe neden olmasıyla ahlakı ortadan kaldıran bir durum yaratmaktadır" (VI). Oysa ahlak, tragedyada toplum ve devlet düzeninin sürdürülmesi için gereken kuralları kapsamaktadır. Bu doğrultuda tragedya ozanlarının ve düşünürlerinin duyarlılık kaynağı toplum düzeninin sağlanması ve korunması olmuştur (VI).

Tragedya türünün bu özellikleri, *Yalnızız* romanında açık bir şekilde görülebilir. Selmin'in, Meral'in, Ferhat'ın ve Feriha'nın tutkuları karşısındaki çatışmaları aşırılığa ve ahlaksızlığa yol açan bir durum yaratır. Toplum düzeninin sağlanması için gerekli olan bireyin önce kendisiyle uzlaşması yolundaki düşüncelerse Samim'in söylemleriyle verilir. Dahası, yazarın kurgu içerisinde, kendi düşüncelerini sağlam bir zemine oturtmak için metinlerarası göndermeler yaptığı Hegel, Heidegger ve Nietzsche gibi düşünürlerin tragedya üzerine çalışmış olmaları dikkat çekicidir.

Özellikle Hegel ve Heidegger tragedya hakkındaki düşüncelerini Sofokles'in *Antigone* oyunundan yola çıkarak dile getirmişlerdir. Bu açıdan *Yalnızız* romanı da büyük bir tragedya metni olarak yorumlanabilir. Bu doğrultuda tezin bir sonraki durağı da bir başka tragedya yazarı Corneille ve onun *Seyyid (Le Cid)* adlı metni olacaktır.

B. *Yalnızız*'da “Cornélien” Bir Tip: Samim

Yalnızız romanının karakter kurgulamasında yazarın Sofokles'ten sonra bir diğer metinlerarası kaynağı Pierre Corneille'dir. Bir tragedya yazarı olarak tanınan Corneille'in metinleri incelendiğinde onun da Sofokles gibi kahramanlarının bireysel çatışmalarını işlediği dile getirilebilir. Bununla birlikte Sofokles'ten farklı olarak, Corneille'in kahramanlarının iradeleri, tutkularına hâkimdir. Corneille, Fuat Boyacıoğlu'nun tabiriyle, “iradeyi, tutkular üzerinde hâkim olması için, şan ve şeref gibi daha güçlü bir duygunun hizmetine verir” (7). Kahraman, iradenin tutku üzerine zaferini kendine ödev olarak görür ve bu ödev duygusu, tutkuya galip gelir (7).

Bu açıdan Corneille tiyatrosunun kilit kavramı “onur”dur (Vardar 117). Onun yarattığı kahraman, iradesini bütün gücüyle bir onur ilkesine adar. Bu doğrultuda Corneille, metinlerinde bir tür “üst insan” modeli oluşturur. Bu üst insanın özellikleri de Berke Vardar'ın deyişiyle “sarsılmaz bir irâde, aydınlık bir bilinç ve övünge bir özgürlük” olarak yorumlanabilir (118). Corneille'in kahramanları tutkularını, aklın yargılama süzgecinden geçirerek erdeme ve onura sahip oldukları irade gücüyle erişirler (118). Bu doğrultuda Corneille, daha sonra özellikle Fransız tiyatrosunda “cornélien” olarak adlandırılacak bir tipin temellerini atmıştır. Bu tip çerçevesinde kurgulanan kahraman Vardar'ın tabiriyle “manevî özgürlüğüne çılgınca düşkündür” ve “sarsılmaz irâdesiyle aşkı yener ve onu, onurunun zorunluklarına feda eder” (114).

Yalnızız romanında Corneille'in yalnızca ismi kullanılarak bu yazara gönderme yapılmıştır. Bu da Corneille'in oyunları ile roman arasında kurulan metinlerarası ilişkiyi derinlemesine yorumlamak gerektiğini gösterir. . Besim, “[s]anki ağabeyim Corneille'in torunu” (28) diyerek Samim'i dolaylı olarak Corneille'in kahramanlarına benzetmektedir. Tezin bu bölümünde Samim ile Corneille'in kahramanları arasında kurulan metinlerarası ilişkinin izleri sürülecektir. Bu açıdan kaynak metin olarak eleştirilenlerce Corneille'in ilk şaheseri olarak adlandırılan ve Türkçeye Cumhuriyet döneminde *Seyyid* başlığıyla çevrilen *Le Cid* isimli tragedyası ele alınacaktır.

Bu noktada tiyatro açısından Türkçeye çevrilen metinlerin eksikliği gün yüzüne çıkmaktadır. Corneille'in metinlerinin Tanzimat ve Cumhuriyet edebiyatı dönemlerinde okunduğu ve çevrildiği bilinirken bir dönem Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid'e kaynaklık ettiği tartışılmıştır (Tanpınar 319, 469, 508-12). Dahası Corneille'in özellikle *Horace* adlı oyunuyla Abdülhak Hâmid'in *Eşber* adlı oyununa ilham olduğu ileri sürülmektedir (Enginün 7-21). Buna rağmen Corneille'in 1938 yılından sonra Türkçeye çevrilen yalnızca bir metni tespit edilmiştir. Eski çevirilerin birçok kütüphanede bulunmaması da bu metinlerin incelenmesini olanaksız kılmaktadır. Dolayısıyla Corneille'den yola çıkılarak yapılan eleştiriler ve karşılıklı okumalar Türkçe konuşan dünya tarafından tam olarak anlaşılamayacaktır. Bu da Türk edebiyatının yüzleşmesi ve çözmesi gereken bir sorun olarak durmaktadır.

Seyyid oyununda, Rodrig ile Şimen birbirlerine âşıktır ve evlenmeyi düşünmektedir. Bu sırada Şimen'in babası Don Gormas'ın, Rodrig'in ihtiyar babası Don Diyeg'i kişisel bir ihtiras yüzünden tokatlaması, Rodrig ile Şimen'in aşklarına gölge düşürür. Don Diyeg, oğlundan hiçe sayılan onurunu kurtarmasını ve intikamını almasını ister. Böylece Rodrig en büyük tutkusu olan Şimen'i kaybetmek ve ailesinin

onurunu kurtarmak arasında ikileme düşer. Bir karar vermek zorunda olan Rodrig içinde bulunduğu durumu şu şekilde dile getirir:

Kalbimde ne müthiş mücadeleler duyuyorum! Namusumla aşkım içimde çarpışır gibi oluyor: Hem babamın intikamını almak, hem sevgilimi kaybetmek mecburiyetindeyim [...] Babamla sevgilim, yani namusumla aşkım, biri asil ve acı bir ızdırab, öteki tatlı bir zulüm: Birini feda etsem hayatımın bütün zevki, bütün neşesi gitmiş olacak, ötekini feda etsem, namusum lekelenecek! [...] Ölüp gitmek bundan bin kat iyi. Herhalde benim babama olduğu kadar sevgilime karşı da vazifelerim var: Eğer intikamımı alırsam onun kin ve nefretini kazanmış olurum; fakat öç almayınca da gözünden düşmüş olurum [...] Bu can bu tenden artık gitmeli; nasıl olsa ölecek olduktan sonra, hiç olmazsa Şimen'i incitmeden ölmeli. İntikam almadan ölmek mi? Bende namustan eser bırakmayacak öyle bir ölüm peşinde koşmak mı? [...] Şu şaşkın ruhumun bile bir daha ele geçmeyeceğinde artık emin olduğu bir aşka hâlâ hürmet etmek mi? Hayır, beni büsbütün azaba düşüren o yanlış fikirleri artık bir tarafa bırakmalı ve nasıl olsa Şimen'i kaybedecek olduktan sonra, hiç olmazsa namusumu olsun kurtarmalıyım. Evet, deminden aklım şaşakalmıştı [...] Artık intikama koşmalıyım; bu kadar tereddütler geçirdiğim için duyduğum mahcubiyet kâfi değilmiş gibi, [...] bugün o hakarete uğrayan benim babamdır. (Corneille 24-25)

Bu pasajda görüldüğü gibi Rodrig iç monoloğunda kendisiyle hesaplaşır. En sonunda onuru hâkim gelir ve babasının intikamını almaya karar verir. Corneille'in metinlerinin tipik özelliği olan iradenin tutku üzerinde bu biçimde hâkim olma izleği,

Yalnızız romanında Samim karakterinin kurgusunda görülebilir. Samim, özellikle Meral ile ayrılmaya karar verdiği bölümde bir “Cornélien” tipin özelliklerine bürünür.

Meral, Samim’e babasının hastalığı yüzünden eve gitmek zorunda olduğu yalanını söyler. Daha sonra Park Otel’de Samim’in görüşmesini yasakladığı Feriha ile buluşur. Samim olağanüstü bir sezgi ile Meral’in kendine yalan söyleyerek Feriha’nın yanına gittiğinin farkına varır. Bunun üzerine de Meral ile hayalî bir konuşma gerçekleştirerek onun bu eylemini ve söylediği yalanı sorgular. Samim, Meral’e olan aşkıdan dolayı onu düştüğü bataktan kurtarmak istemektedir. Bu yüzden kendisine yapılan ihanet ve aşkı, başka bir deyişle tutkusu ve onuru arasında ikileme düşer. Bu noktada Meral ile yaptığı hayalî konuşmanın yönü, Rodrig’de olduğu gibi kendi kendisine yönelir:

Uzun zamandan beri nasıl aldanabildin? Böyle bir hadise olmasaydı bile, senin toz zerresi halindeki işaretleri bile mânâlandırır anlayışın, gerçek Meral’i kat kat aşan bir hayale çevrilmekten niçin alıkoyamadı? Bu bir aldanmak ihtiyacı ise, hayal kırıklığı daha hafif ve senin tarafından idealleştirmeğe daha lâyük mevzular bulamaz mıydın? [...]

Samim bu isyanın terkibine giren sayısız his kırıntılarının gururu etrafında nasıl kümeleştiğini, şimdi bir kere daha açıkça görüyordu. [...] Gurur burada benliğin üstüne fırlayan ideallerin elçiliğini yapıyordu. Bir an için, şuurun sathında yüzen bütün arzu – fikirleri silip süpürdü ve diktatörlüğünü kurdu:

“— Kes dedi, onunla münakaşayı ve alâkayı kes. Faydası yok. Ne söylersen kendi kendisi olmaktan kurtulamayacak. (264-65)

Bu noktada Samim ve Rodrig'in onurları ve tutkuları arasında ikileme düştükleri söylenebilir. Her ikisi de bu ikilemden kendileriyle yüzleştikten sonra kurtulurlar. *Yalnızız* romanında iradenin tutkulara galip geldiği yolundaki düşünceler de anlatıcının sözleriyle verilir. Dahası, Corneille'in metninden alıntılanan pasajda görülebileceği üzere Rodrig, son kararını vermeden önce, alacağı kararın sevgilisi ve kendi üzerindeki olası etkilerini düşünmüştür. Samim'in Meral ile ilişkisi hakkındaki düşüncelerinden sonra kararını verme süreci de benzer bir iç monologdan sonra şu şekilde tamamlanır:

şimdi, ayrılmanın Meral üzerinde yapacağı tesirleri merak ediyordu. Bunu tahmin etmek zordu. Eğer Feriha onu Paris'e götürecekse, Samim'in bunu şimdiden sezip ayrılması, Meral'e ıstırap vermekten ziyade, kendisini en fena şekilde terkedilmenin ıstırabından kurtaracaktı. Fakat bu bir şekil zaferi olmayacak mıydı? Paris'e gitmeye daha evvel karar veren Meral, Samim'den ayrılmayı ondan evvel istemiş demekti. O halde ben, terkedenden bir terkedilmiş durumda olacağım [...]

Fakat Samim'in gururu, deminden beri biraz azalan otoritesiyle yine sesini yükseltiyor gibiydi:

— Bütün bu tereddütlerin hepsi mânâsız. Senin ondan ayrılmaya karar vermen, artık senin için onun mevcut olmadığını kabul etmen demektir. Bir hiçlik önünde hiçbir mesele kalmaz.

Düşünme. Kes. (273-74)

Bu doğrultuda yazarın öykünme yönteminin temel özelliklerine Samim'i kurgularken de başvurduğu söylenebilir. Bunlara ek olarak Corneille'in kahramanlarına yüklediği ödev duygusunun da *Yalnızız*'da Samim karakterinde ön

plana çıktığı dile getirilebilir. Örneğin, *Seyyid* isimli oyunda Rodrig'in ilk ödevi daha önce de söylendiği gibi babasının intikamını almaktır. Gelişen olayların ardından bu ödev, vatanını kurtarmaya dönüşür. Rodrig soluduğu havayı vatanına borçlu olduğunu düşünür. Bu doğrultuda da vatani uğrunda ölmeyi “yüksek bir gaye” ve kendisine verilmiş bir ödev olarak görür (Corneille 63).

Samim'in ilk ödeviyse Meral'i içinde bulunduğunu düşündüğü bataklıktan kurtarmaktır. Onun Meral'e yönelik hemen hemen bütün söylemleri bu ödev doğrultusundadır. Ayrıca bu ödevin arkasında da toplumun sorunları yer almaktadır. Samim, Meral ile gerçekleştirdiği hayalî konuşmasında, Feriha'ya karşı takındığı tavrın nedenini “senin tanıdıkların arasında hiç kimse, benim kadar, bu cemiyetin meselelerini kendi meselesi yapmıyor ve acılarını benimsemiyor”(268) biçiminde bildirir. Buradan yola çıkarak Samim'in asıl ödevinin de Meral ekseninde toplumu içinde bulunduğu bataklıktan çıkarmak olduğu dile getirilebilir. Bu doğrultuda da Safa'nın tıpkı Corneille'in yaptığı gibi, sorumluluklarının bilincinde bir “üst insan” modeli oluşturmaya çalıştığı düşünülebilir. Jean de La Bruyère, Corneille'in insanları olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi kurguladığından söz etmektedir (aktaran Vardar 119). Bu açıdan da Safa'nın *Yalnızız*'da Samim'den yola çıkarak yalnızca olması gereken bir insan tipi değil, olması gereken bir dünya düzeni kurguladığı da görülebilir.

Samim'in karakter özellikleri ve eylemleri büyük ölçüde Corneille'in kahramanlarının özellikleriyle aynı çizgide yer alır. Bununla birlikte Samim'in “cornélien” tipin yalın bir taklidi olduğu düşünülemez. Safa yalnızca bir tipin “benzerini yapma” işleminin ötesinde benzer özellikleri yeni bir bağlama sokarak değiştirir. Dahası yazar, yarattığı karakteri yalnızca Corneille'in kahramanlarının

özellikleri ile sınırlandırmaz. Samim karakterinin oluşturulmasında daha sonra değinilecek birden fazla metnin izleri görülebilir.

C. *Yalnızız*'da Komedi Ögesi Olarak Molière'in Metinleri

Sofokles ve Corneille'den sonra *Yalnızız* romanında benzetme ögesi olarak kullanılmış bir diğer oyun yazarı Molière'dir. Besim, kendi karakterini Molière ile özdeşleştirerek romanda bir diğer metinlerarası ilişkinin kapısını aralar (28). Bu noktada Besim bir başka metin ile okura tanıtılmaya çalışılır.

Molière'in metinleri incelendiğinde onun da Sofokles ve Corneille gibi kahramanlarının bireysel çatışmalarını işlediği görülebilir. Bununla birlikte Molière, bu çatışmaları tragedya yoluyla değil komedi türüyle anlatma uğraşında olmuştur. Bu doğrultuda Molière, insanların gülünç yanlarını ve kusurlarını gerçeğe uygun ve doğal biçimde canlandırır. Onun tiyatrosunun kilit kavramıysa “doğa”dır (Vardar 138). “Doğanın çizdiği yoldan ayrılmamak ve doğal olmak” Molière'in sanat anlayışının temel ilkesidir (138). Onun metinlerinde genel olarak insanca olmayan amaçlarla, insana özgü içgüdüsel davranışlar arasında ortaya çıkan çatışmadan kaynaklanan komik durumlar işlenmektedir. Molière'in kahramanları, olağan, her zaman karşılaşılabilecek insanlardır (Suner 157). Bu açıdan Molière bazı karşıt özellikleri karakterlerinde birleştirerek vermektedir. Bu karşıt özellikler arasında doğan gerilimse onun metinlerindeki komedi ögesini meydana getirir.

Yalnızız romanında komedi ögesi, Besim'in ailesiyle olan diyalogları aracılığıyla yaratılır. Besim'in konuşmalarının neredeyse tamamı okurda gülünç bir etki yaratacak biçimde kurgulanmıştır. Bu gülünç etki, diğer kahramanlarla Besim'in karakteri arasında var olan çatışmanın bir sonucu olarak yorumlanabilir. Bu doğrultuda romanda var olan komedi ögesinin kilit kavramı da, tıpkı Molière'de olduğu gibi, “doğa” kavramıdır. Besim, Molière'in neredeyse bütün metinlerinde

vurguladığı gibi, “insanın bütün felaketlerinin kendi doğasına karşı gelmesinden” doğduğunu düşünmektedir (28). Bu bağlamda kurgulanan Besim’in hancı karakteri de Molière’in bazı kahramanları ile aynı izlekleri paylaşmaktadır.

Bu benzerliği ve Molière’in metinleri ile *Yalnızız* arasındaki metinlerarası ilişkiyi aydınlatmak için ilk olarak Molière’in *Don Juan* adlı oyunu ele alınacaktır. Oyunun başkarakteri Don Juan, hancı bir kişilik olarak kurgulanmıştır. Onun için yalnızca “zevke gebe şeyler” (13) düşünölmeye değerdir. Oyun, Don Juan’ın uşağı Sganarelle’in şu sözleriyle başlar:

Geç Aristo’yu, bütün filozoflar toplanıp, bir ağızdan haykırrsa kaç yazar, tütünün yerini ne tutar şu dünyada? Medeniyetten nasibini almış adam tütünsüz yapamaz; tütüne el sürmeyenlerse ne diye nefes alırlar, onu da bilmem doğrusu. Neşeye neşe katar tütün, kafanın kirini alır, pasını siler; ama sanma o kadardır marifeti, erdeme giden yolu aydınlatır, insan dediğın ondan öğrenir edep erkân sahibi olmayı. (5)

Don Juan oyununda Sganarelle’in tütün hakkındaki bu söylemi ile *Yalnızız* romanında Besim’in yemekler hakkındaki düşünceleri aynı eksendedir. Romanın birinci bölümünde Besim’in yemek yiyişi, anlatıcı tarafından Besim için “kutsal bir an” olarak betimlenir. Besim “bu ilâhî lezzet anının safiyetini hiçbir düşünce ile bulandıрмаğa razı olma[z]” (25). Romanın birinci bölümünün üçüncü kısmındaysa Besim’in talaş kebabı karşısındaki durumu ve düşünceleri şu şekilde ifade edilir:

Talaş kebabının huzurunda birdenbire susan Besim bir tapınma sessizliği içindeydi. Et ve yufka, ağızında eriyerek baş döndürücü bir macun haline geldikten sonra midesine değil, kalbine gidiyormuş gibi ona büyük aşkların sarhoşluğunu veriyordu. Hizmetçi onun önündeki sarı benekli bir beyazlıktan başka bir şey kalmadığını görünce, kayak

tabağını sol omuzunun hizasından uzattı. Kaşlarını çatan Besim için günün en ciddi anlarından biriydi. Tabağını yeni baştan tepeleme doldurduktan sonra, itiraf etti:

— Ben bu kebaba âşıkım [...] Dünyada bundan daha sahici aşk yoktur. Üst tarafı edebiyat. (48)

Bu noktada *Don Juan* oyununda Sganarelle'in tütün hakkındaki düşünceleriyle, Besim'in talaş kebabı üzerine sözlerinin benzer olduğu görülebilir. Sganerelle için bütün filozofların düşünceleri bir araya gelse de tütünün yerini alamaz (*Don Juan* 5). Besim için de dünyada en gerçek aşk bu kebaba olan aşktır ve o da gerisini edebiyat olarak düşünür (*Yalnızız* 48).

Dahası insanın doğasına karşı gelmemesi konusunda her iki metinde var olan söylemler de neredeyse birbiriyle aynı doğrultudadır. Besim, Selmin'in hamilelik iddiasını şu şekilde yorumlar:

İnsan vücudunda lüzumsuz organ yoktur. Selmin'in bunları istediği gibi çalıştırmasını niçin tabii bulmuyorsun? Nefes alması kadar tabii. Yirmi yaşını geçmiş güzel bir kızın, vücuduna beşinci derecede bir belediye memurunun tasdikinden sonra tasarruf etmesi âdetine elli sene sonra ne kadar gülecekler, biliyor musun? Bu yaşa kadar sabretmesi budalalık. (26)

Molière'nin oyununda Don Juan kadınlara olan düşkünlüğünün nedenini açıklarken, bunu Besim'de olduğu gibi insan doğasına dayandırır ve şunları söyler:

Yok, yok, metanetin böylesi ahmaklara yaraşır ancak; bizleri cezp etmek bütün güzellerin hakkıdır, bizlerin ise ilk karşımıza çıkan güzele, sırf ilk çıkan o diye bağlanıp, diğer bütün güzelleri gönlümüzdeki nasiplerden mahrum bırakmaya hakkımız yoktur.

Güzelliğin beni nerede bulduğu umurumda bile değil, bulunduğu yerde cezp eder beni, ben de direnmem, teslim olurum insanı sürükleyen bu tatlı galeyana. Varsın birine bağlanmış olayım, ne yazar, bir güzele bağlanmışım diye başka güzellerin hakkını yiyecek adam değilim ben. Gözlerim hepsinin kıymetini görecek kadar kuvvetlidir hâlâ ve nitekim tabiat değil midir hiçbirine sevgide ve saygıda kusur etmememiz gerektiğini buyuran? (10)

Anlaşılabacağı üzere Besim ve Don Juan karakterleri her iki metinde de “tabiata karşı gelmeme” izleği etrafında kurgulanmıştır. Ayrıca Besim de Don Juan gibi tek bir kadına bağlanmayı bir tür hastalık olarak görür ve Samim’e bu düşüncesini şu şekilde itiraf eder: “Beni affet. Çünkü dünyanın iki buçuk milyar nüfusundan yalnız bir tek insan üzerinde ısrarın bir monomaniden başka adı var mıdır? Ben bunu anlamam” (301).

Dahası hem *Yalnızız*’da hem de *Don Juan*’da Besim ve Don Juan’ın aşırı olarak yorumlanabilecek düşüncelerine verilen tepkiler de benzerdir. Molière’in metninde Don Juan’a, uşağı Sganarelle, kandırdığı kadınlardan biri olan Don Elvire, onun ağabeyleri ve Don Juan’ın babası tarafından karşı çıkılır. Ona düşüncelerini değiştirmesi konusunda öğütler verilir; ancak Don Juan hiçbir şekilde düşüncelerinden vazgeçmez. *Yalnızız* romanında da aynı durum söz konusudur. Mefharet ve Samim, Besim’in düşüncelerini desteklemez. Ayrıca Samim, Besim’in düşüncelerini “hayvanca bir telakki” (122) olarak değerlendirir; kardeşine düşüncelerini değiştirmesi gerektiğine yönelik öğütler verir, yine de başarılı olamaz.

Bu benzerliğe ek olarak *Yalnızız*’da Besim’in bazı söylemleri ve davranışları da Don Juan karakterini anımsatır. Örneğin Besim, Mefharet için çok önemli olarak yorumlanabilecek Selmin’in hamilelik tartışmasında bile alaycı bir tavır takınır ve

ablasıyla şöyle konuşur: “Henüz ona ebe gözüyle bakmadım. Anlamam da. Yalnız şüpheni anlıyorum. Olağan şeyler. Ciddî konuşulacak bir mesele değil [...] Vallahi Mefharet Abla, dedi, sen şu tombul zeytinleri nereden aldığını söylersen daha ciddî bir bahse girmiş olursun” (26). Bu alıntıda da Besim’in yemek dışında hiçbir şeyi ciddiye almadığı görülebilir.

Molière’in *Don Juan* oyunundaysa Don Juan, kadınlar dışında hiçbir şeyi umursamaz. Don Juan bir şövalyeyi öldürmüştür. Don Juan’ın uşağı Sganarelle de efendisini, öldürdüğü şövalyenin eşinin, dostunun öfkesine dikkat etmesi konusunda uyardırmaya çalışır. Buna rağmen Don Juan kendi hayatının söz konusu olduğu bu duruma bile aldırış etmez ve Sganarelle’ye şöyle seslenir: “Ah bırakalım kafa yormayı başımıza belki gelecek belki gelmeyecek belalara, yalnız zevke gebe şeylere meşgul olsun kafamız” (13). Bu noktada da Besim’in de, Don Juan’ın da kendi zevklerini ilgilendirmeyen bir konu hakkında düşünmek istemedikleri açıkça görülebilir. Bu da Molière’in metninin nasıl bir değişikliğe uğrayarak yeni bir bağlama girdiğini gözler önüne serer.

Ayrıca Molière’in ortaya koyduğu komedi ögesi yalnızca karakter komedisi değil, aynı zamanda da bir tür “töre” komedisi olarak yorumlanabilir. Berke Vardar bu doğrultuda Molière’in çağdaş hayatı ve töreleri ustalıkla yapıtlarında kullandığını ileri sürer (139). Vardar’ın de belirttiği gibi Molière, oyunlarında komediyi oluştururken toplumun davranışlarıyla ilgili bir takım savlar ortaya koyar. Bu doğrultuda da toplumun bazı inanışlarını, din adamlarını, bilgiçlik taslayanları, giyim-kuşam da aşırılığa kaçanları ve benzeri durumları eleştirir. Bunu yaparken de toplumun gülünç yanlarını ve kusurlarını bazen alaycı bir dille ama her zaman gerçeğe uygun ve doğal bir biçimde canlandırır (139).

Bu açıdan *Yalnızız*'da var olan komedi ögesinin yalnızca Besim'den yola çıkarak bir karakter komedisi değil aynı zamanda bir töre komedisi olduğu düşünülebilir. Besim söylemlerinde yalnızca kendi görüşlerini dile getirmez, toplumun davranışlarını ve inanışlarını da eleştirir. Örneğin, romanın birinci bölümünde Besim ve Mefharet arasında geçen konuşmada Mefharet, Selmin'in içinde bulunduğu durumu değerlendirirken toplumun bu duruma vereceği tepkiyi düşünür. Mefharet, Besim'e "[h]erkes bunu biliyor ve herkes senin gibi düşünmüyor" (27) diyerek içinde bulunduğu durumu dile getirirken Besim, onun bu düşüncesini şu şekilde eleştirir:

Herkes... Herkes... [...] İstanbul'da hele bu züppe köyde herkes büyük bir mesele değildir. Bir Orta Anadolu köyünde herkes kızcağızın başına belâ kesilir. Zavallıyı babasına bile vurdururlar. Bir Macar köyünde kızın oturduğu evin kapısına zift sürülür ve başına lânet yağdırılır. Zavallılığa Vilma Banki'nin "Seher Vaktinde"ki cehennem azabı çektirilir. Fakat burada herkes, meseleyi tulumba tatlısıyla sade kahve arasında konuşur, bebeğin sarışın mı, esmer mi olacağını ve kime benzeyeceğini sorarlar, geçer gider. (27)

Yalnızız romanında Besim'in töre komedisi olarak yorumlanabilecek söylemleri başka örneklerle de gösterilebilir. Besim ve Samim'in konuşmalarında içinde yaşadıkları dönemin, eğitim ve sağlık anlayışları traji-komik olarak nitelendirilebilecek bir tavırla eleştirilir. Bunun yanı sıra toplumsal ilişkiler, aile bağları, edebiyat ve bazı inanışlar da romanda değişik yönleriyle ele alınarak bir tür töre komedisi olarak işlenir.

Yalnızız romanı ile Molière'in metinleri arasındaki bir diğer ortak izlek de gelenek ile içgüdüsel davranışların kutuplaşmasıdır. Molière'in metinlerinde gelenek

ve içgüdüleri arasında kalarak ikiyüzlü bir tavır sergileyen insanlar belli bir çerçevede irdelenir. Bu kutuplaşma *Yalnızız* romanında da kendini göstermektedir. Örneğin Besim, Meral ile karşılaştığı gece ona şöyle seslenir: “İnsan ya geleneklere karşı koyup açık ve cesur yaşamalı, yahut da inandığı bazı kıymetler varsa, onlar için fedakârlık yapmalı. En çirkin şey ikisine birden sahip çıkan mürailiktir” (304). Burada Besim’in eleştirdiği ikiyüzlü insan tipinin Molière’in oyunlarında en çok işlenen tip olduğu söylenebilir. Molière özellikle *Tartuffe* ve *Don Juan* adlı oyunlarında ikiyüzlü tipleri eleştirir. Molière’in metinlerinde işlenen karakterler ikiyüzlü dindarlar, ikiyüzlü âşıklar, ikiyüzlü doktorlar ve ikiyüzlü uşaklardır. *Yalnızız* romanında da bu ikiyüzlülük genel olarak Meral’in davranışları ve aşk anlayışı etrafında işlenmiştir.

Bunların yanı sıra *Yalnızız* romanının kurgusu boyunca Molière’in farklı yapıtlarına birçok kapalı gönderme yapılır. Bunlardan biri de *Bilgiç Kadınlar* isimli oyundur. Bu oyunda Molière kendini bilgili göstermek için okuyan ve bilimle ilgilenen tipleri işlemektedir. Philaminte, Armande ve Selise yalnızca sohbetlerde gevezelik etmek ve kendilerini bilgiç göstermek için edebiyat, felsefe ve astronomi gibi alanlarla ilgilenirler. *Yalnızız*’da Besim de neredeyse bu kahramanlarla aynı düşüncededir: “Bizim gibi mirasyediler için geceleri kitap okumak, gündüzleri gevezelik etmek için lazımdır” (53). Bununla birlikte *Bilgiç Kadınlar*’da Philaminte, Armande ve Selise kimseden aşağı kalmamak ve kibirli görünmek için sohbetler düzenler ve bilgiç görünen insanları çağırırlar. Onlar için sohbetlerde gevezelik etmek bilginliğin bir göstergesidir. Bilgiç görünmek isteyen kadın tipinin *Yalnızız* romanına en açık yansıması da Selmin karakterinde görülebilir. Selmin, Ferhat karşısında kendini ispatlama yolunda kendini bilgili ve kültürlü göstermeye çalışır. Besim’in ve Samim’in tartışmalarından bir şey anlamamaktadır ama onları her

zaman dikkatle dinlediğinden söz eder. Ferhat’a karşı takındığı tavrı da kendi ailesine şu şekilde itiraf eder:

Ben böyleyim, Ferhad’dan aşağı kalmak istemediğim için, hep münakaşa ederdim onunla. Haklı mıyım, haksız mıyım, düşünmeden. Yalnız onu haksız çıkarmak isterdim hep. Malûmatım yetişmezdi. Okumağa da üşenirdim. Okusam da anlamam onun kadar. Ekseriya sizden öğrendiklerimi ona satardım. Kulaktan kapma hep. (133-34)

Yalnızız romanında metinlerarasılık doğrultusunda ilişki kurulabilecek bir diğer Molière metni de Türkçeye *Adamcıl ve İnsandan Kaçan* gibi farklı başlıklarla çevrilen *Misanthrope* adlı oyunudur. Bu oyunun kadın kahramanlarından Célimene, ölen kocasının mirası sayesinde kimseye ihtiyacı olmayan, başkalarının ilgi odağı olmayı ve flört etmeyi seven bir karakter olarak kurgulanır. Célimene çevresinde bulunan erkekleri birbirlerine karşı şüphe ve kıskançlık içinde tutar. Hem kiminle evleneceğine bir türlü karar veremez hem de çevresindekileri kaybetmek istemez. Seçim yapmakla da erkeklerin kendisine karşı duyduğu arzuyu kırmaktan korkar (Cansun 69). Célimene’in bu karakterinin *Yalnızız*’a yansıması da Meral’in, Ferhat ile konuşmasında yer alan düşüncelerinde görülebilir. Meral, ağabeyi Ferhat’a, diğer erkeklere ve Samim’e karşı duyduğu ilginin sebebini “[f]azla mal göz çıkarır mı?” sözüyle ifade eder ve bu düşüncesini şöyle devam ettirir: “Ben genç bir kızım. Bütün imkânlarla müsavi mesafelerin bulunduğu nokta üzerinde durmak istiyorum” (331). Bununla birlikte Meral, yalnızca evlenmiş olmak için evlenmeyi küçümser ve olası ihtimalleri kaybetmeyi göze alamaz. Daha evlenmek için genç olduğunu ve birini seçmek için de çok vakti olduğunu düşünür (331).

Görüldüğü üzere, *Yalnızız* romanında tiyatro metinlerinin kurguda önemli bir yeri bulunmaktadır. Sofokles, Corneille ve Molière, romanda yalnızca benzetme

ögesi olarak yer almamıştır. Onların metinleri, dönüştürüm işleminden geçirilmiş ve yeniden yazılarak romanın kurgusu içinde eritilmiştir. Öyle ki yalnızca tiyatro oyunları açısından değerlendirildiğinde bile *Yalnızız*'da burada değinilmeyen daha birçok metinlerarası izin var olduğu dile getirilebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÜTOPYALAR DÜNYASINDA METİNLERARASI SEYAHAT

Edebî bir tür olarak ütopyanın kökeni Thomas More'un 1516 yılında yayımlanan *Ütopya* isimli yapıtına dayanmaktadır. *Türkçe Sözlük*'te “gerçekleşmesi imkânsız tasarı veya düşünce”(2067) karşılığı ile yer alan ütopya sözcüğü, edebiyat alanında “olandan daha iyi bir dünyanın arayışı” olarak yorumlanır. More'un yapıtından sonra ütopya, zaman içinde kendi kuralları olan edebî bir tür hâline gelir ve Yasemin Küçükcoşkun'un tabiriyle “yazıldığı döneme, içinde yaşanan mekâna ve hayat şartlarına alternatif bir yaşama tarzı” sunar (1).

Ütopya türünün gelişim sürecine bakıldığında “uzamdan zamana, egzotik gezginlerin anlatılarından geleceğe misafir olanların deneyimlerine” doğru bir devinim içinde olduğu söylenebilir (Jameson 18). Aynı zamanda ütopya hakkında birçok kuramsal ilke sıralanabilir. Bununla birlikte Fredric Jameson'a göre “bu edebî türün alameti farikası açıkça metinlerarası olmasıdır” (18). Ütopya bağlamında tek tek metinler tüm bir geleneği içinde taşır ve her yeni eklemeye tür değişerek yeniden inşa edilir (18). Ayrıca bu türün yeni bir uygulaması Jameson'a göre “zorunlu olarak More'un temel metnine türsel bir gönderme içer[ir]” (200). Bu durumda More'dan daha sonra yazılan ütöpic her metnin metinlerarası bir bakış açısıyla değerlendirilebileceği söylenebilir.

Yalnızız romanında Samim'in zihninde tasarladığı “Simeranya” neredeyse bütün eleştirmenler tarafından bir ütopya olarak değerlendirilmiştir. Bu ütopyanın

kurgusu incelendiğinde, yalnızca More'un metninin değil, farklı düzeylerde birçok metnin bir araya getirildiği görülebilir. Bu bölümde, "Simeranya"yı oluşturduğu anlaşılan metinlerin neler olduğu ve bunların kurguda hangi yöntemlerle yer aldığı irdelenecektir.

A. "O Belde"den "Simeranya"ya Açılan Kapı

Yalnızız romanında açık ya da kapalı bir biçimde, değişik yöntemlere göre yer alan başka metinlere ait parçalar, metinlerarasılık olgusunun varlığını göstermektedir. Bu olgunun metnin kurgusundaki etkisi anlatının hemen her düzleminde okurun karşısına çıkar. Öyle ki *Yalnızız*'da farklı metinlerin izlerini takip eden bir okur, romanın baştan sona ayrışık metin parçalarının bir araya gelmesiyle oluştuğu izlenimine kapılabilir.

Yalnızız'da yapılan ilk alıntı, romanın daha başında "Prolog" bölümünde yer alır. "Prolog" bölümü, Meral'in bir tütüncünün önünde Samim'e ilk yalanını söylemesi ile başlar. Samim, Meral'in sözleri karşısında şüpheye düşer ve kederlenir: "Caddeye çıktı. Ağır ağır. İçinde kabaran kederi bastırmak için, bir yıldırım zaferi kazanan şüphenin gururuna sarılmak istedi, nafile. Simeranya kızlarını düşündü, faydasız. 'Kadınlar orada güzel, ince, saf, leylîdir.' Nafile, Nafile" (4).

Ahmet Haşim'in "O Belde" şiirinden yapılan bu alıntı ile iki metin arasında doğrudan bir ilişki kurulur. Öyleyse bu ilişkinin roman içindeki işlevi nedir? Bu sorunun yanıtlanması için öncelikle alıntılanan metnin seçimi, alıntının sınırları, montaj edilme biçimleri ve yeni metinde ona verilen anlamın belirlenmesi gerekmektedir.

Yalnızız'da, Ahmet Haşim'in şiirinden alıntı yapılırken şairin ya da şiirin adı kullanılmaz. Şiirden yalnızca bir dize roman içinde tırnaklar arasında verilir. Bununla birlikte bu alıntı gizli alıntı olarak algılanamaz. Marry Orr, genelleşmiş bazı

sözlerin alıntılanmasında yazarın ve yapıtının adının verilmesine gerek olmadığını söyler (133). Bu açıdan Ahmet Haşim'in özellikle *Yalnızız*'ın yazıldığı dönemde Türk edebiyatındaki konumu düşünüldüğünde, romandaki alıntının, Orr'un belirttiği genelleşmiş bir sözün alıntılanması olduğu da dile getirilebilir.

Belirtilmesi gereken bir diğer nokta da, yapılan alıntının *Yalnızız*'a kattığı anlamdır. "O Belde" şiiri hemen hemen bütün eleştirmenler tarafından Ahmet Haşim'in ütopyası olarak değerlendirilmektedir. Yazar, bu şiire gönderme yapmadan hemen önce romanda Simeranya'dan ilk defa söz eder. Simeranya, Samim'in hem hayallerinde kurduğu ütopya, hem de yazmayı düşündüğü kitabının adıdır. Ahmet Haşim'in şiirini bilen okur, yapılan bu alıntı ile Simeranya'nın bir ütopya olduğunu romanın daha başından sezebilir.

Alıntılanan dizenin iki metin arasında kurduğu ilişki bu sezdirme işlevi ile de sınırlı değildir. Bu nokta, Simeranya'nın roman içindeki konumu ile "O Belde" şiirinin tamamı incelendiğinde daha anlaşılır olacaktır. Fatih Kanter, "O Belde"yi "varlığın fiziksel anlamda erişemeyeceği ruhsal bir kaçış sığınağının şiiri" olarak değerlendirmiştir (968). Dolayısıyla, şiirdeki ütopya olgusu kaçış izleğinin bir yansıması olarak yorumlanabilir. Samim'in ütopyasının da benzer bir kaçış izleğinin yansıması biçiminde kurulduğu söylenebilir. Ahmet Haşim'de olduğu gibi, var olan dünyadan sıkılan Samim, hayallerinde yarattığı ülkeye sığınır. Haşim kendi ütopyasını "O Belde? / Durur menâlık-ı dûşîze-yi tahayyülde"(89) dizeleriyle hayallerinin bir ürünü olarak tasarlamıştır. Samim'in Simeranya'sı da Haşim'in beldesi gibi hayal ürünü bir sığınaktır: "Benim birçok hayallerim var: Simeranyam var. / — Kim o? Sevgilin mi? / — Hayır, sevgilim başka. O bir memleket, Simeranya, dünyada olmayan bir yer. Benim icadım. Sıkıldım mı, kendimi oraya atarım" (8).

“O Belde” ile “Simeranya” arasında kurulabilecek bir başka ilişki de ütopyaların fiziksel özelliklerinin ve zaman olgusunun benzerlikleridir. “O Belde” şiirinde zaman ve mekân “Mâi bir akşam / Eder üstünde dâimâ ârâm / Eteklerinde deniz / Döker ervaha bir sükûnu menâm” (89) dizeleri ile bildirilir. Bu dizelerde görülebileceği gibi “O Belde” denizin eteklerinde bir yerdedir ve zaman sürekli mavi bir akşam vaktini gösterir. Samim’in Simeranya’ya ilk gidişi de iki metin arasında var olan ilişkiyi açıkça gözler önüne serer: “Ben ilk defa oraya rüyamda bir yelkenli ile gittim. Sis vardı. Sonra açıldı. Engin bir denizin masmavi aynası her tarafımda parlıyordu [...] Güpegündüzümü de karanlık” (21).

Anlaşılacağı üzere, “O Belde”nin bir yeniden yazma işleminin ardından Samim’in ütopyasına dönüştüğü, daha doğrusu “Simeranya”nın temellerinin bir ayağını oluşturduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra da Haşim’in “O Belde” şiirinde kullandığı birçok imge *Yalnızız*’da, özellikle “Prolog” bölümünde kendini göstermektedir. Örneğin, “O Belde”de oldukça yoğun bir hüznün imgesi vardır. Kadınların gözleri hüznüyle doludur. Ay hüznünden dolayı ışık vermez ya da şair hüznünden dolayı ayın ışığını bile görmez (89). *Yalnızız*’da Samim de yolda karşılaştığı ve Simeranya kadınına benzettiği kişiyi Haşim ile benzer bir çizgide sergiler : “Ne kadar mahzun! [...] Her gün ağlamış gözler, kapakları buruşuk ve iradeden sökülmüş gibi kendilerinden düşük” (5). Bunun yanı sıra Samim’in kendi hüznünü anlatması da aynı şiirin bir tür düzyazı hâli gibidir: “Mahzunluğun baygınlık derecesini bilir misin? [...] Eşyanın üstüne ince bir sis çöker [...] Şu lamba yanar, fakat ışık vermez. Ne olur sanki bilir misin? Ruhumuzun karanlığı içimizden dışımıza sızar da bir is tabakası gibi her yere bulaşır ve her şeyi karartır (16).

Bu bölümde incelenen ortak imgeler, *Yalnızız* ile “O Belde” arasında metinlerarası bir ilişkinin varlığını gösterir. Yazar yaptığı alıntıyla Haşim’in şiirini ve romanının bir bölümünü aynı çizgiye yerleştirir. Aynı zamanda bu alıntı, Haşim’in bütün şiirlerine ve buradan yola çıkarak Servet-i Fünûn ve Fecr-i Ati geleneğine bir gönderge işlevi de taşımaktadır. Bu durumda sorulacak soru da metinlerarası göndergenin ne olduğudur.

Gönderge, bir metinden alıntı yapılmadan okura başka bir metnin varlığını hissettiren ve okuru doğrudan o metne yönlendiren metinlerarası işaret olarak tanımlanabilir. Bir metinde, herhangi bir çağın, türün ya da bir geleneğin yanı sıra, bir yapıtın, bir yazarın veya bir anlatı kahramanının adının anılması “alıntısız göndergeleri” su yüzüne çıkarır (Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* 102). Bunun yanı sıra alıntılar da metinde bir gönderge işlevi görebilir. Ne var ki, alıntının en temel işlevi söylemi bir yetkeye dayandırmaktır. Bununla birlikte göndergenin işlevi daha çok metnin bağlamıyla ilgilidir. Bir metinde alıntılı ya da alıntısız bir göndergeye başvurulması, metnin bağlamına göre metne de, göndergeye de yeni bir anlam yükleyebilir (102-03).

Ahmet Haşim’in içinde bulunduğu edebî gelenek dikkate alındığında şiirinden yapılan alıntının *Yalnızız* romanındaki gönderge işlevi daha iyi anlaşılabilir. Ahmet Haşim, Fecr-i Ati geleneği içerisinde yapıtlarını oluşturmasına rağmen, Servet-i Fünûn edebiyatından etkilenmiştir. Servet-i Fünûn edebiyatının en temel izleği, geleneğin içinde yer alan hemen her şairde görülebilecek kaçış izleğidir. Dahası bu kaçış izleğinin arkasında ütopya olgusu yer almaktadır (Kanter 968). Bunun en belirgin örneği “Yeşil Yurt” idealidir. “Yeşil Yurt” a kaçma girişimi bir tür gerçeklerden kaçış olarak yorumlanabilir (Yumuşak 56). *Servet-i Fünûn* dergisi etrafında toplanan akımın temsilcileri, önce topluca Yeni Zellanda’ya göç etmeye

karar verirler. Bu düşünceleri gerçekleştirmeyince de akımın en kıdemli ismi olan Tevfik Fikret öncülüğünde “Yeşil Yurt” özlemini kurarlar (56). Bu özlemin arka planında da sosyal ve ekonomik eşitsizlerden, esaretten, baskı yönetiminden kaçış olduğu söylenebilir.

Servet-i Fünûn edebiyatının söz konusu kaçış izleği *Yalnızız*'da neredeyse bütün kahramanlarda görülür. Daha önce de değinildiği gibi Samim, sıkıldığı zaman Simeranya'ya kaçar. Feriha da kendi kurtuluşunu Paris'te bulmuş ve ilk fırsatta oraya kaçmıştır. Aynı zamanda Meral ve Selmin de yaşadıkları hayattan, toplum düzeninden, aile baskısından sıkılmışlardır. Onlar da Feriha gibi Paris'e gitmeyi kendi kurtuluşları olarak düşünür. Bu açıdan Paris romanda, Feriha, Meral ve Selmin'in kaçtıkları ya da kaçmayı düşündükleri ütopya olarak yorumlanabilir.

Yalnızız'da kaçış izleğinin yansımalarının görüldüğü bir diğer kahraman da Meral'in annesi Necile'dir. Necile, kendini eski yaşamından soyutlayarak, eski bir köşkte hizmetçisiyle yalnız yaşar. Bu köşk tıpkı Tevfik Fikret'in Aşiyân'ı gibi Necile'nin sığınağı görünümündedir. Dolayısıyla *Yalnızız*'da var olan kaçış izleğinin Servet-i Fünûn edebiyatının etkisi altında oluşturulduğu söylenebilir. Aynı zamanda romanda Tevfik Fikret'in şiirlerinden dizeler yer alır. Bu dizeler de Servet-i Fünûn edebiyatının romandaki varlığını gün yüzüne çıkarmaktadır.

Bu bölümde görüldüğü gibi başka bir metinden yapılan tek bir alıntı metinde çeşitli işlevler kazanarak yeni bir bağlama girer. Metinlerarası izleri takip eden okur için Ahmet Haşim'in şiiri *Yalnızız*'da varlığını devam ettirir. Bu da metinlerarası ilişkiler kuramını savunan eleştirmenlerin dile getirdiği “edebiyatın sonsuz bir yinelenme olduğu” düşüncesini kanıtlar. Bu doğrultuda bir sonraki bölümde Simeranya'nın eğitim sistemini oluşturan metinler değerlendirilecektir.

B. Simeranya’da Misafir Eğitimciler: John Dewey ve Diğerleri

Yalnızız romanında yalnızca edebî metinlerle metinlerarası ilişki kurulmamıştır. Romanda, eğitim felsefesi, psikoloji ve tıp gibi alanlara ait farklı türlerden metinlerle de ilişkilere yer verilmiştir. Özellikle, ütopya ülkesinde toplumsal ve siyasal işleyişin anlatıldığı kısımlar bu açıdan zengindir. Bu bölümde, Simeranya’nın eğitim sisteminin metinlerarası kaynakları irdelenecektir. Bu doğrultuda öncelikle eğitim alanında yazılmış metinlere veya bu metinlerin yazarlarına yapılan göndermeler tespit edilecektir. Daha sonra da bu metinlerin yeni bir bağlama nasıl taşındığı ve yeni bir sistemin temellerini oluşturmada nasıl kullanıldığı tartışılacaktır.

Simeranya’nın anlatıldığı kısımlarda eğitimle ilgili birçok alıntı, gönderme ve anırtırma bulunur. Bunların her biri metinde farklı bir işleve sahiptir ve Simeranya eğitim sisteminin neredeyse tamamı başka metinlerin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Bunların arasında en öne çıkanları, romanda da açıkça gönderme yapılan Jean Jacques Rousseau, Georg Kerschensteiner ve John Dewey’in düşünceleridir. Samim, bu düşünürlerin eğitim hakkındaki görüşlerine gönderme de bulunarak, çağdaş eğitim sistemini şu şekilde eleştirmektedir:

Rousseau’dan Kerchensteiner’e ve John Dewey’ e kadar, iki asra yakın zamandan beri bütün pedagogların çırpınışları nafile olmuştur. İnsanın kendi kendisi hakkındaki bozuk telakkisini değiştiren dünyaya muhtacız. Dewey ne diyor? “Okul kitapları ve dersleri bize başkalarının bilgilerini ve keşiflerini gösteriyor ve güya, bilgi yolunda en kısa yoldan götürüyor. Hakikatte bu öğretim usulü, bize gerçekleri ve fikirleri anlamak yerine, hazırlap bilgileri

ezberlemekten başka bir şey olmayan bir papağanlık öğretiyor.” (54-55)

Bu alıntı ve göndergelerin romanda en büyük işlevi, kahramanın söyleminin bir yetkeye dayandırılmasıdır. Aynı zamanda bu metinlerarası izler takip edildiğinde gönderme yapılan yazarların birçok görüşünün *Yalnızız*'ın içine sızdığı görülebilir.

John Dewey, insanın biyolojik yapısına önem vermiş ve onu dışarıdan zorlamadan, kendi kendisini eğitmesine imkân tanıyacak bir eğitim modeli geliştirilmesini önermiştir (Bender 15). Ona göre tüm dersler ve bunların içeriği, çocukların ilgi ve yeteneğine uygun düzeyde olmalıdır. Benzer bir eğitim modeli Rousseau'nun görüşlerinde de bulunmaktadır. Rousseau ve Dewey'e göre çocuk, bilgileri doldurma yolu ile değil kendi kendine öğrenmelidir (Bender 15). Her iki düşünür de, eğitim modellerinde eğitimciye önemli bir yer vermiştir. Rousseau'nun amacı, geleneksel eğitim sisteminde olduğu gibi çocuğu kendi yapısı, eğilimleri, istekleri göz önüne alınmadan, eğitimcinin istediği düzeye yükseltmek değil eğitimciyi çocuğun seviyesine indirerek onun doğal yapısına, istek ve eğilimlerine uygun bir biçim kazanmasına yardımcı olmaktır (Maboçoğlu 10).

Dewey de aynı doğrultuda çocuklara gereksiz bilgiler yığan, onları boyun eğici ve edilgen duruma getiren öğretmenlere ve bu tarzda eğitim veren okullara karşı çıkar (Bender 15). Dahası pragmatist birer eğitimci olan Rousseau ve Dewey, geleneksel öğretimde hatırlama ve ezberi reddederek eğitimin yaşama hazırlık değil yaşamın kendisi olduğunu vurgular. Onlara göre, bireylerin ilgi duyduğu sorunlar araştırma konusu olarak seçilmelidir (Koç 175).

Yalnızız'da kurgulanan ideal eğitim sistemi incelendiğinde de Dewey ve Rousseau'nun bu düşüncelerinin bir özeti ile karşılaşılır. Samim, Simeranya'da bu

iki düşünürün görüşlerini kaynaştırmış ve yeni bir eğitim sistemi tasarlamıştır. Bu sistemi Besim'e şu şekilde anlatır:

Çocuklar ve gençler için, araştırma metodlarını gösteren kılavuz-öğretmenler vardır. Bunların vazifeleri öğretmek değil, öğrenmenin yolunu öğretmektir. Çünkü Simeranya pedagojisi, insanın bütün hayatında öğrendiği şeyleri ancak kendi istediği zaman ve kendi araştırmaları neticesinde öğrendiğini bilir. Eski dünyada, yani Simeranya'ya göre bugünkü dünyamızdaki okullarda çocuklara ve gençlere öğretilen şeylerin, muayyen istidat ve ihtiyaçları karşılamadıkça, hayatta hiçbir işe yaramadığı anlaşılmış ve klasik mektepten eser kalmamıştır: Sınıf, kürsü, ders programı, nutuk söyler gibi ders veren öğretmen ve profesör yoktur. Diploma yoktur. (51-52)

Bu alıntıdan yola çıkarak Samim'in ideal eğitim düşüncesinin, Dewey ve Rousseau'nun görüşleriyle aynı doğrultuda olduğu dile getirilebilir. Dahası Simeranya'nın eğitim sistemi yalnızca bu eğitimcilerin düşünceleri ile sınırlı değildir. Eğitim hakkındaki görüşleri ile Simeranya'da yer verilmiş olan bir diğer düşünür de Kerschensteiner'dır. O, geleceğin okullarının "iş/meslek okulları" olacağını düşünmektedir. Ona göre, okulların amacı, bireyi "mevcut durumlara karşı yabancı bırakmamak, bilgisini artırmak için ona yardım etmek, öğrendiklerini düzenlemek ve bunları yerine göre kullanmayı öğretmektir" (Bahşi 57).

Kerchensteiner için eğitimin ilk amacı "çocukların aktif ve yapıcı olmasını sağlamak"tır (Küçüköğlü 141). O, bu durumu kendiliğinden aktif olma olarak adlandırır ve bunun gerçekleşmesi hâlinde çocuğa bilginin dışında kavrayış ve görüş kazandırılabileceğini ileri sürer. Bu biçimde edinilen bilgiyi de Dewey'in görüşlerinden yola çıkarak "yaşantı bilgisi" olarak tanımlar. Bu noktada onun meslek

okullarının diğere eğitim sistemlerinden farkı öğrenciye bir tür “yaşantı bilgisi” sağlamasıdır (Küçüköğlü 141). *Yalnızız*’da Samim’in eğitim konusundaki sorgulaması da bu düşüncelerin uygulamaya dökülmüş hâli olarak yorumlanabilir. Samim, ailesine eğitim hakkındaki düşüncelerini anlatmaya romanda şu şekilde devam eder:

Bence, bütün mesele, insanın umumî kültürünü ve meslek bilgilerini ihtiyaçlarına ve istidadına göre hazırlamasının yolunu kendisine göstermek ve vasıtalarını vermektir. Müfredat programlarının ezici yükü altında bunalan şimdiki mekteplerde her çocuğun ayrı ihtiyaç ve istidadı hesaba katılamaz. Talebe derse çalışmaktan ve imtihana hazırlanmaktan şahsî araştırmalara da vakit ve enerji bulamıyor. Halis kültürü de, meslek bilgisini de bu şahsî araştırmalar verir. [...]

— Simeranya’da nasıl oluyor bu?

— Çocuklar ve gençler, öğleden sonra istidatlarına göre, ayrı ayrı meslek şubelerinde staj görürler. Parazit değildirler. Büyüklere yardım ederler ve bir çıraklık devresi geçirirler [...] Öğleye kadar ve isterlerse geceleri nazarî araştırmalar ve incelemeler yaparlar. Fakat zorlama yoktur. Çünkü orada insan bir makine adam ve bir otomat değil, kabiliyetlerinin serbeste gelişmesine her yaşta ve her meslekte imkân verilen mânevi bir şahsiyettir. (36-37).

Bu düşünceler incelendiğinde, Safa’nın Rousseau, Dewey ve Kerschensteiner’in düşüncelerinin bir sentezini yaparak romanının yapısı içine sindirdiği görülebilir. Metinde yapılan bu metinlerarası göndermeler ile Samim’in

eğitim hakkındaki g6r6şleri sağlam bir yapıya oturtulmakta ve bu g6r6şlerden yola çıkılarak yeni bir eğitim sistemi oluşturulmaktadır (G6r 563).

Bunun yanı sıra romanın yazıldığı d6nemde ve ondan daha 6nceki yıllarda, T6rkiye'nin eğitim politikası incelendiğinde bu eğitimcilerin romandaki rol6 daha açıklık kazanır. Dewey, Atat6rk'6n daveti 6zerine 1924 yılında T6rk eğitim sistemi hakkında incelemelerde bulunmak 6zere T6rkiye'ye gelmiş ve bir rapor hazırlamıştır (Kaymakcı IV). Dewey'in bu raporu T6rkiye Cumhuriyeti'nin eğitim sisteminin yapılandırılmasında dayanak noktalarından birini oluşturmuştur. Aynı zamanda Dewey, Atat6rk d6neminde eğitimle ilgili yapılan birçok reforma da esin kaynağı olmuştur (IV).

Dewey ile birlikte Kerschensteiner'in yaklaşımlarının da T6rkiye'de ilgi g6rd6đ6 ve uygulanmaya çalışıldığı s6ylenebilir (6zdemir 104). Kerschensteiner'in çalışmaları 6zellikle K6y Enstit6leri'nin kurucusu olarak kabul edilen İsmail Hakkı Tonguç tarafından kabul g6rm6řt6r. Dahası Tonguç bu alışmaları T6rke'ye çevirmiştir. Bunun yanı sıra Orhan 6zdemir'e g6re "K6y Enstit6lerindeki 'iş içinde eğitim' anlayışının Kerschensteiner'[1]n eğitim anlayışından etkilendiği s6ylenebilir" (104). Bu durum da *Yalnızız*'da var olan eğitim tartışmasının ve ideal eğitim d6ř6ncelerinin yalnızca metinlerin arasında bir ilişki kurmakla kalmadığını g6sterir. Bu y6n6yle *Yalnızız* romanının ilişki kurduğu metin, Kristeva'nın "genel metin" olarak tanımladığı toplum ve k6lt6rd6r. Dahası bu d6ř6nceler romanın yazıldığı çağın bir eleştirisi biçiminde de yorumlanabilir.

Romanda eğitimle ilgili g6ndergelerin kaynaklarından biri de Safa'nın gazete ve dergi yazılarıdır. Safa, hem farklı metinleri kullanarak yeni bir metin yaratmıştır hem de daha 6nce yazdığı metinleri romanında yeniden yazmıştır. Bu metinler hem g6nderge yapılan eğitimcilerle aradaki bağlantının açıklık kazanmasını sağlar hem de

yazarın onların düşüncelerini nasıl algıladığını ve uyguladığını ortaya koyar. Bunlara örnek olarak yazarın 1938 yılında *Cumhuriyet*'de yayımlanan “Sıkı Disiplinden Hür Disipline” (116-19), 1941 ve 1942 yıllarında *Yeni Mecmua*'da çıkan “Boş Günleri Doldurmak” (11-14), “Çocukları Sevmiyoruz” (106-09) ve “Mezunlara Nutuk” başlıklı yazıları gösterilebilir. Yazarın eğitim açısından değinilmesi gereken bir diğer yazısı da “Yaratıcı Sefalet” (21-23) başlığını taşır. 1941 yılında *Yeni Mecmua*'da çıkan bu yazısında kendi çabaları ile başarıya ulaşan kişileri konu edinirken şunları söyler:

Dünyanın her yerinde ve Türkiye’de, şahsi teşebbüslerle zengin olanların, yüksek bir sosyal mertebeye çıkanların, şöhret kazananların ekserisi çocukluklarını ve gençliklerini mahrumiyet içinde geçirenlerdir. Misaller o kadar çoktur ki, ne hepsini hatırlamak, ne de buraya sığdırmak mümkündür. Amerika’da Rockefeller gibi sayısız milyonerler kundura boyacılığından, mağaza süpürücülüğünden, gazete müvezziliğinden yetiştiler. Türkiye’de çıplak ayakla sigara kâğıdı sattıktan sonra zengin olan Seferoğlu [...] gibi misaller pek çoktur. (21)

Yalnızız'da aynı konuya bu defa Samim'in eğitim hakkındaki düşüncelerini desteklemek için Besim tarafından değinilir. Mefharet, Samim'in “sınıfsız, derssiz, diplomasız” eğitim sisteminden bir şey anlamaz ve bunun nasıl olduğunu sorar. Ağabeyinin yerine Mefharet'in sorusunu Besim şu şekilde cevaplandırır:

Dünyanın ve Türkiye'nin halen hiçbir büyük zengini Ticaret Mektebinden mezun değildir. Bazıları okuma bilmezler. Meşhur Amerikan milyarderlerinden kimi kundura boyacısı, kimi mağaza süpürücüsü, kimi gazete müvezzii idi. Bizim Karamanlı milyonerlerin

arasında ilkokul tahsili gören kaç tanedir? Size dünyaca meşhur bir Yahudi zenginimizin hikâyesini anlatmadım mı? Amerika’da, doğduğu günün yıldönümünde şerefine verilen ziyafette, bu milyonerimiz, kendisine çekilen tebrik telgraflarını katibine okuturken, davetlilere, okuma bilmediğini itiraf etmiş. Hâzırın arasındaki Amerikalı sanayicilerden biri sormuş:

“ – Okuma bilmediğiniz halde bu kadar muvaffak oldunuz, ya bilseydiniz ne olurdu?

Yahudi zenginimiz, gençliğinde işsiz kaldığını anlatmıştı. Bir tavsiye bulup Hahamhaneye başvurduğunu, fakat okuma bilmediği için oradaki münhal kâtipliğe tâyin olunamadığını da anlattıktan sonra:

“Okuma bilseydim, şimdi, aranızda bulunmak şerefine sahip olmazdım. Çünkü hâlâ Hahamhanede kâtiptim! demiş. (52-53)

Bu parçanın alıntılanmasının nedeni yalnızca yazarın kendi metnini nasıl yeniden yazdığını göstermek değildir. Burada söz konusu durum bir “öz yeniden yazma”nın yanı sıra “anlatı içinde anlatı” yöntemidir. Bu yöntem Aktulum’a göre “yansıma özelliği, taşıyan, ilk anda ‘ayrışık’, ancak içerisine sokulduğu metinle bir ‘benzeşiklik’ ilişkisi kuran [...], anlam üreten [...] ve/ya metnin anlamını destekleyen bir sözce” olarak tanımlanabilir (*Metinlerarası İlişkiler* 160). Anlatı içinde anlatı ya da iç anlatıyla, metnin içinde anlatılan başka bir öykü ya da gönderge biçiminde karşılaşılabılır. İç anlatıyla, yeni oluşturulan metnin anlamlılığı daha iyi sağlanmış olur (160). Bu durumlarda iç anlatı, metin içinde yetke görevi görebilir ya da bir metnin, bir olayın, bir durumun, özeti şeklinde yer alabilir.

Ne var ki Aktulum, metinlerarası bağlamda iç anlatıyı daha çok “bir yapıta sokulan somut, altında belli bir yazarın imzası bulunan ve metin dışı bir başka metne gönderen” alıntı olarak değerlendirir (162). Bu da romanda anlatılan “Yahudi zenginin hikâyesi”nin iç anlatı olarak ele alınıp alınamayacağı sorununu gündeme getirir. Bu durumda birkaç değişik düşünce ileri sürülebilir. Örneğin, burada anlatılan gerçek bir yaşam hikâyesi, bir yapıtta yer alan bir anlatı ya da bir fikra olabilir. Dahası yazar tarafından kurgulanmış bir anlatı olarak da yorumlanabilir. Metinde var olan izlerden yola çıkarak söz konusu anlatının tam olarak ne olduğu sorusunu cevaplamak mümkün görünmemektedir. Ne var ki bu anlatı, söyleyeni kesin biçimde belli olmasa bile “ayrışık” bir öge olarak ele alınabilir. Metinde de Samim’in Simeranya eğitim sistemi hakkında ne düşündüğünün açıklanması için bir dayanak noktası durumundadır. Bu özelliği ile de bir iç anlatı olarak değerlendirilebilir.

Bu bölümde genel olarak Simeranya eğitiminin temelleri ile ilgili metinlerarası göndermelere yer verilmiştir. Burada görülebileceği gibi yazar, yalnızca başka metinlerden alıntı yapmamış, aynı zamanda kendi metinlerine de gönderme yaparak yeni bir metin ortaya çıkarmıştır. *Yalnızız*’ın hemen her düzeyinde bu tür ilişkilere rastlanabilir. Bu bakımdan bir sonraki bölümde, romanın dünya edebiyatından farklı ütopya metinleri ile ilişkileri çözümlenecektir.

C. Düşlenen Ülkelerden Geleceğin Dünyasına: Cesur Simeranya

Daha önce de değinildiği gibi, bir edebî tür olarak ütopyanın en temel özelliği açıkça metinlerarası olmasıdır (Jameson 18). Başlangıcından bugüne kadar yazılan ütöpik metinler incelendiğinde hepsinin aynı ya da karşıt izlekler etrafında kurgulandığı görülebilir. Jameson’un da dediği gibi bu türün her yeni uygulaması More’un metnine zorunlu bir göndermeyi içerir (200). Dolayısıyla, *Yalnızız* da kendinden önceki ütopyalarla metinlerarası ilişki kurmuştur.

Jameson'un ifadesinden yola çıkarak bu türün her yeni uygulamasının More'un metninin bir "öykünme"si olduğu söylenebilir. Öykünme, bir metinlerarası yöntem olarak kısaca, bir yazarın kullandığı üslubun taklit edilmesi olarak tanımlanabilir. Öykünme yapan bir yazar, başka bir yazarın "biçimini kendi biçemiymiş gibi benimseyerek" yeni bir metin oluşturur (Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* 133). Ne var ki öykünme, Aktulum'a göre, yalnızca bir üslup taklidi olarak kalmaz. Buna ek olarak bir metnin içeriğinin ya da izleğinin taklidi ve tekrarı da öykünme olarak değerlendirilebilir (133). Örneğin, ütopya türünde bir yazarın öykünmesi, doğal olarak, ideal devlet düzeni, eğitim ve adalet sistemi, ekonomik sistem gibi öğelerin tekrarı ya da dönüştürülmesi ile yapılacaktır.

Bu doğrultuda çözümlemenin daha açık olması için öncelikle eleştirilenler tarafından ütopya türünün en öne çıkan yapıtları olarak görülen *Ütopya, Güneş Ülkesi* ve *Yeni Atlantis* kaynak metin olarak ele alınacaktır. More'un *Ütopya* adlı yapıtı ütopya türünün ilk örneği olmakla birlikte yazılmasından yüzyıllar sonra oluşacak sosyalist düşüncelerin temelini atması açısından önemlidir (Koçak 13). Tommaso Campanella'nın *Güneş Ülkesi* adlı yapıtıysa More'un *Ütopya*'sı gibi özel mülkiyetin ortadan kaldırılması ile yaşanacak durumu konu edinmektedir. Francis Bacon'ın *Yeni Atlantis*'ini diğer yapıtlardan ayıran ve önemli kılan en önemli özelliği de ütopyada "bilim ve teknik" ögesinin ön plana çıkarılmasıdır (Hekim 25).

Bu ütopyalar karşılaştırılmalı olarak birçok çalışmada incelenmiş ve özellikleri üzerinde durulmuştur. Bu konuda daha fazla bilgi için Erol Hekim tarafından hazırlanan "Yeni Atlantis, Güneş Ülkesi, Ütopya, Yalnızız, Balık İzlerinin Sesi ve Ankara Adlı Eserlerdeki Hayali Dünyaların Karşılaştırılması" başlıklı yüksek lisans tezine bakılabilir. Bu bölümde *Yalnızız*'ın kurgusunda ayrı bir bölüm

oluşturacak biçimde var olan Simeranya'nın ütopya türünün içine giren özellikleri ile dünya edebiyatının bazı ütopya yapıtları öykünme açısından incelenecektir.

Bununla birlikte en başta belirtilmesi gereken Simeranya'nın burada ele alınacak tüm diğer ütopyalardan farklı bir yönünün olmasıdır. *Ütopya, Güneş Ülkesi* ve *Yeni Atlantis* yazıldıkları dönem içinde var olabilecek ideal bir düzenin hayali olarak ön plana çıkmaktadır. Ne var ki Samim, kendi düşlerinin o anda gerçekleşmeyeceğinin farkındadır ve geleceği hayal eder: “— Simerya veya Simeranya. Adının ehemmiyeti yok. [...] Yüz elli yıl sonraki dünyayı tasavvur ediyorum” (448).

Simeranya'nın geleceğe yönelik yeni bir dünya hayali olması diğer ütopyalarla arasında kurulabilecek en belirgin karşıtlıktır. Ne var ki *Yalnızız* ve öteki metinler arasında olası bir öykünmeyi söz konusu kılan durum bu karşıtlıktan çok benzerliklerdir. Samim bu hayallerini bir kitap olarak düzenlemek istemektedir ve bu kitaptan şu şekilde bahseder:

Önsözde, yirminci asrın ilk yarısını dolduran ve hepsi iflâsla neticelenen ihtilâllerin ve dünya harplerinin neden bir çağ sonu işaretleri olduğu, neden yeni bir dünya hasreti doğurduğu ve ‘anticipation’ romanlarını çoğalttığı izah edilebilir. Fakat ‘Simeranya’ bir roman olmayacaktır. Sadece bugünkü insanın kendi kendisi hakkındaki telâkkisinden, bilgisinin temellerine, metodlarına ve bütün sosyal müesseseleriyle değer sistemine kadar baştan başa inkılâba muhtaç bir dünyanın huzursuzluğunu duyan bir adamın 150 yıl sonraki tekâmül imkânlarını düşünerek tasarladığı “muhayyel” bir ülkedeki hayat bir seyahatname şeklinde yazılacaktır. (145-46)

Samim, “Simeranya” başlıklı kitabında, önce çağında baskın olan anlayışın bir eleştirisini yapmayı düşünmektedir. Ona göre bu anlayış insanlarda yeni bir dünyanın özlemini doğurur. Bu yüzden insanlığın yüz elli yıl sonraki konumunu hayal ederek kendi ideal devletini yazmaya karar verir. Bu durum Simeranya’nın özellikle *Ütopya* ile aynı izlek etrafında kurgulandığını gözler önüne sermektedir. Akşit Göktürk’e göre “Thomas More *Utopia*’sını kendi toplumunun bozuk düzenine karşı bir eleştiri olarak kaleme alır” (alıntılayan Hekim 8). Gerçekten More’un *Ütopya*’sı incelendiğinde söz konusu benzerlik daha anlaşılır olacaktır. *Ütopya* iki kitap hâlinde yayımlanmıştır. Bir tür ön söz olarak ele alınabilecek birinci kitapta More daha çok toplumsal eleştiriye ağırlık vermiş ve yönetimin aksayan yanlarını değerlendirmiştir (19-72). İkinci kitapta da *Ütopya* ülkesinin düzenini daha çok söylev biçiminde anlatmıştır.

Simeranya ve diğer ütopyalar arasında bir öykünmeden söz edilebilecek en belirgin izlek bu ütopyalara giriş ile ilgili anlatılan bölümlerde ortaya çıkar. Güneş Ülkesi ve Yeni Atlantis ülkeleri var olan dünyadan belirgin sınırlarla ayrılmıştır. Öyle ki bu ülkelere girmek isteyenler belirli testlerden geçmek zorundadır. Örneğin, Güneş Ülkesi’nde “yurttaşlığa geçmek isteyenler bir ay köyde, bir ay da kentte çeşitli denemelerden geçirilirler. Bu denemelerden sonra yurttaşlığa alınıp alınmayacaklarına karar verilir” (Campanella 54). Yeni Atlantis ülkesine gelen kişilerden de ülkeye giriş yapmadan önce korsan olmadıklarına ve son kırk gün içinde haksız yere kan dökmediklerine dair yemin etmeleri istenir (Bacon 37). Simeranya’ya giriş de roman şu şekilde anlatılır: “— Dikkat ediniz. Fizyonomi ve tavır yoklamanız yapılıyor. İçinizi okuyorlar. Eski dünya hislerinizden kurtulunuz. Yoksa kabul edilmezsiniz [...] Kılavuzum yoklamanın bittiğini haber verdi ve dedi ki: — Şimdi karşıki büyük kulede bir ışık yanacak. Kırmızı ise reddedildiniz. Yeşil

ise kabul edildiniz” (42). Üstelik *Yalnızız*’da Simeranya’ya herkesin giremeyeceği sürekli hatırlatılır. Samim bu doğrultuda Meral’in yalan söylediği için Simeranya’ya kabul edilmeyeceğini söyler (9).

Öykünme olarak yorumlanabilecek bir diğer izlek de ütopyalardaki giyim tarzlarıdır. Ütopya ve Yeni Atlantis’de giyim konusunda benzerlikler göze çarpmaktadır. Özellikle Güneş Ülkesi yurttaşlarının giyinişleri ile Samim’in kılavuzunun giyinişi aynı doğrultuda kurgulanmıştır. Güneş Ülkesi’ndekiler beyaz gömlek ve “bedenlerine yapışık”, pantolon yerine geçen kıvrımsız bir elbise giyerler (Campanella 34). Samim de kılavuzu ile karşılaşmasında onun hakkında şunları söyler: “Kılavuzuma baktım. Kadındı, şaşırdım. Çırılçıplaktı. Biraz dikkat edince, vücudunun üstünde, boynundan ayak bileklerine kadar bir deri gibi yapışık, ipekten daha ince, şeffaf ve mavi bir elbise gördüm” (41). Üstelik *Yalnızız*’da giyim konusu bu tanımlama ile de kalmaz. Samim daha sonra Simeranya halkının giyinişi ile ilgili şunları söyler: “Simeranya’da giyim bahsi büsbütün ayrılır. Cildi muhafaza ettiği halde güneşin ultraviyolelerinden mahrum etmeyen, vücuda yapışık, ince ve şeffaf bir kumaş, insanları süs ve çizgi yalanından kurtarmaktadır” (147). Simeranya’da süslenmek “yalan” olarak değerlendirilirken, Güneş Ülkesi’nde de süslenmek en büyük suçlardan biridir (Hekim 322).

İncelenen metinler arasında sağlık, bilim ve felsefe alanında da öykünme olarak değerlendirilebilecek, benzer izlekler söz konusudur. Ne var ki bunları doğrudan etkilenme ya da kaynak araştırması çerçevesinde değil de, Jameson’un da dediği gibi türsel olarak zorunlu bir metinlerarasılık biçiminde değerlendirmek daha doğru görünmektedir. Bu noktada metinlerarası bağlamda bir öykünme olarak ele alınabilecek ütopya Aldous Huxley’e aittir.

Huxley'in ütopya olarak tanımlanabilecek *Cesur Yeni Dünya* ve *Ada* başlıklı iki romanı vardır. *Cesur Yeni Dünya*, kimileri tarafından ütopya olarak kabul edilirken kimileri tarafından da distopya olarak değerlendirir (Düzgün 37). Huxley, *Cesur Yeni Dünya* romanıyla “sanayileşmenin, teknolojinin, tüketimin ve bunların beraberinde getirdikleri modern sorunlar”dan yola çıkarak yeni bir dünya kurgulamaktadır (Düzgün 35).

Cesur Yeni Dünya, üzerinde “Londra Merkez Kuluçka ve Şartlandırma Merkezi” yazan bir binanın betimlenmesi ile başlar (23). Yeni Dünya’da teknoloji çok ileri bir seviyeye ulaşmıştır. İnsanlar bile laboratuvarlarda üretilmektedir. Bu dünyada üretilen insanlar belirli sınıflar hâlinde şartlandırılarak yaşamlarını sürdürmektedir. Volkan Düzgün, Huxley’in “insanoğlunun gittikçe robotlaşp, makineleştiği kaygısı” yüzünden bu romanı alaycı bir bakış açısıyla oluşturduğunu söyler (36).

Yalnızız romanında Simeranya’nın içeriği *Cesur Yeni Dünya*’nın karşıtı olarak yer almaktadır. Samim, teknolojinin insanı içine sürüklediği bunalımın farkındadır. Huxley’in romanındaki alaycı üslubunu eleştirel üsluba dönüştürür ve “Ey insan!” seslenişiyle başladığı söyleminde okura bu durumu şu şekilde yansıtır:

Ey bahtsız! Tarihinin hiç bir devrinde kendine bu kadar yabancı, bu kadar hayran ve düşman olmadın. Laboratuvarında aradığın, incelediğin, oyduğun, dibine indiğin, sırrını deştiğin her şey arasında yalnız ruhun yok. Onu beyin hücrelerinin bir üfürüğü sanmakla başlayan müthiş gafletin, otuz yıl içinde gördüğün iki muazzam dünya harbinin kan ve gözyaşı çağlayanlarında en büyük dersi arayan gözlerine bir körlük perdesi indirdi. (467)

Huxley'in romanında teknolojik gelişmeler yüzünden insanın kendine yabancılaşması sonucunda ortaya çıkan bir distopya kurgulanmıştır. Oysa Simeranya, teknoloji yüzünden kendine yabancılaşmayan insanın yaşayacağı bir ütopyadır. Bunun yanı sıra Simeranya'da, Huxley'in izleklerinin bir tersine çevirme işleminden geçirildiği söylenebilir. Örneğin, *Cesur Yeni Dünya*'da "Döleme Odası" ve "Yeni-Pavlovcu Şartlandırma Odaları" gibi laboratuvarlar varken Simeranya'da "aşk enstitüsü", "eski dünya problemleri şubesi" ve "insan bütünü incelemeleri merkezi" gibi bir tür laboratuvar olarak betimlenen mekânlar dikkat çekmektedir. Ayrıca Samim'in Simeranya'ya bir ziyareti, *Cesur Yeni Dünya* romanı ile *Yalnızız* arasında bulunan metinlerarası ilişkiyi gözler önüne sermektedir:

"—Sizi aşk enstitüsüne götüreceğim," dedi, orada bir "eski dünya problemleri" şubesi vardır. Meselenizi bilirler ve sizi aydınlatırlar."

"Kılavuzum beni ileride ayrıca anlatmak istediğim yepyeni şekilde caddelerden geçirdi. Bir bahçe içinde, bambaşka bir mimarî ile yapılmış, büyük bir binaya girdik. Alt katta, küçük ve boş bir odada, geniş bir koltuk vardı. Kılavuzum bana:

—Sizi şimdi yalnız bırakacağım, dedi. Bu koltuğa uzanınız, gözlerinizi kapayınız, meselenizi yüksek sesle düşününüz.

Yanıbaşınızda gizli bir makine sesinizi zapteder. Sonra kalkınız, dışarı çıkınız. Ben koridordayım. Yarına kadar probleminiz incelenir. Sizi çağırır ve aydınlatırlar.

"Ertesi gün aynı binada, başka bir odada beni kabul eden yaşlı, ciddi ve sevimli bir adam, kılavuzumun tercüme ettiği şu sözleri bana söyledi:

—Meseleniz incelendi. Tipiktir [...] Simeranya ilminde “fizik hadise”, “biyolojik hadise”, “sosyal hadise”, diye birbirinden ayrı vak’a serileri yoktur. Bu hadiseler, “bütün”ün ışığı altında incelenir. Bir şeyin içinde her şey mevcut olduğu için bir mesele bir meseleyi bünyesinde taşır. Meselâ insan ruhunu anlamadan atomu izah etmek mümkün değildir. Dalga mekaniği ile hazım fonksiyonu, yahut bir öksürükle gökte bir yıldızın düşmesi arasında sıkı münasebetler vardır ve bunlar bir büyük oluş prosesinin ayrı ayrı görünüşleridir. Enstitümüz aşk hadiselerine ait müşahedeleri toplar ve “insan bütünü incelemeleri merkezi”ne yollar. (71-73)

Samim’in Simeranya’ya ziyareti, *Cesur Yeni Dünya*’nın başlangıcında olduğu gibi, bir binanın tanıtılması ile başlamaktadır. Bununla beraber Samim binayı daha sonra betimleyeceğini söyler. Bu alıntıdan anlaşılacağı gibi Simeranya’daki bina, *Cesur Yeni Dünya*’daki “Londra Merkez Kuluçka ve Şartlandırma Merkezi” gibi içinde farklı şubeleri olan büyük bir laboratuvar biçiminde kurgulanmıştır. Dahası iki roman arasında var olan metinlerarası ilişki özellikle Simeranya’nın anlatılma biçiminde de kendini göstermektedir.

Tüm bu benzerliklere rağmen *Yalnızız*’da *Cesur Yeni Dünya*’ya açık bir gönderme yapılmamıştır. Aktulum, bu tür kapalı metinlerarası alışverişlerin varlığını çıkarabilmek için okurun kültürel birikiminin önemli bir rol oynadığını söyler (“La Mise A Mort’da...” 306). Özellikle sözcük oyunları, anıştırmalar ya da *Yalnızız* ile *Cesur Yeni Dünya* arasında olduğu gibi benzetmeler yoluyla önü açılan metinlerarası göndermelerin anlamını bulmak okura düşmektedir (306).

Bu ilişkinin aydınlatılması için Safa’nın gazete yazılarından yola çıkılabilir. Yazarın “Dünya Romanının Aksaklıkları” (242-46) başlıklı yazısında andığı

romancılar arasında Huxley'in de adı geçmektedir. Bunun yanı sıra Vecdi Bürün, *Peyami Safa ile 25 Yıl* adlı kitabında Huxley ile Safa'yı kıyaslamıştır. Bürün'e göre Huxley "insan anlayışı, dünya görüşü, felsefeyi ve psikolojiyi belli etmeden romana sokması bakımından" Safa ile eşdeğerde bir romancıdır (17). Dahası Bürün, Safa ile Huxley'in mektuplaştığını, ikisinin de aynı kadına âşık olduğunu, hatta Huxley'in Safa'ya gönderdiği mektupta bu aşka engel olamadığı için özür dilediğini ve bu mektuptan sonra da Safa'nın kendisine "Merd Yeni Dünya" biçiminde alaycı bir şekilde seslendiğini anlatır (107-12). Dolayısıyla, *Yalnızız* ile *Cesur Yeni Dünya* arasında edebî düzlemde kurulduğu saptanan ilişki, bu bilgilerle daha anlaşılır kılınmaktadır.

Bu bölümde, *Yalnızız* içinde ayrı bir kurguya sahip olan "Simeranya" adlı hayalî ülkenin metinlerarası kaynakları ele alınmaya çalışılmıştır. Yalnızca bu ütopyanın kurgulanmasında bile romanın okuru sürekli başka metinlere gönderdiği görülebilir. Birbirinden farklı türlerde, farklı bağlamlarda birçok metin yeni özellikler kazandırılarak yeniden oluşturulmuştur.

SONUÇ

Bu tezde, Türk edebiyatının klasiklerinden biri olarak kabul edilebilecek *Yalnızız* romanı metinlerarası ilişkiler kuramı çerçevesinde incelenmiştir. *Yalnızız* romanının farklı metinlerin bir araya gelmesiyle oluşan çok sesli bir roman olup olmadığından yola çıkılarak metin üzerinde eleştirel bir okuma gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda da Safa'nın romancılığı ve üslubu değerlendirilmiştir.

Onun kendi çağında modern Türk ve dünya edebiyatını yakından takip eden bir yazar olması nedeniyle yapıtlarının çağdaş eleştiri kuramlarının ışığında incelenmesi gerektiği ortaya konmuştur. *Yalnızız* romanının modern Türk edebiyatındaki yeri incelendiğinde romanın kesin bir alt türe yerleştirilemediği gözlemlenmiştir. Bunun nedeninin de romanın taşıdığı “çok sesli” özellik olduğu ileri sürülmüş ve Mihail Bahtin'in görüşlerinden yola çıkılarak *Yalnızız* romanının “çok sesli” niteliği irdelenmiştir.

Bunun sonucunda, *Yalnızız* romanının büyük ölçüde farklı metinlerin bir araya getirilip yeniden yazılmasıyla oluşturulduğu görülmüştür. Safa, romanında farklı metinlere yer vererek romanı çok sesli ve çok anlamlı bir biçimde kurgulamıştır. Yazar metin ekleme yöntemi olan kolaja sıklıkla başvurmuş, alıntılar ve göndermeler ile de metin içinde farklı katmanlar oluşturmuştur.

Buna ek olarak romanda yer verilen neredeyse bütün yapıtlara ya da yazarlara açık biçimde gönderme yapıldığı gözlemlenmiştir. Bununla birlikte romanın kurgusunda kullanılan metinlerin yeniden yazılırken bağlam değiştirmeleri sonucu bazı yerlerde neredeyse görünmez olduğu ve gizli alıntılama özelliği gösterdiği

anlaşılmalıdır. Ne var ki, yazarın yaptığı göndermeler ve “Almak ve Çalmak” adlı yazısında ileri sürdüğü görüşler değerlendirildiğinde romancılığında gizli alıntılamaı özellikle kullanmadığı görülmüştür.

Ayrıca, *Yalnızız* romanında yer alan farklı metinlerin biçim-içerik açısından da romanın bağlamına uyduğu tespit edilmiştir. Bu doğrultuda da metin dışı öğelerin romanda yarattığı “ayrışıklık” olgusunun, bu öğelerin yeniden yazılması ve yapıt içinde sindirilmesi ile yerini “bütünlük” olgusuna bıraktığı öne sürülmüştür. Dahası *Yalnızız* romanının bu metinlerarası doğasının bugüne kadar fark edilmemesinin nedeninin de yazarın bu metinleri kullanma biçimi olduğu anlaşılmıştır.

Çözümlemelerle gösterildiği üzere, Safa, romanında yalnızca içerik yönünden değil biçim açısından da farklı metinleri kullanmıştır. Özellikle tiyatro metinleri romanda farklı katmanlar oluşturmakla kalmamış, bununla birlikte romana kurgusal açıdan bir tiyatro metni özelliği kazandırmıştır. Dahası *Malte Laurids Brigge’in Notları* romanından da hem içerik hem biçim açısından yararlanılmış ve Samim’in not defteri de bu biçimde kurgulanmıştır. Romanın bu yapısı nedeniyle okur, okuma eyleminin neredeyse bütün sürecinde başka bir metnin sesiyle karşılaşır. Bu durum, *Yalnızız*’ın Bahtin’in deyişle “çok sesli” bir roman olduğunu kanıtlamaktadır.

Sonuç olarak, *Yalnızız* romanından yola çıkarak metinlerarası ilişkilerin kullanımının ya da başka bir deyişle farklı metinlerin yeniden yazılması olgusunun Peyami Safa’nın yazı estetiğinin temel niteliklerinden biri olduğu açıkça dile getirilebilir. Yazarın diğer yapıtlarına uygulanacak metinlerarası okumalar, yazar hakkında ileri sürülen bu düşüncenin aydınlatılmasını sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Ahmet Haşim. "O Belde". *Piyale – Göl Saatleri*. Haz. Kadriye Kaymaz. İstanbul: Antik Türk Klasikleri, 2012. 88-90.
- Aichele, George. "Reading Beyond Meaning". *Postmodern Culture* 3.3 (Mayıs 1993). *Postmodern Culture: An Electronic Journal of Interdisciplinary Criticism*. İnternet. 11 Aralık 2013. <<http://pmc.iath.virginia.edu>>.
- Aksoy, Nazan. "Yeni Eleştiri". *Eleştiri ve Eleştiri Kuramı Üstüne Söylemler*. Yay. haz. Mehmet Rifat. İstanbul: Düzlem Yayınları, 1996. 15-28.
- Akşit, Göktürk. *Okuma Uğraşı*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1988.
- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi, 2000.
- . "Blanche Ou L'oubli'de Metinlerarası İlişkiler". *Kopuk Yapıt – Kopuk Yazı*. İstanbul: Öteki Yayınevi, 2002. 148-204.
- . "La Mise a Mort'da Metinlerarası İlişkiler". *Kopuk Yapıt – Kopuk Yazı*. İstanbul: Öteki Yayınevi, 2002. 284-354.
- . "Örgü/Metin". *Parçalılık / Metinlerarasılık*. İstanbul: Öteki Yayınevi, 2004. 119-52.
- . *Parçalılık / Metinlerarasılık*. İstanbul: Öteki Yayınevi, 2004.
- Akyol, Hayati. "Metinlerden Anlam Kurma". *TÜBAR* 13 (Bahar 2003): 49-58.
- Akyüz, Kenan. *Tevfik Fikret*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1947.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. Londra: Routledge Publishing, 2000.

- Argunşah, Hülya. “Türk Edebiyatında Tarihî Roman (Türk Tarihiyle İlgili)”.
Doktora tezi. Marmara Üniversitesi, 1990.
- Arrivé, Michel. “Yazınsal Göstergebilim”. *20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. Temel Metinler*. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008. 358-61.
- Asutay, Hikmet. “Modern Malte’nin Kentsoylu Acıları”. *Kitap-lık 137* (Nisan 2010): 92-97.
- Ayata Yunus ve Necati Tonga. “Psikolojik Roman, Romana Yansıyan Yazar ve Türk Edebiyatındaki Bazı Örnekler Üzerine Bir İnceleme”. *İlmî Araştırmalar 25* (Bahar 2008): 7-20.
- Aytaç, Gürsel. “Peyami Safa’nın ‘Yalnızız’ Romanı”. *Milli Kültür 42* (Ekim 1983): 14-17.
- Ayvazoğlu, Beşir. *Peyami: Hayatı Sanatı Felsefesi Dramı*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2008.
- Bacon, Francis. *Yeni Atlantis*. Çev. Cenk Saraçoğlu. İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınlar, 2004.
- Bahşi, Ekrem. “Eğitim ve Siyaset Alanındaki Çalışmalarıyla Hıfzırrahman Raşit Öymen”. Yüksek lisans tezi. İstanbul Üniversitesi, 2005.
- Bahtin, Mihail. “Dostoyevski’nin Çok Sesli Romanı ve Eleştiri Literatüründe Ele Alınış Tarzı”. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayıncılık, 2004. 47-96.
- . “Dostoyevski’nin Sanatında Kahraman ve Kahramanla Bağlantılı Olarak Yazarın Konumu”. *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. 97-131.

- . “Romanda Söylem”. *Karnavaladan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Der. Sibel Irzık. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001. 33-79.
- . *Marksizm ve Dil Felsefesi*. Çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Barthes, Roland. “Metinsel Çözümleme”. *Göstergebilimsel Serüven*. Çev. Sema Rifat ve Mehmet Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012. 170-75.
- . *S/Z*. Çev. Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Başarslan, Suzan Nur. “Roman Yazarı ve Okur”. 14 Şubat 2011. *Roman Yazarı ve Okur*. İnternet. 6 Aralık 2012. <<http://www.derindusunce.org>>.
- Bender, Merih Tekin. “John Dewey’nin Eğitime Bakışı Üzerine Yeni Bir Yorum”. *Gazi Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi* 6.1 (2005): 13-19.
- Boyacıoğlu, Fuat. “Geleneksel Tiyatro ve Uyumsuzluk Tiyatrosu”. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 11 (2004): 205-19.
- Bürün, Vecdi. *Peyami Safa ile 25 Yıl*. İstanbul: Yağmur Yayınları, 1978.
- Campanella, Tommaso. *Güneş Ülkesi*. Çev. Haydar Kazgan ve Vedat Günyol. İstanbul: Sosyal Yayınları, 1996.
- Canbaz Yumuşak, Firdevs. “Ütopya, Karşı-Ütopya ve Türk Edebiyatında Ütopya Geleneği”. *Bilig* 61 (Bahar 2012): 47-70.
- Cansun, Şebnem. “Molière ve On Yedinci Yüzyılda Avrupalı Kadınlar”. *Kadın Çalışmaları Dergisi* 1 (2006): 66-73.
- Corneille, Pierre. *Seyyid (Le Cid)*. Çev. İsmail Hâmi Danişmend. İstanbul: Sühulet Kitabevi, 1938.
- Coşkun, Eyyup. “İlköğretim Öğrencilerinin Öyküleyici Anlatımlarında Bağdaşıklık, Tutarlılık ve Metin Elementleri”. Doktora tezi. Gazi Üniversitesi, 2005.

- Demir, Tazegül. “Peyami Safa’nın *Yalnızız* Romanının Metindilbilimsel Çözümlemesi”. Yüksek lisans tezi. Kafkas Üniversitesi, 2006.
- Develioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Haz. Aydın Sami Güneyçal. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 2002.
- Dewey, John. *Okul ve Toplum*. Çev. H. Avni Başman. Ankara: Pegem Akademi Yayınları, 2012.
- Doğaner, Veysel. “*Yalnızız* Romanında Estetik Roman Unsurları”. *Turkish Studies* 7.2 (İlkbahar 2012): 335-51.
- Düzgün, Volkan. “Aldous Huxley’in Ütopya Dünyası: *Cesur Yeni Dünya* ve *Ada*”. Yüksek lisans tezi. Atatürk Üniversitesi, 2011.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Eco, Umberto. “Alımlama Göstergibilimi Üstüne Notlar”. *20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 2: Temel Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008. 277-85.
- Enginün, İnci. “Eşber ve Sardanapal Hakkında”. *Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 4: Eşber / Sardanapal*. Haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000. 7-22.
- Eyhenbaum, Boris. “Biçimsel Yöntem’in Kuramı”. *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010. 31-70.
- “Ezgiler Ezgisi”. *Kutsal Kitap (Yeni Çeviri)*. Ninjang: Kitabı Mukaddes Şirketi, 2007. Çevirenin ismi belirtilmemiştir.
- Frye, Northop. *Kudretli Kelimeler: Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı Üzerine İkinci Bir İnceleme*. Çev. Selma Aygül Baş. İstanbul: İz Yayıncılık, 2008.

- Genç, Ayten Doğu. “Peyami Safa’nın ve Hermann Hesse’nin Eserlerinde Kutupluluk”. Doktora tezi. Ankara Üniversitesi, 1989.
- Gladieu, Marie-Madeleine. “Intertextuality”. *The Encyclopedia of the Novel 1*. Ed. Peter Logan. Oxford: Blackwell Publishing, 2011. 424-28.
- Gökalp Alpaslan, Gonca. *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgames Destanının Çağdaş Yorumları*. İstanbul: Multilingual Yayınları, 2007.
- Göksel, Nil. “Unutma, Parodi ve İroni”. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)* 1 (Bahar 2006): 131-40.
- Göktaş, Sema. “Antigone’de Eylem ve Tema”. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* 2 (2000): 159-65.
- Göze, Ergun. *Peyami Safa: Hayatı, Şahsiyeti, Tesiri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.
- . *Peyami Safa’nın Türk Düşüncesindeki Yeri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1997.
- Gün, Kerem. “Peyami Safa’nın *Yalnızız* Romanında Ruh ve Beden Sorunsalı”. Yüksek lisans tezi. Bilkent Üniversitesi, 2002.
- Günay, V. Doğan. *Metin Bilgisi*. İstanbul: Multilingual Yayınları, 2007.
- Gür, Murat. “Metinlerarası İlişkilerle Çok Sesli Bir Peyami Safa Romanı: *Yalnızız*”. *2. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu (Dil ve Üslup İncelemeleri) (19 - 21 Ekim 2011) Bildirileri*. Cilt 1. Ed. Vedat Kartalcık ve Kamile Çetin. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Yayınları, 2012. 559-66.
- Güzel, Ferdi. “Peyami Safa’nın ‘Yalnızız’ Romanında Söz Dizimi”. Yüksek lisans tezi. Fırat Üniversitesi, 2007.

- Hacıeminoğlu, Necmettin. *Türk Edebiyatında Tahliller*. İstanbul: Kamer Yayınları, 1977.
- Hekim, Erol. “Yeni Atlantis, Güneş Ülkesi, Ütopya, Yalnızız, Balık İzlerinin Sesi ve Ankara Adlı Eserlerdeki Hayali Dünyaların Karşılaştırılması”. Yüksek lisans tezi. Dumlupınar Üniversitesi, 2006.
- Huxley, Aldous. *Cesur Yeni Dünya*. Çev. Ümit Tosun. İstanbul: İthaki Yayınları, 2012.
- Jameson, Fredric. *Ütopya Denen Arzu*. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Kanter, M. Fatih. “Tevfik Fikret ve Ahmet Haşım’ın Şiirlerinde Ütopya”. *Turkish Studies* 6.3 (Yaz 2011). 963-72.
- Kaya, Nevzat. “Rilke: Metropol ve Dekadans”. *Kitap-lık* 137 (Nisan 2010): 86-91.
- Kaymakcı, Selahattin. “Önsöz”. *Okul ve Toplum*. Çev. H. Avni Başman. Ankara: Pegem Akademi Yayınları, 2012. III-IV.
- Kızılar, Funda. “Rilke’nin Duino Ağıtları Üzerine Bir Yakın Okuma”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1 (2005): 13-44.
- Koç, Gürcü ve Melek Demirel. “Davranışçılıktan Yapılandırmacılığa: Eğitimde Yeni Bir Paradigma”. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 27 (2004): 174-80.
- Koçak, Dilek Özhan. “Bir Toplum Eleştirisi Olarak Bilimkurgu Edebiyatında Karşı Ütopyalar: Biz, Cesur Yeni Dünya, Bindokuzyüzseksendört”. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi, 2003.
- Kristeva, Julia. “The Bounded Text”. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. Çev. Thomas Gora, Alice Jardine ve Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980. 36-63.

- . “Word, Dialog, and Novel”. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. Çev. Thomas Gora, Alice Jardine ve Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980. 64-91.
- Küçük, Erkan. “Spinoza Felsefesi Işığında Tragedya Sanatının Sophocles’in Oyunları Çerçevesinde İncelenmesi”. Yüksek lisans tezi. İstanbul Üniversitesi, 2010.
- Küçükkoşkun, Yasemin. “1980-2005 Dönemi Türk Edebiyatında Ütopik Romanlar ve Ütopyanın Kurgusu”. Yüksek lisans tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi, 2006.
- Küçüköğlü Adnan ve Erdal Bay. “Eğitimin Felsefi Temelleri”. *Eğitim Bilimi Giriş*. Ed. Durmuş Ekiz ve Haydar Durukan. İstanbul: Lisans Yayıncılık, ty. 121-63.
- Lucy, Niall. *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş*. Çev. Aslıhan Aksoy. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003.
- Maboçoğlu, Mehmet. “Jean-Jacques Rousseau’nun Eğitim Felsefesi: Emile’nin Bir Analizi”. Yüksek lisans tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 1990.
- Miyasoğlu, Mustafa. *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1998.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin. *Don Juan*. Çev. Ayberk Erkay. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2011.
- . *Bilgiç Kadınlar*. Çev. Ali Süha Delilbaşı. Ankara: Maarif Matbaası, 1944.
- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- . “Matmazel Noraliya’nın Koltuğu”. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008. 237-58
- More, Thomas. *Ütopya*. Çev. Necmiye Uçansoy. İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınlar, 2005.

- Opperman, Serpil. *Postmodern Tarih Kuramı: Tarih Yazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2006.
- Orr, Mary. *Intertextuality: Debates and Contexts*. Cambridge: Polity Press, 2008.
- Oxford Wordpower Dictionary*. Ed. Sally Wehmeier. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Önal, Mehmet. “Peyami Safa İmzalı Romanlarda Fiktif Yapı”. Doktora tezi. Selçuk Üniversitesi, 1989.
- Özdemir, Orhan. “Tanzimat’tan Günümüze Modern Eğitim ve Verimlilik”. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 32 (Güz 2006). 100-06.
- Özmkas, Utku. “Peirce, Saussure ve Derrida’da Gösterge Kavramı”. Yüksek lisans tezi. Hacettepe Üniversitesi, 2010.
- Parla, Jale. “Yazarlar ve Okurlar”. *Don Kişot’tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009. 113-230.
- Pearson, Keith Ansell. *Kusursuz Nihilist: Politik Bir Düşünür Olarak Nietzsche’ye Giriş*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.
- Peyami Safa. “Almak ve Çalmak”. *Objektif 2*, 37-40.
- . “Boş Günleri Doldurmak”. *Objektif 7*, 11-14.
- . “Çocukları Sevmiyoruz”. *Objektif 7*, 106-09.
- . “Dünya Romanının Aksaklıkları”. *Objektif 2*, 242-47.
- . “Edebiyat ve Felsefe”. *Objektif 2*, 19-21.
- . “Edebiyatın Gayesi”. *Objektif 2*, 26-28.
- . “Edebiyatta Felsefe Kültürü”. *Objektif 2*, 21-23.
- . “Eski-Yeni Kavgası”. *Seçmeler*, 279-84.
- . “Gençlere Söylemek İstediklerim”. *Seçmeler*, 28-30.
- . “Kahramansız Roman”. *Objektif 2*, 247-48.

- . “Mezunlara Nutuk”. *Objektif 7*, 218-20.
- . “Münevver Kime Derler?”. *Seçmeler*, 26-28.
- . “Namık Kemâl’in En Güzel Beyti”. *Objektif 2*, 320-21.
- . *Objektif 2 Sanat Edebiyat Tenkit*. İstanbul: Ötüken Yayınevi, 1976.
- . *Objektif 7 Eğitim Gençlik Üniversite*. İstanbul: Ötüken Yayınevi, 1976.
- . “Okuyucu Olmak Sanatı”. *Seçmeler*, 5-7.
- . “Okuyucu ve Romancı”. *Objektif 2*, #-#.
- . “Roman Cemiyetin Aynası”. *Objektif 2*, 218-22.
- . “Roman Nedir?”. *Objektif 2*, 213-18.
- . “Roman ve Biyografi”. *Objektif 2*, 226-27.
- . “Roman, Buhranı ve Meseleleri”. *Objektif 2*, 229-42.
- . *Seçmeler*. Haz. Faruk K. Timurtaş ve Ergun Göze. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1970.
- . “Sıkı Disiplinden Hür Disipline”. *Objektif 7*, 116-20.
- . “Şiir Nedir?”. *Objektif 2*, 251-53.
- . *Yalnızız*. İstanbul: Millî Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları, 1985.
- . *Yalnızız*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2000.
- . “Yaratıcı Sefalet”. *Objektif 7*, 21-24.
- Polat, Adem. “Madde-Ruh Çatışmasından Simeranya’ya Kaçış: *Yalnızız*”. *Turkish Studies 7.3* (Yaz 2012): 2177-82.
- Prevost, Abbé. *Manon Lescaut*. Çev. Engin Bolan. İstanbul: Engin Yayıncılık, 2003.
- Proust, Marcel. *Kayıp Zamanın İzinde*. Çev. Roza Hakmen. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Rilke, Rainer Maria. *Malte Laurids Brigge’nin Notları*. Çev. Behçet Necatigil. İstanbul: Can Yayınları, 2010.

- Saussure, Ferdinand de. *Genel Dilbilim Dersleri*. Çev. Berke Vardar. İstanbul: Multilingual Yayınları, 2001.
- Smith, Philip. *Kültürel Kuram*. Çev. İbrahim Gündoğdu ve Selime Güzelsarı. İstanbul: Babil Yayınları, 2005.
- Sofokles. *Antigone*. Çev. Güngör Dilmen. Eski Yunan Tragedyaları 1. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2005. 67-121.
- Suner, Levent. "Commedia dell'Arte Etkisinde Üç Oyun Beş Yorum". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 24 (Güz 2007): 145-82.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Yay. haz. Abdullah Uçman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Tarancı, Cahit Sıtkı. *Peyami Safa: Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi, 1940.
- Tekin, Mehmet. *Romancı Yönüyle Peyami Safa*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1999.
- Timurtaş, Faruk K. "Önsöz". *Seçmeler*. Haz. Faruk K. Timurtaş ve Ergun Göze. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1970. V-XIV.
- Todorov, Tzvetan. *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Topçu, Nurettin. *Bergson*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006.
- Türkçe Sözlük*. Haz. Şükrü Halûk Akalın ve diğer. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2005.
- Vardar, Berke. *Fransız Edebiyatı*. İstanbul: Multilingual Yayınları, 2005.
- Yaguello, Marina. "Fransızca Basıma Sunuş". *Marksizm ve Dil Felsefesi*. Çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001. 32-42.
- Yıldırım, Dursun. "Türk Sözel Kültüründe Süreklilik". *Türkbilig Türkoloji Araştırmaları Dergisi* 1 (Nisan 2000). 32-45.

Zerenler, Dilek. “Antigone’nin İki Farklı Yorumu”. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*

18 (Güz 2005): 263-72.

ÖZ GEÇMİŞ

Murat Gür, 21 Nisan 1985 tarihinde Sivas'ta doğdu. Lise öğrenimini Sivas Halil Rıfat Paşa Yabancı Dil Ağırlıklı Lisesinde, lisans eğitimini Erciyes Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde tamamladı. 2010 yılından beri Nevşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında yüksek lisans eğitimini sürdürmektedir.

Yüksek lisans eğitimi sırasında, Nevşehir Üniversitesi'nde gerçekleştirilen “Yeni Türk Edebiyatına Genç Yaklaşımlar, 1. Öğrenci Sempozyumu (12 Nisan 2011)”nda “Türk Edebiyatında Bir Garip: Orhan Veli Kanık” ve yine Nevşehir Üniversitesi'nde düzenlenen “Türk Dili ve Edebiyatına Genç Yaklaşımlar, 2. Öğrenci Sempozyumu (13 – 14 Mayıs 2013)”nda da “*Yalnızız*'da ‘O Belde’den Simeranya’ya Metinlerarası Yolculuk” başlıklı bildirimleri sundu. Bunlara ek olarak Mersin Üniversitesi'nde düzenlenen “1. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Sempozyumu (21 – 23 Nisan 2011)”nda sunduğu “Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore* Romanında Metinlerarası İlişkiler” adlı bildirisi özet hâlinde basıldı.

Bunlara ek olarak Süleyman Demirel Üniversitesi'nde gerçekleştirilen “Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu (Dil ve Üslûp İncelemeleri) (19 - 21 Ekim 2011)”nda sunduğu “Metinlerarası İlişkilerle Çok Sesli Bir Peyami Safa Romanı: *Yalnızız*” ve Nevşehir Üniversitesi'nin düzenlediği “Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu (16 – 19 Kasım 2011)”nda sunduğu “Yaşar Kemal'in Periler Diyarına Yolculuk: *Bu Diyar Baştanbaşa: Peri Bacaları*” başlıklı bildirimler yayımlandı. Bunun yanı sıra “Tarihin ve Popülerliğin Birleştiği Çizgide Bir Peyami

Safa Romanı: *Attilâ* isimli makalesi *Nevşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*'nin 2. sayısında yayımlandı.

İletişim:

E-Posta Adresi: muratgur58@gmail.com