

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

MİMARLIK ANABİLİM DALI

**METİN VE MEKÂN DİYALEKTİĞİ
(SADIK HİDAYETİ'İN KÖR BAYKUŞ ROMANI)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar Ali MAHDİZADEH

**HAZİRAN 2016
TRABZON**



**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

MİMARLIK ANABİLİM DALI

**METİN VE MEKAN DİYALEKTİĞİ
(SADIK HİDAYETİ'İN KÖR BAYKUŞ ROMANI)**

Mimar Ali MAHDİZADEH

**Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde
“YÜKSEK MİMAR”
Unvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 25.06.2016
Tezin Savunma Tarihi : 13.07.2016**

Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Aysun AYDIN ÖKSÜZ

Trabzon 2016

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

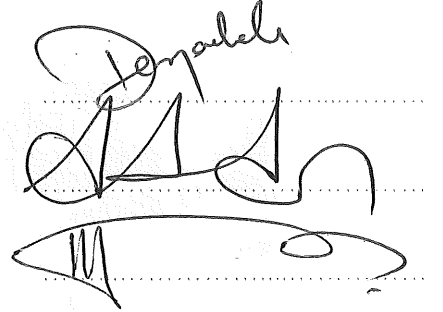
**Mimarlık Anabilim Dalı
Ali MAHDİZADEH Tarafından Hazırlanan**

METİN VE MEKAN DİYALEKTİĞİ (SADIK HİDAYET'İN KÖR BAYKUŞ ROMANI)

**başlıklı bu çalışma, Enstitü Yönetim Kurulunun 24/ 05/2016 gün ve 1654 sayılı
kararıyla oluşturulan jüri tarafından yapılan sınavda
YÜKSEK LİSANS TEZİ
olarak kabul edilmiştir.**

Jüri Üyeleri

Başkan : Doç. Dr. Derya ELMALI ŞEN
Üye : Yrd. Doç.Dr. Aysun AYDIN ÖKSÜZ
Üye : Yrd. Doç. Dr. Havva KARA ÖZDOĞAN



**Prof. Dr. Sadettin KORKMAZ
Enstitü Müdürü**

ÖNSÖZ

Her zaman pencereden kafasını dışarı çıkarıp, oğlum neden geç geldin soran, bakışlarıyla hayatıma renk katan anneme, sadece artık uykumda görme imkânım olan babama, sevimli ve her zaman aralarından kahkaha sesi gelen aileme, boş Metrolarda gezdiğimiz ve bilgelik örneğim, manevi olarak her zaman yanımda duran sayın Dr. Seyyed Sedra Sedreddini'ye, felsefeyi bodrum katlarda tartıştığım, gözlüğünün arkasında yatan iki derin göze sahip olan Bilal Hatemi'ye, üniversitedeki ilk günümde beri hep yanımda olan, sabırla her zaman beni dinleyen, sevgiyle, coşkuyla, dostlukla beni eğiten, cesur ve şefkatli kadına: sevgili Yrd. Doç. Dr. Aysun Aydın Öksüz hocama teşekkür ederim.

Ali Mahdizadeh

Trabzon. 2016

TEZ ETİK BEYANNAMESİ

Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanan “METİN VE MEKÂN DİYALEKTİĞİ (SADIK HİDAYETİ’İN KÖR BAYKUŞ ROMANI)” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Yar. Doç. Dr. Aysun AYDIN Öksüz’ün sorumluluğunda tamamladığımı, verileri kendim topladığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim. 25 / 06/2016

Ali MAHDİZADEH

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ.....	III
BEYANNAMESİ.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	III
ÖZET.....	VI
SUMMARY.....	VII
TABLolar DİZİNİ.....	VIII
1. GİRİŞ.....	1
2. ÇALIŞMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....	4
3. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ.....	5
4. LİTERATÜR TARAMASI.....	6
5. YAPILAN ÇALIŞMALAR.....	8
5.1. Mimarlık bilgi alanında Mekân ve Edebiyat ilişkisi.....	8
5.1.1. Soyut Mekânlar.....	9
5.1.2. Somut Mekânlar.....	10
5.1.3. Kurgusal Metinde Mekân.....	10
5.2. Arketip.....	12
5.2.1. C. G. Jung'un Arketip Kavramı.....	13
5.3. Sembol.....	15
5.4. Yazar Sadık Hidayet.....	15
5.4.1. Kör Baykuş Romanı.....	16
5.4.2. Sadık Hidayetin Başka Eserleri.....	19
5.4.2.1. Öyküler.....	19
5.4.2.2. Oyunlar.....	19
5.4.2.3. Seyahetnameler.....	19
5.4.2.4. İnceleme –Araştırma.....	19
6. METİN İÇERİK ANALİZİ (KÖR BAYKUŞ).....	20
7. SONUÇ.....	63
8. KAYNAKLAR.....	69
9. EKLER.....	71
10. ÖZGEÇMİ.....	85

Yüksek lisans tezi

ÖZET

“METİN VE MEKAN DİYALEKTİĞİ (SADIK HİDAYET’İN KÖR BAYKUŞ
ROMANI)”

Ali Mahdizadeh
Karadeniz Teknik Üniversitesi
Fen Bilimleri Enstitüsü
Mimarlık Anabilim Dalı
Danışman: Yr.Doç. Dr. Aysun AYDIN ÖKSÜZ
2016,70Sayfa

Bu tezde, edebiyat metninde mekân anlayışının nasıl ifade edildiği incelenmiştir. Soyut bir mekân tasarısı içeren edebiyat/kurgusal metinde, somut mekânın tasarlanmasında önemli rol oynayan mimarlık etkinliği, mekân tasarımının nasıl olduğu incelenmiştir. Kurgusal metinde mekân nasıl incelenmiş, nasıl tasarlanmış ve nasıl ifade edilmiş. Bir başka deyişle mekânın kurgusal metinde zihin inşası nasıl yapılmıştır sorularına cevap aranmıştır. Bunun için çeşitli kuramlar yaklaşımıyla örnek olarak Sadık Hidayet’in Kör Baykuş romanı incelenmiştir. İncelenen roman, İran (Fars) çağdaş edebiyatının önemli eserlerinden biridir. Romanın içeriği, gerçek üstü yapısı ve üslubu ile dünya edebiyatında edebiyat eleştirmenleri tarafından çeşitli boyutlarıyla ele alınmıştır. Bu çalışmada, söz konusu geniş literatürün taranması ile birlikte yazarın diğer eserleri de dikkate alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mekân, Mimarlık, Edebiyat, Sadık Hidayet, Kör Baykuş Romanı.

SUMMARY

The DIALECTIC of LITERARY TEXT and SPACE (Blind Owl Novel of Sadeq Hedayet)

Ali MAHDÏZADEH

Karadeniz Technical University

The Graduate School of Natural and Applied Sciences

Architecture Graduate Program

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Aysun AYDIN ÖKSÜZ

2016,70 Pages

In the thesis was studied the fact that how the understanding of space was expressed in the literary text. Architecture efficiency that plays a significant role by designing a substantial space and space design was studied in the literary/fictional text which is included an abstract space design. How the space was studied, designed, expressed in the fictional text? In other word, an answer was seeked to the questions related to 'how the mind construction of space was made in the fictional text'. Therefore, the thesis was studied by means of various doctrines archetypally in Blind Owl novel of Sadeq Hedayet. The novel is one of the most important works of Iranian (Persian) modern literature. The content of novel was considered in detail, with it's sürrealistic structure and style by important literature critics in the World literature. In this study, besides examination of aforementioned wide literary, other works of the writer was also considered.

Keywords: Space, Architecture, Literature, Sadeq Hedayet, The Blind Owl Novel.

TABLULAR DİZİNİ

Sayfa No

Tablo 1. Hidayet'in K�r Baykuş romanında kullandığı çeşitli mekânsal öğeler.....	65
--	----



1. GİRİŞ

Mimarlık, tasarlanan mekânın sadece fiziksel boyutu ile değil, aynı zamanda onun düşünsel ve kuramsal arka planı ile de tarih boyunca ilgilenmiştir. Mimarlığın teorik ve sanatsal yönünü de dikkate alınarak onun diğer disiplinler veya dallar ile ilişkisi daha da açıklanabilir. Sanatsal yönü olan insani etkinlikler akademide yahut akademi dışında her zaman bir birini bütünleştirme yönelimi içerisindeyler. Böylece mimarlığı, sadece maddi kültür ile değil, aynı zamanda kültürün soyut öğeleri ile de iç içe olan bir disiplin olarak görmemiz gerekmektedir. Manevi kültürün doğrudan içinde yer alan insani etkinliklerden biri de edebiyattır. Edebiyat ve mimarlık arasındaki ortak nokta da budur.

Mimarlık, edebiyatın somut halidir. Bu kabule göre edebiyat ve mimarlığın en belirgin benzerliklerinden biri mekân anlayışıdır. Mekân bir anlama yaşadığımız ve hayal ettiğimiz yerdir. Düşünülen ve hayal edilen her şeyde bir türlü mekân anlayışı vardır. Yaygın olan anlayışın aksine mekânın maddi varlığı yoktur; ancak kendi içinde maddi ve manevi öğeleri barındırmaktadır. İnsanoğlu, her türlü duygularını, mekân tasarımı ile sergiler; duygularını mekân yaratarak başkalarına anlatır veya diğerlerinin bunu (sevinç ve mutsuzluk) kavramasına yardımcı olur. Mekânı, illa fiziki eşyaların bulunduğu yer değildir, maddi olmayan düşünce de var olan bir fenomendir. Başka bir deyişle mekân, zihinde var olduğu sürece fizikselliğini de var edebilmektedir.

Edebiyatta zihinsel dünyayı ikinci kişiye/karşı tarafa aktarmak için mekânı kullanmıştır. Mekânı ide olarak beyinde yaratan insan, onu görüntüye dönüştürerek başkalarına aktarabilmektedir. Mimar, özne olarak mekânı yaratarak var olabilmektedir; böylece bir mekân tasarımında, mimarın dünya görüşü ve farklı konulara bakış açısı sergilenmektedir.

Zihinsel bir etkinlik olarak edebiyat 'şey' tasarımıdır. Edebiyat her hangi bir olayı, durumu vs. tasarlamak için dili kullanır. Yazar zihin dünyasını karşı tarafa aktarabilmek için bir tür mekân tasarımı yapmaktadır. Gerçek veya gerçeküstü tasarlanan mekân, fiziki olarak var olmasa bile, edebiyatta zihinsel olarak yaratılabilmiştir. İşte bu noktada edebiyat ile mimarlık arasında bir bağın olduğu düşünülebilir. Mimarlık ve edebiyat farklı etkinlikler olsalar da zihinsel düzeydeki mekân konusunda, ortak noktaya gelebilmektedirler. Dolayısıyla her kurgusal metin/edebiyat yazarı bir mekân tasarımcısıdır.

Yazar, soyut bir mekânı yaratabilmek için kelimeleri ve genel olarak dili kullanır; ortaya çıkan metin ise dil aracılığı ile okura bir mekân hayal ettirir. Yazar mekânı dil çerçevesinde tasarlarlarken mimar soyut mekân tasarısını maddeyle veya yapı malzemeleri ile somutlaştırır. Edebiyat gerçek veya gerçeküstü bir mekân tasarlayarak anlatıyı ileriye götürebilir. Mekân, anlatının önemli öğelerinden biridir.

Soyut olarak zihinde oluşan her mekân, düşünen veya tasarlayanın zihin dünyasını içerirken, bu tasarımı veya zihin dünyasını okuyan özne de mekânı algılama veya kavramada kendi zihin dünyasını kullanmaktadır. Mimar ise soyut olarak tasarladığı mekânı somut hale getirmesi için gerçek ortamda maddeyi de kullanmaktadır. Madde ise mekânsal olarak sınırları, çizgileri ve formları yaratır. Her mimari yapıt bir metin olarak görülürse, okur yaratılan bu yapıtı da önyargılarından veya zihni yapısından yola çıkarak okur. Mimar, sınır oluşturarak okuru bir alandan ayırıp kendi zihnindeki mekâna yönlendirir. Örneğin park alanı yaratarak insanları gündelik hayattan koparabilmektedir. Bir kilise yaratıp insanları kalabalıktan ayırıp sakin ve huzurlu mekâna yönlendirmektedir.

Ayrıca mimar, mekânı tasarlayarak onu organize eder; böylece deneyimleyen için özel bir durum veya duyguyu aktarır. Farklı durum ve duyguları yaratabilmek için kendi zihin dünyasından yola çıkan mimar, mekân tasarısında örneğin renkler, malzemeler, formlar ve estetik objeler kullanır. Mimar tarafından soyut olarak düşünülen mekân, sadece duvar, sütun veya tavan gibi öğelerden oluşmamaktadır; aksine duvar, kolon ve tavan gibi tüm yapısal elemanlar, mimarın zihnindeki mekânın yaratılması için bir araçtır.

Mimarın zihninde tasarladığı mekân somut araçlarının devreye girmesi ile var olmaktadır. Var mekân ise deneyimleyen zihin dünyası ile. Başka bir deyişle, mimarın zihinsel dünyası, fiziksel gerçekliği ile deneyimleyen zihin dünyasında oluşa bilmektedir/gerçekliğe dönüşe bilmektedir. Mimarın, işlevsel olarak herhangi bir amaca yönelik tasarladığı mekân, deneyimleyen tarafından amaca yönelik yeniden inşa edilmektedir.

Yazar, edebiyat/metin/kurgu aracılığı ile zihninde var ettiği mekânı tasarlar ve soyut bir şekilde okurun bu mekâna taşıyabilmesi için çeşitli dilsel ve edebi teknikleri kullanır. Her şeyden önce, okur metinden yola çıkarak yazarın hayal ettiği mekânı kendi zihin dünyasında inşa etmesi gerekmektedir. Bu noktada yazarın kullandığı teknik, dil, söylem, psikolojik- arketip, mitolojik, sembolik gibi araçlar önem kazanmaktadır. Yazar ve okurun,

metinden yola çıkarak zihinsel dünyalarında inşa ettikleri mekân bu gibi söz konusu araçlar kullanarak bir bir üzerinden kurgulanmaktadır. Başka bir deyişle yazarın okura aktarmak istediği veya okuyucunun zihninde inşa etmek istediği mekânsal ortam, teknik, dil, söylem, psikolojik- arketip, mitolojik, sembolik araçlar kullanımı ile mümkün olmaktadır.

Bu noktada akla Edebiyat ve mimarlığın zihinsel olarak farklı araçları kullanmış olsalar dahi deneyimleyenin zihninde ortak bir mekân yaratıp /inşa etmediği sorusu gelmektedir.

Bu çalışmada, yukarıda anlatılan mimarlık, edebiyat ve mekân ilişkilerine örnek olarak Sadik Hidayetin “Kör Baykuş” romanı seçilmiştir. Yazarın kendi deyişi ile “özenle hesaplanmış, net, bilinçli etkilerle dolu” ve “her sayfası bir partiyon gibi düzenlenmiş” olan, Philippe Soupault ve Andre Breton gibi önemli edebiyatçıların övgüsünü kazanan “Kör Baykuş” romanı sürreal bir janra sahip olarak gerçeküstü bir mekân anlayışı sergilemektedir. (Necatigil.2012).

Çalışmanın amacı, Sadik Hidayetin yazdığı “Kör Baykuş” romanında mekân tasarımının özelliklerini ortaya çıkarmaktır. Bu amaçla edebiyat kuramının mekân tasarımı ve anlayışı konusunda mimarlık ile var olan yakınlığı, bağı ve farklılıkları incelenmiştir. Bunun için “Kör Baykuş” romanı içerik analizi tekniği ile ele alınmıştır. Romanın analizinde Psikolojik Eleştiri (Psychological Criticism), Mitolojik Eleştiri (Myth Criticism), Sembolik Eleştiri (Symbolical Criticism) ve Arketip Eleştiri (Archetypal Criticism) yaklaşımları da göz önünde bulundurulmuştur.

2. ÇALIŞMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu çalışmada, mimarlık ve edebiyat bilgi alanlarının bir noktada kesiştiği zihinsel mekân tasarımının nasıl olduğu, başka bir deyişle edebiyat metninde/kurgusal metinde mekânı nasıl tasarlandığı sorularına cevap aranmıştır. Çalışmanın amacı, mimarlık alan dışında insanoğlunun mekan anlayışı ve onun soyut tasarımının farklı alanlarda nasıl tezahür ettiğini ortaya çıkarmaktır. Bunun için bu çalışmada bir örnek edebi metin olarak Sadık Hidayet'in "Kör Baykuş" romanı seçilmiştir. Çağdaş İran (Fars) edebiyatının önemli eserlerinden biri olarak bilinen "Kör Baykuş" romanı gerçek üstü içeriği, yapısı ve üslubu ile kendine özel bir mekân anlayışı ve soyut tasarımına sahiptir. Romanın mekânsal tasarımını metin içeriğinden istihraç etmeyi amaçlayan bu çalışmada çeşitli teorik yaklaşımlardan yararlanılmıştır.

3. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi izlenmiştir. Bir nitel araştırma tekniği olarak bilinen içerik analizi tekniği ile incelenen Sadık Hidayet'in, Kör Baykuş romanı incelenmiştir. Bu inceleme sırasında Kör Baykuş romanına dair yapılmış olan çalışmalardan faydalanmıştır. Bununla birlikte çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturmak için Farsça, Türkçe ve İngilizce kitap, tez, film ve makaleler taranmıştır. Sürreal edebiyat kategorisinde değerlendirilen söz konusu romanın analizinde Psikolojik Eleştiri (Psychological Criticism), Mitolojik Eleştiri (Myth Criticism), Sembolik Eleştiri (Symbolical Criticism) ve Arketip Eleştiri (Archetypal Criticism) yaklaşımları temel alınmıştır. Metinlerde Psikolojik eleştiri, yazarın iç dünyasına dönük veri araştırması ilkesine dayanmaktadır. Bu ilkede metin-yazar ilişkisi biyografik araştırmalarla birlikte hareket eder. Mitolojik eleştiri eserin bağlı bulunduğu kültürel kodların bilerek ya da bilmeyerek metne yansımadır. Aynı coğrafyada yaşayan diğer kültürel veriler gibi sanatçının beslendiği kaynaklardan elde edilen metinlerle bu mitik aktarmayı zorunlu kılar. Sembolik eleştiri metnin yine kültürel kodlara bağlı olarak gerçekliği dönüştürerek sembolik anlamlar yükleme çabasıdır. Sadık Hidayet gibi geleneklere bağlı doğu toplumları sanatçıları tez çalışmasında ön görüldüğü gibi daha çok psikolojik ve sembolik iç dünya modelleri yer vermiştir. Arketipsel eleştiri C.G.Jung dan yola çıkarak metinde var olan temel insani duyuş ve değerler göz önünde bulundurarak öne çıkaran bir yöntemdir. Sayıları sınırlı olan arketipler bazen Hidayet'te olduğu gibi metnin bütününe yayılan temel bir değere, anne arketipine dayanır yanı Kör Baykuş anne arketipinin yokluğu esasına dayanır.

4. LİTERATÜR TARAMASI

Burçe Gürsel'in 2010'da yapmış olduğu "Kafkaesk mekân: Franz Kafka edebiyatı üzerinden mekân okumaları" başlıklı çalışmasında mekân tasarımı kavramsal ve ufuk açıcı bir esin kaynağı olarak edebiyatı ve bu anlamdaki potansiyellerini incelenmiştir. Söz konusu çalışmada, seçilen temsil alanı olarak edebiyat fikrini desteklemek amacı ile ortaya konması gereken, mimarlık ve metin arasındaki ilişki incelenmiştir. Ona göre, romandaki olayların sahnesi konumunda olan mekân, romanın dokusunu oluşturan en önemli öğedir. Çünkü yazın ve yazma eylemiyle yaratılmaya başlayan mekân birlikte, bir etkileşim sürecinde birbirlerini tekrar tekrar kurgularlar. Bu kurgulama bir yönüyle yazarın ve okurun deneyimlerine dayanır. Gürsel'in çalışmasına göre, metin, hareketli bir strüktürü olan, eklentilere yer açabilecek, eski eklentilere sahip, hiç bitmeyen ve herkesçe farklı biçimde somutlaştırılabilecek bir objeye benzetilebilir. Ayrıca, metinde oluşturulan mekânlar da aynı hareketli yapıyla biçimlendirilmektedir. Gürsel, Kafka ile ilgili şu soruyu öne sürmektedir: Kafka, özellikle seçtiği ve hatta kurguladığı mekânları yaratırken nelerden etkilenmiştir? Soruyu yanıtlamak üzere Gürsel, çalışmış olduğu tezinde, edebiyat ve mimarlık arasındaki ilişkiyi Kafka'nın eserlerinde aramıştır (Gürsel, 2010).

Bir başka çalışmada ise Müge Sever, mimarlık ve sinema arasındaki etkileşimi incelemiştir. "Mekân ve sinema üzerine literatürün eleştirel analizi" başlığı altında yapılmış olan bu çalışmada mimarlık-sinema etkileşiminde önemli olan "mekân" kavramı analiz edilmiştir. Bu çalışmada, sinema-mimarlık etkileşiminin kurulmasını sağlayan etmenler, araçlar ve bu araçların kullanım şekillerinin tespit edilmiştir (SEVER, 2007).

2006 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim dalında Pelin Melisa Somer tarafından "Mimarlık ve Bilim Kurgu Edebiyatında Mekân Okumaları" başlığı altında yapılan yüksek lisans tezinde, mekân tasarımı kavramsal bir esin kaynağı olarak edebiyat, özellikle bilim kurgu edebiyatı incelenmiştir. Bu çalışmada öncelikle mimarlık ve metin arasındaki ilişki incelenmiştir; başka bir deyişle, mimarlığın yazıya ve yazının mimarlığa etkileri ele alınmıştır. Bu tezde, mekân okumaları, yapısalcılık ve post-yapısalcılık kavramları üzerinden değerlendirmeler yapılmış ve edebiyata yansıyan mekânlar incelenmiştir. İnceleme için gerekli altyapıyı oluşturmak amacı ile 20.yy'da üretilen deneysel mekân önermeleri tartışılmıştır. Tezde, yazılı ve görselleşmiş mekân

ütopyaları olarak iki başlıkta ele alınırken enformasyon teknolojilerinin görselleşmiş mekân üzerine etkileri de incelenmiştir. Bu çalışma kapsamında, mekân betimlemeleri bilimkurguda fiziksel mekân ve fantastik mekan olarak incelenmiştir. Bilim kurgu üzerine yapılan bu analizde elde edilen bilgiler mimarlık ve ütopya ile birlikte değerlendirilmiş, bilimkurgu metinlerde, tasarlanan mekânların mimarlık için önerdikleri irdelenmiştir. (Melisa.2006)

Bir başka çalışmada Mehmet Bakır Şengül, Roman, Romanda mekân kavramı tezinde modern zamanların bir anlatı türü olarak hayatı bir bütün halinde kuşatma iddiasında olan bir edebi türden söz ediyor. İnsanın sahip olduğu tüm duyguları bünyesinde barındıran ve zamanla bireyin hikâyesini daha çok odağa alan bir anlayışı ifade eder. İster gerçek ister kurgusal olsun, insan veya başka herhangi bir nesne, var olabilmek için bir mekâna ihtiyaç duyar. İnsanlık değerlerinin oluşması ve bunların farkına varılmasıyla, mekânın insan zihninde bir anlam kazanmaya başladığı görülür. Mekân kavramı da, romanın gelişim sürecine uygun bir seyir takip ederek, romanda zamanla önemli bir yer işgal etmeye başlar. Mekânın romanın temel unsurlarından olması, hem romanın sadece olaya dayalı bir karakterden uzaklaşmasına yardımcı olmuş; hem de hayatın sahnesi konumundaki kişisel ve toplumsal yönünün keşfedilmesini sağlamıştır. Mekânın varlığı ile insanın yaşamı arasındaki paralellik, değişik biçimlerde romana yansır. Kimi yerde romanın sesli bir tanığı; Kimi yerde ise roman kişinin fiziksel ve ruhsal sınırlarını ortaya koyan bir aktör konumundadır. Bu çalışmada, mekân kavramının tarihi süreç içinde geçirdiği anlamsal karşılıklar ve roman öncesi anlatılarda ve romanda ifadelendirilme biçimleri üzerinde durulmuştur.(Şengül,2010)

5. YAPILAN ÇALIŞMALAR

5.1. Mimarlık Bilgi Alanında Mekân Ve Edebiyat İlişkisi

Mekan analizi modelini oluşturmadan önce mimari mekan tanımlarını ve mekanı oluşturan temel bileşenleri incelemek gerekmektedir.(Hasol ,1975), mekanı insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk olarak tanımlar ve doğanın insanın algılayabileceği bir bölümünü sınırlamakta olduğuna işaret eder. Sözen ve Tanyeli (1994) ise mekânı uzayın sınırlanmış parçası olarak tanımlar. Mekân mimarlık mesleğinin konusunu oluşturmakta ve aynı zamanda bir mimari ürünün vazgeçilmez tek niteliği, bir mimari ürünü var eden temel koşuldur. Bir mekânı oluşturmak için onun mutlaka her yönden kesin engellerle sınırlanmış olması gerekmez. Mekânı oluşturan sınırlama fiziksel olabileceği gibi yalnızca başka duyularla algılanabilecek biçimde, örneğin sadece zemindeki bir renk farkı gibi görsel de olabilir. Önemli olan mekânın net veya net olmayan sınırlarının algılanabilir olmasıdır. Algı her türlü gerçekliğin duyu organları aracılığıyla alınıp zihinde bilgiye dönüşme işlemi, gerçekliğin farkına varılıp tanına bilirlğe kavuşma sürecidir (Sözen ve Tanyeli, 1994). Rapoport (2004), algılama için çevreden alınacak bilginin duysal kabulü tanımını kullanır ve dış ve hatta iç çevreyi algılamadan bir şey yapmanın mümkün olmadığını belirtir. Algıyı tanımlarken her ne kadar ilk başta görme duyusuna ağırlık verilse ve diğer duyulama şekilleri ihmal edilse de algılama aslında tüm duyulardan farklı oranlarda etkilenir. Algılamanın çeşitli duyuların birleşiminden oluştuğunu göz önünde bulundurmak gerekir.

Kuban'a (1992) göre canlı varlığın korunma içgüdüsünün onu ittiği yapıcılık temelde canlıyı çevreden ayırma işlemidir, yani bir yalıtmadır. Özel bir kavram olarak kullanıldığı anlamda yapı, canlıyı içine alan, onu evrensel boşluktan ayıran bir boşluk parçasını belirtmektedir. Mimari eylemin ilk basamağı olarak insan kendisini güvende hissettiği sınırlı bir hacim yaratmıştır. Kavramakta güçlük çektiği evrensel boşluğu ve doğal çevrenin bir parçasını bir veya birkaç yönde sınırlandırmış, onu içe dönük, kendisine özel bir boşluk haline getirmiştir.

Mimari mekân, gözlemcinin algılayabileceği biçimde sınırlandırılmış uzay parçasıdır (Simpson ve Weiner,1989). Gözlemcinin mekânı tanımlayabilmesi için de bu mekanın gözlemci tarafından algılanabilir sınırlarının bulunması kaçınılmazdır. Ancak insan beyni

tarafından kolaylıkla algılanabilen bu sınırlar her zaman net ve kesin olmayabilir. Bu sınırlar mekânı tam kapalı bir hacim olarak kapatmasa da çoğu zaman mekânı tam olarak tanımlamaya yetebilmektedir. Bir mekânın bu kadar belirgin olması gerekirken sınırlarının bu netlikte olmayabileceği gerçeği mimar açısından çözülmesi gereken birçok belirsizlik doğurmaktadır. Mimari tasarım sürecinde mimar yapıyı şekillendirirken birçok ana ve alt mekânın da oluşumu sağlamaktadır. Bu belirsizlikler içerisinde mekân tasarımını sürdüren mimarın mekânı istenen biçimde oluşturup oluşturamaması açısından en önemli yardımcısı mesleki bilgi ve deneyimidir (Atman, 1989, 2004).

Victor Hugo, mimariyi taştan kitaba benzetir; matbaa bulunana kadarki tüm tarihi, binalarda bulmak mümkündür. Ona göre, düşünceleri yansıtan, geleneklerden doğan sembelleri somutlaştırıp görünür kılan, mimari yapılarıdır (Asiliskender, 2004). Henri Lefebvre de benzer şekilde mekânda bırakılan izler ve işaretlerin önemine değinerek, mekânın yazı haline geldiğini, böylece mekânı işgal eden gövdenin ipuçlarını bıraktığını ve beden hareketini yazdığını söyler. Böylece, iktisadi, toplumsal gibi kavramsal mekânlar coğrafi ve yöresel anlamlar ve somut mekânla ilişkili bir boyut kazanmaktadır. Mekân, bu geniş anlamda “toplumsal ilişkilerin varoluş biçimlerinden biri ve salt insanın biyolojik varlığının değil, toplumun da varoluşunun parçasıdır (Lefebvre, 2002).

Deleuze ve Guattari'e göre mekân, “her yönden, bir haline-gelişe” katılımdır, yaşamdır. Mekânlar, geleneklerin, alışkanlıkların ve toplumu oluşturan değerlerin biçimsel özelliklerine kodlandığı yaşam merkezleridir, (Asiliskender, 2004).

5.1.1. Soyut Mekânlar

Yazarın, roman kahramanının ya da diğer yan figürlerin kendi düşüncelerinde oluşturdukları, hayallerini kurdukları, özledikleri, fakat gerçek hayatta aslında mevcut olmayan, tamamen farazi, kurmaca mekânlardır. Roman kahramanı kafasında fantastik, gizem dolu bir dünya yaratır ve bu dünyanın içinde yaşamaya başlar (Balcı, 2012).

5.1.2. Somut Mekânlar

Somut mekânlar iki şekilde çıkar karşımıza: iç ve dış mekânlar. İkiye ayırdığımız bu mekânlar kendi içlerinde de büyük bir çeşitlilik gösterip farklı sıfatlarla çekilmediklerinde farklı mekân türlerine işaret ederler, örneğin geniş mekân, dar mekân, yabancı mekân, kalıcı mekân, daimi mekân vs. Narlı da somut (kendi ifadesiyle “gerçek”) mekânları ikiye ayırıp onları açık ve kapalı mekân olarak adlandırmıştır. O’na göre açık mekân (ülke, bölge, deniz, şehir, dağ, park vs.) vaka parçalarının yaşandığı diğer mekânları kapsayıcı özelliğe sahiptir. Kapalı mekânlar (ev, oda, hastane, fabrika vs.) bazı şahısların içinde yaşadıkları diğer şahısların giremedikleri "kapsanan" mekânlardır (Balcı, 2012).

5.1.3. Kurgusal Metinde Mekân

Antik Yunan’da ‘sanat nedir?’ sorusuna, ilk olarak Platon (427–347) cevap verir. Platon, ‘idealar âlemi’ adını verdiği felsefi anlayışında, tabiatta var olan her şeyin, aslında idealar âleminin yansımasından ibaret olduğunu söyler. Sanat, eğer yaşadığımız dünyanın olgularından, yaşadığımız hayatları taklit ederek ortaya çıkmışsa, aslında sanat taklidin taklidini sunmuş demektir. “Platon, asıl gerçekliğin ancak zihin yoluyla kavrayabileceğimiz ‘idealar’ dünyasında mevcut bulunduğunu belirtir” (Kolcu, 2008). İdealar âlemi, gerçeklik âlemidir, yaşadığımız âlem ise onun yansımasından ibaret olan kopyalardır. “Sanat eserlerinde gördüğümüz, doğadır, insandır, hayattır ve sanatçı eserinde bize bunları yansıtır; bir ayna tutar dünyaya sanki” .(Moran, 2007)

Dil ve mimarlık, insanın kendini ortaya koyusu, mevcudiyetini ilan etmesi bakımından, ‘Ben buyum, buradayım.’ demesi ile insanlığın kendisi kadar eski iki olgudur. Söz, ilk insanın ağzından dökülen ilk hece ile birlikte hem su anki zamana hem de aktarılması ile gelecek zamana işaret eden bir iletişim şekli, mimarlık ise insanın ilk barınağı olarak ve sonrasında şekillendirdiği çevresi ile dünya ile kurduğu iletişimin bir seklidir. Her ikisi de insanın, birey olma ama aynı zamanda insanlık olma durumunda oynadıkları rol ile toplumun önkoşulları arasında yer alırlar. Her ikisi de aktaran, tercüme eden doğaları ile gerek yerel gerekse küresel anlamda insanlığın tarihini, kültürünü inşa ederler.(Somer, 2006)

Romanın insanla, insanın yaşadığı çevreyle, insanın hayalleriyle ilgili bir tür olduğu düşünülüşünde insanın yaşadığı mekânın da, romanda belirleyici öğelerden biri olması gerekti söylenebilir. Bugüne kadar, mekân unsurunun bulunmadığı bir romanın yazılamamış olması da bunu göstermektedir. Mekân, romanda ifade edilen “yaşama can verir, derinlik kazandırır. Belki de mekân, yazında yaşamın hammaddesi, toprağıdır” .(Dener, 1995)

Mekâna yüklenen anlam ve mekânın işlenişindeki yoğunluk, yazardan yazara farklılık gösterir. Mekânın roman içindeki önemi ve alacağı şekil, yazarın incelemeleri ve sanata bakışı ile ilgilidir. Bazen de aynı yazarın farklı eserlerinde, mekânın önem derecesi değişmektedir. Aslında, mekânın daha çok romanın içeriğine göre şekil alan bir yapısı olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Olay ağırlıklı romanlarda/bölümlerde mekân, geniş bir çerçevede geçer. Farklı şekillerde genişleyerek, romanın işleyişine yardımcı olur. Psikolojik yönün ağır bastığı romanlarda/bölümlerde ise mekân, darlaşır. Darlaştığı ölçüde derinlik kazanır. Roman kişilerinin psikolojik yapılarına göre yeni anlamlar ve işlevler yüklenir. Roman kişilerinin konumlarına ve ruhsal durumlarına göre durağan bir mekân Retoriği karşımıza çıkar. Yazar, kimi yerde mekânı sembolik bir kimliğe büründürebilir. Mekânın romanda görülme biçimi, çeşitli tasniflerin yapılmasını gerektirir. Romanın kurgusuyla şekillenen mekân, roman kişileri ve okur üzerinde bazen genişleyerek bazen de darlaşarak karşımıza çıkabilir. Mekân, kurgunun gidişatına göre açık/geniş ve kapalı/dar; kapsayan, kapsanan da olabilir. Belli kişilere ait olan alanlar ve kamuya ait olan alanlar şeklinde de karşımıza çıkabilir.(Şengül.2011)

Her dilin bir mimarisi, her mimarinin de bir dili vardır. Yazı ise dilin semboller aracılığıyla ifade edilmesi, aktarılması, bir anlamda kalıcılık kazanmasıdır. Bunu belki de en iyi şekilde ifade eden söz ‘verba volant scripta manent’ tir. (Söz uçar, yazı kalır. Lat.) Ancak söz uçarken anlamından bir şeyleri de beraberinde götürür. Bu nedenle Fransız filozof Jaques Derrida’ya göre, ‘yazı öksüzdür’ Yazının olduğu yerde yazar yoktur ve yazı her okuyucu tarafından farklı yorumlanacaktır. Yine de bu riski göze almakta fayda var. Mimarlık da insanın yine sembolik olarak adlandırabileceğimiz bir dille varlığını, varlığının mekânını şekillendirme, kalıcı kılma sanatıdır. Yazı da mimari de kurgusal tasarımlardır. Her ikisinin de bir yapısı, Bir iskeleti vardır. Belirli ya da değişken, kimi somut kimi soyut öğelerden meydana gelir, inşa edilirler. Her ikisinin de çevresinde oluşan durum, bir içeriğin, bir anlamın aktarılması ancak bu esnada her okuyucu ile yeni anlamlar oluşmasıdır. Gerek

yazıyı gerek mimariyi okuyarak tarihte geçmişe gitmek kadar geleceğe dair varsayımlarda bulunmak da mümkündür .(Somer, 2006)

Mimarlığın yazı ile olan ilişkisi, bir kalemde ele alınamayacak kadar birbirinden farklı ancak yine de birbiriyle ilişkili alt yapılardan oluşur. Bunlardan en basit anlamda üzerinde durulabilecek olanı, bir metnin mimari tasarım sürecini ne şekilde etkileyebileceğidir. Her ne kadar bu süreci diğer öğelerinden soyutlamak imkânsız olsa da yaratının en temel ifade alanlarından biri olan yazının mimari sürecin içine, bir tür ilham kaynağı olarak sızması tasavvur edilebilir. Burada, belirtilmesi gereken bir ayrım, metnin nasıl bir amaçla kaleme alındığıdır; bu hiçbir mimari kaygı gütmeyen edebi bir metin olabileceği gibi, mimariyi birinci dereceden ilgilendiren söylemin bir ürünü de olabilir. Bir diğer okuma ise, özellikle yapısalci yaklaşımın öncülüğünü yaptığı kent okumaları olacaktır. Burada söz konusu olan, bir kent yapısını, işaretleri üzerinden çözümlmek ve onu bir metne dökmektir. Bu da teori ile pratik arasındaki karşılıklı ilişkiye, birbirlerinden ne şekilde etkilenebileceklerine örnek teşkil eder .(Somer, 2006)

5.2. Arketip

Arketip kavramını ilk olarak Platon zamanında buluyoruz. Plato, arketiplerin, biçimlerin ideal ölümsüz şablonları olduğunu ortaya koymuştur. 20.yy'da İsviçreli psikolog Carl Jung, arketipleri modern psikoloji dünyasına sokmuştur. Temelinde, çoğu arketip, yaşamdaki tarihsel rollerden ortaya çıkmıştır. Arketipler kolektif bilinçaltının öğeleridir. Kolektif bilinçaltı, Jung'un isimlendirdiği şekilde, her insana miras kalır ve büyük oranda arketiplerden ve mitolojik figürlerden oluşur. Arketipler evrensel ve tarihsel olmalarına rağmen, bizim kendi bilinçaltımızın bir parçası olarak yer aldıklarında kişiselleşirler. Temelde 12 tane arketipe sahibiz ve bu arketipler kişiliğimiz, dürtülerimiz, duygularımız temel inançlarımız, motivasyonlarımız ve eylemlerimiz için nerdeyse bir temel oluştururlar. Jung insan kişiliğini incelediğinde bilincin yanı sıra bilinçdışına da önemli vurgular yapmıştır. Ona göre kişilik birbiriyle etkileşim içinde bulunan bilinç, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışından oluşur (Yerlikaya & İnanç, 2012).

Kendi deyimine göre bilinç okyanusun ortasında bulunan bir adadır, sanırım bu metaforla Jung kişiliğin gözle görülen kısmından bahsetmek istemiştir. Bilincin merkezi egodur. Adanın su altında kalan, gözle görülmeyen kısmı ise bilinçdışı temsil eder. Adanın -su altında kalan kısmı da dâhil edildiğinde- bütününün merkezi öz'dür. Bilinçdışı kendi içinde ikiye ayrılır. Biri kendi özgün yaşantılarımızdan oluşan kişisel bilinçdışı, diğeri ise türümüzün çağlar boyu deneyimlerinden kaynaklanan mirasımız olan kolektif bilinçdışıdır. Kişiliğin yapıları öyle güzel bir etkileşim halindedir ki, kolektif bilinçdışının imgelemleri kişisel yaşantılarımızla aktive edilip, güncellenebilir. Ego tarafından göz önünde bulundurulmayan yaşantılarımız yahut toplumsal olarak istenmeyen yönlerimiz yok olmayıp kişisel bilinçdışında varlıklarını sürdürebilirler. Kolektif bilinçdışının öğeleri ise arketiplerdir (Gençtan, 2012).Arketipler insan zihninin evriminin bizlere kazandırdığı prototipler, ilk örneklerdir. Jung'a göre bunlar banyo edilmeyi bekleyen negatif filmler gibi zihnimizde bulunurlar. Gerçek dünyada karşılık bulduklarında bu belirsiz –kişisel olmayan- imgeler canlı ve ya cansız varlıklara dönüşebilirler .(Gençtan, 2012)

Bebeklikten çocukluğa, çocukluktan ergenliğe, ergenlikten yetişkinliğe doğru ilerledikçe arketipler daha da güçlenir, kişiliğin ve davranışların oluşumunda daha etkin rol alırlar (Köknel, 1985).Jung'un özellikle üzerinde durduğu arketipler; Persona, gölge, Anima ve Animus, ben gibi imgeler olmakla birlikte, bunların sayısının gerçek yaşam olaylarının ve objelerin sayısına eşit olduğunu belirttiğini de gözden kaçırmamak ve her arketip adının bizde olumlu ve ya olumsuz çağrışımlar yapsa da özünde tarafsız bir enerji olduklarını unutmamak gerekir .(Ok, 2011)

5.2.1. C. G. Jung'un Arketip Kavramı

Jung'un psikoloji dünyasına kazandırdığı "*Arketip*" terimi, psikoloji literatüründe, algılamamızı örgütleyen, bilinç içeriklerini düzenleyen, değiştiren ve geliştiren yapılar olarak tanımlanmaktadır (Budak,2000)Jung, kolektif bilinçdışından süzülüp biçimlenen mitolojik temalara arketip adını vermeden önce, "başlangıçtan beri var olan imgeler" ve "kolektif bilincin hakimleri" isimlerini kullanıyordu. Daha sonra, St. Augustinus'un "*ideae principales*"ı tanımlayışından esinlenerek, "arketipler" adını kullanmayı tercih etmiştir. Jung'un arketipleri tanımlamak için esinlendiği, St. Augustinus'un "*ideae principales*"

tanımı şudur: “Esas düşünceler, belli bazı biçimlerdir ya da şeylerin sabit ve değişmez nedenleridir. Bunlar oluşturulmazlar, sonsuza dek aynı şekilde devam ederler ve ilahi anlayış içinde kapsamaktadırlar. Ve kendileri yok olmamalarına rağmen, var olabilen ve yok olabilen her şey bunların biçimlerine göre oluşur. Fakat deniyor ki ruh bunları göremez.” (Jacobi,J.2002). Buna göre “arketip ”in, Platon’un “idea”sıyla eşanlamlı bir kavram olduğu da ifade edilmektedir .(Jung, 2001)

Psıseyi, bilinç ve bilinçdışı olarak iki kısımda ele alan Jung, bilinçdışını da kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı olarak iki bölüme ayırır ve arketipleri kolektif bilinçdışının çekirdek yapıları olarak tanımlar. Kişisel bilinçdışı, bize rahatsızlık veren, huzursuzluk yarattığı için bastırığımız, bilinçsizce algıladığımız, düşündüğümüz her türlü şeyin depolandığı yapı olarak tanımlanmıştır ve kaynağının kişisel deneyimlerimiz olduğu öne sürülmüştür. Kolektif bilinçdışı ise, kalıtsal olarak her insanın doğuştan getirdiği, içeriğini de ilk insandan bu yana yaşanan tipik psişik etkileşimlerin oluşturduğu (korku, tehlike, üstün güce karşı verilen mücadele, cinsellik, doğum, ölüm, sevgi, vb.) yapıdır. Kolektif bilinçdışını oluşturan içerikler nötrdür, hiçbir olumlu-olumsuz etkiye maruz kalmazlar ve ancak bilinçle temas ettiklerinde bir kuvvet kazanırlar. Bu özelliklerinden ötürü Jung kolektif bilinçdışını “objektif psişe” olarak da adlandırmıştır.(Jacobi, J.2002)

Jung mitlerin arketiplerin temsilcileri olduğunu söylemiştir (Jacobi,J.2002). Dolayısıyla mitlerde ve mitsel öykülerde gördüğümüz karakterlerin ve olay örgülerinin her birinin bir arketipe tekabül ettiğini söyleyebiliriz. Jung’a göre, insanlık tarihi boyunca tüm dünyada farklı formlarda görünebilen arketipler, ancak bir deneyimle harekete geçirildiklerinde, yani tetiklendiklerinde, içlerinde buldukları kültür ya da başka diğer faktörlerden etkilenecek büründükleri elbiseyle görünüşe çıkarlar. Yoksa, tetiklenmeyen, harekete geçmeyen bir arketip algılanamaz. Her arketip aslında psişik bir niteliğin temsilcisidir ve arketiplerin harekete geçmesi demek, bilinçdışında potansiyel olarak bulunan psişik niteliklerin (irade, cesaret, üretkenlik) aktive olması demektir. (Jacobi,J.2002)

5.3. Sembol

İnsanlar ilk çağlardan beri dinsel ya da ritüel değer taşıyan kimi kavramları ya da olguları ifade etmek için sembollere başvurmuşlardır. Evrene, tabiata, tabiat ötesine dair algılar, hep semboller aracılığı ile aktarılmıştır. Mitler, efsaneler, folklorik öyküler, hatta masallar ve çeşitli sanat eserleri bizlere bu sembollerin aktarılmasını sağlamıştır. Sembol, algı ve deneyin içeriğinden meydana getirilen anlamlı bir sözcük, bir ifade aracı, bir dışlaştırma aracıdır. Sembolik formu insanın kültür dünyasını dile getiren bir semboller sistemi olarak tanımlamamız mümkündür. Tıpkı imge ve sembol gibi işaret ile sembol de zaman zaman karıştırılmaktadır. Oysa sembol, belli bir düşünceyi ve olguyu ifade eder. Gösterge ile gösterilen arasındaki bir “iç bağıntıya” dayanır. İşaret ise bir düşünceden çok bir hareketi ya da fiili anlatır. Örneğin kırmızı, trafikte bir işaret olarak yer alır. Ancak itfaiye araçlarının kan renginde olması bir sembol olarak düşünülmelidir. Bu yönüyle, semboller işaretlerden daha geniş bir anlam dünyasına sahip olmasına rağmen yine de imgenin sınırsızlığına kavuşamazlar. Daha kültürel, daha milli, daha toplumsal nitelikleriyle semboller, bir millete, bir dine aidiyetleriyle tanınan kalıplaşmış imgelerdir. Örneğin gül imgesi, hemen hemen bütün dinlerde önemli bir sembol olarak yer alır. Daha genel bir ifadeyle imgeler, zamanla kalıplaşarak sembol olmuşlardır.(Orhanoğlu,2012)

5.4. Yazar Sadık Hidayet

Sadık Hidayet 1903 Şubat ayında, Tahran’da Türk kökenli ancak asimile olmuş bir ailede doğdu. Son Türk devleti olan Kaçarlar (1785-1925) kralı Nasiriddin Şahın yakınlarından olan dedesi, tarihle ilgili birçok kitap yazmıştır. Hidayet ilk yıllarını Tahran’da ders okumakla geçirmiştir. 1917’de bir Fransız okuluna girerek orada Fransız bir papaz tarafından eğitilmiştir. Okul döneminde papazın etkisiyle vejetaryen olmuş ve aynı dönemde vejetaryenlikle ilgili iki küçük kitap yazmıştır. Lise yıllarında Hayyam’ın rubailerini düzenleyip yayınlamıştır. 1925’te Belçika’ya gitmiş, orayı sevmemiş ve Fransa’ya geri dönmeyi planlamış ,altı ay sonra da dönmüştür. Fransa’da hayvanlar, bitkiler ve sihirbazlıkla ilgili bir kitap ve makale yayınlamıştır. Sonrasında ilk intihar girişiminde, Maren nehrinde seyahat eden bir çift tarafından kurtarılmıştır. Tahran’a döndüğünde bankada çalışmaya

başlamış, birkaç yıl çalışıp yazdıktan sonra Hindistan'a gitmiş, orada Pehlevi dilini öğrenmeye başlamış ve Pehlevi metinlerini Farsçaya tercüme etmiştir. Hindistan'da daha da gelişen Türkler ve Araplara karşı ırkçı düşünceleri, sonraki eserlerinin hepsine yansımıştır. Tahran'a dönüp güzel sanatlar fakültesinde çevirmen olarak işe başlamıştır. Solcularla muhabbetler etmiş, ama onların partilerine hiç girmemiştir. İkinci Dünya savaşı ve İran'ın karışık durumu onu daha da etkilemiştir ve bu durum psikolojik hastalığının ilerlemesine neden olmuştur. Durumdan sıkılarak yine Fransa'ya dönmüş ve oradaki dairesinde pencere ve delikleri kapatarak, gazla intihar etmiştir. Ölümünü, yirmi beş yıllık arkadaşı Bozorg Alevi şöyle anlatır: "Paris'te günlerce, hava gazlı bir apartman aradı, Championnet caddesinde buldu aradığını. 9 Nisan 1951 günü dairesine kapandı ve bütün delikleri tıkadıktan sonra gaz musluğunu açtı. Ertesi gün ziyaretine gelen bir dostu, onu mutfakta yerde yatar buldu. Tertemiz giyinmiş, güzelce tıraş olmuştu ve cebinde parası vardı. Yakılmış müsveddelerin kalıntıları, yanı başında yerde duruyordu." (Necatigil, 2012)

5.4.1. Kör Baykuş Romanı

Kitap, ilk kez Hidayet'in Hindistan'da ikamet ettiği zamanda, yani 1936 yılında 50 tane el yazısı olarak yayınlanmıştı. Cildin üzerinde Hidayet'in kendi çizdiği resim basılıydı. Kitabın üzerinde 'İran'da satışı yasaktır' tümcəsi görülmektedir, ancak o dönem İran'da kitaba yasak yoktu ve Hidayet İran okur kitesinin bu eseri okumaya hala hazır olmadığını düşündüğü için bu notu düşmüştü. Kitap tam bir başyapıttır çünkü bize Hidayet'in kendi eserlerinde nasıl yaşadığını göstermektedir. Bu nedenle birçok eleştirmen tarafından farklı kuramlar ve bakış açılarıyla eleştirilmiştir. En önemli eleştiri eserlerinden biri de İran'da yayınlanan Dr. Sanati'nin Hidayet'in eserlerinden yola çıkarak yazarın psikolojik hastalığını teşhis ettiği araştırmasıdır. Ancak İran toplumunu, devletini ve toplumda yaşayan insanların batıl inançlarını eleştirerek Hidayet, eserlerinin çoğunda, özellikle Kör Baykuş'da çok sembolik bir dil kullanmıştır. Kitap İslam Devrimine değin defalarca yayınlanmış, ancak devrimden sonra yasaklanmıştır. Çok sayıda kaçak nüshaları hala piyasada bulunmaktadır. Hatemi'nin İran cumhurbaşkanı olduğu sırada, bazı kitaplar için yasakların kaldırılmasına karşın, bu kitap farklı yayın evleri tarafından yayınlanmıştır (Yazar öldüğü için ve varisi olmadığından, söz konusu eser her yayınevının repertuarında bulunmaktadır). Kitabın

kapağı da değişikliklere maruz kalarak çok farklı şekillere bürünmüştür, ancak grafikerler de, hep Hidayet'in kendi çizdiği eserden yola çıkmışlardır.(Baghanam, Yılmaz,2013)

Kör Baykuş, İran edebiyatında romana bağımsız bir tür olarak yeni bir estetik değer kazandırdığı için tarihsel bir öneme sahiptir. Sadık Hidayet, eserlerinin önemli bir kısmının odağında yer alan ölüm ve intihar düşünceleriyle, kâbuslarla dolu bunalımlı bir dünya içinde yalnızlık, gerçeklerden kaçış, boşluk duygusu ve ölüm gibi temel izlekleri sürdürür. Kafka, Poe, Çehov, Rilke gibi yazarlara yakın olan Sadık Hidayet, yarattığı yazınsal evrende çoğu zaman düşlerle gerçekleri bir arada işler. Kör Baykuş, zaman kavramının sekteye uğradığı; geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanın iç içe geçtiği; gerçeklerle düşlerin karışıp kahramanların birbirine dönüştüğü özgün bir masalsi anlatıdır. Bu masalsilik yer yer gerçeklere dokunarak yazarın yaşamına ve birtakım kültürel kodlamalara açılır. Sadık Hidayet'in başta Kör Baykuş olmak üzere birçok eseri, yapısalcı, psikanalitik, sosyolojik, feminist... Okumalara açık; yoğun, derinlikli ve zengin metinler olarak dikkat çeker. İçerdiği anlam yoğunluğu dolayısıyla Sadık Hidayet'in eserlerine dair birçok inceleme, araştırma yapıldı; kitaplar, makaleler yazıldı. Onun sıra dışı dünyasına yorumsal açılımlar kazandırıldı; Sadık Hidayet ile eserleri arasındaki bağıntılar, farklı perspektiflerden ele alınarak işlendi. (Beraheni,2011)

İran-Avrupa-Hindistan üçgeninde geçmiş bir ömrün en içli sahibi Sadık Hidayet, bir dünyadır. Ağacı, toprağı, taşı, havası başka bir dünya. Onu okudukça dünyanın kötü gidişatının, insanların ziyan içinde olmalarının ömrü boyunca ona ne kadar dokunduğunu anlamak mümkün. Kısacası o kadar hassas adamdı ki Hidâyet, dünya ona hep dokundu. Bu hassas adam, bu yalan dünyaya 17 Şubat 1903'te Tahran'da gözlerini açar. Doğduğunda İran'da Meşrutiyet Devrimi'nin başlamasına iki yıl vardır. Batılılaşma sürecine girilen bir dönemde büyür. Kuzey İran'dan gelmiş soylu bir ailenin oğlu olan Hidâyet, kendi hâlinde içine kapanık bir çocuktur. Batılı bir eğitim alır ve Saint Louis Akademisi'ne yazılır. Yirmi yaşına geldiğinde babasının evindeki odasına sırtını döner ve ailesiyle bağlarını koparır. Ailesininkinden başka bir sosyal yaşamı tercih eder. Böylelikle ailenin koruyucu kabuğunu kendi isteğiyle reddetmiş olur. Yirmi yaşındayken ilk kitabı Rubaiyyât-ı Hakîm Ömer Hâyyam'ı (Filozof Ömer Hayyam'ın Rubailerini) yayımlar. 1925-26 yılında Saint Louis Akademisi'ni bitirdiğinde, Rıza Şah tarafından bir grup öğrenciyle birlikte Avrupa'ya gönderilir. Önce mühendislik, sonra dış hekimliği okumaya kalkar. Ama kendini gezip görmekten ve yazmaktan alıkoyamaz. Yazmaya adar naçizane ömrünü. Efsanevi eseri Kör

Baykuş'ta yazacağı gibi: "... Beni bu oda köşesinde tümörler gibi, kanserler gibi azar azar yemiş bitirmiş dertlerimi kâğıda geçirmek istiyorum..." der adeta. Avrupa'da geçirdiği yıllar boyunca hayat ve ölüm sorunları üzerine çalışır. 1927'de Vejetaryenliğin Yararları adlı kitabı yayımlanır. Hidâyet, iflah olmaz bir vejetaryendir. Çocukken bir bayramda kurbanı kesilirken görür ve hayatı boyunca ağızına bir daha et koymaz. Hidâyet, 1927'de Tahran'a döner. 1936 yılına kadar birçok kitabı yayımlanır (Diri Gömülen, Üç Damla Kan, Alacakaranlık, Hayyam'ın Teraneleri, Alevi'ye Hanım, Isfahan: Yarım Cihan) ve aynı yıl Hindistan'a gider. İşte başyapıtı ve unutulmaz eseri Kör Baykuş'u da burada yayımlar. İran'a döndüğünde ortalık iyice karışmıştır. Her şey daha da kötüye gitmektedir. Ömrü boyunca İran'ın yaşadığı değişimlere tanık olan, İran ile birlikte altüst olan Hidâyet, gitgide karamsarlaşır ve alegorik bir tarz seçerek yazmaya devam eder. İşte tüm bunlardan Aylak Köpek doğar. Birkaç yıl sonraysa Hacı Ağa ile tam anlamda gerçekçi, sert ve saldırgan bir noktaya ulaşır yazınında. Ömrünün son yıllarını ise Kafka'nın ve Avrupalı başka yazarların kitapların çevirmekle geçirir. (Aktaş.2006)

Kitaptaki yazılarda Kör Baykuş odağa alınıyor; roman metnindeki bazı bulgular yazarın öteki metinleriyle ve yazarın yaşamındaki olaylarla karşılaştırılarak önemli sentezlere ulaşıyor. "Kör Baykuş'un yeniden yazılışı" alt başlığıyla sunulan kitapta, psikanalizin verilerinden olabildiğince yararlanılarak Sadık Hidayet'in Diri Gömülen, Perde Arkasındaki Bebek, Üç Damla Kan, Karanlık Oda gibi sürrealist öykülerinde ve Kör Baykuş romanında işlenen ölüm-aşk-korku-intihar-ölüm severlik-ölüsvicilik gibi birtakım kavramlar ayrıntılı olarak ele alınıyor. Karakterlerdeki çift eşlilik olgusundan hareketle bazı sonuçlara ulaşıyor. Ölüm ve korkunun bir duyumsama olmaktan çıkıp birer varlık haline dönüşmesinde bireyin ruhsal yapısının işlevselliği üzerinde durularak Sadık Hidayet anlatısının asli niteliklerinden birinin bu dönüşüm süreci olduğu ifade ediliyor. Kitap, akademisyen psikiyatrist Yıldırım B. Doğan'ın önsözüyle açılıyor ve Sadık Hidayet'in Perde Arkasındaki Bebek öyküsüyle sürüyor. (Beraheni.2011)

5.4.2. Sadık Hidayetin Başka Eserleri

5.4.2.1. Öyküler

- 1930-Diri Gömülen (Zindeh be-gur)
 1931-Moğol Gölgesi (Sayeh-ye Moghol)
 1932-Üç Damla Kan (Seh qatreh khun)
 1933-Alacakaranlık (Sayeh Rushan)
 1937-Kör Baykuş (Bûf-i kûr)
 1942-Aylak Köpek (Sag-e Velgard)
 1945-Hacı Ağa (Haji Aqa)

5.4.2.2. Oyunlar

- 1930-Sâsân Kızı Pervin (Parvin dokhtar-e Sasan)
 1933-Mâzyâr (Maziyar)

5.4.2.3. Seyahatnameler

- 1931-İsfahan: Cihan'ın Yarısı (Esfahan nesf-e Jahan)
 1935-İslak Yol Üzerinde (Ru-ye Jadeh-ye Namnak)

5.4.2.4. İnceleme-Araştırma

- 1923-Hayyam'ın Terâneleri (Rubaiyat-e Hakim Omar-el Khayyam)
 1924-İnsan ve Hayvan (Ensan va Hayvan)
 1927-Ölüm (Marg)
 1948-Kafka'nın Mesajı (Taranehha-ye Khayyam)
 1957-Vejetaryenliğin Yararları (Favayed-e Giyahkhari)

6. METİN İÇERİK ANALİZİ (KÖR BAYKUŞ)

Kör Baykuş romanında mekân tasarımını analiz etmek üzere söz konusu romanın bazı bölümleri seçilerek içeriği incelenmiştir;

Metin 1:

“Yaralar vardır hayatta, ruhu cüzam gibi yavaş yavaş ve yalnızlıkta yiyen, kemiren yaralar. Kimseye anlatılamaz bu dertler, çünkü herkes bunlara nadir ve acayip şeyler gözüyle bakarlar. Biri çıkar da bunları söyler ya da yazarsa, insanlar, yürürlükteki inançlara ve kendi akıllarına göre hem saygılı hem de alaycı bir gülüşle dinlerler bunları. Çünkü henüz çaresi de, devası da yok bu dertlerin. Tek ilaç şarap yardımıyla unutmaktır; afyonun ve uyuşturucu maddelerin sağladığı sahte uykudur. Ama ne yazık ki bu tür devaların da etkileri geçicidir, acıyı kesecekleri yerde çok geçmeden daha da şiddetlendirdiler” .(Hidayet, s.15)

Kitabın ilk cümlesinden başlayarak yazar insanın var olmadığı (çorak ve terkedilmiş) bir mekân kurgular. Yazar, cüzam gibi ruhu kemirip yiyen bir yaradan söz açar ki; bu hastalık okuru ortaçağın karanlık dünyasına sürükleyerek, yazarın kurguladığı mekânın hastalıklı, yalnızlık dolu ve aydınlıktan uzak bir mekân olduğu duygusunun içimize yerleşmesine neden olur.

Metin 2:

“Acaba bir gün bu metafizik olguların, ruhtaki bu kendinden geçme halinde ve uykuyla uyanıklık arasında beliren gölgeler yansımalarının sırrı anlaşılacak mı?”
(Hidayet, s.15)

Yazar metafizik olguları vurgulamakla, başlangıçta okura bir ipucu vermektedir. Bütün olayların gerçeküstü ve fiziksel alanda gerçekleşmediğini belirterek, okuru ‘kendinden geçme halinde, uykulu ve uykusuz’ kelimelerini kullanarak, bulanık/flu bir mekâna soktuğu anlaşılabilir.

Metin 3.

“Ama ben onlardan bir tanesini anlatmakla yetineceğim, başımdan geçti bu ve beni öyle sarstı ki asla unutamam. Ömrüm oldukça, ezelden ebede, insan kavrayışının ötesindeki o dünyaya ulaşacağım ana kadar, onun o uğursuz izleri hayatıma hep zehir

akıtacak. "Zehir" diye yazdım ya, onun damgasını her zaman bağrımnda taşıdığını, taşıyacağımı söylemek istiyorum." (Hidayet, s.15)

Ezelden ebede ömrüm oldukça, insan kavrayışının ötesinde dünyaya ulaşacağım ana kadar' cümlelerini kullanmakla yazar, kendi başına gelen olayların açıklamasını verse de, okurun zamansız bir olayı görmesini istemektedir. Olaylar bir zaman içinde değil gerçek üstü kıvranılamayan bir zamansızlıkta geçmektedir. Kişilerin de belirsiz olmasıyla mekân daha da belirsiz bir hale gelmekte, olaylar bir mekân zaman ilişkisi içinde var olmaktadır. Yazar ezelden ebede tabirini kullanmakla olayların bir zaman çizelgesine oturmasına engel olur. Bu doğrultuda, yazarın dünyasında zamanın doğrusal bir ifade yerine gerçek üstü ve kavranamayan bir ifade bulduğunu anlamaktayız.

Metin 4.

"Çalışacağım yazmaya, aklımda kalanları, olaylar zincirinden zihnimde kalanları yazmaya. Belki genel bir sonuca varırım, hayır, fakat içim rahat eder, inanabilirim kendim.- Çünkü benim için hiç önemi yok, inanmış inanmamış başkaları. - Lakin tek korkum: yarın ölebilirim kendimi tanıyamadan. - Hayat tecrübeleri rôle şu yargıya vardım ki, başkalarıyla benim aramda korkunç bir uçurum var, anladım, elden geldiğince susmam gerek, elden geldiğince düşüncelerimi kendime saklamalıyım. Ve şimdi yazmaya karar vermişsem, bunun tek nedeni, kendimi gölgeme tanıtmak isteğidir. Duvardan doğru eğilmiş, yazdıklarımı oburca yutmak, yok etmek isteyen gölgeme. İşte onun için denemek istiyorum. Uzun zamandır başkalarıyla bütün bağlarımı koparmışım, İşte onun için denemek istiyorum: Birbirimizi ola ki daha iyi tanırız." (Hidayet, s.15)

'Lakin tek korkum' cümlesinde yazar büyük bir korkudan bahsetmektedir. 'Tek' kelimesi bu korkunun daha da büyük olduğuna işaret eder. Adeta okura benim korkularım kork der. Yazar en büyük korkusunun, kendisini tanımamak olduğunu söylemektedir. İnsanın dış dünya ile bağlantısı 'ben ' veya 'kendim' kelimesi ile kurulduğundan, kendisini tanımayan 'ben ' dış dünyada bir görüntüde bulamaz ve nitekim kim olduğunu da bilemez. Bu durum okuru daha da belirsiz bir mekânla karşı karşıya bırakmaktadır.

Metin 5:

"...Ne boş düşünce! - Olsun, fakat her hakikatten çok azap veriyor bana. - Bana benzeyen, görünüşte bendeki ihtiyaçlara, tutkulara, arzulara sahip bu insanlar niçin kırarlar beni? Ancak benimle eğlenmek, bana çatismak için yaratılmış bir avuç gölgeden

başka bir şey mi bunlar? Ne hissetsem, ne görsem, neye değer versem hepsi, baştan sona bir vehim değil mi, gerçekten hayli farklı bir kuruntu değil mi? Fakat ben gölgem için yazıyorum, gaz lambasının duvara yansıttığı gölgem için. Kendimi ona tanıtmalıyım.” (Hidayet, s.16)

Yukarıdaki alıntıda, yazar, kendini gölgesine tanıtmak ister. Sadık Hidayet’in metinde en çok kullandığı kelimelerden biri gölgedir. Gölge var olan öğelerin bir yansımasıdır. Dünyayı görme nedenimiz ışıkta, onun olmaması gölgedir. Ancak objelerin gölgesi, ışığın yönü ve şiddetinin değişmesi ile değişir. Uzamalar, kısaltmalar ve yön değişimi gölgenin mahiyetidir. Gölge Carl Gustav Jung’un psikolojisinin en önemli kavramlarından biridir. Gölge en eski arkitiplerdendir. Gölge rüyada, rüya gören insan ile aynı cinsiyettedir. Gölge bizim karakterimizin en gizemli yanıdır. Psikolojide buna ‘Alter Ego’ veya öteki ben denir. İlkel toplumlarda insanlar gölgeyi, su ve aynadaki yansımalarıyla aynı şey olarak görmekteydiler. Günümüzde bile bazı kültürlerde ölünün üzerine su veya ayna konmaktadır ki; bu artık ölünün bir gölgesi olmadığı anlamını taşır.

İnsanın isteyip de gerçekleştiremediği, bilinçaltına attığı duyguları “gölgeyi” oluşturur. “Gölge, bireysel bilinçdışıdır. Toplumsal standartlara ve bizim ideal kişiliğimize uymayan tüm vahşi istekler ve duygulardır. Utanç duyduğumuz ve kendi hakkımızda bilmek istemediğimiz her şeydir.” Kahraman birey olma sürecini tamamlamak üzere çıktığı yolculuğunda kendi gölgesiyle yüzleşmek zorundadır. Süreç içinde kahraman ya gölgesini yenecek ya da ona yenik düşecektir. Gölge genellikle rüyalarla ortaya çıkmaktadır. Gölge, karşımıza bir karakter olarak da çıkabilmektedir. Bu rolü üstlenen bir karakter, kahramanla karşı karşıya getirilerek onun kendini tamamlamasında önemli bir rol üstlenir. Jung, gölgeyi kişisel ve kolektif gölge olmak üzere iki ayrı açıdan ele alır. Kişisel anlamda zayıflıklar ve kusurlar şeklinde ortaya çıkar. Eğer insanlığın ortak bir yönünü sergiliyorsa kolektif bir zeminde düşünülmelidir.(Taner Namlı,2007)

Metin 6:

“Yoksulluk, miskinlik dolu bu aşağılık dünyada ilk kez bir güneş ışını, hayatımı aydınlattı sanmıştım. Ama ne yazık ki, bu güneş ışını pek de süreksiz bir parıltı oldu, bir meteordu sanki bana bir kadın, daha çok bir melek kılığında göründü. Işıltısında kısa bir an, bir saniyelik bir zaman için hayatın bütün bedbahtlığını gördüm, azamet ve güzelliğini kavradım. Sonra da bu parıltı, pek de çabuk, karanlığın uçurumuna gömüldü. Hayır, gördüm, azamet ve güzelliğini kavradım. Sonra da bu parıltı, pek de

çabuk, karanlığın uçurumuna gömüldü. Hayır, bu süreksiz ışını kendime alıkoyamadım, tutamadım.” (Hidayet, s.16)

Üç aydan beri, hayır, iki ay dört gün var ki onun izini yitirdim, ama büyüğü gözlerinin, o gözlerdeki öldürücü pırıltının anısı hayatımdan silinmedi; onu nasıl unutabilirim ki, hayatıma öylesine bağlanmış. Hayır, adını söylemem asla. O ince, esiri, belli belirsiz endamın, iri hayran parlak gözlerin ardında ömrüm azar azar ve acıyla yanadursun, eriyedursun, bu aşağılık dünya ile bir ilişkisi yoktu onun! Hayır, yeryüzü nesnelere bulaştıramam, kirletmem adını. O yok olunca ben de bir sürüden farksız insanlardan, ahmaklardan, mutlu kişilerden tamamen el etek çektim, unutmak için şaraba ve afyona verdim kendimi. Hayatım odamın dört duvarı içinde geçti ve geçiyor. Baştan sona hayatım dört duvar arasında geçti. Bütün gün işim gücüm kalemdanları yapmak, boyanmaktı benim. Bütün vaktimi kalemdan ressamlığı, içki ve afyon dolduruyordu. Kalemdanlar üzerine resimler çiziyordum. Kendimi uyuşturmak ve zamanı öldürmek için bu gülünç işi seçmişim. İyi bir rastlantı, evim şehrin dışındaydı, sessiz sakin bir yer, hayatın gürültüsünden uzak. Çevre tamamen terk edilmiş, yıkıntı yerleri. Ancak hendeğin öbür tarafında basık, toprak kulübeler görülüyor ve şehir başlıyor. Bilmiyorum bu evi hangi mecnun, hangi sivri akıllı yapmış Nuh nebi zamanında. Gözlerim kapalıyken bile her köşesi gözümün önünde canlanıyor, omuzlarımda ağırlığı hissediyorum. Benzerini ancak eski kalemdanların üzerine nakkaşların çizdikleri bir ev.” (Hidayet, s.17)

Bu paragraftaki ‘Ev’ sözcüğü kimliğin şifresi ve varlığın simgesidir. Eski mitlerde ev, dışı cinsin simgesidir. Ev insanın bedeni ile iletişim halindedir. ‘*Hayatım odamın dört duvarı içinde geçti ve geçiyor*’ cümlesinde yazar, hayatının aslında bedeninin içinde hapsolmuş şekilde geçtiğini kastediyor. Evin dışı ise insanın maske taktığı, başka kalıplara büründüğü bir yerdir, çatı ise zihindir. Bodrum ve birinci kat bilinçaltı ve içgüdülerdir. Mutfak ise ki; yiyecekler orada ham halden pişmiş hale gelirler ve yemeğe dönüşürler işte öyle de zaman ve mekân da orada değişir. Merdivenler ise ruhun katlarının birbiri ile iletişimidir. Oda ve ev, içsellik analizinde yazar ve şairlere rehberlik eden psikolojik bir diyagramdır. (Bachelard.2013)

Yazar bütün hayatını bir odada geçirdiğinden bahsetmektedir. Bu ister istemez okurun bilinçaltında sonraki bütün olaylarında bu dört duvar içinde geçeceği düşüncesini oluşturmaktadır.

Ev düşleyen biri her yerde ev görür. (Bachelard,2013) .Ev bireyin sığınağı ya da bireyin ta kendisidir. Evin tüm karakteristik özellikleri (alçak, yüksek, kör duvarlara veya pencerelere sahip, dar ve karanlık yâda geniş ve havalandırılmış odalara sahip) içerisinde oturan kişiyi yansıtır: fakir, zengin, gizemli, hayat dolu, konfor düşkün, savurgan vs. Ev gece veya gündüz dışarı çıkmadan önce dünyanın tasavvur edildiği yerdir. Magritte karanlıklar içerisindeki bir ormanda parlak bir gökyüzü altında temsil ettiği tuhaf bir mesken resmi çizmiştir (aslında kendi evi): Doktor Jekyll ve Mr. Hyde buradaki laboratuvarlarında kendi gizemlerindedirler. Ev dünyanın bir yansıması, bir aynanın diğeri evren olan bir aynayı düşünmesidir. Burada nesnelere ters düşümlüdür: İnsan evin dışarı ile olan ilişkilerini düzenleyen efendidir.(Larousse Semboller sözlüğü,2006)

Dolayısıyla okur, yazarın bu cümlesinden sonra beyninde bir ev imgesi oluşturur. Yazar bu görüntülerle okurun bilinçaltında istediği mekânı ve zamanı yaratarak, mekânın içindeki olayları hazırlar, ama Hidayet hangi evden ve odadan bahsetmektedir? Doğduğu ve büyüdüğü doğu evini mi yoksa eğitim aldığı ve muhacirlikten sonra yerleştiği batı dünyasının evlerini mi?

Batı mimarisinde evlerin üstü genellikle açıktır ve bahçelerin kapı ve duvarı yoktur. Böylelikle bilinci ve dışa dönüklüğü vurgular. Hâlbuki doğu evleri kapalı, gizemli ve saklıdır. Böylece bilinçsizliği ve egemen kılındığını gösterir. Batı evleri ana caddeye yönelik yapılır. Cam, pencere ve kapıların ana caddeye direk açılması bunu göstermektedir. Batıda evler doğrudan toplumsal hayata yönelik iken, doğuda genel olarak dar sokaklara yöneliktir. Başka bir deyişle doğuda ev yapıları içe dönük, batıda ise dışa dönüktür. Doğu evlerinde Depo gibi birimler giriş veya bodrum katındayken, batı evlerinde çatı katında tasarlanmaktadır. Genel olarak doğu ve özellikle İslam-İran kültürü içe dönük bir kültür olduğu için, bunun mimarlık anlayışına da yansıması gayet normaldir. İçe dönüklük ve yalnızlık Doğu kültürünün bir yansıması olarak Kör Baykuş romanında kendini göstermektedir. Hidayetin karamsarlığı ve edebiyatının Nihilist içeriği karanlık oda gibi (Dört duvar arasında) mimari öğelerden faydalanarak betimlenmiştir. Hidayet, Kör Baykuş'un çeşitli yerlerinde bu karamsarlığı defalarca bir mekân soyutlaması yaparak anlatır. Hatta bir insan olarak kendi varlığına haykıırıp, isyan ederken bazen bunu mekân üzerinden yapmaktadır. Örneğin; '*Bilmiyorum bu evi hangi mecnun, hangi sivri akıllı yapmış Nuh nebi zamanında...*'

'*Bütün vaktimi kalemdan ressamlığı...*' cümlesinde öncelikle romanın başkarakterinin sanatsal bir ruhu olduğunu bize anlatır ve bir yorucu tekrardan bahseder. Hidayet modern hayatın yorucu gündemini sanatsal bir şekilde ve hatta doğu sanatında göstermektedir. Bu cümlede içki ve afyondan tekrar bahis açmakla karamsar, yorucu bir günlük hayatı vurgulayarak aynı zamanda sürreal bir ruh halini ortaya koyar.

'... *Evim şehrin dışındaydı...*' cümlesinde yazar sakin, sessiz ve gürültüden uzak bir mekândan bahsederek, okurun zihninde تنها ve insanlardan uzak bir mekan oluşturmaktadır. Bahsettiği evin etrafında yıkık ve viran harabeler vardır. Bu tasvir yazarın elden gitmiş yaşamını, ölmüş hislerini bize anlatmak için kullandığı bir öğedir. Anlatıcı bu şehirde yaşamıyor, insanlarla bir arada değil ve öyle ki bahsettiği evin çevresinde evi etraftan soyutlayan bir hendekten bahsediyor. Mekânsal olarak, eski Rey şehrinin çevresindedir.

Metin 7:

"Bana inanılması için bunları bir bir yazmalıyım, bunları duvardaki gölgeme açıklamalıyım. Evet, bana tek sevinç kalmıştı, çok küçük bir gönül hoşluğu. Odamın dört duvarı içinde kalemdanlar boyamış, üzerlerine resimler yapmış, bütün vaktimi bu gülünç eğlenceye yatırmıştım. Ama o bir çift gözü gördükten, onları gördükten sonra her işin, her hareketin anlamı, değeri silindi gözümde. Fakat gariptir, inanılır şey değil, bilmiyorum niçin, yaptığım resimlerin konusu oldum olası hep aynı kaldı.

Hep bir servi çiziyordum. Dibinde ihtiyar, kambur bir adam bağdaş kurmuş oturuyor, bir Hint fakirine benziyordu. Bir abaya sarınmış, başına bir şal bağlamıştı. Sol elinin işaret parmağını bir hayret ifadesiyle dudaklarına götürmüştü. Karşısında uzun, siyah entarili bir genç kız hafif eğilmiş, ona bir gündüzsefası uzatıyordu. Ve bir dere akıyordu ikisinin arasından. – Ben bu sahneyi daha önce görmüş müydüm, yoksa rüyamda mı almıştım ilhamı? Bilmiyorum, bildiğim: çizdiğimin hep bu meclis, hep bu konu olduğuydu. Elim kendiliğinden hep bu resmi çiziyordu ve daha garibi şu ki, alıcıları vardı bu resimlerin. Amcamın aracılığıyla ben bu kalemdanları Hindistan' a gönderiyordum, o bunları satıyor, bana parasını yolluyordu." (Hidayet, s.16-17)

Ressamlık oturumu kitabın asli motiflerinden olan ve sürekli tekrarlanan bu görüntü, sembolik olmaktadır. Selvi ağacının altında yaşlı bir adam oturmaktadır. Karşısında kara giysi giyen bir kız eğilmiş ve ona kahkaha çiçeği vermek istiyor. Aralarında bir su arkı var. Yaşlı adam anlatıcının kendisi olarak yas tutmaktadır. Çünkü *Esîrî Kadın*'ı Selvi ağacının altında gömdüğünü sonra okuyacağız. (*Kör Baykuş* zaman açısından sondan başlıyor; yani

sondan başa doğru gidiyor.) Yaşlı adam sembolizm açısından anlatıcının ziyan olmuş hayatı olabilir; ya da tarihteki ardışık ölümler ile berbat edilen hayallerin toplamı olan tipik bir insan ve de insanın nefsi ve vücudunun hepsi ki öz farkındalıklar ile bilinçsizliğin bir aradaki kümesidir (Shemisa,1993)

Yahudiliğin gizli mistisizm törenlerinde “ Kabala”, yaşlı adam; gizli ilimler sembolü olmaktadır ve yeni sembolizm çalışmalarında genel bilinçsizlik olarak adlanmıştır. İngilizcede ise karşılığı Ancient of Days'dir .(Cirlot,1971)

Antik devirde servi ağacı yaşamdan ölüme geçişi, yani cehennemlerin tanrısı Hade'se gidişe bağlanır. Bu yas sembolü yapılan heyecan verici modern bir çağrışım Arnold Böcklinn ünlü 'ölüler adası' tablosunda bulunur. Ancak, yaprakları kalıcı olan birçok ağaç gibi servi ağacı da aynı şekilde uzun yaşama yâda ölümsüzlüğe bağlanabilir. Fenikeliler için servi yaşam ağacıydı. ,(Larousse Semboller sözlüğü,2006)

Metin 8:

“O sahne hem yakın, hem uzak bana, tam hatırlamıyorum. Şimdi hatırladığım şu ki, söyledim, anılarımı yazmam gerek. Fakat bu olay çok sonra oldu, konuyla da bir bağlantısı yok. - Çizmeyi, boyamayı da bıraktım büsbütün. İki ay önceydi, hayır, doğrusu: İki ay ve dört gün önce. Nevruz'un 13. günü. Halk şehir dışına akın etmişti, bense odamın penceresini kapatmış, sakın kafayla kendimi işime vermiş, güneşin batışına kadar çizmiş, boyamıştım. Birden kapı açıldı, amcam geldi - yani gelen adam kendini amcam diye tanıttı. Ben onu hiç görmemiştim. Gençliğinden beri dışarlardaydı amcam. Kaptandı sözde. Benimle iş konuşmaya gelmiştir diye düşündüm, ticaret de yaptığını duymuştum. Her neyse, ihtiyar ve kambur biriydi amcam, başına bir Hint şah sarmıştı, sırtında eski ve sarı bir aba. Başını, yüzünü örtüyordu şal. Açık yakasından kıllı göğsü görülüyordu. Şalın kıvrımlarından seyrek sakalının kılları tek tek sayılabilirdi. Gözleri kızarıktı ve yarı dudaklıydı amcam. Uzak ve gülünç bir benzerliği vardı benimle, bir dev aynasında benim portremdi sanki. Ben babamı da hep böyle düşünmüştüm. İçeri girer girmez, odanın bir köşesine çöküp oturmuştu amcam. Bir şeyler ikram edip onu güzelce ağırlamak istedim. Lambayı yaktım, yandaki küçük, karanlık odaya gittim, her tarafı aradım, ona uygun bir şey, ne çıkarabilirdim? Gerçi evde hiçbir şey kalmadığını biliyordum, ne afyon vardı artık, ne de içki. Birden sanki içime doğdu, gözlerim duvardaki rafa gitti. Bir şişe eski şarap vardı, onu gördüm. - Güya ben doğdum diye, ta o zaman yapmış, saklamışlardı, duvardaki rafta duruyordu, hiç dokunmamıştım, evde böyle bir şey olduğunu tamamen

unutmuştum hatta. - Rafa erişmek için oradaki bir tabureye çıktım. Şişeyi almıştım ki, duvardaki pencereden gördüm: Evin arkasındaki kırdı, bir servi dibinde kambur bir ihtiyar oturuyordu. Karşısında bir genç kız, hayır bir cennet meleği ona doğru eğilmişti; sağ eliyle mavi bir gündüzsefası uzatıyordu ona ve ihtiyar, sol elinin işaret parmağını ağzına götürmüş, tırnağını ısıırıyordu.” (Hidayet, s.17-18)

Ev sembolizminde raf, öz farkındalıkla bilinçsizliğin fasılası, ya da öz farkındalık ile bilinçsizliğin bir toplamıdır. Bunun nedeni, rafın evin yukarısında bir girinti olmasıdır. Rafın üzerinde eski bir içkinin duruyor olması, yazarın bilinçsizliği iyice vurgulamak istemesinden kaynaklanmaktadır.

Rafın hava alan deliği: delik; hem meyve verme, hem de bu dünyanın öteki dünyaya bağlanması anlamındadır. Bazen de karasız vücut aşamasından kararlı vücut aşamasına geçiş anlamındadır. (Cirlot,1971)

Metin 9:

“Kız sahiden oradaydı, karşımda orada duruyor, fakat çevresine bakmıyordu hiç. Bakıyor ama görmüyordu. Ağız kenarlarında iradesiz, esrik bir gülümseme donmuş kalmıştı. Olmayan, kayıp bir kimseyi düşünüyor gibiydi. Kızın büyüleyen, iri gözlerini gördüm, insana acı sitekler veriyordu bu gözler. Acılıydı; hayret, tehdit ve vaatler vardı bu gözlerde; gördüm. Hayatımın kıvılcımı, bu ışıltılı esrarlı gözlerin derinlerinde kaybolup gitmişti. Bu çekici ayna, bütün benliğimi, insan düşüncesinin kavrama gücünden aciz kaldığı bölgelere almış götürmüştü: Türkmenlerinki gibi dar çekik bu gözler, olağanüstü ve mest edici parıltıyla canlı, hem ürkütücü, hem çekiciydiler. Hiç kimsenin göremeyeceği korkulu manzara ve sırları seyrederek gibiydiler.” (Hidayet, s.19)

“Çıkık yanaklar, yüksek alın, ince ve bitişik kaşlar, dolgun hafif aralık dudaklar, o dudaklar ki uzun ve tutkulu bir öpüşle yeni öpülmüş, ama susuzlukları giderilmemiştir. Siyah saçları çözükle dağınık, solgun yüzüne dökülüyor, birkaç zülûf şakaklarında kıvrılıyordu. Uzunlarının letafeti, hareketlerindeki esiri özensizlik, hepsi, onun uçacak gibi, kırılacak gibi olduğunu gösteriyordu. Hint tapınaklarında bir rakkasenin hareketleri ancak böyle ahenkli olabilirdi.” (Hidayet, s.19)

“Donuk hali ve hüznü veren sevinci hissettiriyordu ki, rasgele bir varlık değildir bu. Güzelliği de olağan değil; afyon içildikten sonraki düşlerden, öyle görüntülerden biriydi bence. Ruhumda bir varlık değildir bu. Ruhumda adamotunun yarattığı aşk

hararetini yaratmıştı. Narin nazik endamı; omuzlarının, kollarının, göğüslerinin ince çizgileri, sırtından bacaklarına kadar. sanki oynaşının kucağından yeni kurtulmuştu; erkeğinin koynundan ayırdıkları bir dişi adamotunu andırıyordu. Kıvrımlı, siyah entarisi bedenine yapışmış, hatlarını meydana çıkarmıştı. Ben baktığım sırada o, kendisini ihtiyardan ayıran dereden atlayacaktı her halde. Denedi, ama başaramadı. Bir gülmedir tutturdu ihtiyar. Tüyleri diken diken eden kuru, felaket bir gülüşü bu. Yüz ifadesi hiç değişmeksizin katı, sinir, alaycı bir gülüşle gülüyordu adam. Sanki bir gülüşün yankısıydı bu; oyuk boş bir içerden geliyordu. Elimde şişe, tabureden yere atlardım, bilmiyordum niçin titriyordum, korkunç ve keyifli bir ürpermeydi bu. Hem tatlı, hem korkulu bir rüyadan apar-topar uyanmışım sanki. Şişeyi yere bıraktım, ellerimi yüzüme kapadım. Kaç dakika, kaç saat geçti, bilmiyorum. Kendime gelince şişeyi aldım, odaya döndüm. Amcam gitmişti, kapıyı bir ölü ağız gibi açık bırakmıştı. Fakat ihtiyarın gülüşü, kulaklarımda çınlıyordu hala. Karanlık basmıştı. Yağ lambası is yapıyordu. Duyduğum keyifli titreyiş ve korkunun etkisindeydim henüz. Benliğim o anda değişmeye başlamıştı. Ruhumu etkilemesi, insan kavrayışının aciz kaldığı noktalara kadar ulaşması için, bu meleğin, bu esiri genç kızın bir bakışı kafi gelmişti. Bilincimi yitirmiştim. Sanki ismini eskiden biliyordum. Gözlerinin parıltısına, rengine, kokusuna, hareketlerine öylesine aşına idim ki, ruhlarımız önceki bir hayatta, cisimsiz maddesiz bir âlemde karşılaşmış da tek asıldan, tek maddeden oluşmuş, böylece bizim yeniden birleşmemiz adeta kaçınılmaz olmuştu. Ben bu hayatta da onun yanında olmalıydım. Hiçbir zaman el sürmek değildi istediğim; gövdemin görünmez ışınlarının ona değmesi bana yetiyordu. Korkunç macera! İçimde ilk görüşten kalma, aşına bir duygu: Ben onu tanıyorum. İki sevdalı hep aynı hisse kapılmazlar mı, birbirlerine önceden rastladıkları, aralarında esrarlı bağlar olduğu duygusuna kapılmazlar mı? Bu aşağılık dünyada ya onun aşkını isterim, ya da hiç kimsenin! Hem mümkün mü bir başkasının beni etkilemesi? Fakat ihtiyarın o kuru ve rezil gülüşü, o uğursuz gülüş, aramızdaki bağı koparılıştı işte. Bütün gece bunu düşündüm. Kaç kere gideyim, duvardaki pencereden bakayım istedim, ama ihtiyarın kahkahasını gene işitirim diye korktum. Ertesi günüm de bu düşüncelerle geçti. Onu hiç görmeden nasıl edebilirdim? Daha ertesi gün, bin bir korkuyla titreyerek, şişeyi gene eski yerine koymaya karar verdim. Lakin perdeyi açınca, hayatıma çöken karanlıkla örtülü gibi siyah, karanlık duvar çıktı karşıma. Duvarda ne pencere vardı ne de bir delik. O dört köşe pencere sımsıkı örülmüş, kapanmıştı. Olduğu yer duvardan ayırt edilemiyordu, sanki daha önce de pencere falan yoktu duvarda. - Tabureye çıktım, bir çılgın gibi yumrukladım duvarı, kulak verdim, lambayı tuttum üzerine: en ufak bir delik, bir

menfez yoktu duvarda. Yumruklarım bir işe yaramamıştı. Bir kurşun külçesiydi sanki duvar.” (Hidayet, s.19-20-21)

Burada dörtgen delik, lamba ve kalın duvar sembolleri dikkate şayandır. Dörtgen ve daire (Mandala) psikolojik sıkıntılar zamanı tezahür edebilir şekillerdendir. Lamba, ışık ve öz farkındalık sembolü ve kalın duvar ise iç ve bilinçsizlik dünyasının sınırı olup, gerçek öz, Anima (ruh), onun arkasındadır. Duvar anlatıcının içine bakmasına engel olmaktadır tıpkı delik pencere gibi nüfuz şifresi olarak, bilinçsizlikle iletişim kurmak için bir araç olmaktadır.

Duvar işçiliğinin dikey plan şekli altında temsil edilen duvar korumanın ve sınırın sembolüdür, ama aynı zamanda ayrılık ve bölünmeyi de temsil eder. Çevreleyen, hapseden, saklayan yani kapalı dünya ile açık dünyayı birbirinden ayıran dünyadır. Karnında bebek taşıyan bir kadın aynen bir şehir, bir kale gibi çevreleyendir. Nedeni belli olmayan bir şekilde sanki kadının bedeni fetüsü çevreliyormuş gibi, çevreleyen bir duvar ve çevreleyen bir kadın özdeşleştirilir. Buna karşın kapalı bahçe (Hortus Conclusus) gizemli bir yerdir. (Larousse Semboller sözlüğü, 2006)

Metin 10:

“Vazgeçebilir miydim tamamen? Ama onu tekrar görmek, benim elimde olan bir şey değildi. Azap çeken bir ruh gibi bekliyor, kolluyor, arıyordum, lakin boşuna! Evin çevresini dolaştım, araştırdım. Bir gün, iki gün değil, belki iki ay dört gün, cinayet yerlerine dönen katiller gibi, döndüm dolandım evimin çevresinde. Etrafındaki bütün taşları, bütün kumları tanıyordum da servi olsun, dere olsun, o gördüğüm kişiler olsun, onlardan bir iz, bir eser bulamıyordum. Geceleri ay ışığında diz çökmeler; ağaçlara taşlara aya, aciz zavallı yalvarmalar, her yaratıktan medet ummalar - boşuna! En ufak bir ipucu bile yok. Bütün bunların beyhude olduğunu anlamıştım, çünkü bu yeryüzündeki şeylerle bir bağlantısı olamazdı onun. Örneğin onun o uzun saçlarını yıkadığı su, ancak pek az bulunur, pek az bilinir bir çeşmeden akabilir, tılsımlı bir mağaradan çıkabilirdi.” (Hidayet, s.21)

Pınar ve mağara ikisi de semboldür. Pınar ile su, öz farkındalıkla bilimin işaretidir. Ancak burada onun kaynağının bilinmedik olduğundan dolayı ve de Esîrî Kadın kendi siyah saçlarını onunla yıkadığı için bilinçsizlik şifresi olmaktadır. Mağara ise bilinçsizlik sembolü olmaktadır. Semboller sözlüğünde mağara hakkında, onun, manevî bir makamda insan kalbinin temsilcisi olduğu söylenmektedir. Jung’a göre mağara bilinçsizliğin güvenlik ve

yenilmezliğini ifade etmektedir. Eski mağaraların mitolojik resimleri içermeleri de, mağara ile bilinçsizliğin diğer bir benzerlik yönü olmaktadır. Ayrıca Almanca Höhle (= mağara) ve Hölle (= cehennem) sözcüklerinin benzerlikleri ilginçtir.(Shemisa,1993)

Mağara kayalıkta veya yer altında derin bir oyuk, gizemli bir sığınak aynı zamanda da bilgisizliğin sembolüdür. Mağara inzivaya çekilenin dünyevi etkilerden uzak düşünme fırsatı bulunduğu bir yerdir ve tanrıya yakınlık mucizeleri gerçekleştirmek için fırsat sunabilir. Mağaraya hâkim olan karanlık, aynı zamanda beşeri bilgisizliğin sembolüdür. Bu nedenle zincire vurulmuş insanların duvarlara vuran gölgelerden başka bir şey görmedikleri Eflatun'un mağarası buna örnek verebilir.(Larousse Semboller sözlüğü,2006)

Metin 11:

“Entarisi bildiğimiz pamuktan dokunmamıştı, o entariyi maddi eller, insan elleri yapmamıştı. Seçkin, üstün bir varlıktı o. Elindeki o gündüzsefasının bilinen bir çiçek olmadığını anlamıştım. İnanıyordum: Bildiğimiz suyla yıkasa solardı yüzü ve uzun zarif parmakları bildiğimiz bir gündüzsefasını koparsa, pörsümüş bir gül gibi solardı parmakları. Bütün bunları anlamıştım. Bu genç kız, hayır bu melek, sonsuz bir hayret ve anlatılamaz bir ilham kaynağıydı benim için. Latif ve el sürülemez varlığı, bende bir tapınma duygusu yaratmıştı. Yabancı bir bakışın, herhangi bir insan bakışının onu sarartıp solduracağına inanıyordum.” (Hidayet, s.21)

“...Onu yitirdim yitireli, aramızda bir taş duvar, ıslak bir set, deliksiz penceresiz, kurşun gibi bir taş duvar yükseldi yükseleli, hayatının ebediyen boş ve kayıp bir hayat olduğunu kavramıştım. Gerçi bakışlarındaki muhabbeti ve onu görmekten doğan derin hazzı karşılıksız bırakmış, ama bu onun beni görmeyişinden olmuştu. Bense onun gözlerine muhtaçtım, bir bakışı yeterdi; felsefenin bütün müşküllerini, teolojinin bütün muammalarını çözmeme yeterdi. Bir bakışı, diğer rumuz ve sırları alırdı benden, açardı. O günden sonra, içtiğim şarap ve afyon miktarını çoğalttım, ama ne yazık ki ümitsizliğe karşı bu devalar, ne zihnimi uyuşturdu, ne derdimi unutturdu bana. Gün gün, saat saat, dakika dakika onun düşüncesi, onun endamı, onun yüzü, öncekinden daha net canlandı gözümün önünde.” (Hidayet, s.21-22)

“ Nasıl unutabilirdim? Gözlerim açık, kapalı; uykuda, uyanık, karşımdaydı o. Odamın duvarındaki pencereden, dış, ariya açılan o dört köşe delikten doğru, insanın zihnini, mantığını kaplayan gece gibi, gözümün önündeydi hep. Rahat, huzur haram olmuştu bana. Nasıl rahat olabilirdim? Gün batarken her gün, sokağa çıkıp dalaşmayı

adet edinmişim. Bilmiyorum neden, dereyi serviyi gündüzsefalarımı bulmak istiyor, bunda ısrar ediyordum. Afyon gibi alışmışım bu gezintilere. Görünmez bir kuvvet beni buna zorluyordu sanki. Yol boyunca hep onu, ondan bende kalan ilk görüntüyü düşünüyör, onu Nevruz'un 13. günü gördüğüm yeri arıyordum. Orasını bulsaydım, o servinin altına oturabilseydim, hiç şüphesiz huzura kavuşturdum. Ah ne yazık ki çerçöpten, kızgın kumdan, ölü beygir kemiklerinden ve süprüntüleri koklayan bir köpekten başka, yoktu bir şey. Acaba ben onu gerçekten görmüş müydüm? Asla! Bir delikten, odamdaki bedbaht bir pencereden şöyle gizlice, kaçamak görmüştüm. - Çöpleri koklayan aç bir köpeğe benziyordum. Etrafta dolaşan, süprüntüleri koklayan, uzaktan çöpler artıklar getirdiklerini görünce korkup kaçan, saklanan, sonra geri dönüp yeni döküntüler arasından beğendiklerini seçen bir köpek gibiydim. Fakat o pencere kapatılmıştı ve o, benim için bir demet taze çiçekti adeta, çöplüğe atılmıştı. Son defa, her akşamki gibi dolaşmaya çıktığımda hava kapalıydı, yağmur yağıyordu, çevreyi yoğun bir sis kaplamıştı. Renklerin şiddetini, eşyalardaki kenar çizgilerinin şirretliğini hafifleten bu ıslak havada bir ferahlık, bir huzur hissettim. Yağmur, karanlık düşüncelerimi yıkamıştı sanki. - Olmaması gereken şey o gece oldu. İradesiz yürüyordum. Fakat o yalnızlık saatlerinde, ne kadar sürdüğünü unuttuğüm o dakikalarda onun o sakin yüzü, her zamankinden daha da ısrarlı, sanki sisler içinden çıkmış, gözlerimin önündeydi hep: Kalemndanlar üstündeki tasvirlerle benzeyen o hareketsiz, donuk yüz. Ben eve dönerken gece bir hayli ilerlemişti ve sis öyle yoğunlaşmıştı ki, ayaklarımı ancak görüyordum. Gene de alışkanlığım ve uyanık kalmış sezgilerimle evimin önünde geldiğimde, siyah giysili birisinin, bir kadın silüetinin kapı önündeki sette oturmakta olduğunu gördüm. Anahtar deliğini bulmak için bir kibrit yaktım. Fakat bilmem neden, gözüm karalıdan yana çevrildi: zayıf soluk bir yüzde iri, gölgeli, çekik bir çift göz gördüm. Üzerime dikili bu karanlık gözleri tanıyordum ben, daha önce hiç görmemiş de olsam tanırdım. Hayır, yanılmamışım, oydu. Bir rüya gören, rüya gördüğünü bilen, uyanmak isteyip de uyanamayan biri gibi afallamış, kalakaldım. Kibrit sonuna kadar yandı, parmaklarımı yaktı, birden kendime geldim. Anahtarı çevirdim kilitte, kapı açıldı, kenara çekildim. O, yolu biliyormuş gibi yerinden kalktı, karanlık sofabı geçti, odanın kapısı açtı. Peşinden yürüdüm, ben de girdim odaya. Yağ lambasını yaktığımda, onun karyolama uzanmış olduğunu gördüm. Yüzü gölgede kalıyordu. Bana bakıyor, sesimi işitiyor muydu, bakmıyor işitmiyor muydu bilmiyorum. Ne korkmuş gibi bir hali vardı, ne de karşı koymaya bir meyli. Sanki kendisi farkında olmadan gelmişti buraya.” (Hidayet, s.222-23)

Önceden de dediğimiz gibi ev; zihin, iç ve vücut olmaktadır. Ona giriş yapmak iç dünyaya girmek demektir. Biz gündüzleri evden çıkıp, geceleri kendi âlemimize geri dönüyoruz. Bu kez gözlem kibritin güçsüz ışığıyla yapılmaktadır. (önceden lamba ve ay ışığıyla) Anima'dan en iyi tarif "Onu bundan önce görmeseydim yine tanıyabilirdim." olmaktadır. Sadece insanın yüzüne doğru dikilen ve bakmayan gözlerini görüyor. Çünkü Anima'nın bakmaya ihtiyacı yoktur. O anlatıcıyı kesin olarak tanıyor. Onun – kendisinin-bütün içsel köşe bucağını önceden görmüştür. Aksine, onu, güçsüz kibritin ışığında (öz farkındalık) bakıp tanınması gereken kişi anlatıcıdır. Bunun için onu tanıdığını söylüyor ve karanlık koridordan geçiyor.

Koridorun (kapı girişi, eşik) zihnin labirenti olup, karanlık olması gerekmektedir. O aktarma ve yükselmenin şifresinin bulunduğu, göksel ve dünyevi cihanın ayrılma ve birleşme göstergesinin olduğu yerdir. Genellikle onda bir tür ikili yön vardır: Uyku ve uyanıklık. Çünkü öz farkındalıkla bilinçsizliğin sınırında olup, alacakaranlıktır. (Cirlot,1971)

Metin 12:

"Hasta mıydı, yolunu mu kaybetmişti? Bir uyurgezer gibi, iradesiz gelmişti. O anda neler duyduğumu kimse tasarlayamaz. Acıya benzer bir şeydi duyduğum, enfes ve anlatılamaz. Hayır, yanılmamıştım, aynı kadındı, aynı kızdı. Hiç şaşkınlık göstermeden, tek söz söylemeden odama gelmişti. İlk karşılaşmamız böyle olacak diye tasarlamıştım hep. Sanki çok derin bir uykuya gömülmüştüm ve böyle bir rüya görebilmek için de gerçekten derin bir uykuya dalmış olmak gerekirdi ve o uykunun o sessizliği, benim için ebedi bir hayatın işareti gibiydi, çünkü ezelde ve ebediyette konuşma yoktur. Benim gözümde bir kadındı o, insanüstü bir yaratık bir yandan da. Yüzü, beğimdeki bütün öteki yüzleri siliyor, yok ediyordu; büyülemişti beni. Onu seyretmekten titremeye başladım, dizlerimin bağı çözüldü. Birden gözlerinde, onun o sonsuz iri gözlerinde, bir gözyaşı selinde siyah elmaslar gibi yüzen ıslak, ışıltılı gözlerinde hayatımın bütün ıstıraplı macerasının kayıp gittiğini gördüm. Gözlerinde, onun o siyah gözlerinde aradığım derin, ebedi geceyi buldum; o gecenin korkunç, büyümlü karanlıklarına daldım. Derinlerdeki benliğimin güçlerini dışarıya çekiyor gibiydi bu karanlıklar. Ayaklarımın altında yer sarsılıyordu. Düşsem yıkılısam tarifsiz bir haz olurdu bu benim için." (Hidayet, s.23-24)

Aradığı yoğun karanlık ve sonsuz bir gece Anima'nın yuvası olan iç derinliklerdir. Dışarı çıkarılan güç ise öz farkındalığın direnişidir. Eğer yere düşseydi bilinçsizliklerin derinliklerine kayardı. Ayağının altındaki yer, soyutlar yeri, ruhlar ve bilinçsizlik ülkesiydi. Sembollerin sözlüğünde şöyle demektedir: Gece, dişilik ilkesine bağlıdır. Hesiodos geceye tanrıların anası adını vermişti. Çünkü Yunanlılarca gece ile karanlık yaratılıştan önceydi. Bu yüzden gece su gibi doğurganlığı ifade etmektedir. Ancak sembolizm geleneklerinde ölüm ile karanlığı göstermektedir. Karanlık doğum ile analık ilkesine eşit olarak ilk kaosa uygundur. Ayrıca mistisizmde fena fillah'la ilgilidir ve dolayısıyla kaynağın temel sırlarına çıkmaktadır. (Shemisa,1993)

Metin 13:

“Durmuştu kalbim. Soluk almıyor, soluğunun bir bulut ya da bir duman gibi uçup gitmesinden korkuyordum. Onun o mucizeli suskunluğu, aramıza kristal bir duvar dikmişti. Bu anda, bu saatte, bu ebediyette boğuluyordum. Yorgun gözleri yavaş yavaş kapanıyordu, bakmaya kimselerin dayanamayacağı doğaüstü bir şey görmüştü sanki. Bu gözler, ölümü görmüş gibiydiler. Kirpikler bitişiyor, kapanıyordu. Bense boğulmaktan kalpağı kurtulmuş birine benziyordum, can çekişmenin dehşetinden sonra gene su yüzüne çıkmıştım. Titremeye başladım, ateş basmıştı, ondan titriyordum.” (Hidayet, s.24)

Kristal duvar önemli bir değinmedir. Çünkü bilinçsiz zamirde hazır bulunmanın başlangıç noktasındadır. Önceden kurşun duvar ve kalın duvar söz konusuydu. Karşılaşma bitmiştir. Anima gözlerini kapatır. Göz temas ve iletişim aracıdır ve bu yüzden anlatıcı Esîrî Kadın'ın gözlerine bakınca vücudunun iç derinliklerine dalar. Şimdi de geri dönmesi gerekmektedir. Bilinçsizlik denizinin derinliklerinden su yüzüne çıkan bir batıktır. Terlemiş ve yorgundur. Sanki su ve dalgalı bilinçsizlik denizi Anima'nın bütün vücududur. Deliklerin, yani gözlerin kapandığı zaman, anlatıcı karanlık derin bir denizden kurtulma şansı buluyor gibidir.

Metin 14:

“Yüzü aynı sükûneti, aynı hareketsizliği sürdürüyor, fakat daha solgun, daha gevşemiş görünüyordu. Yatıyordu hala, sol elinin işaret parmağının tırnağını emiyordu. İnce, siyah entarisinden bacaklarının, kollarının, göğsünün, bütün vücudunun çizgileri seçiliyordu. Gözleri kapalı olduğundan, onu daha iyi

seyredebilmek için üzerine eğildim. Ama yüzünü inceledikçe benden büsbütün uzaklaşır gibiydi. Birden, kalbindeki sırlardan hiçbirini bilmediğimi, aramızda hiçbir bağ bulunmadığını hissettim. Konuşmak istedim, korktum: Hassas kulakları uzak, göksel, tatlı bir musikiye alışıklılar, sesimden nefret edebilirlerdi. Aklıma geldi, aç ya da susuz olabilirdi, ona bir şeyler getirmeye küçük odaya gittim. Gerçi evde hiçbir şey olmadığını biliyordum, ama içime doğdu sanki duvarda rafta babamdan kalma, bir şişe eski şarap vardı. Tabureye çıktım, şişeyi indirdim. Parmak uçlarıma basa basa karyolaya yaklaştım. Bir çocuk gibi uyuyordu, derin uykulardaydı. Uzun kirpikleri ibrişimler gibi birbirine kavuşmuştu. Şişenin mantarını çıkardım, kilitli dişleri arasından yavaş yavaş, ağızına bir yudum şarap akıttım.” (Hidayet, s.24-25)

Psikolojik açıdan çocuk bilinçsizlik ile öz farkındalığın ürünü olmaktadır. Rüyasında çocuk gören kimse kocaman ruhsal değişimlere maruz kalmaktadır. İnsan ve Sembollerinde, Jung, C. G. (2007) çocuğun evrensel bütünlük sembolü olduğunu söylemiştir.

Dolayısıyla çocuk ve ölünün çelişkisi çok önemlidir: Ruh yeni değişim ve doğuş halindedir; sihirli evlenmenin olduğu gibi.

Mayalı ve alkollü içecek olan şarap çok geniş bir simgeselliğe sahiptir; yaşamın ve sonsuzluğun tamamının ama aynı zamanda da ölümün ve yıkımın taşıyıcısıdır.’ . *Şişenin mantarını çıkardım, kilitli dişleri arasından yavaş yavaş, ağızına bir yudum şarap akıttım*’ cümlesinde şarabı ağızına dökerek ona tekrar can vermeye çalışıyor. Antik Yunan’da dönüşümlerin şarabı, bir yaşam, ölüm ve sonsuzluk sembolü idi. Üzüm ve şarap tanrısı Dionysos; kadınların, Bakkaha’lar denilen Baküs rahibelerinin alkole sarhoş olup kendilerinden geçtikleri ve vahşi danslar yaptıkları törenlerle kutlanırdı. İçeceğin etkisi altında bu Dionysos'a ait kortej üyeleri trans haline geçerler ve alkole bağlı bir dönüşüm yaşarlardı. (Larousse Semboller sözlüğü,2006)

Metin 15:

“Ömrümde ilk kez, ansızın içimde bir ferahlık hissettim. Kapalı gözlerini seyrederken, beni kemiren çıban, demirden pençeleriyle etimi didikleyen ifrit sükûnet bulmuştu. Sandalyemi getirdim, karyolanın yanına koydum, gözlerimi dikmiş, ona bakıyordum. Çocuksu bir yüz, garip bir ifade! Mümkün müydü bu kadının, bu kızın, bu azap meleğinin (ona ne ad vereceğini bilmiyordum) bunca sükûnetine, bunca tabiiğine rağmen, öyle ikili bir hayatı olsun, mümkün müydü? Şimdi vücudunun sıcaklığını hissedebiliyor, gür siyah saçlarının nemli kokusunu içine çekiyordum. Bilmem neden, titreyen elimi, artık söz geçiremediğim bu eli kaldırdım ve hep

şakaklarına yapışık zülüflerini okşadım. Parmaklarımı gömdüm saçlarına. Soğuktu, nemliydi saçları, soğuk, çok soğuk Sanki günlerdir ölüydü bu kız, hiç şüphe yok, ölmüştü. Elimi yakasından koynuna soktum, memelerine kalbine koydum. Bir kıpırtı duyulmuyordu. Bir ayna aldım, ağzına tuttum. Yoktu en ufak bir hayat belirtisi. Onu kendi tenimin sıcaklığıyla ısıtmak istedim, ona kendi sıcaklığını verip ölümün soğukluğunu ondan almak istedim. Ola ki ona kendi ruhumu üflerim diye soyundum, yanına uzandım. Adamotu kökleri gibi, dişi erkek, bitiştik birbirimize. Zaten erkeğinden ayrı düşmüş dişi bir adamotunu andırıyordu vücudu ve tıpkı adamotu gibi, yakıcı bir aşkla yanıyordu. Ağzı bir salatalığın içi gibi buruk ve serinletici. Bütün teni buz gibiydi, damarlanandaki kan dondu, bu soğukluk ta kalbime işledi. Boşunaydı bütün çabalarım. Karyoladan indim, giyindim. Hayır, yalan değil, işte odama, yatağıma gelmiş, vücudunu bana teslim etmişti, tenini ve ruhunu, ikisini de bana vermişti. Canlıyken, gözleri hayatla doluyken gözlerini düşünmek bir işkence olmuştu bana. Ama şimdi hissiz, hareketsiz, soğuk ve gözleri kapalı gelmiş, kendini bana vermiş, teslim etmişti. Gözleri kapalı!” (Hidayet, s.25-26)

“Oydu bütün hayatımı zehirlere bulayan. Hayır, hayatım ta baştan zehirlere bulanmıştı benim. Ben başka türlüünü değil, ancak zehirlenmiş bir hayatı yaşayabilirdim. Şimdi o, burada, benim odamda gövdesini ve gölgesini bana vermişti. Bu yeryüzünde yaşayanların dünyasıyla hiçbir bağlantısı olmayan uçucu, sırça, rakik ruhu, kıvrımlı elbisesinden ona işkence eden gövdesinden yavaşça çıkmış, başıboş gölgeler dünyasına gitmiş, sanki benim gölgemi de beraber götürmüştü. Ama gövdesi, hissiz hareketsiz, burada kalmıştı. Yumuşak kasları, sinirleri, damar ve kemikleri çürümeyi bekliyor, yer altındaki kurtlara, farelere lezzetli yiyecekler hazırlıyordu. Ve ben, mihnet ve meskenet dolu bu fakir odada, bir mezarı andıran bu odada. Dondu o anda düşüncelerim; içimde acayip bir hayat oluşuyordu. Varlığım çevremdeki bütün varlıklarla, etrafımda kımıldasan bütün gölgelerle bir bağlantı kurmuştu. Ta derinden, çözülemez bir biçimde dünya ile birleşmiş, varlıkların ve tabiatın ahengine katılmışım. Benimle tabiatın bütün unsurları arasında,” (Hidayet, s.26)

“Görülmez tellerle, bir ıstırap akımı başlamıştı. Hiçbir fikir ve hayal, bana gayritabii gelmiyordu. Eski minyatürlerdeki rumuzları kolaylıkla çözebilir, çetin felsefe kitaplarındaki sırlara, biçim ve türlerdeki ezeli aptallıklara erişebilirdim. Çünkü o anda yeryüzünün, gökyüzünün dönüşüne, bitkilerin büyümelerine, canlıların devinimlerine katılmışım, ortaktım onlara. Canlıların devinimlerine katılmışım, ortaktım onlara. Geçmiş gelecek, yakın uzak, his hayatımla eş ve ortak olmuşlardı.

Böyle durumlarda herkes, güçlü bir alışkanlığa, bir tutkuya sığmır: Ayyaş içer, edebiyatçı yazar, yontucu taşı yontar, acısını dindirmek için her biri, en kuvvetli içgüdüsünden medet umar ve gerçek sanatçı, kendi bağrından şaheserler yaratır. Ama ben ki zevksiz ve biçare biriyim, kalemdanlar boyayan bir ressam parçası, ben ne yapabilirim? Hepsi birbirinin kopyası tatsız, ruhsuz resimler boyayan ben, şaheser olacak ne çizebilirdim?” (Hidayet, s.26)

“Fakat bir coşkuya kaptırmıştım kendimi ve içimde kavurucu bir sıcaklık hissediyordum. Bambaşka bir uyanma ve çağıltı idi bu. Ebediyen kapanmış bu gözleri kâğıda geçirmek, kendim için saklamak istiyordum. Bu dürtüye karşı koyamadım, elimde değildi, bu tasarımı gerçekleştirme olmazdı, hele insan bir ölüyle kapalı kalmışsa... Bu düşünce bende bambaşka bir sevinç yarattı. Sonra is yapan lambayı söndürdüm, iki şamdan getirdim, sağlı sollu başucuna koydum ve yaktım şamdanları. Mumların titrek, ışığında yüzü daha sakinleşti. Odanın parlak gölgelerinde esrarlı, esiri bir hal aldı. Kâğıt ve gerekli şeyler getirdim, yatağına yaklaştım (çünkü artık onundu bu yatak). Yavaş yavaş, parça parça çürümeye, yok olmaya mahkûm bu yüzün, görünüşte hareketsiz, değişmez görünen bu yüzün, sessiz sakin, baka baka, resmini yapmak; bu yüzün beni etkilemiş hatlarını seçip kâğıda aktarmak istiyordum. Ne kadar muhtasar ve sade olursa olsun bir resim etkili olmalı, canlı olmalıdır. Kalemdanlara hep aynı resmi çiziktiren ben, şimdi, bu düşüncemi eyleme dönüştürmek, hayalimdekileri, yani onun çehresinde beni etkilemiş ayrıntıları canlandırmak zorundaydım. Yüzüne bakmalı, sonra gözlerimi kapayıp o yüzden seçeceğim hatları kâğıda geçirmeliydim. İşkencedeki ruhuma böylece bir deva, bir afyon bulurdum belki. Yüzündeki hatların ve şekillerin hareketsiz hayatına sığınmıştım. Cesede bakarak çizim, bir cansız nesne ressamının işiydi tam ve ben öyle bir ressamdım. Fakat gözlerini, kapalı gözlerini bir kez daha görmek gerekir miydi, onlar zihnimde yeterince yer etmemiş miydiler? Bilmiyorum. Sabaha kadar birçok taslak çizdim, ama hiçbiri gönlünce olmadı. Peş peşe yırttım hepsini ya, işimden usanç duymuyor, ya da vaktin nasıl geçtiğini hissetmiyordum. Ortalık aydınlanıyor, pencere camlarından odama bulanık bir ışık sızıyordu. bence hepsinden daha iyi olmuştu bu. Fakat gözleri? O gözleri ki sitemliyidiler, sanki bağışlanmaz günahlarımdan ötürü beni kınıyorlardı, o gözleri kâğıda geçiveriyordum. Onların olanca canlılığı, olanca hatırası, beleğimden silinip gitmişti. Boşunaydı çabalarım, yüzüne ne kadar bakarsam bakayım, onlardaki o hali hatırlayamıyordum. Ansızın, yanaklarının hafifçe gördüm, kasap dükkânındaki etlerin renginde bir kızardı. Canlanıyordu. Gözleri iri iri açıldı, şaşkın şaşırmış bakıyordu. O gözler ki içlerinde hayatın parıltısı toplanmıştı, hastalıklı

bir aydınlıkla ışıldıyorlardı, o sitem dolu, yorgun gözleri açıldı, şaşkın şaşkın yüzüme baktı. İlk defadır ki, varlığımın farkına varmış, bana bakmıştı. Gerçi bir an sürdü bu, ama gözlerindeki haleti yakalayıp kâğıda geçirmem için yetti bu bana. Fırçanın ucuyla tespit ettiğim taslağı da yırtmadım bu kez. Sonra yerimden kalktım, yavaşça yanına gittim. Meğer ölmemiş, dirildi işte, diye düşünüyor, gövdesine aşkımın can verdiğini sanıyordum. Fakat yanına vardığımda bir ceset kokusu duydum, bir çürüme kokusu. Üzerinde küçük küçük kurtlar kıpırdaşıyor ve mum ışığında iki mayısböceği, gövdesi etrafında dolanıyordu. Ölüydü de niçin açılmıştı gözleri? Bilmiyorum. Acaba rüya mı görmüştüm, yoksa gerçek mi? istemem, hiç kimse sormasın bana bunu. Fakat yüzü önemliydi, hayır, gözleri. Şimdi gözleri elimdeydi benim, gözlerindeki ruhu kâğıda geçirmiştım. Artık gövdesi ilgilendirmezdi beni, o gövde ki yok olmaya mahkûmdur ve yerin altında kurtların, farelerin yiyeceği olacaktır! Bundan böyle benim iradem altındaydı o, ben ona bağlı değildim artık. Ne zaman istersem gözlerini görebilirdim. Sakınarak, kollayarak aldım resmi, paralarını koyduğum teneke kutuya yerleştirdim, küçük odaya sakladım kutuyu. Parmak uçlarına basa basa çekilip gidiyordu gece. Sanki yorgunluk çıkarmıştı, kanaatkârdı, bu kadarı yeterdi ona. Uzak, hafif sesler duyuluyordu. Bir göçmen kuş, rüya görüyordu belki, belki bitkiler büyüyordu. Solgun yıldızlar, bulut kümeleri gerisinde kayboluyorlardı. Yüzümde sabahın yumuşak soluğunu hissediyordum ve horoz sesleri yükseldi uzaktan. Ben bu ölüyü ne yapacaktım, çürümeye başlamış bu cesedi? Önce odamda gömmeyi düşündüm, sonra alıp götürmek geldi aklıma; götürüp bir kuyuya, etrafında mavi gündüzsefaları olan bir kuyuya atmak geldi. Ama bu işi kimse görmeden yapmak, az düşünce, az zahmet, az ustalık mı isterdi! Hem sonra, ona yabancı bir göz değsin istemiyordum, her şeyi kendi elimle ve yalnızlıkta yapmam gerekiyordu. Olmaz olsun! O ölmüş, ben sağ kalmışım, neye yarar? Ama o, asla, hiçbir zaman, rasgele bir insan değildi, benden başka hiç kimse görmemeliydi onun ölüsünü! O bana bir başkası tarafından görülmek, yabancı bir bakışla kirletilmek için gelmemiş, soğuk gövdesini ve gölgesini bunun için teslim etmemişti. Derken aklıma geldi: Cesedi parçalar, parçaları bavuluma, şu benim eski bavula koyar, götürür, uzaklara, gözlerden çok uzak bir yere gömerim. Bu kez tereddüt etmedim, küçük odadaki kemik saplı bıçağı aldım, önce büyük bir dikkatle, vücudunu bir örümcek ağı gibi hapsedmiş ince, siyah entariyi, üstündeki tek giysiyi uzunlamasına kestim. Uzamıştı adeta, gözüme eskisinden daha boylu göründü. Sonra başını kestim, birkaç damla soğuk pıhtılaşmış kan sızdı girtlağından. Sonra kollarını bacaklarını kestim. Gövdeyi, kol bacakları düzgün ve tertipli, bavula koydum. Entarisini, kan sızdı girtlağından. O siyah entariyi yüzüne örttüm. Bavulu kapattım,

kilitledim, anahtarını cebime soktum. Hepsi bitince rahat bir nefes aldım, kaldırdım bavulu, şöyle bir tarttım, ağırdı taş gibi. Ömrümde hiç bu kadar yorulmamıştım. Hayır, ben bu bavulu tek başıma taşıyamazdım.” (Hidayet, s.26-27-28-29)

Oda, anlatıcının içsel vücudunun işaretidir. Kuyu bilinçsiz zamirin dünyası olmaktadır ve kuyudan su çıkarmak ise içsel vücudun içeriğini dışarı çıkarmaktır. Ayrıca kuyu ruhun şifresi olup dişilik ilkesine bağlı olmaktadır. Kuyu, cesedi ölümsüz su kaynaklarına bağlanmaktadır. Kuyunun etrafında mor kahkaha çiçeklerinin yetişmesi kuyunun kendi anlamında kullanılmamasına bir işarettir .(Shemisa,1993)

‘Soğuk ve gölge cismini bana teslim etmişti’; Bu cümle romanda daha önce de geçmektedir. Gölge ruhun şifresidir ve ölümlerin gölgesi yoktur. (Cirlot,1971) İnce kara giysi ise; ruhu örten beden ve cismi temsil etmektedir. Anlatıcı önceden, gözlerinde toplanan Esîrî Kadın’ın ruhunu elde etmişti.

Antik Yunan ve Roma’da eğer bir vücut ahlakı varsa, ruhun zıddına olarak beden, dinde ve felsefede yokluğu ile dikkat çeker. Ruhun ve canın farklı bir değeri olarak beden Batı’da ancak Hristiyanlığın gelmesiyle birlikte sembolik önemini kazanmıştır (Larousse Semboller sözlüğü,2006)

Metin 16:

“Hava yeniden kapanmıştı, hafiften yağmur başlamıştı. Benimle gelecek, bavulu taşıyacak birini bulmak ümidiyle odamdan çıktım. Yakınlarda tek insan yoktu. Epeyce ilerde sisler içinde kambur bir ihtiyar gördüm, bir servi dibinde oturuyordu. Geniş bir şalla örtülü yüzü görülmüyordu. Yavaşça yanına gittim. Daha ben söze başlamadan kuru, sinir bir kahkaha attı ihtiyar. Tüylerim diken diken oldu:

- Hamal arıyorsan ben varım işte! Ya! Dedi ihtiyar. Cenaze arabam da var. Ben her gün ölü taşıyır, Şah Abdülazim'e8 götürür, gömerim, ya! Tabut da yaparım, ölçüsü ölçüsüne, tam tamına. Şu anda hazırım ben, ya! Kahkahayla güldü ihtiyar, öyle ki omuzları titriyordu. Elimle evimden tarafı gösterdim, fakat konuşmama fırsat vermedi, devam etti ihtiyar:

- Lazım değil, biliyorum, senin ev, işte, ya!”

“Yerinden kalktı ihtiyar, bir koşu gittim, odama girdim, bavulu zar zor kapı önünde sürükledim. İki siyah, lağar beygir koşulu, külüstür bir cenaze arabası, kapının önünde duruyordu. Elinde uzun bir kamçı, kambur ihtiyar, arabacı kerevetine tünemiş

oturuyordu. Başını çevirip bana bakmadı bile. Bavulu arabaya güçlükle kaldırdım, koydum. Arabanın ortasında bir tabut yeri vardı, bu oyuğa uzandım, başımı da arabanın kenarına dayadım, etrafı görebilirdim böylece. Sonra bavulu göğsüme çektim, sımsıkı tuttum ellerimle. Kamçı havada şakladı, beygirler soluyarak yola koyuldular. Burunlarından çıkan nefeslerinin buharı, yağmurlu havada dumandan bir lüle gibiydi, uzun yumuşak adımlarla ilerliyordu beygirler. Bir hırsızın, kanun gereği, parmakları kesildikten sonra kaynar yağa batırılmış sakat elini andıran sıska bacaklarını yavaşça kaldırıyor, sonra sessizce yere basıyorlardı. Boyunlarında çingiraklar ıslak havada acayip bir sesle çingirdiyordu. Açıklanamaz, anlatılamaz bir çeşit huzurla sarılmış, cenaze arabasının sarsıntılarını bile duymaz olmuştum. Yalnız göğsümde bavulun ağırlığını hissediyordum. Cesedini, gövdesinin ağırlığını ben sanki her zaman göğsümde hissetmiş gibiydim. Yolun çevresini yoğun sis kaplamıştı, cenaze arabası tepeleri, düzlükleri, dere yataklarını acayip bir sürat ve rahatlıkla geçiyordu. Çevremde ne rüyada, ne uyanık hiç görmediğim bir panorama açılıyor, genişliyordu: Yolun iki yanında çentikli tepeler, acayip bodur ve ilençle ağaçlar; aralarından bakan kül rengi, üç köşe, küp, prizma biçimi evler; evlerde küçük, karanlık, camsız pencereler görüyordum. Bu pencereler hezeyan halinde bir insanın perişan gözlerine benziyorlardı. Duvarlarda ne vardı ki, ta kalbine kadar üşütüyor, ürpertiyordu insanı. Bu evlerde hiçbir zaman hiçbir canlı oturmamıştı adeta. Uzay yaratıkları için mi yapılmıştı bu evler? Arabacı besbelli beni alışılmadık ya da dolambaçlı bir yoldan götürüyordu. Bazı yerlerde yol kenarlarında yalnız kütükler, yamrı yumru ağaçlar görülüyor, arkalarında evler belirliyordu. Kâh basık, kâh yüksek, geometrik, konik biçimlerde ya da koni kesiği evler. Dar ve eğri pencerelerinden mavi gündüzsefaları dışarı taşıyor, kapı ve duvarlara tırmanıyordu.” (Hidayet, s.29-30-31)

Fayton onları, özel cadde veya kötü yol gibi yorumlanan uzak bir mesafeye götürdükten sonra (dağ, nehir veya düzlük) bilinçsiz zamir ya da ruh ülkesine götürmektedir; soyutlar dünyasına, aylak gölgelerin dünyası ya da Esîrî yaratıkların âlemine. O yüzden Selvi ile nehrin kavuşması için kötü yolları ve de özel caddeyi kullanmak gerekmektedir. Ancak açıklamasını yapmaktan aciz olan atın çingiraklarının sesi (özel olarak) içsel öz farkındalıkla dış dünyanın arasındaki güçsüz bir iletişim kurmayı korumaktadır. (Shemisa,1993)

Dağ, ölüm ile yaşamın işaretidir. Kurtuluşun şifresidir ve dağın doruğu ise semboller sözlüğünde denildiği gibi genellik şifresi olmaktadır. (Cirlot,1971)

Garip evler, yedi bin yıllık insanlar ya da antik tarihin insanlarını sembolize ederler. Antik çağlarda uzun bir yolculuk yapmış gibidirler. Bu evlerin pencereleri bizim gözlerimizi temsil etmektedir. Soğuk hava ruhlar âlemine aittir. Bütün bu sahnelerde ölüm ve yaşam işareti olan mor kahkaha çiçekleri yer alır. Kahkaha çiçekleri zayıf ve çabuk kırılan çiçekler olmakla birlikte, öte yandan dallı budaklı ve yaygındır. Esîrî yaratıkların evi üçgen, küp ve prizma gibi nitelendirilmiştir ki; Rey şehrinin dağlık bölgesindeki mezarları (Bibi Şahbanu ve Tuğrul Kulesi'ni) hatırlatmaktadır. Hatta yazarın kendisi de, onların mezar olduğuna değinmiştir. “Öyle ki herhangi bir canlının bu evlerde yaşaması imkânsızdır.” Bu söz sembolik olarak da yorumlanabilir.

Rey (Persce Ragâ, yun. Rageia, lat. Rages), Kuzey İran'da Eskiçağ şehri. Bugünkü kalıntıları Tahran'nın 8 km güneydoğusunda, Elbruz dağının ovaya inen bir çıkıntısı üstündeki düzlüktedir. Media'nın eyalet merkezlerinden biriydi. Dara üzerine yürüyen İskender tarafından zapt edildi. İskender'in generallerinden Seleukos şehri imar ettirerek Europos adını verdi. Parthlar devrinde Arsakia adını aldı. Müslüman Arapların eline geçti. Abbasîler devrinde ticaret ve sanayi bakımından büyük önem kazandı. X. yy. başlarında Büveyhîler Rey'e yerleşti. 1042'de Büyük Selçuklular şehri ele geçirerek başkent yaptı. Selçuklu hükümdarı Tuğrul Bey 1063'te bu şehirde öldü. XII. yy. sonlarında şehre Harizmliler hâkim oldu. Moğol istilâsında Rey halkı kılıçtan geçirildi (1220). Bundan sonra şehir bir türlü kalkınamadı. 1384'te Timur'un istilâsı sırasında Rey artık meskûn değildi. XIX. yy. başlarında J. Morier, Ker Porter ve W. Ouseley buraya geziler tertipletiler. Sonradan yapılan kazılarda hisarların izleri büsbütün ortadan kalktı ve yerleşme tabakaları birbirine karıştı; antikacılar taşınabilir kalıntıları Avrupa ve Amerika pazarlarına aktardı. İlmî kazılara 1935 yılından itibaren Amerika üniversiteleri (Boston ve Philadelphia) tarafından girişildi; dikkat çekici çiniler ve yapı kalıntıları ortaya çıkarıldı. Başlıca kalıntılar arasında Selçuklular tarafından yaptırıldığı söylenen iki kule ile birkaç türbe vardır Bunlardan birinin Tuğrul Şah türbesi olduğu ileri sürülmektedir.(<http://www.biraz.gen.tr>)

Üçgen, çokluğun birliğe dönüşmesinin şifresidir. Küp, dörtgenlerden oluştuğu için bütünlük şifresi olmaktadır. Prizma, dörtgenlerle üçgenlerden oluştuğuna göre, üç ile dört söz konusu olmaktadır. Yani erkek ve kadın; toplamı yedi oluyor. Üç erkek olup ancak çift sayı kadın olmaktadır. Örneğin, dört unsur ve birlik dileğinin şifresi olan dört sayısı, kadın olmaktadır. Üç ile dördün birleşimi yedidir ki mutlak mükemmellik ve erkekle kadın olmaktadır. (Shemisa,1993)

C.G.Jung (2014) 'a göre; Üçlüğün erkeklik yönü vardır. Ancak dörtlük çift cinsiyetli (erkek- kadın) bir yaratığın şifresi olabilir. İnsanlar genel olarak dört sayısını kendi hallerinden bir şifre olarak tanıtır, bu şifrenin vücutlarının derinliklerine ait olduğuna inanıp onu etki bırakan bir kaynak ve de bilinçsiz iç yüzlerindeki hayat bağışlayan bir güneş bilmektedirler.

Kesik Koni ve Koni şeklindeki Evler, Koni daire ve üçgenden oluşmaktadır. Koninin sembolik anlamı karmaşıktır. Bu yüzden anlamı daire ve üçgenden alınabilmektedir. Ya da anlamı piramidin sembolik anlamına eşit denetilir; o zamanda ruhsal birleşim anlamına gelebilir. Kesik koni ise iki daireden oluşmaktadır. Dolayısıyla genelde burada anlatılan beş geometrik şekil olmaktadır ki üçgen, dörtgen ve daire söz konusudur. Bununla sırasıyla göksellik, dünyevilik ve bütünlüğü göstermektedirler. (Cirlot,1971) Göksel dairenin bütünlüğü (kemali) ve dünyanın dörtgenliği birleşimi temsil etmektedirler. Bu üçgen, dörtgen ve daire Mandala'nın temelini oluşturmaktadır. (Jung, 2014)

Mandala Hint terimlerinde daire anlamında olup, farklı psikolojik durumu gösterdiği için hiç bir zaman birbirinin aynı olamayan zihinsel görüntüleri temsil etmektedir. Örneğin bir durumda daire karenin içinde ve diğer bir durumda ise kare dairenin içindedir. Mandala her zaman merkez kavramına değinecek bir durumda iken kısaca ikil ve birlik yönlerinin birleşimi olmaktadır. (Jung, 2007) Dairenin kareyi kapsadığı zaman ruhun cisme hâkim olduğu ve karenin daireyi kapsadığında da cismin ruha hâkim olduğu gibidir. Çünkü daire ruhun şifresi ve kare ise cisim ve dünyanın sembolü olmaktadır. (Jung, 2007). Daire ya da küre şekli dört sayısını içerdiğinde, bizim bilge atalarımızca Tanrılık işareti olmaktadır. (Jung, C. G. 2014). Mandala'yı düşünüp üzerinde yoğunlaşmak, içsel huzur ve hayatın bir kez daha anlam ve düzen bulması duygusunun oluşması içindir. (Jung, 2007)

Metin 17:

“Ansızın koyu bir sis ardında kayboldu bu görüntü. Yağmur yüklü ağır bulutlar tepelerin arasına çöktüler. Havada savrulan tozlar gibi ince bir yağmur serpiştirmeye başladı. Uzun bir yolculuktan sonra cenaze arabası çıplak bir dağ eteğinde durdu. Bavulu göğsümden kaydırıp, ayağa kalktım. Issız, asude, hoş bir yerdi yamaç. Daha önce görmemiştim, ama aşinalığım vardı sanki bildiğim bir yer gibime geldi. Öbek öbek, mavi kokusuz gündüzsefalarıyla örtülüydü toprak. İçimde öyle bir duygu: şimdiye dek bu yöreye ayak basan olmamıştı.

- Bavulu yere indirdim, yaşlı arabacı yüzünü çevirdi:

- Şah Abdül Azim' e çok yakın burası! Dedi. Senin için buradan daha iyi bir yer bulunmaz. Ya! Elimi cebime soktum, ona vermeye para aradım. Yalnız iki Kıran'la bir abbasi vardı. Adam kuru, sinir bir gülüşle güldü:

- Tamam, tamam. Üzme kendini! Sonra alırım. Evini biliyorum. Ya! Yok, mu bana yaptırarak başka işin? Mezar kazmak da gelir elimden, ya! Utanma, utanma! Hadi iş başına! Hemen şurada dere kenarında, servinin yanına kazarım bavulun için bir mezar, çeker giderim ben! Ummadığım bir çeviklikle, kerevetten yere atladı ihtiyar.”

“Bavulu aldım, kurumuş bir dere yatağı kenarındaki ağacın yanına gittik.

- Burası iyi! Dedi.

Gelirken kazma, kürek de getirmişti, cevabını beklemeden kazmaya başladı. Bavulu yere bıraktım, uyuşuk cansız duruyordum. Kambur ihtiyar işinin eri biri gibi becerikli çalışıyordu. Toprağı kazarken bir şey buldu, sırlı bir testiydi galiba, pis mendiline sardı. Nihayet doğruldu gene:

- İşte çukur, ya! Tam taranma bavul büyüklüğünde, ya! Ücretini vermeye cebimde para aradım. İki kıran, bir de Abbasî' den başka param yoktu. İhtiyar kuru, sinir bir gülüşle güldü:

- Tamam, tamam! İstemez. Ben senin evini biliyorum. Ya!”

“Hem işte karşılığı: Bir testi buldum, bir Rhages testisi, eski Rey yani. Ya! Gülüyor, çarpık omuzları titriyordu. Kirli mendiline sardığı testiye koltuğuna sıkıştırdı, cenaze arabasına gitti, şaşırtıcı bir çeviklikle kerevete sıçradı. Kamçı havada şakladı, beygirler soluyarak yola koyuldular. Boyunlarında çingirakları ıslak havada acayip bir sesle çingirdiyordu. Araba, bir sis yığını gerisinde az az gözden kayboldu. Yalnız kalır kalmaz rahat bir nefes aldım. Göğsümden ağır bir yük kalkmıştı sanki tepeden tırnağa tatlı bir huzurla dolmuştum. Çevreme bakındım: Tepelerle, mor sıradağlarda çevrili bir yöredeydim. Tepenin birinde yıkıntılar ve kerpiçten yapılmış eski binalar gördüm ve az ötede kurumuş bir dere yatağı. İssız, terkedilmiş bir yerdin burası. Bütün kalbimle mutluydum. Yeryüzü uykusundan uyandıklarında, onun o iri gözlerinin, hiç yadırgamayacağı, benimseyeceği bir yerle karşılaşılabileceğini düşündüm. Hem sonra, yaşarken nasıl başkalarının uzağında kalmışsa, şimdi de diğer ölülerin uzağında kalması gerekiyordu. Bavulu kollayarak kaldırdın, çukura indirdim, tamamı

tamamına sığdı çukura. Fakat son defa görmek istedim ölüyü, bavuldaki ölüyü. Çevreme bakındım, hiçbir canlı görülüyordu. Cebimden anahtarı çıkardım, bavulun kilidini açtım. Fakat siyah entarisinin kenarlarını açıp da sızmış kanlar ve kaynaşan kurtçuklar arasında, onun bana anlamsız şaşkın bakan ve derinliklerinde bütün ömrümün boğulduğu o iri, kederli gözlerini görünce, hemen kapattım bavulu. Üzerine topraklar attım, toprağı çiğnedim, sımsıkı pekiştirdim. Gittim, o kokusuz, mavi gündüzsefalarından topladım, mezarının üzerine diktim. Sonra bütün izleri yok etmek, tanınmasını imkânsızlaştırmak için de kum çakıl serpiştirdim mezara. Bu işi öyle sağlam yaptım ki, artık neresiydi yeri, ben bile ayırt edemiyordum. İşimi bitirince üstüme başıma baktım. Yırtılmış, toprağı belenmişti elbisem. Üstüme başıma siyah kan pıhtıları yapışmıştı. Etrafımda iki mayısböceğı uçuyor, tenimde minik kurtlar kaynaşıyordu. Kan lekelerini temizlemek istedim. Yenimi tükürükleyim ovdukça, kan daha çok yayılıyor, daha koyulaşıyordu. Kaplanıştı beni; yapışkan soğukluğunu bütün vücudumda hissediyordum. Güneş batmak üzereydi, ince bir yağmur yağıyordu. Cenaze arabasının tekerlek izlerini izliyordum, iradesiz, kendiliğinden. Hava kararınca yolumu kaybettim. Gayesiz, düşüncesiz, iradesiz, kat kat koyu karanlıkta yavaş yavaş yürüyordum. Nereye gideceğimi bilmiyordum. Onu yitirmiştim, iri iri gözlerini kan pıhtıları içinde görmüştüm. Zifiri bir gecenin koynunda kımıldayıp duruyordum, ömrümü dalgalarına gömmüş, derin bir geceydi bu. Bu geceyi aydınlatmış o bir çift göz, ebediyen sönmüştü. Bir yere varmışım, varmamışım, benim için ne fark ederdi! Tam bir sessizlik hüküm sürüyordu. Öyle bir duygu: Herkes beni terk etmişti, cansız varlıklara sığınıyordum. Doğa ile aramda bir bağ kurulmuştu, ruhuma inmiş çökmüş derin karanlıkla benim aramda bir bağ. Böyle bir sessizlik bizim anlayamadığımız bir lisan gibidir. Duyduğum şiddetli keyiften başım dönüyordu, bir bulantı hissediyordum ve bacaklarımda bir gevşeme. Üzerime sonsuz bir yorgunluk çöktü. Yol kenarındaki kabristanda bir mezar taşına oturdum, başımı avuçlarıma gömdüm. Bu halim çok şaşırtmıştı beni. Birden kuru, sinir bir kahkaha beni gene kendime getirdi. Döndüm, baktım: Yüzü bir şala sarılı bir karaltı, bir adam oturuyordu yanımda. Koltuğunda bir mendile sarılı bir şey vardı. Yüzünü bana çevirdi, konuştu adam:”

“- Her halde şehre dönüyordun, yolunu kaybettin, ha? Gecenin bu vaktinde bu mezarlıkta işim ne, diye soruyordun mutlaka kendi kendine. Ama korkma! Benim işim ölülerledir, mezar kazarım ben, kötü bir iş mi, ha? Buradaki yolları, kuyuları bütün bilirim. Mesela bugün bir mezarı; kazdım, kazarken de şu testiği buldum. Bir Rhages testiği, eski Rey yani, ya! Tamam, tamam! İşte sana veriyorum testiği, benden sana

yadigâr! Elimi cebime soktum, iki Kıran’la bir Abbasî vardı, çıkardım. Kuru, sinir bir gülüşle güldü ihtiyar.”

“- Asla! Tamam tamam! Ben seni tanıyor, evini de biliyorum. Hemen şurada bir cenaze arabam var benim. Gel, seni evine götüreyim, ya! Sadece iki adım. Testiyi kucağıma bıraktı, kalktı. Öyle şiddetli gülüyordu ki omuzları sarsılıyordu. Testiyi aldım, kambur ihtiyarın peşinden yürüdüm. Yol ayrımında kağsak bir cenaze arabası duruyordu. Şaşırtıcı bir çeviklikle ihtiyar, arabacı kerevetine tırmandı, oturdu. Ben de bindim, tabut boşluğuna uzandım. Başımı da arabanın yüksek kenarına dayadım, etrafi görebilirdim böylece. Testiyi göğsüme koydum, elimle de tutuyordum. Kamçı havada şakladı; beygirler soluyarak yola koyuldular, adımlarını yüksekte ve yumuşak atıyorlardı, yavaşça ve sessiz basıyorlardı yere. Boyunlarındaki çingiraklar, ıslak havada acayip bir sesle çingirdiyordu. Bulutların gerisinden yıldızlar, siyah pıhtı kanlarda beliren parlıtlı gözlerin bebekleri gibi, yeryüzünü seyrediyorlardı. Bir tatlı huzur sarmıştı baştan ayağa beni; fakat testi bir ceset gibi göğsüme yükleniyordu. Eğri büğrü dallarıyla eciş bücüş ağaçlar, karanlıkta kaymak ve yere devrilmek korkusundan el ele tutuşmuş gibiydiler. Siyah, boş pencere ve kesik kopuk geometrik biçimlerde acayip, garip evler yolun iki yanına dizilmişlerdi. Evlerin duvarlarından ateşböceklerinin bulanık, donuk parıltısı yayılıyordu.. İçim dışım bir ceset kokusuyla, çürümüş et kokusuyla dolmuştu. Sanki bende eskiden beri, hep vardı bu koku, sanki ben ömrüm boyunca bir kara tabutta uyuyordum hep ve yüzünü göremediğim kambur bir ihtiyar, hayalet gölgeler, sisler içinde beni gezmeye çıkarmıştı.” (Hidayet, s.31-32-33-34)

Kitabın girişinde değinildiği gibi Kör Baykuş’un temeli çelişkiye dayanmıştır. Bu çelişki ister istemez dilde tezahür etmektedir. Bu bölümde bir kaç örnek göze çarpmaktadır: Aydınlık olması gereken pencereler karadırlar. Sabit olması gereken ağaçlar ise hareket halindedirler. Üsluptaki bir diğer dikkat çeken konu ise, yazarın belirsiz ruh âleminin arayışlarından kaynaklanan belirsizliktir ki; romanda çokça tezahür eder. Bunun yansımalarından biri garip benzetmelerdir: Bu benzetmelere bir önek; ‘Evin duvarları ateş böceği gibi parlıyorlar.’ bu cümlede görülmektedir.

Metin 18:

“Cenaze arabası durdu, testiyi aldım, yere atladım. Kapının önündeydim. Hemen odama girdim, testiyi masaya bıraktım. Paralarımı koyduğum, yandaki küçük odada sakladığım teneke kutuyu çıkardım, ihtiyar arabacıya ücretini vermek için tekrar

kapıya gittim. Ama o kaybolmuştu. Ne kendisinden, ne atlarından arabasından iz eser görülmüyordu. Üzgün, odama döndüm, lambayı yaktım, sarılı olduğu mendilden testi çıkarırdım, yeni röle tozunu toprağını temizledim. Mor renkli ve saydam, eski bir çini testi idi, mayısböceklerinin kanat kabukları gibi ışıltıyordu. Bir tarafında mavi gündüzsefalılarıyla çevrili badem biçimi bir tarla vardı ve tarlanın ortasında... Badem biçimi tarlanın ortasında onun yüzü. Gözleri bildiğimiz insan gözlerinden daha iri ve ne olduğunu bilmediğim, başışlanmaz günahlarım için sitem dolu gözler. Ürküten, büyüleyen gözler, keder ve hayret dolu gözler, hem tehdit hem vadeden gözler. Hem çekiyor, hem itiyor, uzaklaştırıyorlardı. İnsanı mest eden, doğaüstü bir ışık saçıyor bu gözler. Çıkıktı yanakları, alını yüksek, ince kaşları bitişik, dudakları dolgun ve yarı aralık ve dağınık saçlarından bir zülûf şakaklarına yapışık Dün gece yaptığım portreyi kutudan çıkarırdım, testidekiyle karşılaştırdım. En küçük bir fark yoktu, biri ötekinin aynıydı adeta. Aynı şeydi ikisi de, aynı elden, biçare bir kalemden ressamının elinden çıkmıştı. O testi ressamının ruhuydu belki; ben çizerken gelmiş, tenime girmiş, elimden tutmuş, bana da çizdirmişti. İmkânsızdı iki resmi birbirinden ayırmak. Yalnız, benimki kâğıda yapılmış, testidekiyse eski, saydam bir çiniye çizdirmişti. Bu madde, portreye acayip bir canlılık veriyor, gözlerine sert bir parıltı ekliyordu. Hayır, inanılır şey değildi. Aynı iri, bilinçsiz, dalgın gözler, aynı ifade, hem saf masum, hem soğuk umursamaz. Kimse kavrayamaz neler hissettiğimi. Kendimden kaçmak istiyordum. Böyle bir rastlantı mümkün müydü? Hayatımın olanca bedbahtlığı tekrar gözümün önüne geldi. Birisinin gözleri yetmez miydi? Şimdi iki olmuşlardı beni seyredenler, ondaki o gözlerle, aynı gözlerle! Hayır, asla tahammül edilemezdi. O gözler orada o dağın eteğinde, servinin dibinde, kurumuş derenin kenarında gömülmüşler. Mavi gündüzsefalı altında; pıhtı kan, börtü böcek ve çevresinde dolanan canlılar, sürüngenlerle gömülü o gözler; oyuklarına çok geçmeden otların bitkilerin kök salıp içlerindeki sıvıları emecekleri o gözler, şimdi güçlü, taşkın bir dirilikle bana bakıyorlardı.” (Hidayet, s. 34-35).

Dağ ölüm ve yaşam şifresi olmaktadır. Mağara adamları ilk önce dağda yaşıyorlardı. Eski İran halkı da ölümlerini dağa gömerdi. Antik Rey şehrinin dağı da mezarlıktı. Selvi ağacı ölümsüz yaşam şifresidir. Nehir hayat şifresidir. Ancak nehir (Süren Nehri) kısır bir hayatı işaretlemektedir. Ama Mor rengi ölüm ve ağıt belirtisidir ve bu iki yöne sonraki sayfada değinilmiştir. “Belki onların [halkın] vücudunun farklı parçacıkları mor kahkaha çiçeklerinde yaşamaktadır.” böylece genellikle bu semboller, çelişki kavramını ve ölümle yaşamın iç içe olduğunu göstermektedir (Shemisa,1993)

Metin 19:

“Böylesine bir talihsizliğe ve nefrete uğrayacağım aklıma mı gelirdi? İçimde suçluluk duygusuna benzer bir şeyler yanı sıra sebepsiz, garip bir ferahlık da hissediyordum, çünkü çok eskiden bir dert ortağım varmış, anlıyordum. O eski ressam, belki bin yıl önce, acıda çilede benim dert taşım değil miydi? Benim geçtiğim ruh hallerinden geçmemiş miydi? Şimdi biliyordum, o ressam da bir tutkuyla yanıp tutuşmuş, bir çift iri, siyah göz için, o da tıpkı benim gibi kendini yemiş, bitirmişti. Teselli bulmam için, bunu bilmek yetti bana. Sonunda, kendi yaptığım resmi testinin yanına koydum, sonra gidip mangalımı yaktım, kömürler kor dökünce mangalı iki resmin önüne yerleştirdim. Bir iki nefes çektim afyonumdan. Sonsuz bir mutluluk içinde, gözlerimi her iki resme diktim, düşüncelerimi toplamak istiyordum. Bunu da bana ancak afyonun soylu dumanı sağlayabilir, zihnimi yalnız o dinlendirebilirdi. Ne kalmışsa içtim, afyonun hepsini ve onun, gözlerimin önündeki bütün müşkülleri, perdeleri gidermesini; geçmişin yadigârı kasvetli, yığılmış anıları dağıtmasını bekledim. Beklediğim oldu. Daha da fazlası oldu: Az sonra zihnim duruldu, açıldı, büyüdü bir berraklığa kavuştu. Yarı uyku, yarı kendimden geçmişlik arası bir ruh durumundaydım şimdi. Göğsümden bir yük kalkmıştı sanki benim için ağırlık kanunu diye bir şey kalmamıştı. Genişlemiş, incelmış, yücelmiş hayallerimin peşinde serazat uçuyordum adeta. Tepeden tırnağa tarifsiz, derin bir keyif içindeydim, gövdemin ağırlığından kurtulmuştum, bütün varlığım bitkisel hayatın o hafif ve duyarlık sız ülkesine yönelmişti. O ıssız fakat büyüleyici ve tatlı şekil ve renklerle dolu bir âleme yönelmişti. Hayallerim dağılıyor, çözülüyor, o renklerde, o şekillerde eriyordu. Esiri okşayışlarla dolu dalgalarda yüzüyordum. Kalbimin sesini duyuyor, damarlarımdaki nabzı hissediyordum. Derin bir anlam ve sonsuz bir keyif vardı bu halimde. Kendimi bütün ruhumla unutmanın uykusuna bırakmak istiyordum. Unutansan mümkün olsaydı, unutmak sürekli olsaydı, gözlerim kapansaydı da azar azar uykunun ötesine, mutlak hiçliğe gömülebilseydim, varlığını artık hissedemez olacağım noktaya varsaydım, bir mürekkep damlasında, bir musiki ahenginde ya da renkli bir ışında erir giderdim ve sonunda dalgalar ve şekiller öyle büyülerdi ki, hissedilemezden içinde silinir, yok olurlardı. O zaman dileğime kavuşurdum. Gitgide bir kesiklik, bir uyuşukluk sardı beni. Gövdemden sanki hoş bir yorgunluk ya da latif dalgalar yayılıyordu etrafa. Çocukluğunun geçmiş, unutulmuş, arınmış olaylarını görüyordum.”

“Görmekle de kalmıyor, yeniden yaşıyor, duyuyordum onları. Her dakika daha küçük, daha çocuk oluyordum. Ansızın dağıldı, karardı hayallerim. Bütün varlığım derin, karanlık bir kuyuda, ta aşağıda, ince bir çengele asılı kaldı sanki. Derken çengelden kurtuldum, aşağı yuvarlanıyor, hiçbir engelle karşılaşmaksızın uzaklaşıyordum. Sonsuz gecenin bağrında dipsiz bir uçurumdu bu. Sonra gözlerimin önüne ard arda o yok olmuş, kaldırılmış perdeler indirildi. Bir an her şeyi tamamen unuttum. Birdenbire kendime geldiğimde gene küçük odadaydım, garip bir durumda, bana hem garip, hem de tabii: görünen bir hal içinde. Uyandığım yenedünyada çevreyi, durumları yakından tanıyor, kendimi onda, eski hayatımı oluşturan çevredekenden daha rahat hissediyordum. Bu benim asıl hayatımın bir yansımasıydı sanki. Bir başka dünya idi, ama aşınası olduğum için, kendimi hemen gene alışageldiğim eylemler içinde buldum. Ben bir başka, çok eski bir dünyaya doğmuştum, ama bu daha yakın, daha doğaldı bana.”

“Şafak söküyordu. Duvardaki rafta bir yağ lambası yanıyordu. Odanın bir köşesinde bir karyola duruyordu, fakat ben ya tıp uyumamıştım. Her yanım alev alev yanıyordu. Kan lekeleri abamı, şalımı kirletmişti, kanlıydı ellerim. Ateşime, başımın ağrısına rağmen bir heyecan, bir coşku vardı içimde. Kan izlerini yok etmek düşüncesinden, polisin gelip beni yakalayacağı tasavvurundan daha güçlü bir duyguydu bu. Zaten ne zamandır polisin eline düşmeyi göze almıştım, bekliyordum. Ama yakalanmadan önce, orda rafta duran şişedeki zehirli şarabı bir dikişte boşaltmaya da kararlıydım. Yazmak bir ihtiyaçtı, zorunlu bir görevdi benim için. Uzun süredir bana işkence eden bu devî öldürmek istiyordum, çektiklerimi kâğıda geçirmek istiyordum, bir iki tereddüitten sonra lambayı yakınımaya koydum ve yazmaya başladım şöylece:”(Hidayet, s.35-36-37-38)

Anlatıcının, yeni hayatına değindiği bu bölüm, Kör Baykuş’un hem birinci ve hemde ikinci bölümünde yer almaktadır. Kör Baykuş’un ikinci bölümünün başlarından da anlaşılacağı gibi, anlatıcının burada bir yazara dönüşmesi gerekmektedir. Ancak kendisi ile ilgili hiç bir bilgi vermemiştir ve bu bölüm, ikinci bölümün sonlarına benzemektedir. O, abası ve atkısı olan yaşlı bir seyyar satıcıya dönüşmüştür. Eli kanlı olarak zabita memurlarını beklemesi de - orospuyu ikinci bölümde öldürdükten sonradır. Yine de bölümler arasında zaman sorunu vardır: bir bölümde genç bir yazar iken, başka bir bölümde ise (en sonunda) karısını öldüren yaşlı bir seyyar satıcı olmaktadır.

“Uzun süre bana içimden işkence yapan bu devî dışarı çıkarmak istiyordum.” cümlesinde ve hemen hemen kitabın son sayfalarında, artık seyyar satıcı yaşlı adama dönüştükten sonra “Kendimi bende uyanan devin elinden kurtaramıyordum.” demektedir.

Birinci bölümde ruh ressamıydı; ikinci bölümde ise ruh yazarına dönüşüyor. Birinci bölümde odasında karyola vardı; burada ise yatak. Birinci bölümde lambası vardı; burada ise yağ yakan bir lamba. Birinci bölümün içkisi ikinci bölümde zehirlidir.

Metin 20:

“Ben hep, dünyada susmaktan daha iyi bir şey yoktur, Butimarlar gibi olan insan daha iyi insandır diye düşünürdüm. Butimar, deniz kıyısına çöker, kanatlarını açar, oturur tek başına. Ama ben hiç de böyle yapamam şimdi, çünkü olmaması gerekli şey oldu. Bir saate varmaz, ya da hemen şimdi bir grup sarhoş polis gelir, yakalar beni. Paçayı kurtarmaya hiç niyetim yok, inkâr zaten imkânsız, kan izlerini yok etsem de imkânsız. Fakat ellerine geçmeden bir kadeh şarap içeceğim, babamdan kalma ve duvardaki rafa koyduğum o şişeden bir kadeh şarap içeceğim. Bütün hayatımı bir salkım üzüm gibi avucumda sıkmak istiyorum, suyunu, hayır, şarabını damla damla, gölgemin kurumuş boğazına akıtmak istiyorum, kutsal su gibi. Ama önce beni bu oda köşesinde tümörler gibi, kanserler gibi azar azar yemiş bitirmiş dertlerimi kâğıda geçirmek istiyorum, çünkü düşüncelerimi daha bir düzene koyarım böylece. Yoksa maksadım bir vasiyetname yazmak mı? Hayır! Çünkü ne malım var kadiya yedirecek, ne dinim var şeytana verecek. Hem sonra daha nesine takılıp kalacağım bu dünyanın? Hayat denen şeyden el çektim, bıraktım, pekâlâ, gitsin elimden! Ben gidince de, adam sen de, kim isterse okusun benim bu kâğıt parçalarını. Ne gelecek umurumda, ne onlar. Yazıyorsam, yazmak ihtiyacı beni zorluyor da ondan. Mecburum, düşüncelerimi hayali bir varlığa, gölgeme bildirmek baskısını çok, pek çok hissediyorum. O uğursuz gölge lamba ışığında duvardan eğiliyor, yazdıklarımı dikkatle okuyor, oburca yutuyor sanki. Bu gölge, besbelli, benden daha iyi anlıyor onları! Fakat ben yalnız gölgeme konuşabilirim. Beni konuşmaya o zorladı, yalnız o anlar, kavrar şüphesiz. Bu usareyi, hayır, varlığımın buruk şarabını damla damla onun boğazına sıkıp akıtarak, diyeceğim ki ona: "İşte benim hayatım!" Beni dün gören, cılız sağlıksız bir genç adam görmüştü, ama bugün gören saçları ağarmış, gözleri kızarmış, yarık dudaklı, kambur bir ihtiyar görür. Pencereden dışarı bakmaya korkuyorum, kendimi aynada görmekten korkuyorum. Nereye baksam çoğalmış gölgelerimi görüyorum. Fakat iki büklüm gölgeme hayatımdan bahsedebilsen, bir hikâyeye anlatmam gerekir. Ah, ne çok

çocukluk, aşk, çiftleşme, evlilik ve ölüm hikâyeleri var, hiçbiri de gerçek değil! Kıssalar, parlak sözler yordu beni. Kendimi bu üzüm salkımını sıkmaya zorlayacağım, ama onda en küçük bir gerçek payı var mıdır, bilmiyorum. Neredeyim, bilmiyorum. Başımın üstündeki bu gök, üzerinde oturduğum şu bir karış toprak Nişabur' a mı, Belh' e mi, Benares' e mi ait, bilmiyorum. Dayandığım, güvendiğim hiçbir şey yok. Birbirine ters düşen öyle çok şey gördüm, birbiriyle çelişen öyle çok şey duydum ki! O görmeler yüzünden gözlerim, eşyanın yüzeyinde, ruhu özü örten o ince ve sert kabukta aşındı. Artık hiçbir şeye inanmıyorum, hatta şimdi eşyaların ağırlığından, sabitliğinden, açık seçik gerçeklerden şüphe ediyorum. Avludaki taş havana parmağımla vursam ve sorsam: sabit misin, muhkem misin? - Evet! Diye cevap verse bilmem inanır mıyım? Başkalarından ayrılmış, bağımsız bir varlık mıyım? Bilmiyorum. Fakat şimdi aynaya baktım, tanıdım kendimi: Hayır o eski "ben" ölmüştür, çürümüş dağılmıştır, ama işte aramızda hiçbir set, hiçbir engel yok. Hikâyemi anlatmalıyım, ama nerden başlasam? Hayat baştanbaşa kıssadır, hikâyedir. Üzüm salkımını sıkmalı ve sırasını kaşık kaşık, bu ihtiyar gölgenin kurumuş boğazına akıtmalıyım. Nerden başlamalı! Çabuk çabuk kafamda kaynaşan düşünceler, hepsi şu dakikanın ürünü; ne günü var, ne saati, ne tarihi. Dünün bir olayı bana, bin yıl öncesinin bir olayından daha eski, daha önemsiz geliyor. Canlılar dünyasıyla aramdaki bağlar koptu kopalı, önümde biriken şeyler geçmişin anıları her halde. Geçmiş, gelecek, saat, gün, ay ve yıl hepsi aynı şey. Değişik dönemler, çocukluk, gençlik, ihtiyarlık, benim için boş sözlerden başka bir şey değil bunlar. Bunlar sıradan insanlar için, ayaktakımı için, evet işte aradığım kelime, ayaktakımı için ki onların hayatları senenin mevsimleri gibi belirli mevsimlere, dönemlere bölünmüştür ve onlar, hayatın ılımlı kesimlerinde güvence altındadırlar. Hayat bana tek ve değişmez bir mevsim oldu hep. Bu hayat bir soğuk bölgede ve sonsuz bir karanlıkta geçti adeta, öyle ki bağırmı hep aynı alev vardı ve o beni bir mum gibi eritti. Odamı sınırlayan dört duvar arasında, varlığımı ve düşüncelerimi kuşatan hisarın içinde ömrüm azar azar eriyor bir mum gibi, hayır, yanlım var, ömrüm bir oduna benziyor, ocaktan düşen bir oduna: öteki odunların ateşinde kavrulmuş, kömürleşmiş, ama ne yanmış, ne olduğu gibi kalmış bir oduna benziyor. Fakat diğerlerinin dumanından, soluğundan boğulmuş. Odam, bütün diğer odalar gibi, kerpiçten yapılmış, çok çok eski binlerce evin yıkıntıları üzerine. Beyaz sıvalı duvarlarımda çepeçevre bir yazı var, türbe duvarlarındaki gibi. Bu odanın en küçük ayrıntıları, beni saatlerce oylar, köşelerdeki örümcek ağları mesela. Çünkü yataktan çıkmaz oldum olalı bana pek baktıkları yok. Duvardaki ahır mihı, benim ve karımın salıncağını çekti, ilerde belki başka çocukların da ağırlığını çekecek. Az ötede siva

dökülmüştür, soyulmuş duvar şeritlerinde çok eskiden bu odada kalmış, bulunmuş eşyaların, varlıkların kokusunu duyuyorum. Şimdiye kadar hiçbir cereyan ve rüzgâr bu inatçı, tembel, katı kokuları dağıtamadı: Ter kokusu, eski hastalıkların kokusu; ağız kokuları; ayak, keskin sidik, acımış yağ, çürümüş hasır, kaygana, kızarmış soğan kokuları; ilaç, peynir, çocuk kakası kokuları; boy atan oğlanların odalarındaki kokular, sokaktan yükselen kokular, ölülerin ya da can çekişmelerin kokuları ki henüz hepsi diri ve tipik özelliklerini korumaktalar. Burada daha başka kokular da var, nerden gelmiş bunlar, bilinmiyor, ama izleri hala duruyor. Odamın yanında karanlık, küçük bir oda daha var. Biri avluya bakıyor, ötekinden sokak görülüyor, Rey kentine bağlantım var böylece. Binlerce eğri büğrü sokakları, basık evleri, mektep ve kervansaraylarıyla, "Dünyanın gelini" dedikleri kenttir bu. Köşemde gözlerimi yumdum mu onun o karışık gölgelerini hayal ederim. Kentin köşklerinden, mescitlerinden, bahçelerinden beni etkileyen, gözümün önünde canlanan tek şeydir bu gölgeler. Dış dünyaya, ayaktakımlarının dünyasına beni o iki pencere bağlar. Duvarda bir de aynam vardır ki bakar yüzümü seyrederim. Münzevi hayatımda bu ayna, benimle hiçbir ilişkisi olmayan ayaktakımlarının dünyasından daha önemlidir.”(Hidayet, s. 39-40-41-42)

Oda ferdiyetçilik ve özel düşünceler sembolü olmaktadır. Pencereler dışarıyı algılama imkânı vermekle dış dünyaya geçişi sağlamaktadır böylelikle iletişimin göstergesidirler. Buna göre, penceresi olmayan bir oda, bakirelik ve tamamen bir iletişimsizliğin göstergesidir. (Cirlot,1971) Ayna; yürek, zihin, iç ve hafızanın şifresi olup içsel göz ve insanın kendisiyle iletişimini temsil eder. Ayna; düşünce, öz-farkındalık ve hayal gücünün şifresi konumundadır. Yansıtma özelliğinden dolayı ay sembolizmine de yakındır. (Çünkü ay güneşin ışığını yansıtmaktadır.) Bedevî insanlar aynayı çokluk ve ruhun ayrılması olarak algılıyorlardı. Bazen de ayna bir kapı hükmünde olup ruhu içinden geçirip öbür tarafa göndermektedir. (Cirlot,1971) Bu yüzden ölüm halinde olan bir şahsın başının üstüne ayna koyulup duvara doğru çevrilirdi. Bazen de ayna yansıma özelliğiyle, birbirinin aynı olan ikizlere işaret etmektedir.

Aynanın sembolizmi gerçeklik ve hakikat fikirlerinin etrafında döner, ama üzerinde biraz daha durularak bunlar kadar yalana, dalkavukluğa, kendini beğenmişliğe ve hayale de ters göndermede bulunur. Genel bir şekilde kimlik sorunu açar: Aynadaki yansıma, yansıtılan ile birebir aynı mıdır? Ayna Afrodit’in bir simgesidir kendisi aynada tehlikesiz olan kendi güzelliğini izler; Narsissos bir gölün sularında kendi görüntüsünün yansımaması

üzerine intihar eder. Aynanın gerçeği herkes tarafından kabul edilebilir değildir. (Larousse Semboller sözlüğü,2006)

Antik şehir Rey hakkında girişte bazı açıklamalar verilmiştir, burada bir kez daha sözü geçmesinde fayda vardır. Şöyle ki; Eskiden Rey, dünya şehirlerinin en güzeli olarak bilinmekteydi. Mu'cemulbülân 2. cilt sayfa 896'te şöyle yazıyor: “والاصمعي : الرى عروس” Rey eski dünyanın en büyük şehirlerinden olup ona “ümmül bilad” yani şehirlerin anası denilirdi. (Shemisa/1993) Eski kitaplarda onun mahalleleri, evleri, sokakları ve camileri hakkında çok şaşırtıcı ifadeler yazılmaktadır. Yedi İklim (heft iklim) kitabında Rey kenti hakkında şöyle denmektedir. “Mehdi Billah-ı Abbasî döneminde Rey şehrinin binaları şöyleydi: 96 mahalle ve her bir mahallede 46 sokak ve her sokakta 40 ev ve her sokakta 1000 cami” (Antik Rey), Rey batı ile doğu ticaretinin merkezi olduğuna göre çok hanlara sahipti. Hanlar şehir kalesinin dışında olup, en büyükleri de bağırsak pazarı yanında Süren nehrinin kıyısında yerleşti. Rey arsa ve sularının çok olduğundan dolayı birçok bahçesi olup meyvesi de meşhurdur. İslam öncesinden bile çok sayıda saray kalmıştı. (Eşkaniler ve Sasaniler döneminden) Sahib ibn-î İbat gibi insanlar da orada yaşamıştır. Birçok medresesinin adı da “Antik Rey” kitabında gelmiştir.’

Metin 21:

“Kentten görüp gördüğüm, pencereye karşı bir zavallı kasap dükkânıdır ki, her gün iki koyun satar. Ne zaman pencereden baksam bu kasabı görürüm. Sabah erken, iki siyah lagar beygir gelir dükkânın önüne. Derinden, kısık kuru öksürür bu veremli beygirler. Güdük kavruk ayakları, tırnakları, vahşi bir kanuna uyularak kesilmiş de kızgın yağa batırılmış gibidir. İki yanlarına kesilmiş, yüzülmüş ikişer koyun asılı, gelir beygirler.”

“Kasap yağlı eliyle kınalı sakalım sıvazlar. Zayıf cılız koyunları alıcı gözüyle inceledikten sonra içlerinden ikisini seçer, kuyruklarını şöyle bir tartar eliyle, sonra götürür, dükkânında çengele asar onları. Beygirler soluyarak çeker giderler. Kasap, boğazları kesik kanlı gövdeleri eller, okşar. Mavimtırak kellelerinden dışarı uğramış gözleri cam gibidir ve gözkapaklarını kan bürümüştür koyunların. Kasap kemik saplı bir bıçak alır, dikkatle parça parça keser koyunları ve dudaklarında bir gülümseme, müşterilerine satar. İşine de öylesine keyifli verir ki kendini! Eminim, bundan bir çeşit şehvet duymaktadır. Bizim mahalleyi mesken seçmiş, sarkık kafası, sönük gözleri, hasretli bakışlarıyla adamın ellerini izleyen sarı köpek de bilir bunu. Bu kasabın,

mesleğinden pek memnun olduğunu bu köpek de bilir! Az ileride bir kemerin altında acayip bir ihtiyar oturur, önünde geniş bir yaygı. Üzerinde bir orak, iki nal, birkaç renkli boncuk, bir bıçak, bir fare kapanı, paslanmış bir maşa, bir yazı kaşığı, dişleri kın bir tarak, bir kürek ve kirli bir mendile sahn çini bir testi. Saatlerce, günlerce, aylarca pencereden bu adamı seyrettim ben, boynunda kirli bir şal, sırtında devetüyü bir aba. Açık yakasından göğsünün ağarmış kıllan görülür. Göz kapakları kavlamıştır, inatçı arsız bir hastalıkla kemirilmiş, yenmiş adeta. Oturuşu değişmez hiç. Kolunda bir muskası vardır, cuma akşamlar sararmış dökülmüş dişleri arasından Kur'an mırıldanır. Sanırım bu yoldan sağlıyor geçimini; çünkü kimsenin gelip de ondan bir şey satın aldığını görmedim. Kâbuslarımın çoğunda karşıma bu adamın yüzü çıktı, eminim. Bu yumurta biçimi ve usturayla kazınmış kafada, o kafayı saran altında, o basık alın gerisinde gür yaban otlar gibi fişkıran ahmakça düşünceler nelerdir? Önüne serili yaygısı ve kıvrır zıvır eşyasıyla hayatı arasında özel bir bağlantı olsa gerek. Kaç kere karar vermişimdir; gideyim, konuşayım ya da bir şey alayım ondan; fakat cesaret edemedim. Sütannem söylemişti, gençliğinde çömlekçiymiş bu adam, ama bütün yaptıklarından bir bu testi kalmış elinde ve şimdi hurdacılıkla geçiniyormuş.”(Hidayet, s.42-43)

Üzerinde kirli mendil olan emaye testi, birinci bölümün saksısıdır ki yaşlı kabir kazıcı adam onu bulunca kirli bir mendile sarmıştı. Anlatıcının kendi kâbuslarında sürekli bu adamın yüzünü görmesinin nedeni ise, yaşlı adamın onun gölgesi ve aynı zamanda da bizzat kendisi olmasıdır. Seyyar satıcı olan yaşlı adam bir çömlekçidir; çünkü İran edebiyatında testi, tarihsel ve tipik bir insanın sembolü, ardışık ölüm ve yaşamların sembolü olmaktadır.

Hatta seyyar satıcı yaşlı adamın sattığı şeylerin de sembolik bir yönünün olması muhtemeldir; özellikle sonraki sayfalarda bu eşyalar hakkında “Ne kadar anlamlı şekilleri vardır.” İfadesinden bunun böyle olduğu sonucu çıkmaktadır.

Küçük orak ve kürek, tarım; iki at nalı, tarihten geçiş; bıçak, savaş ve ölüm; kısaç, sanayi; mürekkep karıştıran, bilim; tarak, şehir hayatı (süslemek); fare kapanı, kentleşme ve uygarlık; emaye testi, ölüm ve yaşam... (Shemisa,1993)

Metin 22:

“...Hayır, hiçbir meyli yoktu bana. Onun zaten bir kimseye yakınlık duyması, bağlanması mümkün müydü? Hırslı bir kadın ki bir erkek şehvet için, bir erkek gönül eğlendirmek için, bir erkek de işkence etmek için gerekli ona. Hatta sanmam ki bu

üçlemeyle de yetinsin! Ama beni kesinlikle, işkence etmek için seçti. Eh, daha da iyisini bulamazdı hani. Ama ben onunla annesine benzediği için evlendim, bana da benziyor az çok, diye evlendim. Ama şimdi sevmekle de kalmadım, belki vücudumun her zerresi onu istiyordu. Çünkü gerçek duygularımı aşk gibi, alaka gibi, ilahiyat gibi mevhum örtülerin arkasına saklamak istemiyorum, edebiyat oyunları tat vermiyor bana. Sanıyordum ki, peygamberlerin başları etrafına çizdikleri haleler gibi bir hale veya ışık çemberi, gövdemin ortasında çepeçevre titreşimler yapmaktadır, bir çember de onun gövdesinin ortasındadır ve benim sağlıklı, hasta ışık çemberim, onunkini istiyor, var gücüyle onu kendine çekiyordu. Biraz düzelince çekip gitmeye karar verdim. Gideyim, kaybolayım dedim, öleceğini anlayan uyuz bir köpek gibi, öleceğine yakın bir yerlere saklanan kuşlar gibi. Sabah erkenden kalktım, giyindim, rafta iki çörek vardı, onları aldım, kimseye duyurmadan evden çıktım. Tutsağı olduğum sefaletten kaçıyordum. Sokaklarda belli bir amacım olmaksızın, rasgele yürüyor; para ve şehvet peşinde koşan, o tamlıklar suratlı ayaktaki mi arasından rahat, umursamaz geçiyordum. Onları görmeye ihtiyacım yoktu, biri ötekinin kopyasıydı. Hepsi bir ağız, ağza asılı bir avuç bağırsaktan oluşuyor, cinsel organlarında bitiyorlardı. Birden kendimi çevikleşmiş, hafiflemiş hissettim. Bacak kaslarım tasavvur edemeyeceğim kadar sert, çabuk çalışıyordu.”

“Varlığın bütün bağlarından kurtulmuştum. Omuzlarımı kaldırıyor, dik tutuyordum. Çocukluktan kalma bir alışkanlıktı bu; üzerimden bir yükü, bir sorumluluğu atınca hep aynı hareketi yapardım. Güneş yükselmişti, yakıp kavuruyordu. Issız sokaklara sapmışım. Yol üstü acayip, garip geometrik şekillerde, kübik, prizma biçimi, koni kesimi, kül rengi evler görülüyordu. Basık, karanlık pencere evler. Harap, sahihsiz, eğreti pencereler. Bu evlerde hiçbir zaman hiçbir canlı varlık oturmamıştı sanki. Güneş, duvar gölgelerinin kenarlarından bir kısmını altın bir ustura gibi kesip alıyordu. Eski, ağarmış duvarlar arasında sokaklar uzuyordu. Sessiz, dilsizdi her şey. Sanki bütün unsurlar, yakıcı havadaki kutsal huzur kanununa, sessizliğin kanununa saygılıydılar. Her yerde gizli sırlar olduğu seziliyordu, öyle ki ciğerlerim solumaya cesaret edemez olmuşlardı. Ansızın farkına vardım: kent kapısından çıkmışım. Hırslı binlerce dudağıyla güneş, tenimdeki terleri emiyordu. Kırıldaki çalılar parlak günışığında safran sarısına boyanmışlardı. Gökyüzü derinliklerinden güneş, sıtmal bir göz gibi, suskun cansız topraklara ışınlarını boşaltıyordu. Buranın toprağında, bitkilerinde bambaşka bir koku vardı ve öyle güçlüydü ki bu, kokladıkça çocukluğumun bazı dakikalarını hatırlıyordum. O çağın yalnız davranışlarını, sözlerini değil, belki bir an bütün o dönemi ta içimde hissettim,

sanki daha dünmüş gibi. Kayıp bir dünyaya yeniden doğmuş gibi, tatlı bir baş dönmesine bıraktım kendimi. Bu duygu eski, tatlı bir şarap gibi, damarlarımdan sinirlerimden geçip bütün vücuduma yayılan bir sarhoşluk verdi bana. Kırıldaki dikenleri, taşları, ağaçları, küçük öbeklerinde kekikleri tanıdım, otların aşına kokusunu tanıdım. Geçmiş günlerin anılarına daldım, ama bütün o anılar bir efsunla sanki benden uzaklaşmış, kendi bağımsız hayatlarını yaşıyorlardı Ben sadece uzak ve biçare bir seyirciydim, onlarla aramda derin bir uçurum açılmıştı, anlıyordum. Bugün boştu kalbim ve çalılar bitkiler o zamanlardaki büyülü kokularını yitirmişlerdi, anlıyordum. Servilerin arasında boşluklar, fasılalar belirmiş, tepeler kavruklaşmıştı. Ben eski ben değildim; çağırıyordum getirseydim de konuşsaydım onunla, duymaz anlamazdı beni. Yüzü eskiden tanıdığım bir adamın yüzü olurdu da benim yüzüm olmazdı, benim bir parçam bile olmazdı. Dünya, ıssız yaşlı bir ev gibi görünüyordu gözüme ve ben bağrımda bir acı duyuyordum: Evin bütün odalarını yalın ayak dolaşmak zorundaydım sanki. Odanın birinden ötekine geçmiş, sonuncu odaya girip de o "kahpe"yle karşılaşınca, ardımdaki kapılar kendiliğinden kapanıvermişti. Yalnız, köşeleri karanlığa gömülü duvarlardaki titrek gölgeler, zenci cariye ve köleler gibi, çevremde bekliyor, gözetiyorlardı beni. Suren ırmağı yakınlarına gelmişim, önümde çıplak bir dağ belirdi. Katı, kuru görünümü, dadımı hatırlattı bana, aralarında ne bağ var bilmiyorum. Dağın kenarından geçtim, tepelerle çevrili küçük, hoş bir yere vardım. Toprak, öbek öbek mavi gündüzsefalarıyla kaplıydı ve dorukta kalın kerpiçten yapılmış yüksek bir kale görülüyordu. Yorulmuştum, Suren kıyısına gittim, yaşlı bir servi dibine, kuma oturdum. Issızdı, sessizdi çevre. Şimdiye kadar kimse buralara ayak basmamış gibime geldi. Birden, servi gerisinden küçük bir kızın belirmediğini ve kaleye doğru gittiğini gördüm. Üstünde çok ince, hafif, belki ipek, siyah bir entari vardı. Sol elinin tırnaklarını ısıırıyordu. Kendini kaptırmış, kös kös yürüyordu. Ben bu kızı eskiden görmüş, tanıyordum sanki. Ama kimdi, uzaktaydım, güneşe karşıydım, çıkaramıyordum. Birden gözden kayboldu. Afallamıştım, kıpırdıyamadım, ama işte bu kez kendi gözlerimle görmüştüm, karşımda yürümüş ve gözden kaybolmuştu. Gerçek bir varlık mıydı, yoksa bir vehim, bir kuruntu mu? Rüya mı görmüştüm, uyanırken miydi? Hatırlamaya çalıştım, boşunaydı. Sırtımdan garip bir ürperti geçti, kalenin bütün gölgeleri birden canlanmış gibiydiler; belki çok eski den, eski Rey kentinde yaşamış insanlardan biriydi bu küçük kız.”(Hidayet, s.53-54-55-56)

Sözü geçen kale, ruhun kalesini temsil etmektedir. Ruhların olduğu Allah'ın krallık yaptığı sırlar âlemidir. Semboller sözlüğü kale hakkında, onun karmaşık bir sembol olduğunu yazmaktadır. Onun sembolik anlamı ev, ya da kapalı bir alan veya çevrili bir şehir

olmaktadır. Çevrili şehirler anlamı orta çağlarda yüce ruh ve kutsal Urşelim olmaktadır. Kale genelde dağın üstünde veya tepe üzerinde olmaktadır ve onun rengi ve biçimi karanlığı ya da aydınlığı sembolize etmektedir. Genelde kale savaş için hazır bir güç ve manevi bir kuvvettir.

Bir Kale geçilmez ve fethedilmez olmak zorundadır. Bu itibarla, bu güçlendirilmiş yer korumanın, gizli kalmanın, iç yaşamın bir sembolüdür. Bu iç Kale tanrı ile iletişimde buluna bilen ayrıcalıklı bir yerin ya da tanrısallığın bire bir kendi imajının bir sığınağı, mutlak yardımıdır. Tanrı'nın kendisi de bir kale haline dönüşmüştür; Evet, benim kalem Tanrı'dır, aşkımin tanrısı O'dur der Mezmurlar. Kale aynı şekilde mutlak gücün ve onun karar vereninin sembolüdür. (Larousse Semboller sözlüğü,2006)

Siyah kale simyagerlik metinlerinde diğer cihana giriş demektir. Birçok efsanede içinde kara şövalye bulunan siyah kalenin anlamı cehenneme yolculuk olmaktadır. Bölgesine yaklaşanları kalenin içinde esir tutan gaddar şövalye ölümler âleminin sembolü olmaktadır. (Fars edebiyatında, dev, kızı esir etmiş; ölümler âleminde kahramanlar kızı kurtarmaya kaleye giriyorlar. Örneğin Hümay ve Hümayun 'da ya da halk hikâyesi olan Kel Hasan masalında olduğu gibi. Bu mitolojinin eski kuruluşlarında kahramanlar, ölümler âlemine gidip oradan ölümler yaşayanların âlemine getirmektedirler. (Shemisa,1993)

Beyaz kalenin kurtuluş anlamı var. Aniden bir kalenin dolaşmakta olan birinin önüne çıkması (Kör Baykuş'un bu bölümü olduğu gibi) manevî ve ruhî bir tasarımdan ani bir farkındalığın sembolü olabilir. Bu büyüleyici manzaradan önce bütün yorgunluklar yok olmaktadır. (Kör Baykuş'ta ise bu sahneden önce şöyle denmektedir: Bu zaman içinde yorgunluk hissettim.) Okuyucu hazinenin, kale içinde olduğunu hisseder. Kale, hazine (manevi servetin ölümsüz özü) ,genç kız (Anima) ve şövalye birlikte kurtuluşa olan meyli göstermektedir. (Shemisa,1993)

Kör Baykuş'un bu bölümünde gördüğümüz gibi kale imgesi; hemen her zaman güneş ve genç kızın tarifiyle birlikte ortaya çıkmaktadır. Rey ise burada can âleminin “Bağdat'ı” konumundadır.

Metin 23:

“...Küçük dar bir ağız, dolgun nemli şehvetli dudaklar, inik göz kapakları, çekik gözler, şaşkın bakışlar, çıkık yanaklar, hurma rengi dağınık saçlar, buğday rengi bir

yüz. Oğlan, tıpkı o kahpeye benziyor, hatta ablasındaki o şeytan ruhundan da bir şeyler taşıyordu. Hayat savaşında sertleşmiş duygusuz, ruhsuz bir Türkmen yüzü; bir yüz ki yaşamasını sürdürmek için her şeyi doğal karşılar, hoş görür. Sanki doğa, her şeyi çok önceden görmüştür; belli ki ataları uzun zaman güneşlerde, yağmurlarda doğa ile savaşmışlar, güçlenmişlerdi ve yalnız yüzlerini, görünüşlerini değil, yılmazlık, şehvet, hırs ve açlıklarını da verdiler, bıraktılar bunlara. Ben bu çocuğun ağzının tadını biliyordum, bir salatalık gibi buruk ve hoştu tadı. Şaşkın Türkmen gözleriyle yüzüme baktı çocuk: "Şahcan diyor ki, hekim söylemiş, sen ölecekmisin, senden kurtulacakmıyız. Ölmek nasıl olur?" dedi. Cevap verdim: "Sen ona söyle, ben çoktan öldüm!" "Şahcan dedi ki: Çocuğum düşmeseydi bütün ev bizim olurdu, dedi." Kendimi tutamadım, bir kahkaha attım, kuru korkunç, insanın tüylerini diken diken eden bir kahkahaydı bu. Öyle ki, sesimi tanıyamadım, çocuk korktu, kaçtı. Kasabın keyfini şimdi anlamıştım: Kemik saplı bıçağını koyunların butlarında temizlerken; içlerinde çamur gibi koyu, pıhtı, ölü kanlar toplanmış pörsük etleri kesip alırken ve koyunların boğazlarından damla damla kızıl kanlar yere akarken duyduğu keyfin ne olduğunu anlamıştım. Dükkânın önündeki sarı köpek; yere düşmüş ve donuk gözlerle dik dik bakan kesik öküz kellesi ve gözleri ölüm tozuyla perdeli bütün koyun başları, onlar da görmüşlerdi, onlar da biliyorlardı bunu! Şimdi anlıyorum, ben bir yarı-tanrı olmuşum, insanların küçük, adi bütün ihtiyaçlarının ötesindeydim. İçimde ebediyetin aktığını hissediyordum. Nedir ebediyet? Benim için ebediyet, Suren ırmağı kıyısında o kahpe ile körebe oynamaktan, sonra bir an, gözlerim bağlı, başımı onun eteğine gizlemekten ibaret. Birdenbire, kendimle konuştuğumun farkına vardım, garip bir şekilde oldu bu: Kendimle konuşmak istedim, ama dudaklarım öyle ağır, uyuştu ki, en küçük bir kıpırtıyı bile istemiyorlardı! Ama dudaklarım kımıldamadan da yahut kendi sesimi işitmeden de, kendimle yüksek sesle konuştuğumu hissediyordum. Odam her an daha karardı, daha daraldı, bir mezar oldu adeta. Korkunç gölgeleriyle gece, etrafını sardı. Lamba is yapıyordu, kürkümü giymiş, abamı omuzlarıma almış, boynuma şalımı sarmıştım, iki büklüm gölgem duvara vuruyordu."

"Gölgem çok çok güçlüydü, belirgindi gerçek cismimden; duvara vurmuş gölgem daha gerçekti vücudumdan. Sanki ihtiyar hurdacı, kasap, dadım ve o kahpe karım, benim gölgelerimdiler, ben bu gölgelerin içinde hapsedilmiştim. Bir baykuşa benziyordum, ama iniltilerim boğazımda takılıp kalıyordu ve ben pıhtılaşmış kan olarak tükürüyordum onları. Şayet baykuş da hasta olsa benim düşündüğüm şeyleri düşünür. Duvardaki gölgem tıpkı bir baykuş gölgesiydi ve iki büklüm eğilmiş,

yazdıklarımı dikkatle okuyordu. Anlıyordu besbelli; bir o anlayabilirdi. Göz ucuyla gölgeme baktıkça korkuyordum.”(Hidayet, s.80-81-82)

Anlatıcının kendisi de, gölgesi de baykuşa dönüşmüştür. Bu da kitabın isimlendirmesinin nedeni olmaktadır. Baykuş ile benzerliği harabelere konmasıdır. Geçmişteki akşamlar, bahçeler, yıkılmış saraylar ve dahi anlatıcı da, Rey şehrinin eski kurumuş nehri Süren 'in arzusundaydı. Ancak Trajedi burada sona ermemektedir. Baykuş iri ve parlak gözleri ile meşhurdur, fakat romana adını veren baykuş, adı üstünde kör olmakla birlikte o meşhur gözlerden de yoksundur.

Gece kuşu olan Baykuş kötülük habercisi sayılır, yalnızlığın ve melankolinin simgesidir. Yunanlılar Baykuşu kaderin ipliğini koparan kız kardeşlerin , 'Parque ' adlı üç tanrıçanın simgesi kabul etmiştir. Sık sık ölüm ve cadılar ile ilişkilendirilmiştir. Kızılderililerde şamanlar ölmek üzere olanlara Baykuş yaprağı vererek öteki dünyaya geçmelerine yardım ederlerdi. Athena gibi Atinalıların paralarının üzerinde yer alan Baykuş, hem bilgeliğin ve bilginin amblemi hem de ölümün sembolüdür. (Larousse Semboller sözlüğü,2006)

Metin 24:

“Karanlık ve suskun bir gece, tıpkı hayatımın üzerine çökmüş gece gibi. Kapıdan, duvardan, perdenin arkasından bana yüz göz oynatan korkunç karaltılarda dolu gece. Bazen odam öyle daralıyordu ki, bir tabutta yatıyordum sanki. Şakaklarım yanıyordu, organlarımdan en ufak bir hareket beklenemezdi. Bir ağırlık, göğsümü eziyordu: Siyah lagar beygirlerin yanlarına yanıyordu asıp kasaba götürdükleri koyun ölüleri gibi ağır bir ağırlık Ölüm, ağırdan yavaştan, kendi şarkısını mırıldanıyordu. Her sözcüğü tekrarlamak zorunda, kekeme biri gibiydi ölüm; tıpkı şiiri bitirince gene baştan başlayan biri gibi. Ölümün şarkısı, testere inleyişlerindeki titreme gibi, tenin etlerinde rahneler açıyor, feryatlar koparıyor, ansızın susuyordu.”(Hidayet, s.82)

Ruhun Karanlık gecesi (The Dark Night of the Soul) veya Nigredo simyagerlik terimlerinden biridir; çünkü ruh değişim aşamasına geçmiştir. Simyagerlikte ise siyah pis cisim beyaz sevecen cisme dönüşme aşamasına maruz kalabilir. (Albede). Ölüm ve yeniden yaşama söz konusudur. Simyagerlikteki kimyasal tepkimeler gibi cisim sürekli olarak bir aşamadan diğer aşamaya geçtiği gibi insan kaderinin tarihi de ölüm ve yaşamların tekrarı olmaktadır; Samsara döngüsü.(Shemisa,1993)

Metin 25:

“Gözlerim henüz kapanmıştı ki, odamın arka tarafından, sokaktan bir grup sarhoş polis geçti, kaba küfürler savuruyor, her birden söylüyorlardı:

Gel gidelim içelim,

Rey şarabından içelim!

Şimdi içmezsek onu,

Ya ne zaman içelim?”

"Sonunda düşeceğim ellerine!" dedim içimden. Ansızın kendimde insanüstü bir kuvvet hissettim. Alnım serinledi, yataktan kalktım, sarı abanı omuzlarıma aldım, şahını iki üç kere başıma doladım, sırtımı kamburlaştırdım, gidip koyduğum kutudan kemik saplı bıçağı çıkardım ve ayaklarımın ucuna basa basa kahpenin odasına gittim. Kapıyı araladım, baktım, koyu karanlıklara gömülüydü içerisi. Dikkatle kulak kabarttım, sesini duydum: "Geldin mi? Şalını çıkar!" Sesi, çocukluğundaki sesi gibiydi, tatlı bir ahenk taşıyordu. Uykuda bilinçsiz mırıltılar gibi. Ben bu sesi evvelce, derin uykularda duymuştum. Acaba rüya mı görüyordu? Kısıktı, perdeliydi sesi; tıpkı Suren ırmağı kıyısında benimle körebe oynayan o kız çocuğunun sesi gibi. Bir an durdum öylece, tekrar duydum: "Gel, çıkar şalını!" diyordu.”(Hidayet, s.82-83)

Bu bölümde, vücut odası koyu bir karanlığa batmış gibidir. Bu ikinci kezdir ki Orospu-Esîrî Kadın atkını aç diyor. Çünkü önce dediğimiz gibi kitabın kuruluşu, gerek genelde, gerekse detaylarda, 2 sayısı üzerinden yürümektedir ve onun için bu cümle bu bölümde de tekrarlanmaktadır.

Orospu kadın Esîrî kadına dönüşmektedir. Sesi çocukluğunun sesine benzemiştir. Dönüşme olayına, koyu karanlık şifresiyle değinilmiştir. Zira kara pis cismin yıldız ya da elmas gibi saydam bir cisme dönüşmesi gerekir. Esîrî Kadın, normalin ötesinde algıya sahip olmakta ve anlatıcının kendisi yaşlı seyyar satıcıya dönüştüğünü bilmezden önce ve odaya girmeden, ona atkısını açmasını söylemektedir. Ruhun önceden de anlatıcının bu yönüyle uğraşısı olmuştu; ancak anlatıcı kendisinin bu yönünden (gölge) habersizdi.

Vücudunu sunan kadın Doğu antikitesinde bir doğurganlık simgesi olmuş ve kutsal bir kitaba sahip dinlerde günahkâr olan kadını kişileştirmiştir. (Larousse Semboller sözlüğü,2006)

Metin 26:

“Karanlıkta yavaşça odaya girdim, abamı ve şalımı çıkardım, soyundum, ama bilmiyorum neden, kemik saplı bıçağı elimde tutuyordum, yatağına girdim. Yatağının sıcaklığı, adeta taze can üfledi bedenime. Sonra bir zamanlar Suren ırmağı kıyısında körebe oynadığımız o solgun yüzlü, çelimsiz ve gözleri masum Türkmen gözleri gibi, o küçük kıızı hatırlayarak; onun o tatlı, nemli ve ılık vücudunu kucakladım. Hayır, hayır, yırtıcı ve aç bir hayvan gibi atıldım üzerine; oysa bütün kalbimle de tiksiniyordum ondan, öyle sanıyordum ki aşk ve kin aynı şeydiler. Serin, solgun vücudu, karımın vücudu, avının çevresinde kıpırdayan bir kobra yılanı gibi yayıldı, açıldı ve çemberine hapsetti beni. Göğsünün kokusu sarhoş ediciydi, kollarını boynuma dolamıştı, etinden hoş bir sıcaklık yayılıyordu, o anda hayatım sona ersin istedim. Çünkü o dakikada ona karşı bütün hincim, bütün kinim yok olmuştu; gözyaşlarımı tutmaya çalışıyordum. Ben farkına varmadan, adamotu gibi, bacakları bacaklarımda kenetlenmiş, kolları boynumda halkalanmıştı. Bu terütaze etin tatlı sıcaklığını duyuordum ve kavrulan gövdemin her zerresi, bu sıcaklığı içiyordu. Hissediordum ki, bir av gibi yutmaktaydı beni. Korku ve keyif, birbirine karışmıştı, ağzı bir salatalığın buruk tadını veriyordu. Bu tatlı basınç altında ter döküyor, kendimden geçiyordum. Tenim, vücudumun her zerresi, hükümleri altına almışlardı beni; yüksek sesle zafer şarkılarını söylüyorlardı. Ben mahkum ve biçare, bu uçsuz bucaksız denizde, uysal itaatli, kendimi dalgaların keyfine bırakmışım. Bir yasemin ıtri yayan saçları, yüzüme yapışmıştı; gövdelerimizin derinlerinden acının ve sevincin feryatları dışarı vuruyordu. Birdenbire şiddetle ısırıldığını hissettim; yırtılmıştı dudağım. Tırnağını da böyle mi ısıırıyordu, yoksa benim yarık dudaklı ihtiyar olmadığımı anlamış mıydı? Kendimi kurtarmak istiyor, ama bunca çabama rağmen başaramıyordum bunu. Tenimizin etleri birbirine lehimlenmiştir adeta. Delirdiğini sanıyordum. O keşmekeş içinde, elimi uzattım nasılsa ve elimdeki bıçağın vücudunun bir yerine saplandığını hissettim. Sıcak bir sıvı, yüzüme fişkirdi. Bir çığlık kopardı o, ve beni bıraktı. Avucumda sıcak bir şey vardı, ona dokunmadım, elimi yumruk yaptım. Bıçağı attım, bıçaksız elimi vücudunda gezdirdim, katlaşmıştı. Ölmüştü o. Bir öksürük tuttu beni, fakat öksürük de değildi bu; kuru, iğrenç ve insanın tüylerini diken diken eden bir kakhaha. Korkudan titreyerek, abamı omzuma aldım, odama döndüm. Lamba ışığında avucumu açtım, baktım, gözüydü avucumda tuttuğum şey. Her yerim kana bulanmıştı.”(Hidayet, s 83-84)

Yukarıdaki bölümde, anne sürekli kobra yılanına benzetilmektedir. Sonrasında Esîrî Kadın ve Bugamdasi'ye dönüşen Orospu, kobra yılanı olmaktadır ve bu nedenle anlatıcının dudağını ağır bir şekilde ısırarak, onu, babasının olduğu gibi tavşan dudaklı bir yaşlı adama dönüştürür.

Birinci bölümde olduğu gibi, burada da sihirli düğünün son aşaması kan karışımıyla yapılmaktadır.

Kan başlıca besleyici, nefes aldırıcı ve üretici bir rol oynar. Yaşamın sembolü kan sıklıkla cinselliğe çekilen çizgiyi takip eder. (Larousse Semboller sözlüğü,2006)

Buradaki açıklamanın aynısı, 'Eiella' kitabının birinci bölümünün sonunda, Rahibe ve Kaolla'nın öğrencisinin sihirli evliliğinde de görülmektedir. Orada Kaolla'nın öğrencisi kendini kadının kucağı ve son aşamadan kurtarmaya çalışmaktadır:(Çünkü normal bir evliliğin) yapılmaması gerekmektedir.) Adam bütün gücüyle dikkatinin hepsini iki gözünün arasında toplar iken, törenin bütün bölümlerine katılır. Onu tam olarak içten hissederken, dudaklar dudakların üstünde ayakları kemerin etrafında ve kolları da boynuna sarılıdır.

Serbest olan eli ile bir işaret verip onu boğulmaktan kurtarmaya çalışır. Ama kadını, çılgıncasına yapılan melodisi nerdeyse bütün çabasını bozup onu kendisiyle birlikte heyecana sürükler. En büyük deneyin zamanı gelmiştir, böylelikle başka bir fikir yürütüp kaçmaya yol bulmalıdır. Bu anda ölü rahibeyi düşünür. Böyle yapınca er suyu içine dökülür ve içinde ağaca doğru hareket edip ateş saçan pitonu (Kundalini) uyandırır.

Burada bıçağın kadının gözüne batmasıyla akımın önü kesilip sihirli evlilik sona erer ve adam kendi kendisini gebe kılar ve tam bir çift cinsiyetli yaratık yani tipik bir insan – yaşlı seyyar satıcı ortaya çıkar.

Tantrism yatsı töreninde iki kişiden biri (genelde kadın) ölür. Çünkü o sadece kimyasal reaksiyonlarda olduğu gibi bir katalizör rolünü oynayıp araç olarak kullanılmaktadır. (Shemisa,1993)

Metin 27:

“Aynaya gittim, ama korkunun şiddetinden ellerimi yüzüme kapadım: Benziyordum, hayır, ben o ihtiyar hurdacı olmuştum. Saçım, sakalım, bir kobra

yılanıyla bir yere kapatılmış da ölmemiş, dışarı çıkan bir adamın saçı, sakalıydı: bembeyaz olmuşlardı. Dudağım, ihtiyarın dudağı gibi yarıktı, kirpiklerim dökülmüştü, bir avuç beyaz kıl bitmişti göğsümde ve içime yeni bir ruh girmişti. Başka türlü düşünüyor, başka türlü hissediyordum ve bilmiyordum kendimi onun elinden –içimde uyanmış ifritin elinden- nasıl kurtaracağımı. Ellerimi yüzüme kapamış, kendimi tutamıyor, gülüyordum boyuna. Öncekinden daha şiddetli bu gülüş, vücudumu sarsıyordu. Bedenimin hangi gizli oyuklarından geldiği belirsiz derin bir gülüştü bu, hoş bir gülüş, fakat boğazımda toplanıyor, boşluktan çıkıyordu. Ben ihtiyar hurdacı olmuşum. İstirabın şiddetinden, uzun derin bir uykudan uyanmış gibi, gözlerimi oğuşturdu. Her zamanki odamdaydım, ortalık ağarıyordu, bulutlu ve sisliydi pencere camları. Uzaktan horoz sesleri duyuluyordu. Önümdeki mangalın ateşinden, geriye bir üfleyste uçup gidecek bir avuç kül kalmıştı. Hissettim ki benim düşüncelerim de dayanıksız bir avuç kor gibidir, kül olmuştur, bir üfleme bakır.”

“İlk aradığım şey kabristandaki ihtiyar arabacıdan aldığım Rey testisi oldu, bulamadım. Bakındım, kapıda gölgesi iki büklüm birini gördüm. Hayır, ihtiyar ve kambur bir adamdı bu;”

“Başını ve yüzünü bir şala sarmıştı ve pis bir mendile sarılı, testiye benzer bir şey vardı koltuğunda. Katı, korkunç bir gülüşle güldü adam; tüyleri diken diken eder bir gülüşle güldü. Ben yerimden kalkmak isteyince de odamdan çıktı gitti. Kalktım, peşinden gidip mendile sarılı testiye ondan almak istedim. Fakat ihtiyar, şaşılacak bir çeviklikle, çoktan uzaklaşmıştı. Koşum, sokağa bakan pencereyi açtım, ihtiyarın kambur karaltısını gördüm sokakta; gülüşünün şiddetinden omuzları sarsılıyordu ve o bağlı mendili koltuğuna sıkıştırmıştı. Sendeleyerek yürüyordu, sislerin içinde gözden kayboldu. Döndüm, kendime baktım: Üstüm başım yırtılmıştı, tepeden ayağa kana belenmişim, çevremde iki mayısböceği dolanıyordu ve küçük beyaz kurtçuklar, kıvıllı kıvıldı tenimde - ve bir ölünün ağırlığı, eziyordu göğsümü...”(Hidayet, s.84-85)

Yukarıdaki bölümde, önceki oda: Önceki cisim ve beden olmaktadır. Bulut bilinçsizlik ve horozun ötüşü ise bilinç, ışık ve sabah da diğer âlemin belirtileri olmaktadır. (Shemisa,1993)

“*En son testi elde etmeyip, saksı* (ölüm ve yaşam işareti; Esîrî kadın)” olduğu gibi yaşlı kambur adamın (Tipik insan) yanında kaldı. Kitapta saksıyı kendi eşyalarında tutan bu yaşlı adamın öyküsünü okumaktayız.

Küçük su damlacıklarından meydana gelen bir bulut olan sis, kararsızlığı temsil eder. Sis bir maddenin karışık ve bulanık durumunu, buna kıyasla da düşüncenin bulanıklığını temsil eder. Bu bir kararsızlıklar dünyasıdır. (Larousse Semboller sözlüğü,2006).Sis, genel zaman, insanın genel anıları, genel bilinçsizlik olmaktadır.(Cirlot,1971)

İki altın renkli sinek arısı kral ve kraliçenin düğün merasiminin sona erdiğini söylemektedir. Anlatıcının düşünceleri bir kuruntu gibi, mangal başındaki uykuda uzun bir gecede olmuş gibidir. Burada tamamlanmamış tamamlanıp yaşlı adam odanın kapısından dışarı çıkıp, anlatıcı odanın sokağa olan penceresini açmaktadır.



7. SONUÇ

Bir edebiyat metnine ait mekân formunun içerikte hangi bilince işaret ettiğini tespit etmek elbette ki bir bilinç analizi gerektirir. Tıpkı mimaride olduğu gibi mekânın geçtiği edebi metinlerde de sanatçının kurgusal bilinci kadar iç dünya modellerinin de topografyası elde edilebilir. Günümüzde fenomenoloji ve imge bilim bu çalışmalarını derinleştiren yeni veriler sunmaktadır. Bu çalışmada edebi bir metin olarak İranlı yazar ‘Sadık Hidayet’in “Kör Baykuş” adlı romanını esas alınmıştır. Romanın yani kurgusal bir metnin içinde soyut bir mekân tasarısı vardır. Bu metinden hareketle bu soyutluktan hangi somut mekân kurgularına varılabileceği araştırılmış ve çalışmada mekânların nasıl tasarlanabileceği incelenmiştir. Özellikle metinsel düzeyde mekân nasıl tasarlanmış ve nasıl ifade edilmiş, sorularına bir cevap aranmıştır. Bir başka açıdan bakıldığında yukarıda da belirttiğimiz gibi soyutluk hangi bilinç kurgularından geçerek somut bir mekân tasavvuruna ulaşabilmektedir?

Bir başka açıdan bakıldığında ise, gerek yazılı metin gerekse mekan tasarımı düzleminde ilkin nereden başlanmalı sorusu sorulmalıdır. Bu soru, metnin (text) en önemli ipuçlarını ortaya çıkarabilmektedir. Tasarımı oluşturan bilinç, tek bir kaynaktan ve tek bir dilden oluşur. Bu dil, sonradan bilinci de oluşturan diğer etmenler yardımıyla yani bireysel, toplumsal ve nihayet evrensel değerlerle kaynaşıp yeniden şekillenir ve böylece eser ortaya çıkar. Ancak bu tek dili yani öznenin / tasarımcının ilk ve en saf hali, aslında metnin de bilincini oluşturur. Gerçeklik, bu bilincin ilk gösterenidir. Yani tasarımcının gerçekliğe bakışı, aslında okur olarak bizim de gerçekliğe nasıl baktığımızı belirler.

Sadık Hidayet, Doğulu bir yazardır. Mekânsal gerçekliğe bakışı da buna bağlı olarak farklılık gösterir. Olabilirliklerin çok uzağında kimi zaman imkansızlık dairesi içerisinde bir mekan algısına rastlanır. Örneğin romandaki rakkase kadın siyah bir odada dans eder. Siyah, daima boşluğu çağırıştırır. Bir başka deyişle doğu literatüründe *fena* anlamına gelen boşluk, yazarın da belleğindeki Doğu kültürüne denk gelir. Bir anlamda arketipler, doğuya ait gerçeklik algısından yola çıkılarak elde edilmiştir. Bu yönüyle Sadık Hidayet’in mekan tasarısını ve dolayısıyla mekan bilincini ilk hareketten itibaren oluşturan temel itici gücü, bu farklı gerçeklik alanıyla ilgili olarak düşünülebilir.

Sadık Hidayet, eserlerinde gerçek anlamda bir şehre Rey şehrine götürürken aslında daha geride mekânsal bir sembolik alana sürükler. İnsanı, eşyayı ve nihayet bu ikisini de oluşturan gerçeklik alanını bir başka soyutluğa doğru çeker. Zaman, bu soyutluğun en görünür cephesini oluşturur. Her şey zamanla başlar ve zamanla sona erer.

Modern mimaride hızla gecen zaman, tıpkı rüyada olduğu gibi dışarıya çıkıldığında farklı bir zamanla çatışır. Daha ağır, daha nesnel ve daha sıkıcı...

Geleneksel yapı algısı ise bunun tersine, zamanı reele yaklaştıran ama aynı zamanda mekan aracılığıyla bizzat zamanın kendisine götürür. Sadık Hidayet de tam da böyle bir algıyla bizi olduğumuzdan farklı bir mekanla buluştururken aynı zamanda farklı bir zaman algısıyla buluşturur. Bu Derrida'nın mekan-zaman ya da bizim "uzam" dediğimiz şeyle ilintilidir.

James Joyce, Kafka ve Nietzsche okumalarıyla tanıdığımız Sadık Hidayet, bu yazarların kullandığı gerçeklik alanından değil daha farklı bir yoldan ilerler. Doğu sanatı, mimarisi gibi gizemcidir. Batının ifşa eden, gösteren yaklaşımının aksine derinde olanı daha da saklayan bir bilinçten hareket eder. Hidayet'i oluşturan Doğu geleneği Batı'ya ait normları ne kadar içselleştirirse içselleştirsin o ilk halden öteye gitmez. Yani Hidayet, Kafka'dan beslenmekle birlikte kültürel kodlarını aldığı Doğu geleneğine yaslanır. Bu da Sadık Hidayet'i örnek olarak almamızda önemli bir ölçüttür. Yani hem doğu'yu hem de Batı'yı bilen Hidayet, ikisinin arasında aynı zamanda melez bir bilinç, melez bir köprüdür.

Burada şuna dikkat çekmemiz gerekir ki Hidayet, kurguladıkları arasında mekanı bu Doğu gerçeklik algısıyla bir zamansızlık bilincine çağırır bizi. Yani zamanı nesnel zaman algısından koparıyor. Onun gerçeklik kurgusu böyle şekillendiği içindir ki eserlerini okuduğumuz zaman, bir başka zamana dolayısıyla da farklı bir mekana geçiveririz. Bunun hangi zamana ait olduğu önemli değildir; tersine, şimdiki zamanın boğuntusundan kurtarıyor oluşu, mekânsal sıçramaların da sebebini oluşturmaktadır.

Doğu kültürünü hem İran he de Hindistan kültürüyle besleyen 'Sadık Hidayet'in roman ve öykülerinde derinlikli bir tasvir ve gözlem gücünün olması, mekân-edebiyat ilişkisinde örnek metin olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu çalışmada mimariye dair kavramlar aracılığıyla yazar ve eseri tanımlanmaya çalışılmıştır. Hem İran'da hem de Türkiye ve Batı'da çok tanınıyor ve okunuyor olması, Sadık Hidayet'i ve "Kör Baykuş"

romanının seçiminde önemli bir etkidir. Bu çalışma özellikle mimariye ait literatürün taranması ile zenginleştirilmiştir; ayrıca bir kavram analizinin de yapılması uygun görülmüştür. Daha ötede mekân formlarına ait birtakım sembolleştirmelerin ve mekân tasavvurlarındaki arketiplerin anlamı sorgulanmıştır. Bu yolla Sadık Hidayet'e ait bilinç analizini mekân aracılığıyla yapılmaya çalışılmıştır.

Söz konusu romanda yazar bazı semboller kullanarak okuruna şunu anlatmaya çalışmaktadır; gündelik hayatımızda var olduğunu düşündüğümüz ideal bir bütünün kökleri eski dönemlerin ve hatta ilkel insanın mitolojik varlığına dayanmaktadır. Bunun için Hidayet mekanı tüm ışık ve gölgeleriyle kullanmayı ihmal etmemiştir. O, arketipler kullanarak sonsuzluğu, ölümsüzlüğü, zaman ve mekanı gerçeküstü bir üslupla bir birine bağlıyor ve bütün bunların içinde kaybolan veya kendini arayan insan figürünü sergilemeye çalışıyor. O, kendi hikayesini anlatmak için direkt mimari öğeleriyle gerçeküstü bir mekan tasarlamaya çalışmıştır. Bu mekânsal tasarımın açıklanması ve analizi için, bu çalışmada filoloji ve dilbilimsel metot kullanılarak mekanla bağlantılı kavramların metinde kullanışı ve anlamlandırılması incelenmiştir.

Kör Baykuş romanı iki bölümden oluşmaktadır; birinci kısımda yazar, hızlıca ve ıstırapla rüyasını anlatmaya başlar; o, rüyasında gördüğü dünyayı ve olayları bir an önce kağıda aktarma düşüncesiyle romanına başlamıştır; dolayısıyla cümleleri bazen yanlış ifadeler içermektedir. İkinci kısımda ise yazar, sanki biraz daha sakindir ve rüyasının etkisinden biraz uzaklaşmıştır. İşte mimari ve mekan tasarımını daha çok bu ikinci bölümde görmekteyiz. Bu çalışmada da daha çok ikinci kısım incelenmiş ve romandan toplam 27 parça metnin içeriği analiz edilmiştir. Ayrıca Hidayet zihinsel mekânı yaratmak için Kör Baykuş romanında çeşitli mekânsal öğelerden de yararlanmıştı:

Tablo 1. Hidayet'in Kör Baykuş romanında kullandığı çeşitli mekânsal öğeler

Mekânsal öğe	Sayfa
Dört Duvar Arasında	16
Gaz Lamba	16
Kalemdan	17
Karanlık Oda	17

Şehrin Dışındaki Ev	17
Yıkıntı Yerler	17
Hendek	17
Toprak Kulübeler	17
Selvi Ağacı	17
Hindistan	18
Raf	18
Evin Arkasındaki Kır	19
Çekici Ayna	19
Dörtgen Delik	20
Lamba	20
Karanlık Duvar	20
Mağara	21
Çeşme	21
Pınar	21
Kristal Duvar	24
Oda	28
Kuyu	29
Tepe	29
Düzlükler	29
Dere	29
Üçgen, Küp, Prizma,	29
Dağ	30
Rey Şehri	31
Pencere	33
Mor Rengi	31
Gölge	33
Ayna	39
Kale	47

Kör Baykuş romanının en önemli edebi özelliklerinden biri cinsiyet ve karakterlerin bir kişide birleşmesidir. Romanının çoğu karakterleri aynı kişidir; tüm erkekler bir kişi ve tüm kadınlar bir kadındır. Bunların da hepsi cinsiyetleri görmeksizin aynı kişileri temsil etmektedirler.

Romanın bir başka özelliği ise zaman konusu ile ilgilidir. Zaman konusu Kör Baykuşun mekan anlayışını da etkilemektedir. Hidayet, makus zaman, arketipler ve mitolojik öğeler kullanarak zamanla mekanı bir bütün olarak ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Kör Baykuş romanında mekânsal tasarımı anlamak için zaman tasarımını da anlamamız gerekmektedir. Böyle bir zaman ve mekân tasarımı ve bunun gerçeküstü anlatımı kesinlikle yazarın psikolojik ve özel hayatı ile ilişkilidir.

Sadık Hidayet, hep tek başına yaşamış ve evlenmemiştir. Tüm gücünü sanatına adamıştır. Bu da bizi sanat-insan ilişkisi bağlamında Hidayet'in bir sanatçı bilinciyle hayatını idame ettirdiğini gösterir. Bağlı bulunduğu kültürel dünya itibari ile doğu ve doğu gerçekçiliğine yakın durması ama aynı zamanda batı düşüncesine ve sanatına yönelmesi eserlerinde her iki medeniyetin kültürel kodlarını kullanmasını zorunlu hale getirmiştir. Mitik, sembolik ve arketipsel göndermeler itibari ile özellikle anne arketipinde yoğunlaşması mekânlarında da derin bir boşluk uzamına yol açmaktadır. Çünkü her anne yokluğu mekânda da derin bir boşluğu, karanlık ve yahut loş ortamları beraberinde getirir. Birey, bu yoklukla kendini sınamağa cesaret edemediği için yapay mekânlar yaratma yoluna gider. Amacı bir yere tutunmaktır.

Semboller başta da belirtildiği gibi sanatçının ait olduğu kültüre bağlı olarak şekillenir. Hidayet, doğu ve batı kültürlerinin ortasında 'yaralı bilinç' olduğu için bir kültürel kod karmaşası yaşar. Bunun örneklerini alıntılarla göstermeye çalıştık. Bir anlamda ne doğuya ne batıya ait olamayış, kullandığı sembollerde genellikle boşluk imgesine yönelmesini de açıklar.

Mitolojik tavırda ise Sadık Hidayet, iyi –kötü, aydınlık ve karanlık çatışmasını 'Ying-Yang' modelinde bütün mitolojilerde var olan karşıtlık temeline dayanır. Bunu mekânda oldukça görsel bir şekilde yansıtır.

İyi aramak için çıktığı yolda umduğunu bulamayan Hidayet bir uçuruma doğru kendini bırakır. Hayatının sonu da tıpkı hikâyelerindeki kahramanlar gibi yaşadığı dünyadan memnun olmayan birinin öngördüğü üzere intiharla sonuçlanmıştır:

“Fakat ben gölgem için yazıyorum.”



8. KAYNAKLAR

- Asiliskender, B., 2004. Kimlik, Mekan ve Yer Deneyimi, Kültür ve İletişim, , İstanbul, No: 2.
- Atman, C J vd., 2004. Comparing freshman and senior engineering design processes: an in-depth follow-up study, Design Studies Vol, 26 No 4 S.325–357.
- Balcı, U., 2012. FRANZ KAFKA'DA MEKÂN VE YABANCILAŞMA ,The Journal of Academic Social Science Studies, International Journal of Social Science Volume 5 Issue 3, p. 35-41, June.
- Beraheni. R., Hüsrevşahi, H. ve Kirer S., 2011., Yazarın Gölgesi, Sadık Hidayet: Ölüm, Kadın ve Kör Baykuş'un Yeniden Yazılışı", , İnceleme, Kavis Kitap, Ağustos
- Budak, S., 2000. Psikoloji Sözlüğü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Burcu, A., 2006. Dünya ona hep dokundu, Radikal gazetesi
- Cirlot, Juan Eduardo, 1971., A Dictionary of the Symbols, Dover Publication, New York,
- DENER, A., 1995. "Yazında Mekân", Kuram 7, _stanbul Ocak, s. 73–79.
- Gardin N., Olorenshaw R., Gardin J., Klein O., 2006., Semboller sözlüğü, Larousee, Bilge kültür sanat yayın evi
- Gaston, Bachelard, 2013., Mekanın Poetikası, İthaki Yayın evi,
- Gençtan, E, 2012., Psikanaliz Ve Sonrası. İstanbul: Metis Yayınları.
- GÜRSEL, B, 2010., "Kafkaesk mekan: Franz Kafka edebiyatı üzerinden mekan okumaları" yayımlanmamış Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar ÜN.
- Hasol, D, 1975., Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, YEM Yayınları, İstanbul.
- Hidayet S, 2012., Kör Baykuş, Çev. Necatigil,: s. 90
<http://www.biraz.gen.tr>
- Jacobi, J, 2002., C. G. Jung Psikolojisi, Mehmet Arap (çev.), İstanbul: İlhan Yayınevi.
- Jung, C. G. 2001., Dört Arketip, İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. 2007., İnsan ve Sembolleri, Ali Nihat Babaoğlu (çev.), İstanbul: Okyanus Yayınevi.
- Jung, C. G. 2014., Din ve Psikoloji, okyanus Yayın evi
- KOLCU, A. İ. 2008., Edebiyat Kuramları Tanım Tenkit Tahlil, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Köknel, Ö. 1985., Kaygıdan Mutluluğa Kişilik. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Kuban, D. 1992., Mimarlık Kavramları, YEM Yayınları, İstanbul.
- Lefebvre, H, 2002., The Production of Space, Yalçın Yusufoglu (çev.), Mimar. İst, Sayı: 6, , 25.
- MORAN, B., 2007., Edebiyat Kuramları ve Ele_tirisi, _stanbul: _leti_im Yayınları.
- Namlı, Taner., 2007., Arketipsel sembolizm açısından Elif şafakın 'Pinhan' romanının incelenmesi,
- NARLI, M., 2002 "Romanda Zaman.
- Ok, M. K. 2011., Jung Koçluk Yapsaydı. İstanbul: G Yayın Grubu.

- Orhanoğlu, H., 2010., “Sanat Eserinde İmgecilik Ve Edip Cansever’in Şiirlerinde Gerçeküstücü İmgeler”, yayımlanmamış doktora tezi, Atatürk Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı Eğitimi bölümü,
- Rapoport, A , 1977., Human Aspects of Urban Form, Pergamon Press, Oxford
- Rapoport, A , 2004., Kültür Mimarlık Tasarım, YEM Yayınları, İstanbul,
- Reza Hosseini B., Yılmaz H. 2013., Kör Baykuş'un Tanıklığında Görünür Çevirmenler Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/10 Fall, p. 133-144, ANKARA
- SEVER, M., 2007., “Mekân ve sinema üzerine literatürün eleştirel analizi” yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı.
- Shemisa. C, 1993., Bir Ruhun Hikayesi, Ferdows yayım evi, Tahran
- Simpson, J ve Weiner, E (eds) 1989., Space ,The Oxford English Reference Dictionary, Clarendon Press, Oxford,
- Somer M., 2006., “Mimarlık ve bilim kurgu edebiyatında mekan okumaları” yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Bilim Dalı.
- Şengü, Mehmet B., 2010., Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal of International Social Research, Volume 3 / 11 Spring
- Yerlikaya, E. E., & İnanç, B. Y. 2012., Kişilik Kuramları. Ankara: Pagem Akademi Yayınları.

9. EKLER

EK 1. SADIK HİDAYET İLE İLGİLİ FOTOĞRAFLAR



Fotoğraf 1. Sadik Hidayet çocukluğunda



Fotoğraf 2. Ziverrümlük ,Hidayetin Annesi



Fotoğraf 3. Sadık Hidayet 15 yaşında



Fotoğraf 4. Sadık Hidayet 22 yaşında



Fotoğraf 5. Sadık Hidayet Tahran' dayken



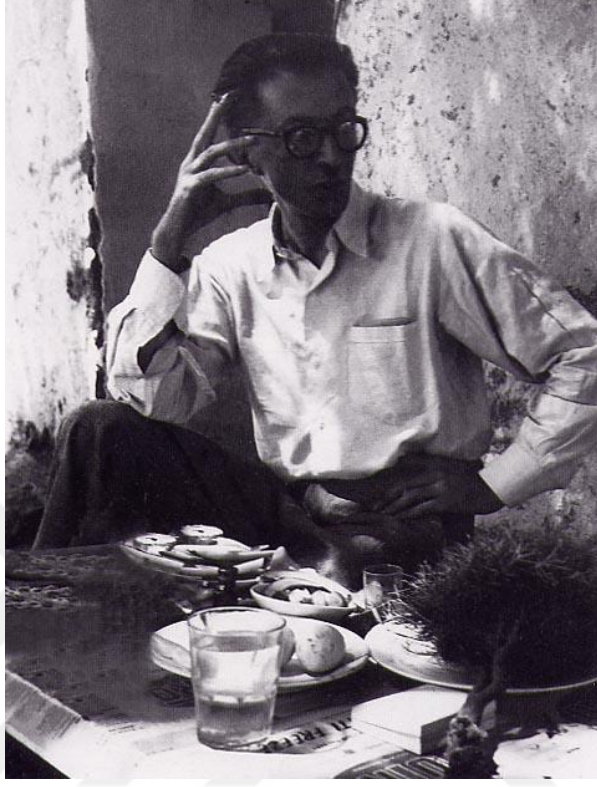
Fotoğraf 6. Sadık Hidayet Tahran' dayken



Fotoğraf 7. Sadık Hidayet Tahran'dayken



Fotoğraf 8. Sadık Hidayet Tahran'dayken ve ailesi



Fotoğraf 9. Sadık Hidayet Tahran'deyken,1949



Fotoğraf 10.Sadık Hidayet ve sınıf arkadaşları,Paris1927



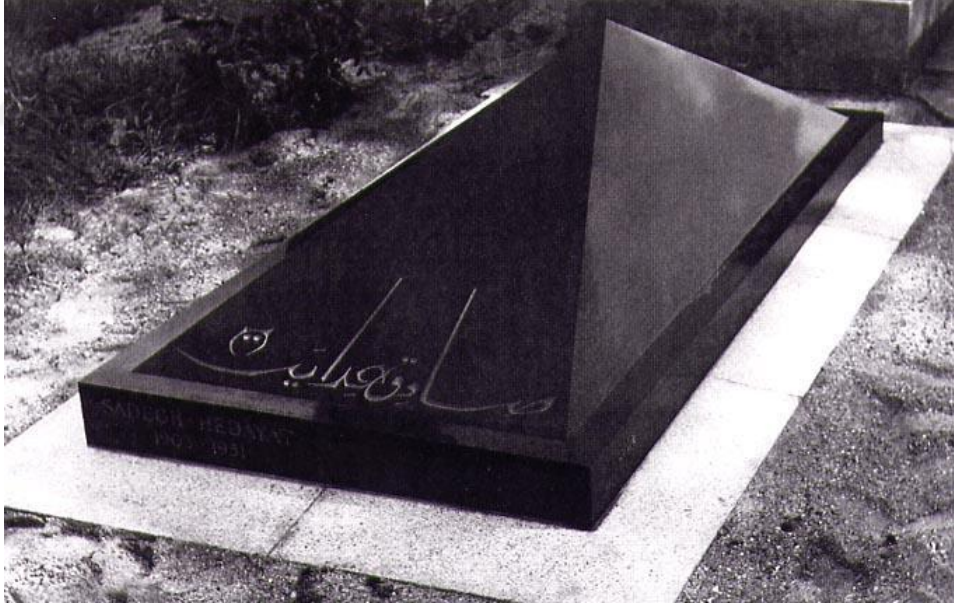
Fotoğraf 11. Sadık Hidayet ve sınıf arkadaşları, Paris 1928



Fotoğraf 12. İlk başarısız intihardan sonra, Paris 1928



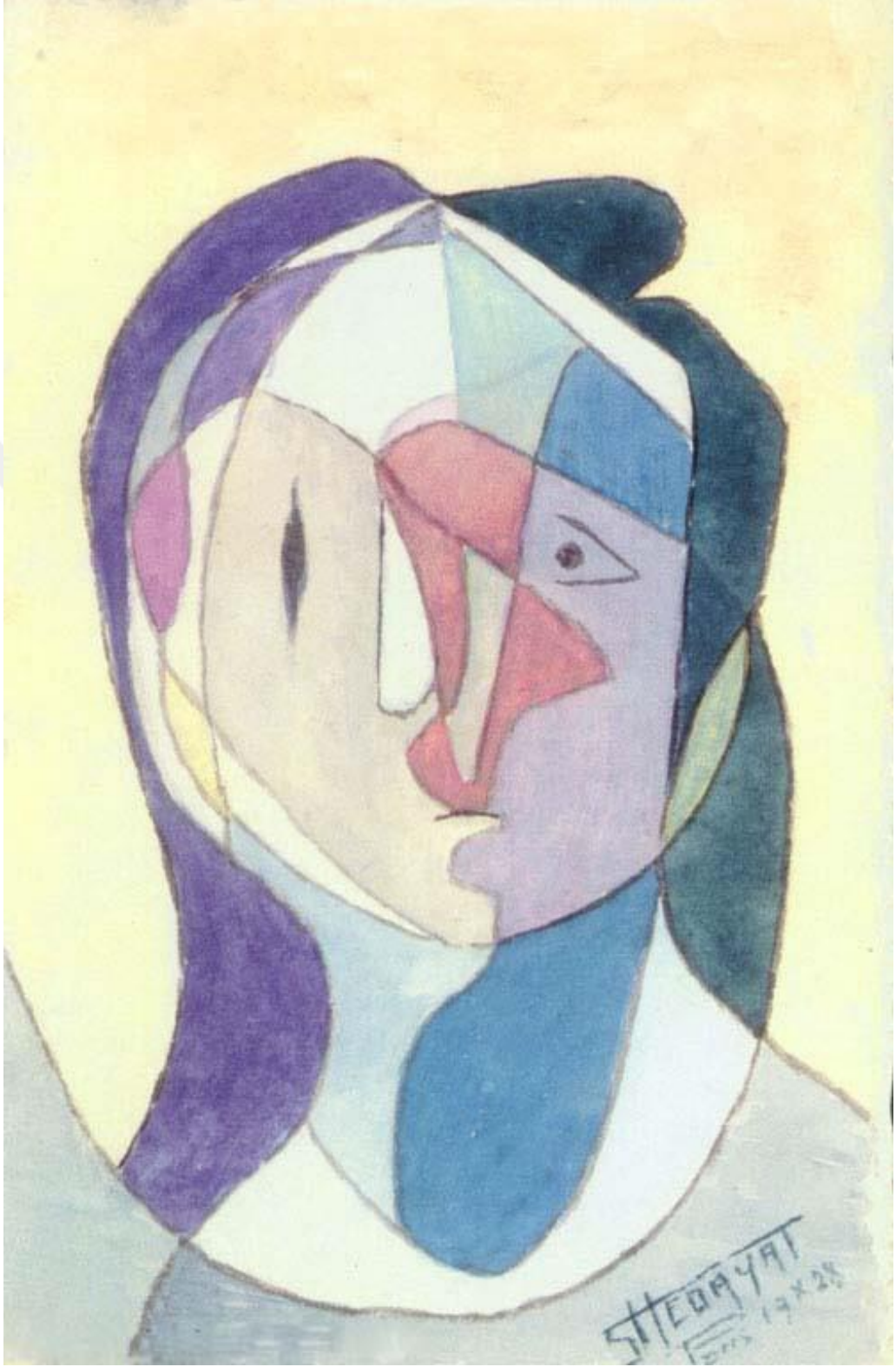
Fotoğraf 13.İntihar, 8 April 1952,Paris



Fotoğraf 14.Sadık Hidayet'in mezarı Paris'te.

EK 2. Sadık Hidayet'e Mensup Resimler

Resim 1. Sadık Hidayet'in resimlerinden (Yalnız ceylan)



Resim 2. Sadık Hidayet'in resimlerinden(Kübist kadın)



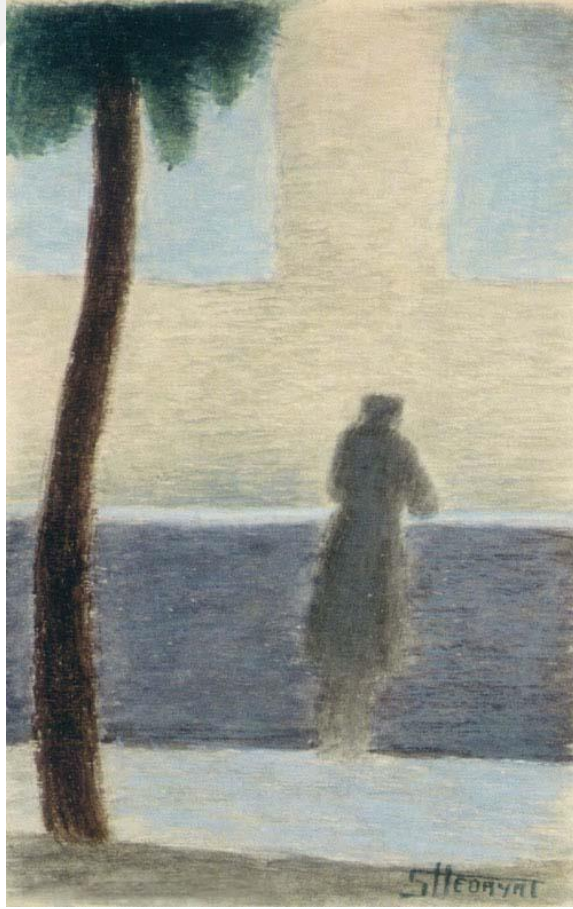
Resim 3. Sadık Hidayet'in resimlerinden(Nehrin kıyısında)



Resim 4. Sadık Hidayet'in resimlerinden(Kanadı kırık Ahuramazda)



Resim 5. Sadık Hidayet'in resimlerinden(Maşukanın yüzü)



Resim 6. Sadık Hidayet'in resimlerinden(Manzara)

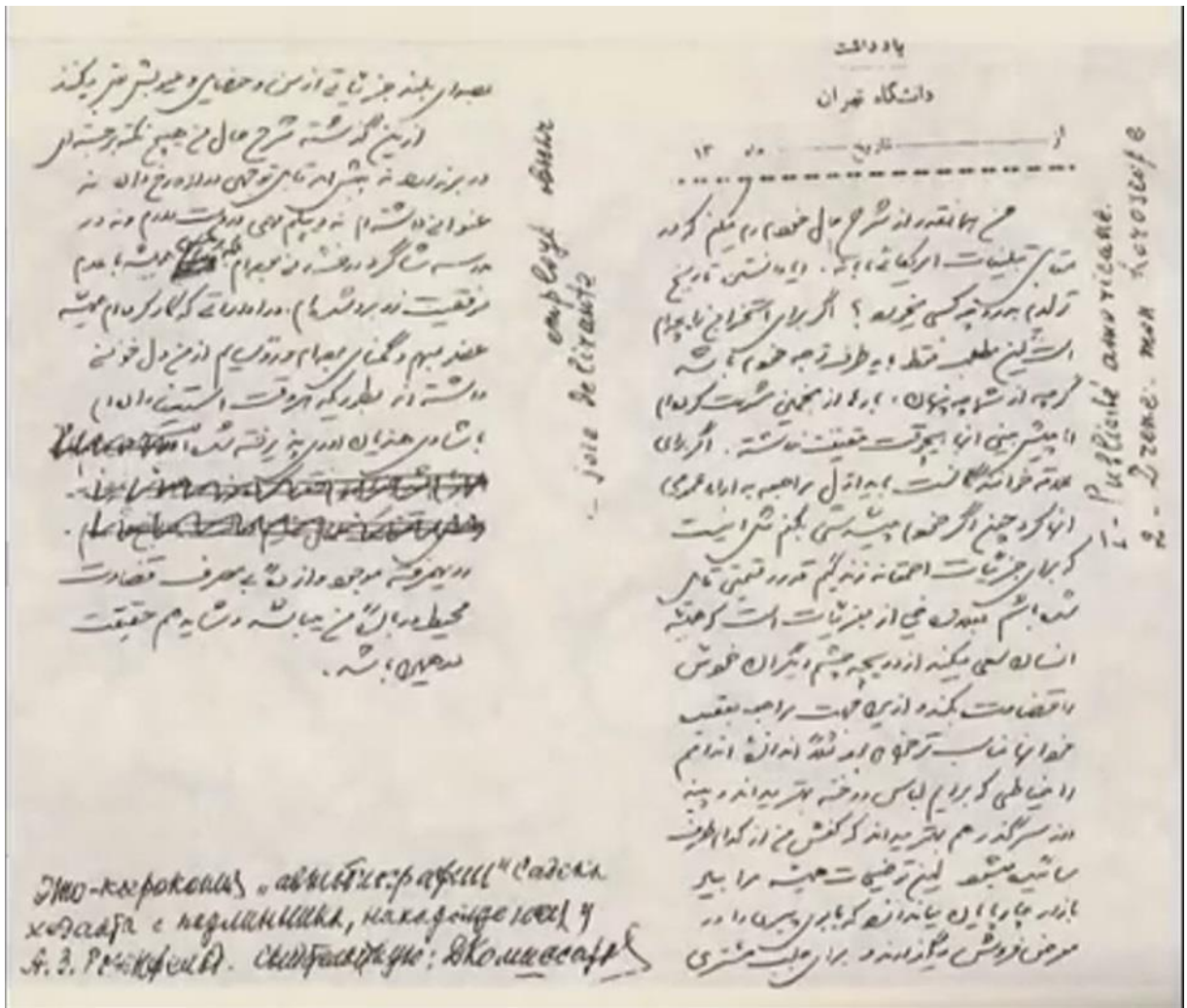


Resim 7. Sadık Hidayet'in resimlerinden(Kır kızı)



Resim 8. Sadık Hidayet'in resimlerinden(Sepetli kadın)

EK 3. Sadık Hidayet'in El yazmaları



El yazması 1. Sadık Hidayet'in el yazılarından.

ÖZGEÇMİŞ

10 Mayıs 1988’te Tebriz’de doğan Ali Mahdizadeh, ilk, orta ve lise öğrenimini Tebriz’de tamamlamıştır. 2009’da Tebriz Teknik ve Meslek Üniversitesinde ön lisans, 2010da Şabestar Bilimsel-uygulama Üniversitesinden lisans derecesiyle mezun olmuştur. 2013’te KTÜ Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü’nde yüksek lisans eğitimine başlamıştır. 2014-2015 eğitim öğretim yılından itibaren Avrasya Üniversitesi Mimarlık ve Mühendislik Fakültesi Mimarlık bölümünde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır.

