



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı

**ORHAN PAMUK'UN *İSTANBUL* VE MO YAN'IN *KIZIL DARI*
TARLALARI ESERLERİNDE MEKÂNIN ETKİSİ**

Ruolan LİU

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2025

ORHAN PAMUK'UN *İSTANBUL* VE MO YAN'IN *KIZIL DARI TARLALARI*
ESERLERİNDE MEKÂNIN ETKİSİ

Ruolan LİU

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2025

KABUL VE ONAY

Ruolan LİÜ tarafından hazırlanan “Orhan Pamuk’un *İstanbul* ve Mo Yan’ın *Kızıl Darı Tarlaları* Eserlerinde Mekânın Etkisi” başlıklı bu çalışma, [11.06.2025] tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

[Dr. Öğr. Üyesi Cansu KÖRKEM] (Başkan)

[Doç. Dr. Nurtaç ERGÜN ATBAŞI] (Danışman)

[Dr. Öğr. Üyesi Hasan GÜZEL] (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 6 ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

23/06/2025

Ruolan LİÜ

“*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılmaması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir. Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir

* Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Doç. Dr. Nurtaç ERGÜN ATBAŞI** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Ruolan LİU

TEŞEKKÜR

Üniversiteden mezun olup iş hayatına atıldıktan bir yıl sonra, kararlı bir şekilde istifa edip Türkiye'ye giderek eğitimime devam etme kararı aldım ve artık Türkiye'deki öğrenim serüvenim sona eriyor. Tömerden yüksek lisans derslere geçiş dönemime baktığımda, bu üç yılın hayatımın en verimli ve anlamlı zamanlarından biri olduğunu düşünüyorum ve bu kararı aldığım için asla pişman olmadım.

Öncelikle akademik danışmanım Doç. Dr. Nurtac ERGÜN ATBAŞI'na teşekkür etmek istiyorum. Sağlam bir temel oluşturabilmemiz için ilgili lisans derslerini takip etmemizi önerdi ve diğer fakülte ve üniversitelerdeki hocaların verdiği sempozyum hakkında da çeşitli bilgileri bizimle paylaştı. Tezin yazımının en zorlu yerlerinden biri olan başlangıç aşamasında, tezin genel gidişatını kavramamda ve edebî eserleri incelemede yepyeni bir bakış açısı kazanmamda bana yardımcı olan kişi Doç. Dr. Nurtaç ERGÜN ATBAŞI'ydı. Tez yazım sürecinin her aşamasında zaman planlamasını, zorluklarla karşılaştığımızda bize cesaret ve olumlu fikirler verdi. Bu sayede tezimi zamanında tamamlayabildim ve tezin kalitesini garanti altına aldım.

İkinci olarak, ÇTLE bölümündeki öğretmenlerim Prof. Dr. Nurettin DEMİR, Prof. Dr. Mevlüt ERDEM, Prof. Dr. İbrahim Ahmet AYDEMİR, Prof. Dr. Sema ASLAN DEMİR, Dr. Öğr. Üyesi Hasan GÜZEL'e de teşekkür etmek istiyorum. Hem ders içinde hem ders dışında onlardan çok faydalandım, öğrenme ortamı her zaman rahat ve keyifliydi. Türkiye'de öğrenim gören bir yabancı olarak bu durum bana çok sıcak hissettirdi ve üzerimdeki çalışma stresini biraz olsun hafifletti.

Son olarak Türkiye'de tanıştığım farklı ülkelerden gelen arkadaşlarıma teşekkür etmek istiyorum. Yabancı bir ortamda artık endişelenmememi veya korkmamamı sağladılar. Onların yardımları sayesinde Türkiye'deki yeni hayatım sorunsuz ve mutlu bir şekilde ilerledi.

Bu topraklara tekrar ayak basacağıma inanıyorum. Türkiye'ye geri geldiğimde nasıl bir kimlik ve ruh hali içinde olacağım? Bunu sabırsızlıkla bekliyorum. Burada tüm öğretmenlerime sağlık ve sorunsuz çalışmalar diliyor, arkadaşlarıma ise akademik başarı ve mutlu bir yaşam diliyorum. Tekrar buluşacağımız günü sabırsızlıkla bekliyorum!

ÖZET

LİU Ruolan. *Orhan Pamuk'un İstanbul ve Mo Yan'ın Kızıl Darı Tarlaları Eserlerinde Mekânın Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2025.

Türk ve Çin modern edebiyatlarının 2006 ve 2012'de Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan yazarları Orhan Pamuk ve Mo Yan'ın eserlerinin, büyüdükleri memleketin kültürel geçmişine dayanarak genişlediği ve kendilerine dair eşsiz bir edebiyat coğrafyası oluşturdukları görülmektedir. Geniş anlamda ne ifade ettiğine odaklanıldığında memleket bir mekandır. Eldeki bilgilere göre, gerek Çin gerekse Türkiye'de bu iki yazar hakkında özellikle eserlerindeki mekan konularında yürütülen karşılaştırmalı çalışma sayısı nispeten azdır. Dolayısıyla tezin konusu belirli bir şekilde araştırılabilirliğe sahiptir. Tezde iki yazarın temsili eserleri olan *İstanbul* ile *Kızıl Darı Tarlaları* araştırma nesneleri olarak tanıtılmakta, eserlerde kendini ön planda gösteren mekan konuları açıklanmaya ve bu konu karşılaştırılmaya ve benzerlikler, farklılıklar ve bunların ardındaki anlamlar belirtmeye çalışılmaktadır.

Tezin giriş bölümünde iki yazar Orhan Pamuk ve Mo Yan'ın hayatı ile eserlerine kısa bir şekilde değinilmiş, ardından bu çalışmanın kuramsal hareket noktasını oluşturan “mekân” terimi tanımlanarak bu kavramın akademik gelişim süreci ve günümüzdeki araştırma durumuna genel bir bakış sunulmuştur. Akabinde, *İstanbul* ve *Kızıl Darı Tarlaları*'nda metinsel yapılar coğrafi mekân, tarihî mekân, kültürel mekân ve psikolojik mekân olmak üzere dört farklı başlık altında ayrıntılı bir şekilde incelenmiş, bu iki eserde mekânla ilgili bölümler karşılaştırılmıştır.

Çalışmanın en önemli sonuçlarından biri Mo Yan'ın ve Orhan Pamuk'un, kendi edebî coğrafyalarını ve mekânlarını yaratarak “mekân” kavramı altında coğrafya, tarih, kültür ve ruhsal durum gibi temaları okura hissettirmiş olmalarıdır. Bu bağlamda, yazarlar arasında kültürel ve insani bir yakınlık söz konusudur; ancak kültür ve politika gibi meselelerde, Doğu ve Batı arasında farklılıkların kaçınılmaz olduğu görülür. Pamuk'un eserleri, Batı ile Doğu arasındaki kültürel kırılmalar karşısında sürekli yeni cevaplar üretirken; Mo Yan, kırsal kültürü derinlemesine işlemeye devam eder, doğanın ve köy yaşamının içinden gelen yaşam iradesini yüceltir.

Anahtar Sözcükler

Orhan Pamuk, Mo Yan, *İstanbul*, *Kızıl Darı Tarlaları*, Mekân, karşılaştırmalı edebiyat

ABSTRACT

LǐU Ruolan. *The Effect of Space in Orhan Pamuk's İstanbul and Mo Yan's Red Sorghum*, Master's Thesis, Ankara, 2025.

It is evident that the works of Orhan Pamuk and Mo Yan—authors from Turkish and Chinese modern literatures who won the Nobel Prize in Literature in 2006 and 2012, respectively—are deeply rooted in the cultural heritage of their hometowns, from which they derive a unique literary geography. In a broader sense, "hometown" functions as a spatial concept. According to the available literature, there is a relative scarcity of comparative studies focusing on spatial representations in the works of these two writers, both in Turkey and in China. Therefore, the topic of this thesis possesses a clear research potential.

This thesis introduces *İstanbul: Memories and the City* and *Red Sorghum*—representative works of Orhan Pamuk and Mo Yan, respectively—as the primary objects of analysis. It aims to explore recurring spatial themes in both texts, offering a comparative perspective that highlights similarities, differences, and the deeper meanings underlying these spatial representations. Ultimately, this study aspires to contribute academically, literarily, and socially.

The study begins with a brief overview of the lives and major works of Orhan Pamuk and Mo Yan in the introduction. It then proceeds to define the concept of "space," which constitutes the theoretical framework of the thesis, providing an overview of its academic evolution and current status in scholarly research. Subsequently, the spatial structures in *İstanbul: Memories and the City* and *Red Sorghum* are analyzed in detail under four thematic categories: geographical space, historical space, cultural space, and psychological space. These spatial dimensions are then compared across the two works.

In conclusion, it can be stated that both Mo Yan and Orhan Pamuk, by creating their own literary geographies and spatial imaginaries, convey themes such as geography, history, culture, and psychological states under the umbrella of "space." In this context, a cultural and humanistic affinity between the two authors becomes evident; however, the differences between East and West—particularly in cultural and political domains—remain inevitable. While Pamuk continuously generates new responses to the cultural fractures between East and West, Mo Yan delves into rural culture, exalting the life force that emerges from nature and village life.

Keywords

Orhan Pamuk, Mo Yan, *İstanbul*, *Red Sorghum*, Comparative Literature

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÖNSÖZ.....	ix
GİRİŞ	13
1. BÖLÜM COĞRAFİ MEKÂN	42
1.1. GAOMİ’NİN COĞRAFYASI.....	43
1.2. İSTANBUL’UN COĞRAFYASI	46
1.3. COĞRAFİ ÇEVRENİN Edebiyata Etkisi	51
1.3.1. Yazarın Mizacı ve Kişiliği Üzerindeki Etkiler	52
1.3.2. Eserlerin Konusu ve Yazım Tarzı Üzerindeki Etkiler	53
1.4. COĞRAFİ ÇEVRENİN EDEBİYATI ETKİLEME YOLLARI.....	57
1.4.1. Hayat Bilinci	58
1.4.2. Estetik Bilinç.....	69
1.4.3. Kimlik Bilinci	74
2. BÖLÜM TARİHSEL MEKÂN.....	80
2.1. KIZIL DARI TARLALARI’NDAKİ TARİH ANLAYIŞI.....	83
2.1.1. Gaomi’nin Tarihi.....	83
2.1.2. Japonya’ya Karşı Direniş Savaşı.....	85

2.1.3. Yaşam ve Tarih	93
2.2. İSTANBUL'DAKİ TARİH ANLAYIŞI	99
2.2.1. İstanbul'un Tarihi.....	99
2.2.2. Kaybedilmiş İmparatorluk	103
2.2.3. Batılılaşma Reformlarında Zorluklar ve Çelişkiler.....	107
2.2.3.1. Dini İnancın Çöküşü	114
3. BÖLÜM KÜLTÜREL MEKÂN	120
3.1. GAOMİ KÜLTÜRÜ	122
3.1.1. Kutsal ve Saygısal İnanç	123
3.1.2. Hayatın Dikkate Alınması.....	128
3.1.3. Vahşi Doğa.....	136
3.2. DOĞU İLE BATI ARASINDAKİ KÜLTÜREL ÇATIŞMA.....	139
3.2.1. Kültürel Hüzün.....	143
3.2.2. Arayış İçinde Doğu ve Batı Kültürlerinin Buluşma Noktası	150
4. BÖLÜM PSİKOLOJİK MEKÂN	155
4.1. HAFIZA VE MEKÂN	156
4.2. KIZIL DARI TARLALARI ÜZERİNE BİR OKUMA.....	165
4.2.1. Türün Gerilemesi	166
4.2.2. Kızıl Darı Ruhu'nun Dirilişi	172
4.3. HÜZÜN ÜZERİNE BİR OKUMA	178
SONUÇ.....	192
KAYNAKÇA	198
EK 1 ORJİNALLİK FORMU	212
EK 2 ETİK KURUL MUAFİYET FORMU (YA DA İZNİ).....	214

ÖNSÖZ

Mo Yan ve Orhan Pamuk hakkında bireysel düzeyde oldukça zengin bir akademik literatür bulunmasına rağmen, iki yazarı karşılaştırmalı olarak ele alan çalışmalar oldukça sınırlıdır. Özellikle kimlik meselesi bağlamında yapılan karşılaştırmalı araştırmalar ise yok denecek kadar azdır.

Günümüzde Orhan Pamuk’un eserleri kırktan fazla dile çevrilmiş olup, bazı romanlarının Fransızca, Almanca ve İngilizce çevirileri daha 1980’li yıllarda yayımlanmıştır. Bu nedenle, Batılı ülkelerde Pamuk üzerine yapılan çalışmalar erken bir tarihte başlamış ve oldukça kapsamlı bir araştırma birikimi oluşmuştur. 2006 yılında Pamuk’un Nobel Edebiyat Ödülü’nü kazanmasının ardından, hem Batı hem de Türkiye akademik çevrelerinde Pamuk araştırmalarında büyük bir artış yaşanmış; çok sayıda akademik yayın ardı ardına yayımlanmıştır. Araştırma yönelimlerine bakıldığında, edebiyat araştırmacıları Pamuk’un eserlerini anlatıbilim, tarihî temalar, Doğu-Batı kültürel ilişkileri, İslamiyet, politik temalar ve karşılaştırmalı edebiyat gibi çok çeşitli açılardan incelemişlerdir¹. Bu bağlamda, Doğu ile Batı kültürlerinin çatışması ve karşılaşması özellikle dikkati çeken bir tema olarak öne çıkmaktadır. Örneğin David N. Coury’nin *Torn Country: Turkey and the West in Orhan Pamuk’s Snow* adlı çalışması bu doğrultuda önemli bir örnek teşkil eder. Ayrıca, Pamuk’un romanlarında kullandığı anlatı teknikleri Batılı akademi dünyasında büyük ilgi uyandırmıştır. Yazarın Doğu edebî gelenekleri ile postmodern anlatı tekniklerini bir araya getiren özgün yazım tarzı dikkati çekmektedir. Bu konuda, 2014 yılında Murat Lülecî tarafından yayımlanan “Multiple Modernities and Multiplied Minds: Stream of Consciousness in Modern Turkish Novel” başlıklı makale, modern Türk romanında bilinç akışı tekniğini inceleyerek Türkiye’nin modernleşme sürecine farklı bir perspektif sunmaktadır.

Pamuk üzerine yapılan Batılı ve Türk araştırmaları hem kapsamlı hem de derinliklidir; hem niceliksel hem de niteliksel olarak sonraki araştırmacılar için zengin kaynaklar

¹ Bkz. Tekin 2018; Demir 2019; Şener 2016; Tükenmez 2021; Çağışan 2023 vs.

sunmaktadır. Ancak, objektif bir değerlendirme yapıldığında, Batı akademisinin Pamuk üzerine araştırmalarında hâlâ bazı boşluklar bulunduğu da söylenebilir.

Çin’de Pamuk’a yönelik akademik ilgi ve eleştirel çalışmalar 2006 ile 2008 yılları arasında zirveye ulaşmıştır. Nitekim, 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü’nü kazanmadan önce Çin’de Pamuk’un eserleri ne çevrilmiş ne de yayımlanmıştır. Ödülün ardından Pamuk’un eserleri kademeli olarak Çinceye çevrilmiş ve yayımlanmıştır². Günümüzde Çin akademisinde Pamuk’a yönelik araştırmalar giderek artış göstermektedir. Ancak, yazarın Türkiye kökenli olması, eserlerinde Türkiye’ye özgü kültürel referanslara yer vermesi ve Türkçenin görece az bilinen bir dil olması nedeniyle, Çinli araştırmacıların birincil kaynaklara ulaşması zordur. Çin Ulusal Bilgi Altyapı Projesi (CNKI) veri tabanında “Orhan Pamuk” ismiyle yapılan aramalarda yalnızca 59 akademik yayın tespit edilmiştir. Bunlardan yalnızca biri doktora tezi, 22’si yüksek lisans tezi, 34’ü dergi makalesi ve biri gazete yazısıdır. Bu veriler, 2024 yılı itibarıyla Çin’de Pamuk üzerine yapılan araştırmaların hem nicelik hem de çeşitlilik açısından hâlâ sınırlı olduğunu göstermektedir.

Buna karşılık, Çin akademisinde Mo Yan’a yönelik ilgi 1985 yılında yayımladığı çıkış eseri *Saydam Turp*’tan itibaren başlamış ve özellikle 2012’de Nobel Edebiyat Ödülü’nü kazanmasının ardından büyük bir hız kazanmıştır. Yapılan araştırmalar, ağırlıklı olarak yazarın ödül öncesi ve sonrası dönemdeki başlıca eserlerine odaklanmaktadır. Bu çalışmalarda farklı bakış açıları kullanılmış ve Çinli akademisyenler tarafından eleştirel yorumlara da sıkça yer verilmiştir. Mo Yan’ın Türkçeye çevrilen ilk eseri, 2018 yılında Erdem Kurtuldu tarafından çevrilen ve Can Yayınları’ndan çıkan *Değişim* adlı eserdir. Türkiye’de Mo Yan üzerine yapılan araştırmalar incelendiğinde ise oldukça sınırlı sayıda çalışmaya rastlanmaktadır³. Dergipark akademik veri tabanında ve Ulusal tez merkezi veri tabanında “Mo Yan” anahtar kelimesiyle yapılan arama sonucunda elde edilen veriler bu durumu açıkça ortaya koymaktadır.

² Orhan Pamuk’un Çinceye çevrilerek Çin’de yayınlanana eserleri *Benim Adım Kırmızı* (我的名字叫红), *Beyaz Kale* (白色城堡), *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* (伊斯坦布尔：一座城市的记忆), *Yeni Hayat* (新人生), *Kara Kitap* (黑书), *Kar* (雪), *Öteki Renkler* (别样的色彩), *Masumiyet Müzesi* (纯真博物馆) vs.dir.

³ Bkz. Kurtuldu 2021; Maden Kalkan 2018; Karakaş 2015.

Bu çalışmada izlenen temel yöntemler literatür taraması, metin analizi ve karşılaştırmalı çözümlemedir.

Öncelikle, Orhan Pamuk, Mo Yan ve mekân meselesine ilişkin çok sayıda kaynak incelenmiş, mevcut araştırma durumu kapsamlı biçimde değerlendirilmiş ve çalışmanın katkı sunabileceği özgün bir bakış açısı oluşturulmuştur. Ardından, her iki yazarın eserleri yakından okuma yöntemiyle metin merkezli olarak incelenmiş, mekân teması bağlamında dikkat çeken benzerlikler tespit edilmiş ve bu benzerlikler coğrafi, tarihî, kültürel, psikolojik olmak üzere dört temel başlık altında sistematik biçimde analiz edilmiştir. Ayrıca karşılaştırmalı edebiyat yöntemi çerçevesinde, iki yazarın mekâna yönelik anlatım stratejileri karşılaştırılmış, bu benzerliklerin ve farklılıkların arkasındaki kültürel, tarihsel ve bireysel etkenler ortaya konmuştur.

Çalışmanın düşünsel çerçevesi şu şekilde şekillenmiştir:

Giriş bölümünde, araştırmanın üç temel gerekçesi sunulmuştur. Pamuk ve Mo Yan'ın hem Nobel Edebiyat Ödüllü çağdaş yazarlar olması hem de benzer dönemlerde doğmuş olmaları; her iki yazarın da memleketlerine özgü bakış açılarıyla eserlerinde Nobel'in edebiyat ideallerini temsil etmeleri ve araştırmacının dil yetkinliğiyle konuya olan akademik ilgisi, bu çalışmanın gerekçesini oluşturmuştur. Girişte ayrıca, her iki yazarın mekân teması bağlamında değerlendirildiği mevcut akademik çalışmalara genel bir bakış sunulmuş, Çin ve Türkiye'deki araştırma eksiklikleri ortaya konarak bu çalışmanın özgün katkı hedefi belirlenmiştir.

Bu kuramsal ve yöntemsel altyapı doğrultusunda ilk bölümde, Pamuk'un İstanbul'u ile Mo Yan'ın Gaomi Kuzeydoğu Bucağı coğrafi konum, çevresel etkiler ve bu bağlamların insan, kültür ve duygu dünyasına etkileri açısından karşılaştırılmıştır.

İkinci bölümde, iki yazarın benzer doğum dönemlerine rağmen, ele aldıkları tarihsel dönemlerin farklılığına vurgu yapılmış; Osmanlı'nın çöküşünü yaşayan İstanbul ile Japon işgali altındaki Çin kırsalının tarihî zeminleri ve bu zeminlerin anlatıya etkisi analiz edilmiştir.

Üçüncü bölüm, kültürel mekân açısından iki eserin sunduğu farklı yapıları incelemiştir. İstanbul'un Doğu ile Batı kültürleri arasında sıkışmış yapısı, modernleşme sürecindeki

kültürel çatışmalara sahne olurken; Gaomi kültürü, yerel inançlar, yaşam gücü ve halk bilinci gibi unsurlar üzerinden geleneksel Çin taşra hayatının bir temsili olarak yorumlanmıştır. Bu karşıtlık, modernite ile gelenek, yeni ile eski kültür arasındaki geçiş süreçlerini de ortaya koymuştur.

Dördüncü bölümde ise psikolojik mekân bağlamında, Pamuk'un anlatısında hâkim olan “hüzün” kavramı ile Mo Yan'ın romanında temsil edilen “soyun dejenerasyonu” ve “kızıl darı ruhu” gibi temalar üzerinden bireysel ve toplumsal bilinç düzeyinde yazarların ruhsal yaklaşımları analiz edilmiştir. Böylece, mekânın sadece fiziksel bir alan değil, aynı zamanda bireylerin zihinsel, tarihsel ve kültürel kodlarının yansıdığı çok katmanlı bir yapıya sahip olduğu vurgulanmıştır.

Sonuç başlığı altında ise yukarıda analiz edilen dört mekânsal düzlemin sentezine odaklanılarak ve her iki yazarın mekân kurgusu üzerinden edebiyatta kimlik, tarih, kültür ve ruh hâli gibi temaları nasıl işlediklerine dair genel bir değerlendirme sunulmuştur. Ayrıca çalışmanın özgün katkısı ve karşılaştırmalı edebiyat çerçevesinde yarattığı vurgulanmaya çalışılmıştır.

GİRİŞ

Orhan Pamuk ve Mo Yan, Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan iki yazar olarak, ülkelerine ve memleketlerine dair özgün bakış açılarıyla yaptıkları tasvirler sayesinde bu prestijli ödülü almışlardır. İki yazarın eserlerini dikkatle incelediğimizde, her ikisinin de eserlerinin, büyüdükleri memleketlerini kültürel bir arka plan olarak kullandığını, bu mekândan yola çıkarak yazarların kendilerine özgü bir edebî coğrafya oluşturduğunu görmek zor değildir. Geniş anlamda bakıldığında, memleket hem bir coğrafi alanı hem de yazarların kişisel kimliklerini barındıran bir mekânı ifade eder. Bu nedenle, bu tezde Orhan Pamuk'un en özgün eserlerinden biri olan *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* ile Mo Yan'ın kendi memleketini arka plan olarak kullanarak yazdığı en temsili romanı *Kızıl Darı Tarlaları* incelenmek üzere seçilmiştir. Tezde bu iki eserde ortaya çıkan mekân sorunları karşılaştırılmaya çalışılacak ve bu karşılaştırma sonucunda ulaşılan sonuçlar özetlenecektir.

Bu tezin hedef kitlesinin ağırlıklı olarak Türkçe konuşan okuyuculardan oluşması ve Çinli okuyuculara hitap etmemesi sebebiyle, yabancı okurlar tarafından zaten yakından tanınan Orhan Pamuk ve onun hayatına dair bilgilere bu çalışmada sınırlı ölçüde yer verilecektir. Bunun yerine, daha az tanınan Çinli yazar Mo Yan üzerinde durularak, okurların Mo Yan'ı tanınması ve onun içinde yetiştiği dönemin Çin edebiyat çevresini ve tarihsel bağlamını da daha bütüncül bir şekilde kavrayabilmesi amaçlanmaktadır. Böylece, hem *Kızıl Darı Tarlaları* adlı eserin hem de bu tezin sunduğu çözümlemelerin daha derinlikli biçimde anlaşılmasına katkı sağlanması hedeflenmektedir.

1. Orhan Pamuk ve Eserleri

Ferit Orhan Pamuk (1952-)⁴, çağdaş Türk edebiyatının önde gelen isimlerinden biridir. 1952 yılında İstanbul'da seküler, orta sınıf bir ailede dünyaya gelmiştir. 1970 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Mimarlık Fakültesine girmiş, ancak 1973'te İstanbul Üniversitesi Gazetecilik Bölümüne geçerek yazar olmaya karar vermiştir. 1974 yılında edebi kariyerine başlamış ve 1982'de yayımladığı ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* ile

⁴ Orhan Pamuk ve eserleri hakkında ayrıntılı bilgi için Engin 2006; Adnan 2013 bkz.

Cumhuriyet Gazetesi Roman Ödülü ve Orhan Kemal Roman Ödülü'nü kazanmıştır. 1998'de yayımlanan *Benim Adım Kırmızı*, Pamuk'un uluslararası edebiyat dünyasındaki yerini sağlamlaştırmış; bu eser, 2003 yılında Dublin Edebiyat Ödülü, Fransız Edebiyat Ödülü ve İtalyan Grinzane Cavour Ödülü'nü kazanmıştır.

Pamuk'un eserlerinde en çok odaklandığı konulardan biri kültür çatışmasıdır. Çoğunlukla İstanbul'u mekân olarak seçen Pamuk, Türk kültürü ile Avrupa kültürünün çatışması altındaki Türklerin varoluş mücadelesini tasvir etmekte ve Türkiye'nin siyaset, din, tarih ve kültür çatışmaları altındaki zorlu yaşamını yansıtmaktadır.

Orhan Pamuk'un eserleri bugüne kadar 40'tan fazla dile çevrilmiştir. Edebi eleştirmenler, onun romanlarını övgüyle karşılamış ve sıklıkla Proust, Thomas Mann, Borges, Calvino, Umberto Eco ve Yourcenar gibi edebiyatın önde gelen isimleriyle karşılaştırmışlardır. Pamuk, “çağdaş Avrupa'nın en önemli üç edebiyatçısından biri” olarak kabul edilmektedir. 2006 yılında İsveç Kraliyet Akademisi, Nobel Edebiyat Ödülü'nü Orhan Pamuk'a layık görerek onun başarısını onurlandırmıştır. Pamuk, Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan ilk Türk yazardır.

İstanbul: Hatıralar ve Şehir, ilk kez 2003 yılında yayımlanmış ve 2007 yılında ise Çince çevirisi çıkmıştır. Bu eser, 2005 yılında Almanya Kitap Ödülü ve Amerikan *Washington Post* tarafından Yılın En İyi Kitabı ödülleriyle layık görülmüştür. Pamuk'un otobiyografik anı kitabı olarak bir yandan kaybolmuş aile geleneklerine bir ağıt sunarken diğer yandan Boğaziçi, İstanbul ve boğaz arasındaki tarihe ışık tutar ve modern medeniyet ile sürekli geri çekilen geleneksel kültür arasındaki mücadeleyi yansıtır.

19. yüzyılda Konstantinopolis gravürleri yapan Batılı sanatçı Melling, Pamuk'un ilham kaynaklarından biridir. Pamuk, *İstanbul* kitabında Melling'e bir bölüm ayırmıştır.

2. Mo Yan ve Eserleri

Mo Yan, çoğu yabancı okuyucu veya akademisyen için hâlâ nispeten bilinmeyen bir isimdir. Ondan bahsedildiğinde, akla ilk gelen şey genellikle Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanmış bir Çinli yazar ve *Kızıl Darı Tarlaları* adlı eseri olabilir. Ancak, Mo Yan'ın Çin edebiyatındaki önemli konumu ve dünya edebiyatına yaptığı katkılar, sadece “Nobel Edebiyat Ödülü” ifadeleriyle özetlenemeyecek kadar değerlidir.

Bu tezin muhatabı olan okuyucu kitlesinin büyük bir kısmının Mo Yan hakkında yeterli bilgiye sahip olmadığı dikkate alındığında, bu tezde yalnızca tez konusu çerçevesinde Mo Yan’a değinmekle yetinilmemiştir; aynı zamanda, Mo Yan’ı Türk akademik çevresine tanıtmak ve bu alandaki mevcut boşluğu kısmen de olsa doldurmak amacıyla, yazarın yaşamı, edebî gelişim süreci ve üslup özellikleri gibi temel konulara da yer verilmiştir. Bununla birlikte, okuyucuların *Kızıl Darı Tarlaları* adlı eseri ve bu eserin içinde şekillendiği Çin edebiyat ortamını daha iyi kavrayabilmeleri adına, eserin yazıldığı dönemdeki Çin edebiyat dünyasının genel durumu da tanıtıcı bir çerçevede ele alınmıştır.

Asıl adı Guan Moye olan Mo Yan (1955-), 1955 yılında Çin’in Shandong Eyaletinin kırsal bir köyünde doğdu. Mo Yan ismi “Dilsiz” anlamına geliyor. Fakir bir aileden gelen Mo Yan, beşinci sınıfta ilkokulu bırakıp eve döndüğünde eğitim alma fırsatını da kaybeder. Mo Yan 1976 yılında orduya katılır ve bu askerlik hayatı ona edebiyat dünyasına girme fırsatı sağlar. 1985’in başlarında Mo Yan, *Çinli Yazarlar* dergisinde *Saydam Turp* kitabını yayımlayarak ünlenir.

11 Ekim 2012’de İsveç Akademisi, “büyülü gerçekçilik ve tarih ile gerçekliğin bir arada varoluşuyla dolu eserleri” nedeniyle 2012 Nobel Edebiyat Ödülü’nü Mo Yan’a vereceğini duyurur. O, bu ödülü kazanan ilk Çinli yazardır.

Mo Yan’ın romanları ağırlıklı olarak yerel kültüre dayanmaktadır. Mo Yan, eserlerinde anlatmak istediği hikayeleri benzersiz bir bakış açısıyla ve Çin’in benzersiz düşünce tarzıyla yorumlamaktadır. Eserlerinde saf iyi adam ya da saf kötü adam yoktur. Mo Yan her karaktere daima objektif davranır.

Mo Yan, özgeçmişinde çocukluğunu şu şekilde özetler:

“...İki yaşında konuşamıyordum, üç yaşında yürümeye başladım, dört beş yaşındayken büyük bir iştaha sahiptim ve sıklıkla kız kardeşimle tatlı patates için kavga ederdim. Altı yaşında okula başladım, ardından ‘Kültür Devrimi’ sırasında okulu bırakıp köyüme geri döndüm ve inek otlatarak, ot biçerek geçimimi sağlamaya çalıştım...” (Mo, 1986d).

Bu kısa anlatımdan bile Mo Yan’ın çocukluğunun açlık ve karmaşayla dolu karanlık bir dönem olduğunu görmek mümkündür. Mo Yan’ın çocukluğu sırasında, 1959-1961 yılları arasında Çin kırsalını ve ülke genelini büyük ölçüde etkileyen Üç Yıl Doğal Afet dönemi yaşanmıştır. Bu süre zarfında, Çin tarım alanları kuraklık, sel, çekirge istilas ve dolu gibi

birçok ciddi doğal afete maruz kalmıştır. 1959-1962 yılları arasında kuraklıktan etkilenen alanlar, zarar gören bölgeler, azalan gıda üretimi ve kuraklıktan etkilenen nüfus sayısı en üst düzeye çıkmıştır. Kuraklık nedeniyle ülke genelinde tahıl üretiminde toplam 61.15 milyar kilogram azalma yaşanmış ve bu tüm kayıpların %68'ini oluşturmuştur. (<https://baike.baidu.com/item/三年困难时期/10317322>) Mo Yan, yazılarında sürekli olarak “açlık” kelimesini tekrar eder ve bu unutulmaz açlık hissi, onun Gaomi’nin kuzeydoğusundaki köyüne tekrar dönerek yazıya odaklanmasında önemli bir etkidir. O dönemde Mo Yan’ın çocukluk ve gençlik yıllarında genel görünümü “büyük baş, ince vücut, şeffaf karın ve kemiklerine yapışmış bir deri” şeklindeydi. Gaomi’nin kuzeydoğusundaki çocukların çoğu onun gibi yorulmak bilmeyen, keşfetmeye meraklı bir ağız ve dipsiz bir mideye sahipti. 1960’ların başlarında Çin’de maddi kaynaklar çok yetersizdi ve hem doğal felaketler hem de insan eliyle yaratılan sıkıntılar nedeniyle birçok insan yiyecek bulmakta ve ısınmakta zorlanıyordu. Mo Yan ve bazı çocukların kömür parçalarını yeme fikrine bile başvurdıkları anlatılmaktadır. Mo Yan, “1961 baharında, köydeki ilkokulda parıl parıl parlayan bir kamyon dolusu kömür getirdiler... Akıllı bir çocuk bir parça kömür alarak, çıtırdayarak yemeye başladı. Onun bu iştahla yemesi üzerine kömürün çok lezzetli olduğunu düşündük ve hepimiz birer parça kaparak çıtır çıtır yemeye başladık. Ağzımda kömür giderek daha lezzetli bir tat bırakıyordu, gerçekten harikaydı.” diye hatırlamıştır (Mo, 2020, s. 27).

Doğal afetlerin yanı sıra, Mo Yan’ın doğduğu 1950’lerin sonlarından itibaren Çin toplumunda sol eğilimli düşünceler giderek yayılmaya başlamıştır. Feodal sistemden yeni kurtulan Çin kırsalı zorlu adımlar atmaktadır. Büyük İleri Atılım, Halk Komünü Hareketi, “kapitalist kuyruğun kesilmesi” gibi yüksek baskılı propaganda ve gerçekçi olmayan hedefler, durumun kötüleşmesine neden olmuştur. Bu durum, Mo Yan’ın ailesi gibi “orta köylü”⁵ sınıfına ait olanlar için ekonomik yoksulluk ve siyasi ayrımcılığı da beraberinde getirmiştir. Tarımsal kooperatifleşme hareketinden Halk Komünü hareketine, Sağ Karşıtı

⁵ Çin Halk Cumhuriyeti Toprak Reformu Yasası ve 1950’de ilan edilen Toprak Reformu Hareketi, ülke çapındaki kırsal sınıfları "toprak sahipleri, zengin köylüler, orta köylüler, yoksul köylüler, işçiler" ve diğer sınıflara ayırdı. Bunlar arasında orta köylüler “üst orta köylüler, orta köylüler ve alt orta köylüler” olarak ayrılır. Bu sınıf, kırsal kesimdeki küçük burjuvazi olarak kabul edilir. Genellikle toprak sahibidirler, bazı hayvancılık ve çalışma aletlerine sahiptirler ve geçimlerini sağlamak için kendi işlerine güvenirlir. Ancak, siyasi mücadeleler nedeniyle, Toprak reformu’ndan 1980’lere kadar geçen otuz yıldan fazla bir süre içinde, "üst-orta köylüler" olarak tanımlanan insanlar ve onların çocukları, işe alım, terfi, ileri eğitim ve çeşitli siyasi, ekonomik ve kültürel faaliyetlerde yaygın ayrımcılığa maruz kaldılar.

hareketten Kültür Devrimi'nin yükselişine kadar Mo Yan'ın çocukluk yılları, huzursuz bir ortamda geçmiştir. Mo Yan, bu dönemi “kaygı dolu, neşesiz” olarak nitelendirir (Guan, 2013, s. 65). Toprak reformu⁶ sırasında büyük amcası toprak ağası olarak sınıflandırılmış ve kendi ailesi orta köylü olarak kaydedilmiştir. Bu durum Mo Yan'a sürekli olarak kendisini daha aşağıda hissettirmiştir; ayrıca büyük amcasının oğlunun Tayvan'a kaçması, tüm aileyi bir “siyasi gölge” altına sokmuştur.

Okumayı çok seven, azimli bir öğrenci olan Mo Yan, Kültür Devrimi nedeniyle ortaöğretim eğitimi alma hakkını kaybetmiştir. Beşinci sınıf öğrencisi olduğu yaşta okulu bırakıp köyüne dönmek zorunda kalarak inek çobanı olmuştur. Her gün ineğiyle birlikte, sırtında ot torbasıyla köy okulu sınıflarının önünden geçtiğinde, içinde büyük bir hüznün ve burukluk hissetmiştir. Ancak Mo Yan'ın dediği gibi, sonrasında bir süre bilgi ve deneyimleri dersliklerden değil, canlı tarlalardan elde etmiştir. Bu deneyim, Mo Yan'ın duygusal dünyasında önemli bir etki bırakmıştır.

Toplumun acımasız ortamının yanı sıra, Mo Yan'ın ailesi de onun çocukluğunu daha da ağırlaştırmıştır. Mo Yan'ın babası bir entelektüeldir ve kırsal bir kooperatifte muhasebecilik yapmıştır. Kendisinden çok şey beklenen biridir; Çin'in geleneksel entelektüel kendini geliştirme anlayışı ve ailesinin nispeten iyi bir statüye sahip çiftçilerden oluşması nedeniyle, çocuklarını sıkı bir disiplinle yetiştirdiği bilinmektedir. Bu yüzden, kırsal bölgelerdeki birçok çocuğun yaşadığı sevinçler Mo Yan'ın çocukluğunda yoktur. Ailenin dört kardeşi arasında en küçüğü olmasına rağmen Mo Yan, ebeveynlerinin sert tutumları nedeniyle aile sıcaklığını hissetmemiştir. Örneğin, gençken en büyük ilgisi kuşları beslemektir fakat babası bunu tembel çocuklara özgü bir davranış olarak görüp bu çocukluk zevkini ortadan kaldırmıştır. Bir defasında, bir kuş yavrusu bulur, ama yavru kuşla oynamaktan domuzlar için yem toplamayı unuttuğu için anne babasından azar işitir ve kuşu geri vermeye zorlanır:

“Kızıl renkte tüysüz derisi akşamın renkleri altında güzeldi ve bana bakıyor gibiydi. Tüylerinin tamamlandığını, onu tamamen evcilleştirdiğimi, nereye gitsem peşimden geldiğini ve ayrılmaz bir dostum olduğunu hayal ettim. Babama kuş besleme hakkı

⁶ Toprak reformu, Çin Komünist Partisi'nin önderliğinde Çin halkı için feodal sömürü sistemini tamamen ortadan kaldıracak derin bir toplumsal devrimdir. Ülkemizin demokratik devriminin temel görevidir. Çin, tarihinde üç toprak reformu yaşamıştır. Burada, Yeni Çin'in kuruluşundan sonra 1950'den 1953 baharına kadar gerçekleştirilen reform hareketini ifade edilmektedir. Bu toprak reformu, feodal sömürü sistemini tamamen ortadan kaldırdı ve köylü sınıfının toprak mülkiyeti sistemini hayata geçirdi.

konusunda karşı çıkmaya cesaret edemedim, onu o küçük çocuğa geri vermek de istemedim. Pasif bir şekilde direndim; bir ot yığınının bir delik kazıp onu oraya koydum. Başını kaldırıp dışarı çıkmaya çalıştı; deliğin ağzını biraz otlarla kapattım. Vakit kaybetmeye cesaret edemedim. Gece rüyamda onu gördüm” (Mo, 1986a, Sayı.1).

Sevgisiz bir aile ve gerçek hayattaki birçok gölge, hassas ve düşünceli Mo Yan’da yoğun bir kötümserlik ve huzursuzluk bırakmıştı. Onun ihtiyacı olan şey sıcaklık, anlayış ve çocuk ruhunun özgürlüğüydü. Ancak gerçekte, yalnızlık, hayatın ağırlığı, maddi yetersizlik ve manevi doyumsuzluk gibi hislerle karşılaşılıyordu; bunlar onun ruhunda kalıcı yaralar açtı.

Bu yaşam tarzı aynı zamanda kişiliğinin başka bir yönünü, yani isyan ve başkaldırıyı da besler. “Da Rou Dan”(büyük yumurta) olayını, babasının isteğini yerine getirmeyip kuşu bırakmadığı o anı, pasif bir direniş olarak yorumlar. Okuldayken de öğretmenine “köle sahibi” dediği için ceza almıştır. Dış baskılar, onu boğulmuş hissettir ve kendisini koruma güdüsüyle güçlü bir isyan duygusu geliştirdiği görülür; bu da dış dünyaya karşı bilinçsiz bir eleştirel tavır takınmasına neden olur. Bir birey karşısındaki dünyayla bütünleşemediğinde, bu çatışma kendiliğinden ortaya çıkar. Yazar fakir hayatı kabullenemez çünkü dünyada özlem duyduğu bir yaşam ve epik kahramanlık hikayeleri vardır. Sert babasıyla bütünleşemez çünkü babası çocukluk sevincini elinden almıştır. Kendi iç dünyasına sığınması da bir tür isyan, manevi bir isyandır (Zhang, 2012, s. 14-15).

Mo Yan, hayat karşısında bir zayıftı. O dönemin Çin kırsal toplumunun acılarını, sevgisiz bir çocukluğun yürek burkan anılarını ve genç yaşta fiziksel çalışma yükümlülüğünü omuzlarında taşıyordu; tüm bunlar onun hassas ruhunu hayatının beyhudeliğini hissetmesine neden oldu. Hayatı kendi istediği gibi yönetemedi, her zaman hayat tarafından yönetildi.

Bu durum kendiliğinden bir aşağılık duygusunu da beraberinde getirir: “Yazma motivasyonum hiç de asil değildi. Başlangıçta ünlü olmak, ailemi gururlandırmak ve varlığımın boş bir hayal olmadığını kanıtlamak istiyordum” (Zhao, 2013, s. 29).

“Acı” Mo Yan’ın kırsal yaşam deneyimlerinin ana temasını oluşturuyorsa, açlık, yalnızlık ve korku onun genç ve kırılgan iç dünyasını doldurarak memleketine karşı sürekli bir

isyan ve nefretle bakmasına neden olmuştur. Ancak Mo Yan'ın çocukluk dönemindeki hassas gözlemleri ve engin hayal gücüyle birlikte, memleketinin doğal ve kültürel kaynakları da onun kırsal anılarına farklı bir renk katmıştır. Yukarıda belirtildiği gibi, Mo Yan'ın çobanlık yaparken kırsalda gördüğü, duyduğu ve dokunduğu her şey, onun en iyi öğretmeni haline gelmiş, doğaya dair ayrıntılı gözlemleri sonunda eserlerinde edebî bir biçimde yer bulmuştur (Huang, 2007, s. 57).

Ayrıca, Mo Yan'ın memleketi eski Çin'de Qi Devleti sınırları içinde bulunmaktaydı. Romantik hayal gücü ve doğaüstü efsanelerle dolu Qi kültürünün etkisiyle Gaomi'nin kuzeydoğu bölgesinde birçok halk efsanesi yaygındır. Bu olağanüstü hikâyeler, köylülerin ve atalarının ağzından Mo Yan'ın kulağına ulaşır. “Çocukken duyduğum hayalet hikayelerinin üzerimde derin etkiler bıraktığını itiraf etmeliyim; bunlar doğaya karşı derin bir saygı geliştirmemi sağladı ve dünyayı algılama şeklimi etkiledi” (Mo, 2007, s. 309). Bu yüzden Mo Yan'ın eserlerinde zaman zaman bir tür fantastik hava sezilir. Örneğin, *Kızıl Darı Tarları* adlı eserinde, büyükannesinin ölümünden önce etrafında dolaşan bir sansar figürü yer alır. Fantastik öğelerin bu şekilde dahil edilmesi, romanlarına gerçek ile hayal arasında bir hissiyat kazandırır ve bu, Mo Yan'ın romanlarının en belirgin özelliklerinden biridir.

Mo Yan'ın memleketi Gaomi İlçesi, Çin'in Shandong Eyaleti'nde yer almaktadır. Shandong, Sarı Nehir'in aşağı kısmında, Sarı Deniz ve Bohai Denizi kıyısında bulunan ve Çin ulusunun tarih boyunca en erken dönemlerde gelişim gösterdiği bölgelerden biridir. Ayrıca Shandong, Konfüçyüs, Mozi ve Mencius'un doğduğu yer olup, bahar ve sonbahar dönemi ile savaştan devletler döneminde Konfüçyüsçülük ve Mohizm'in doğduğu yerdir. Shandong, Çin'in güneyi ve kuzeyini ayıran coğrafi sınırda yer alır ve Çin'in eski kültürel kaynaklarından Zhou ve Chu kültürlerinin de kesişme noktasındadır. Shandong bölgesinin kültürel kökenlerini ve özgünlüklerini araştıran bazı akademisyenler, bu kültürü “merak ve hayal gücü ile karakterize edilen romantik bir kültür” olarak tanımlamaktadır (Li, 1984, s. 6). Qing Hanedanlığı döneminin ünlü fantastik hikâye derlemesi olan *Liao Zhai Zhi Yi* adlı eserin yazarı Pu Songling de Shandong'dan çıkmıştır. Bu açıdan bakıldığında, Mo Yan'ın eserlerindeki olağanüstü hayal gücü ve fantastik unsurların, derin bir tarihsel kökene sahip olduğu söylenebilir.

Shandong ayrıca tarihte sık sık savaşların ve köylü isyanlarının yaşandığı bir bölge olmuştur. Ekonomik refah ve yoğun nüfus, halkın ağır vergi yükü, zorla işçi ve askerlik hizmeti ile karşı karşıya kalmasına neden olmuştur. Çin Yeni Demokratik Devrim Tarihi'nde, bu bölgede savaş ağaları, eşkıyalar, Japon işgalcileri ve Amerikan askerleri kanlı izler bırakmıştır; Yeni Dördüncü Ordu ve Sekizinci Ordu da burada şiddetli çatışmalar vermiştir. Kurtuluş Savaşı sırasında, Shandong ve Shaanbei, düşmanın yoğun olarak saldırdığı iki ana cephe (Zhang, 2012, s. 18). Yeni Çin kurulduktan sonra bu bölgedeki mücadeleyi yansıtan *Şafak Kıyısında*, *Kızıl Güneş* ve *Demiryolu Gerilla Ekibi* gibi önemli eserler ortaya çıkmıştır. Mo Yan'ın en başarılı karakterlerinden biri olan Yu Zhan'ao, yarı haydut lideri ve yarı köyünü koruyan bir halk kahramanı olarak bu bölgedeki halk direnişini yansıtan bir figürdür.

Mo Yan, çocukluğundan itibaren kırsal bir bölgede yaşadığı için, köy hayatındaki maddi yoksunlukları ve ruhsal anlamda çarpık ve verimsiz koşulları derin bir şekilde hissetmiş, bu nedenle kırsaldan kaçma arzusu gelişmiştir. Mo Yan bu konuda şu yorumda bulunur: “Bizim kuşağımızın ortak dileği, kırsaldan ve topraktan kaçmak, şehre gidip başka bir toplumsal sınıfa katılmaktı” (Mo, 2007, s. 296). O dönemde Mo Yan gibi kırsal kesimde yaşayan gençlerin memleketten ayrılmaları için üç yol vardır: işçi-köylü-asker öğrencisi olarak üniversiteye gitmek, askere gitmek veya işe alınmak (He, 2011, s. 143). Ancak, Mo Yan'ın “orta köylü” kimliği nedeniyle sınav yoluyla üniversiteye girmesi imkansızdı. Mo Yan, 17 yaşından itibaren defalarca askere yazılmaya çalışır ancak her seferinde “orta köylü” kimliği nedeniyle reddedilir. “Doğum kökeni teorisi” Mo Yan için günlük yaşamda bir baskı kaynağı olmanın ötesinde, hayat yolunda bir engel haline gelmiştir. Fakat değişmez gibi görünen kader, yavaş yavaş değişmeye başlar. 20 Ağustos 1973'te Mo Yan, amcasının yardımıyla Gaomi İlçesi 5. Pamuk Yağı Fabrikasında sözleşmeli işçi olarak görev alır (Yu, 2021, s. 14). Bu deneyim, Mo Yan'ın ekonomik durumunu iyileştirmekle kalmaz aynı zamanda ufkunu genişletir ve memleketten ayrılma arzusunu daha da güçlendirir.

Öte yandan pamuk fabrikası onun için uzun süre kalınacak bir yer değildi. Birincisi, Mo Yan geçici ve mevsimlik işçidir; eğer kadrolu işçi olamazsa kırsala geri dönme kaderinden kurtulamayacaktır. İkincisi, fabrikada kalsa bile yaşam koşullarını tamamen değiştiremeyecektir. Bu yüzden Mo Yan gözünü tekrar askerliğe çevirir. Sonunda 1976

başında asker alımları sırasında tekrar başvurur ve 16 Şubat'ta kabul edilerek jandarma olarak orduya katılır.

Askerlik, Mo Yan'ın hayatında önemli bir dönüm noktası olur ve sonraki yazı hayatı üzerinde büyük bir etki bırakır. “Yirmi bir yıl süren ordu hayatı, roman yazımının başlangıç döneminden zirve dönemine, uzun roman döneminin ise ilk yarısına kadar uzanır” (Cheng, 2015). Bu süre zarfında, amatör bir yazardan profesyonel bir yazara dönüşerek Gaomi'den Pekin'e kadar ilerler. Mo Yan için bir başka önemli kader dönüm noktası ise 1984 yılında Halk Kurtuluş Ordusu Sanat Akademisi Edebiyat Bölümü'ne kabul edilmesidir.

Mo Yan'ın 1981'de yazdığı *Bir İlkbahar Gecesinde Yağan Yağmur* adlı eseri, yazarın edebî yolculuğunda bir keşif niteliğindedir. Bu mektup biçiminde yazılmış romanda, kahraman olan “ben,” asker bir eşe sahip, sadık ve duygulu bir köylü kızı olarak uzaklardaki kocasına özlemini anlatan bir mektup yazmaktadır. Mo Yan'ın edebiyat dünyasına attığı bu ilk adım, aslında konu açısından yenilikten yoksundur ve yazarın kişisel hayat deneyimlerinden uzak olması nedeniyle, kendine özgü yaratıcılığını yeterince yansıtamamaktadır. Mo Yan'ın bu ilk eseri dikkate değer kılan şey ise onun atmosfer yaratma yeteneğidir; renk ve kompozisyon hissi oldukça güçlüdür.

Mo Yan, ancak Çin Halk Kurtuluş Ordusu Sanat Akademisi Edebiyat Bölümü'ne girmesiyle birlikte, sürekli öğrenme, okuma ve uygulama süreçleri aracılığıyla kendine özgü bir yazarlık yöntemi geliştirmiştir. Mo Yan, bu konuda şu ifadeleri kullanır:

“1984'te Halk Kurtuluş Ordusu Sanat Akademisi Edebiyat Bölümü'ne kabul edildim. Burada çok şey öğrendim, birçok konuda ilham aldım. Yavaş yavaş şunu anladım: Romanların siyasetle bu kadar yakından ilişkili olması gerekmiyor. Romanların elbette toplumsal bir işlevi vardır; şüphesiz bir propaganda ve teşvik etkisi de taşır. Ancak yazar, eserini yaratırken bunu bir amaç olarak benimsememelidir. Yazarın yazma süreci karakterlerden ve hislerden başlamalı; kendine en aşina ve en içten gelen hayatı anlatmalıdır. En derinden etkileyen yaşamı kaleme almalıdır” (Mo, 2012b, s. 245).

1985 yılında *Çinli Yazarları* dergisinin ikinci sayısında yayımlanan “Saydam Turp”, Mo Yan'ın edebî kariyerinde önemli bir dönüm noktasıdır. Bu eser, sanatsal dönüşüm sürecinin izlerini taşıırken, özellikle dikkat çeken bir yönü kurgulama tarzındaki değişimdir. Mo Yan bu eseri hakkında şöyle demiştir:

“Bu eseri yazarken, öğretmenlerimden birçok ders dinlemiştim. Bu nedenle, eserin kurgusunu oluşturmak oldukça kolaydı ve yazarken hiçbir kaygı taşımıyordum. Bir sabaha karşı rüyamda geniş bir havuç tarlası gördüm; güneş ısıldıyordu ve yaşlı bir adam eğilmiş halde çalışıyordu. O sırada elinde zıpkinla bir kız geldi ve bir kırmızı havuç çıkartarak, güneş ışığına doğru kaldırarak uzaklaştı. Kırmızı havuç, güneş ışığında büyüleyici bir parlaltı yayıyordu. Bu sahne bana çok güzel geldi; adeta bir film sahnesi gibiydi. Bu renk ve gizemli atmosfer beni derinden etkiledi. Diğer karakterler ve olaylar bu hayalden ortaya çıktı. Elbette, bu sahne benim yaşam birikimimden kaynaklanıyor; eksik kalan kısımları hayal gücümle tamamlayabilirim” (Mo, 1985, Sayı 2).

Bu eserdeki gerçeküstü, gizemli ve hayal gücüyle yoğrulmuş sahneler, sadece “Saydam Turp” eserinin çıkış noktası olmakla kalmayıp, aynı zamanda bu romanın merkezini oluşturmuştur. Mo Yan’ın yaratıcılığında, ilk kez gerçeküstü hayal gücü böylesine önemli bir yer kazanmıştır. O zamandan sonra, bu hayal gücü, Doğu tarzı büyümlü gerçekçiliği Mo Yan’ın eserlerinin önemli bir özelliği olarak defalarca ortaya çıkmıştır.

Ayrıca, aynı yıl *Çinli Yazarları* dergisinin dördüncü sayısında yayımlanan “Beyaz Köpek ve Salıncak Çerçevesi” adlı eser, Mo Yan’ın edebî memleketini inşa etme sürecinde bir dönüm noktasıdır. Bu eserde Mo Yan ilk kez “Gaomi’nin Kuzeydoğusu” şeklindeki köy karakterini şimdiki zaman çerçevesinde betimlemeye başlamıştır. “Beyaz Köpek ve Salıncak Çerçevesi”, uzun süre şehirde yaşamış bir üniversite hocasının köyüne geri dönüş yolculuğunda, eski arkadaşı “Nuan” ile karşılaşması ve böylece anılarının canlanmasını konu alır. Mo Yan’ın, “geri dönüş” biçimini seçmesi oldukça anlamlıdır; burada yazar, basit bir özlem ve nostalji duygusunu veya değişen zamanların hüznünü aktarmak istemez. Mo Yan’ın sunduğu şey, gerçek, doğrudan hissedilen köy yaşamının acı dolu yüzüdür.

“Saydam Turp” ile başlayan Mo Yan’ın eserleri, derin bir yerel kültür dokusu taşır; Gaomi’nin kuzeydoğusunu merkez alan edebî dünyası da bu dönemde şekillenmeye başlamıştır. Bu dünyayı en parlak haliyle *Kızıl Darı Tarlaları* eserinde görmekteyiz. Mo Yan burada, çocukluk hikayelerini kendi hayal gücüyle harmanlayarak kan kırmızı bir kızıl darı tarlasında okuyucuya sunar. Gerçek hayatta baskı altında, rahatsız ve acı çekerken, Mo Yan, kızıl darı tarlalarının dünyasında güçlü ve özgür bir karakter olarak karşımıza çıkar; burası “benim memleketim”, “hiç kimse giremez” diyerek bu dünyayı sahiplenir. Artık acı çeken, sessizce zorluklara katlanan bir orta köylü çocuğu olmaktan çıkmıştır.

1986 yılında, Mo Yan Halk Kurtuluş Ordusu Sanat Akademisi Edebiyat Bölümü'nden mezun olur. Aynı yıl Halk Edebiyatı dergisinde yayımlanan *Kızıl Darı Tarlaları* adlı orta uzunluktaki romanı, edebiyat dünyasında büyük yankı uyandırır. 1987 yılında, ünlü Çinli yönetmen Zhang Yimou, *Kızıl Darı Tarlaları* adlı romanı beyazperdeye uyarlar. Çin sinema tarihinde en büyük eserlerden biri olarak kabul edilen bu film, uluslararası alanda büyük ilgi gördü ve 1988 yılında Berlin Uluslararası Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü'nü kazanır.

Burada belirtmek gerekir ki, Mo Yan'ın Gaomi'nin kuzeydoğusunda kurduğu bu sanatsal dünyanın inşa sürecinde, Amerikalı yazar William Faulkner⁷ ve Kolombiyalı yazar Gabriel Garcia Marquez⁸'in etkileri belirgindir. Mo Yan, Faulkner'ın kendi üzerindeki etkisini şu sözlerle anlatmıştır: “Faulkner'ı okuduktan sonra adeta gözlerim açıldı...Onun Yoknapatawpha ilçesi, bana bir yazarın sadece karakterleri ve hikayeleri değil, aynı zamanda mekânı da kurgulayabileceğini öğretti... Yoknapatawpha'dan aldığım ilhamla, Gaomi'nin kuzeydoğusunu cesurca kâğıda döktüm” (Mo, 2003, s. 40).

Faulkner ve Marquez'in Çin edebiyatı üzerindeki etkisi küçümsenemez. Bir yandan hayal gücünün özgürleşmesini sağlarken, diğer yandan bölgesel özellikleri temel alarak kendi edebî alanlarını kurmuş, yazarlar arasında mesafeler oluşturmuş ve böylece bireysel farklılıkları ön plana çıkarmışlardır. Bunun yanı sıra, anlatım tarzındaki değişikliklerle ifadeyi daha özgür ve rahat bir hale getirmişlerdir; bu özellikler Çinli yazarların eserlerinde de görülebilir. Özellikle “kök arayışı” edebiyatı olarak adlandırılan ve tam zamanında ortaya çıkan bu akıma büyük bir destek sağlamıştır.

1980'lerin ortalarında geçmişe dönük düşünceler ve geleceğe yönelik öngörülerle birlikte, kök arayışı edebiyatı Çin'de ortaya çıkmıştır. Edebiyatın bir “kökü” vardır ve bu kök, geleneksel kültürün toprağına dayanmaktadır. Kök arayışı edebiyatı yaratıcıları, bu yeni edebî hareket kapsamında toplumun gelişme durumu ışığında geleneksel edebî formların

⁷ William Faulkner (1897-1962), Amerikan modern edebiyatının en önemli romancılarından biri olarak kabul edilir ve 1949'da Nobel Edebiyat Ödülü'ne layık görülmüştür. Faulkner, eserlerinde Amerikan Güneyi'ndeki memleketi Mississippi, Oxford'u örnek alarak yarattığı “Yoknapatawpha İlçesi” aracılığıyla iki yüzyıllık Amerika'nın güney tarihinin değişimlerini, bireylerin iniş çıkışlarını ve ruhsal değişimlerini yansıtmıştır.

⁸ Gabriel Garcia Marquez (1927-), Latin Amerika edebiyatının önde gelen temsilcilerindendir ve 1982'de Nobel Edebiyat Ödülü kazanmıştır. Faulkner'i bir hoca olarak benimseyen Marquez, Faulkner'in Yoknapatawpha'sına benzer şekilde, eserlerinde kendi Macondo kasabasını yaratmıştır.

ötesine geçerek insan yaşamındaki çeşitli sorunları daha fazla ifşa etmeye çalışmışlardır. “Yazarların farklı bölgesel özellikleri kültürel bir perspektiften ele aldıkları kök arayışı edebiyatı, ‘şehir kültürünü arama’ ve ‘kırsal kültürü arama’ olarak iki ana başlıkta incelenebilir” (<https://baike.baidu.com/item/寻根小说/5476835?fr=aladdin>). Bu akımın önde gelen yazarları arasında Ah Cheng, Zhang Chengzhi, Han Shaogong, Jia Pingwa ve Mo Yan gibi isimler bulunmaktadır.

Bu edebî geleneğin kökeni, 1920’ler ve 1930’lara kadar uzanabilir; Lu Xun’un memleketi Shaoxing’i temel alarak yazdığı bir dizi roman, “köy edebiyatı”nın öncüsü olarak kabul edilmektedir (Jiang, 2011, s. 11). Lu Xun, *Memleketim*, *Yeni Yıl Kurbanı* ve *Ah Q’nun Gerçek Hikayesi* gibi başyapıtlarında cehalet ve geri kalmış köy toplumunu sert bir dille eleştirmiştir. Lu Xun’un etkisiyle birçok yazar, köy temasını temel alarak kendi edebî sezgilerini ifade etmeye başlamıştır.

Ancak 1980’lere gelindiğinde, “memleket” temasına odaklanan kök arayışı romanları, önceki köy edebiyatı geleneğinden tamamen farklı bir modernist edebî nitelik sergilemiştir. “Önceki birkaç köy edebiyatı dönemine kıyasla, bu kez dünya modernizmiyle en sıkı bağları kuran dönemdir” (Chen, 2004, s. 74). Bunun nedeni, o dönemde büyük ölçüde Batılı edebiyat eserlerinin yoğun olarak Çin’e girişiyle bağlantılıdır. Reform ve açılmanın derinleşmesiyle birlikte, 1980’ler Batı edebiyatının Çin’e en yoğun şekilde girdiği dönem olmuştur. Yazarlar, modernist edebî etkilerin baskısı altında birçok seçenekle karşı karşıya kalmışlardır. Ancak bu romanlarda modernist anlatım tekniklerinin yalnızca yüzeysel bir taklidi görülmüş ve bu nedenle anlatılar yapay bir görünüm kazanarak edebî değerini kaybetmiştir. Bazı bilinçli yazarlar bu çıkmazı aşmaya çalışmış ve bu kültürel etkileşimden daha uygun bir dayanak noktası bulmaya çalışmışlardır.

Bu esnada, Latin Amerikalı yazar Marquez’in *Yüzyıllık Yalnızlık* adlı eseri Nobel Edebiyat Ödülü’nü kazandığında, Çin edebiyat çevresinde büyük bir yankı uyandırmıştır. Batıdaki modernist edebiyatın etkisini hissedenden genç Çinli yazarlar, Marquez’in yerel kültürü ve yabancı etkilere olan duyarlılığı sayesinde çok daha ileri gittiğini keşfetmiştir. Onun *Yüzyıllık Yalnızlık* adlı eseri, yerel ruh ve dış dünyaya ait kültürel unsurların mükemmel bir sentezidir. Marquez’in başarısı, *Yüzyıllık Yalnızlık*’ın Latin Amerika

kültürüne dair keşfi Çin'deki bazı yazarları derinden etkilemiş, modern bir bakış açısıyla ulusal kültür ve kimlik meselelerine yönelmelerini sağlamıştır. Marquez'in bu eseri kök arayışı edebiyatının doğrudan ilham kaynağı olmuştur. Ayrıca Marquez'in kendisini edebî olarak bir mentör olarak gördüğü Amerikalı yazar Faulkner de bu dönemde Çin üzerinde büyük bir etki bırakmıştır (Jiang, 2011, s. 7-8). Marquez, Faulkner ve Kafka gibi yazarları kendi edebiyat öğretmenleri olarak kabul ettiğini açıkça ifade etmiştir. Faulkner'in "Yoknapatawpha İlçesi"ni titizlikle kurgulaması, Marquez'in "Macondo" kasabasını yazma tutkusu konusunda onu büyük olasılıkla etkilemiştir. Batılı modernist yazarların eserlerinin kendi yazılarına olan etkilerini tartışan kök arayışı edebiyatının temsilci yazarı Mo Yan, Faulkner ve Marquez'i "iki kızgın yüksek fırın" olarak tanımlamıştır (Mo, 1986b, s. 299).

Böylece bu örneklerin ilhamıyla kök arayışı yazarları, etnik kökenlerin derinlerine inerek yerel, halk, bölgesel ve ilkel açılardan ulusun kaynağını ve temelini daha bilinçli bir şekilde incelemeye başlamışlardır. Bu yazarlar, Faulkner'in kurgusal coğrafya tekniklerinden esinlenerek, Mo Yan'ın eserlerinde geçen Gaomi Kuzeydoğu Bucağı gibi bölgesel kültürlerle donanmış eserler yaratmışlardır. Yazarlar, bir temayı geliştirmek için birlikte çalışarak, "kök arayışı," yani ulusal kültürün kökenini arama temasını derinleştirmişlerdir. Bu yazarlar, eski kültürün topraklarına kök salmış, aynı zamanda modern zamanların zirvesinden Batılı modernist ifade tekniklerini ödünç alarak Çin edebiyatında kök arayışı edebiyatı dalgasını başlatmışlardır. Kök arayışı edebiyatının ortaya çıkışı, kendi ülkesinin köy edebiyatı geleneğinin doğal bir devamı olduğu kadar, Batılı modernist edebiyat akımlarının da bir ürünüdür. Bu iki akımın birleşimi, Çin kök arayışı edebiyatının doğuşuna ve gelişimine katkı sağlamıştır.

"Kök arayışı edebiyatı", geleneksel Çin kültürünün mirasını teşvik etmede belirli bir rol oynamıştır. Ancak kök arayışı edebiyatı, 'retro' bir eğilime sahiptir ve ideolojik eğilimleri ve değer değerlendirmeleri açısından karmaşık ve belirsizdir" (Sun, 2005, s. 33). Çoğu yazar, belirli halk geleneklerini ve alışkanlıklarını kavrama ve bunları kasıtlı olarak abartma eğiliminde olup, milliyetçilik üzerine gerçek bir analiz yapmayı ihmal ederek, eserlerinin çağdaş gerçeklikten uzaklaşmasına yol açmaktadır. Dolayısıyla önemli bir edebiyat akımı olarak kök arayışı edebiyatı ne yazık ki 1980'lerin sonlarında sona erdi (Wang ve Zhang, 1987). Köken arayan yazarların çoğu yazma yönlerini değiştirirken ve

hatta yavaş yavaş halkın gözünden kaybolurken, Mo Yan “Gaomi Kuzeydoğu Bucağı”nda efsaneler yazmaya devam etti ve romanlarda iyi sonuçlar elde etti.

Bir yazarın yazım tarzını özetlemek kolay değildir. Yazarın yaşam deneyimi, yaşadığı ortam, sosyal ve kültürel ortamı, hatta iş ihtiyaçları değiştikçe yazma yönü veya tekniği de az ya da çok değişebilir. Ancak Mo Yan’ın ilk kısa öyküsü “Bir İlkbahar Gecesinde Yağan Yağmur”’dan son senaryosu *Timsah*’a kadar yayınlanmış birçok eserine baktığımızda, sanat açısından dengesiz olmalarına rağmen, bunların çok sağlam bir temele sahip olduğunu inkar edemeyiz. Yaşam duygusu ve köylü kültürü Mo Yan’ı anlamak için iki önemli noktadır ve bunların aynı zamanda onun yaratımlarının ayırt edici özellikleri olduğu da söylenebilir.

Zhang Zhizhong, Mo Yan’ın yaratıcı yolunu analiz eden *Mo Yan Lun* adlı çalışmasında Mo Yan’ın yazım özelliklerini şu şekilde özetlediği görülür: “Onun renkli ve renkli sanatsal dünyasında bir yaşam canlılığı var. Akıntılar Çinli çiftçilerin bakış açısını içeriyor hayata, tarihe ve hatta zaman ve mekana dair bilgiler ve çiftçilerin yaşam sevgilerine gömülü olan kültürünün birçok özelliği” (Zhang, 2012, s. 223).

Bir çiftçi olarak Mo Yan, Çinli çiftçilerin manevi özellikleri hakkında yazmaktadır. Büyük bir tarım ülkesi olan Çin kültürü binlerce yıldır tarıma dayalıdır. Çin’in modernleşme sürecinde çiftçiler hâlâ ana güç olarak hizmet etmektedir. Antik çağlardan günümüze kadar Çin nüfusunun büyük çoğunluğunu oluşturan kırsal kişiler, Çin’in yönünü belirleyebilecek büyük öneme sahip bir toplumsal güçtür. Ancak Çin edebiyatı tarihinde çiftçilere yapılan vurgu, onların önemli tarihsel statüleriyle örtüşmemektedir. Çiftçileri gerçek anlamda anlatan eserler bulmak bizim için zordur.

Mo Yan kırsalda doğup büyümüş bir isimdir. Kişisel kırsal deneyimi, zengin yaşam anlayışı ve çiftçi odaklı iç duruşuyla kırsal edebiyatta yeni bir sayfa açtığını söylemek mümkündür.

Mo Yan’da kırsal alanların izleri, eserlerinde çok sayıda atasözü ve lehçenin kullanılmasına da yansır. Mo Yan’ın halk anlayışı nispeten geniştir. Sadece alttaki insanların gerçek hayatını kapsamaz, aynı zamanda onların sevinçlerini, öfkelerini, üzüntülerini, düğünlerini, cenazelerini ve diğer günlük önemsiz meseleleri de ifade eder.

Bu nedenle, eser çok güçlü bir atasözü karakterine sahiptir ve ideolojik eğitimi yürütmek için güçlü bir ikna gücü kullanır. Atasözleri, çalışan insanların uzun vadeli bilgeliğinin kristalleşmesidir; derin eğitimsel işlevleri ve sanatsal estetiği, esprili ve akıcı bir ritimle içerirler. Ayrıca, Mo Yan'ın romanları oldukça bölgeseldir. Mandarin dilinde ifade edilirse, konuşması katı ve tuhaf görünebilir. Ancak Gaomi lehçesini kullanmak özgür ve manevi yerel özellikler gösterebilir.

Mo Yan'ın yaratımının ikinci özelliği, dokunma, duyma, görme, koku alma ve halüsinasyonları kullanarak olağanüstü büyümlü duysal yetenekler elde ederek ruhsal dokunaçlarını sürekli büyüyen doğaya yansıtmak için benzersiz bir yaşam duygusu ve büyümlü hayal gücü kullanmasıdır. İnce gözlem ve benzersiz görünüm, yeni görüntüler, resimler ve estetik durumlar yaratarak, görmezden geldiğimiz dünya deneyimimizi yeniler. Bu, yukarıda bahsettiğimiz çocukluğunda sığır gütmeye ve doğayla iç içe olma deneyimiyle yakından ilgilidir. Örneğin, Shandong'un kırsal bölgelerinde yaygın bir gıda ürünü olan kırmızı sorgum, vahşi ve sınır tanımayan ve yazarın da kullandığı *Kızıl Darı Tarlaları*'nda eğlenen Yu Zhan'ao ve Dai Fenglian için bir yaşam sembolü haline gelir; kırmızı darının kırmızı rengini tamamen abartmak için abartılı teknikler ve rüzgar eser. Sorgum alanı parlak kırmızı kan akışı gibidir ve okuyuculara büyük bir görsel etki sağlar. Romanın sonunda, sorgumdaki normal doğal fenomen olan mutasyona da yazar tarafından derin bir "türün gerilemesi" düşüncesi ile verilmiştir, çünkü yazar uzun süredir kırmızı sorgumu çiftçilerin güçlü ruhunun bir temsilcisi olarak görmüştür ve kırmızı sorgumun doğal ve tarihi önemi, yaşamın doğal ve tarihi özellikleriyle örtüşmektedir.

3. "Mekân" Teorisi

Batı'da çağdaş mekân teorisi üzerine çalışmalar, 20. yüzyılın 1960 ve 1970'li yıllarında başlamış ve kültürel düşünce dünyasında birçok akademisyenin mekân meselelerine dair düşünceleri, beşerî coğrafya, sosyoloji, edebiyat eleştirisi ve postmodernizm gibi çeşitli Batı teorileriyle bütünleşmiştir. Bu disiplinlerarası araştırma yaklaşımıyla, mekân, toplum, edebiyat ve kültürün birbiriyle bağlantılı olduğu bir mekân felsefesi anlayışı giderek şekillenmiştir.

Mekân üzerine yapılan düşünsel derinleşme ve akademik araştırmaların genişlemesiyle birlikte, Batı'nın çağdaş edebiyat ve sanat alanında edebiyat araştırma yöntemleri ile

eleştiri yaklaşımlarında bir “mekân” dönüşümü ortaya çıkmıştır. Bu dönüşüm, bir yandan mekân teorisyenlerinin mekân üzerine düşüncelerini edebiyat araştırmalarına taşımasıyla, diğer yandan edebiyat araştırma pratiğinin Batı’nın çağdaş mekân teorisini inşa eden çok yönlü bir form olarak değerlendirilmesiyle kendini göstermektedir.

Bu iki yönlü etkileşim, Batı’da çağdaş “mekân eleştirisi”nin kültürel perspektifini ve söylem paradigmasını oluşturmuş ve Gaston Bachelard, Maurice Blanchot, Raymond Williams, Mikhail Bakhtin gibi birçok Batılı akademisyeni bu alana çekmiştir. Bu akademisyenler, edebî ve sanatsal eserlerde sergilenen mekân kavramlarını farklı açılardan ele alarak, edebiyat eleştirisinin somut uygulamalarıyla mekân teorisinin kaynaklarını ve araştırma biçimlerini zenginleştirmiştir. Böylece, mekân eleştirisi, yeni bir eleştirel söylem biçimi olarak Batı akademik dünyasında bir odak noktası haline gelmiş ve hızla daha fazla gelişme kaydetmiştir.

Antik Yunan felsefesinden itibaren, dünyanın ontolojik sorgulanmasıyla birlikte mekân üzerine yapılan felsefi araştırmalar kesintisiz bir şekilde sürmüştür. Pythagoras ve Zeno gibi filozoflar, maddi mekânın varlığı, hareketi ve sonsuzluğu üzerine düşünceler geliştirmiştir. Aristoteles ise mekânı, varlıkların bir kabı olarak tanımlamış; bu anlayış, modern fizikte Newton’un mutlak hareketsiz mekân anlayışıyla devam etmiştir. Ardından, Einstein’ın görelilik teorisiyle, mekânın nesnelliğine dair fiziksel araştırmalar daha ileri bir noktaya taşınmaktadır.

Modern felsefede mekan üzerine yapılan araştırmalar, Descartes’ın “düşünüyorum” ve “beden” epistemolojisinden Locke, Berkeley ve Hume’un mekanın anlamından (özellikle vizyonundan) oluşan ampirist mekan kavramlarına kadar, esas olarak öznel boyuta odaklanmaktadır. Kant’ın yürüttüğü araştırmalar Kant’ın algısal sezgisel uzay teorisine kadar devam etmiş ve öznel uzay teorisi giderek gelişmiştir. Kant, mekân kavramını duyusal sezginin dışsal bir formu olarak ele almış ve onu oldukça güçlü bir sezgisel bağlamda açıklamıştır. Kant, maddi özcülükten psikolojik özcülüğe geçiş yaparak, mekânın deneyimden türetilmeyeceğini ve onun bilginin bir parçası olmayıp saf bir sezgi ürünü olduğunu savunmuştur. Bu teori, mekânı deneyim düzeyinden saf bir metafizik teori seviyesine yükseltmiştir. Kant’ın mekân anlayışı, biçimcilik, sezgicilik ve fenomenoloji gibi mekân araştırmalarını etkileyerek bu alanlarda önemli katkılar sağlamıştır. Örneğin, Bergson, “beden-mekân” kavramını ortaya koyarak mekânı

psikolojik düzeyde incelemiştir; Merleau-Ponty ise “beden-özne” kavramından hareketle algı mekânını incelemiştir (Yan, 2020, s. 1-2).

Ondan sonra Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikasi* adlı eserinde, “bilimsel pozitivizmin nesneleştirilmiş mekânına karşı çıkmış ve mekânın ruhsal deneyimle bağlantılı bir hayal gücü alanı olarak ele alınması gerektiğini” savunmuştur (Bachelard, 2013, s. 138). Bachelard’ın, “mekânın şiirsel yaşantısı” olarak adlandırılabilir bu yaklaşımı, Heidegger’in “şiirsel yerleşim” anlayışıyla benzerlikler taşımaktadır. Bu görüş, mekân poetikasının içeriğini sürekli zenginleştirmiş ve çağdaş mekân anlayışında önemli bir yer edinmiştir.

Marksist felsefe, mekâna ilişkin bir pratik teorisi sunarak mekân fikrinin, insanın dünyayı dönüştürme eylemi içinde, yani emek sürecinde kademeli olarak oluştuğunu ve geliştiğini savunur. Bu anlayış, mekân kavramının evrimini toplumsal üretim ve tarihsel gelişim bağlamında analiz ederken kapitalist toplumu açıklamaya çalışır. Ancak Marks, genel olarak zaman kavramına daha fazla önem vermiştir; mekân eleştirisinin sistematik bir şekilde ele alınması, ancak geç dönem Marksist teorilerde mümkün olmuştur. Mekân araştırmalarında ve kapitalizmin eleştirisindeki mekânsal dönüş, Henri Lefebvre ile başlamış ve daha sonra geniş bir yankı bulmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın başlarına kadar uzanan süreçte, geç dönem Marksist mekân teorileri ve postmodern coğrafyanın mekân anlayışı popüler hale gelmiştir. Bu dönemde, Lefebvre, Edward Soja, David Harvey ve Fredric Jameson gibi düşünürler, mekân üretimi teorisi, bütünleşik mekân teorisi ve kültürel mekân teorisi gibi kavramlarla kapitalist toplumu analiz etmeye odaklanmıştır. Henri Lefebvre, mekân teorisini, yaşamsal dünyaya yönelik felsefi bir politik müdahale olarak şekillendirmiştir. Bu yaklaşım, bir tür politik felsefe bakışıyla mekâna odaklanır ve onun yöntembilimsel temeli üçlü bir diyalektik çerçevesine dayanır. Lefebvre, mekânı parçalı olguları bütünleştiren kapsamlı bir metodoloji olarak ele alır ve üretim ilişkileri ile üretici güçler arasındaki hareketin yeni biçimlerini analiz eder. Bu bağlamda Lefebvre, “mekânsal pratikler,” “mekân temsili” ve “temsil mekânı” olmak üzere üçlü bir mekân modeli sunmuştur.

Çin’de akademik mekân araştırmaları da bu alana özgün katkılar sunmaktadır. Feng Lei, *Li Jie Kong Jian* [Mekânı Anlamak] adlı eserinde, mekânı bir düzen olarak tanımlamış ve mekânı üç boyutlu bir çerçevede ele almıştır: maddi mekân, davranış mekânı ve

kültürel mekân (sembolik mekân). Bu boyutlar, aşamalı bir ilerleme ile ele alınmış ve sonuç olarak mekân, doğal bir varlık olmaktan çıkıp insan tarafından inşa edilmiş anlamlar dünyasına dâhil edilmiştir. Feng'in kitabı, sanatın gerçeğe yönelik arayışından perspektif yöntemlerinin terk edilmesine, psikolojideki mekân kavrayışının değişiminden antropoloji ve coğrafya alanındaki mekân araştırmalarına kadar geniş bir yelpazede mekânın felsefi dönüşümünü tartışmaktadır. Li Zehou ise *Pi Pan Zhe Xue De Pi Pan* [Eleştirel Felsefenin Eleştirisi] adlı eserinde Kant'ın zaman ve mekân anlayışını analiz ederek, Marksist pratik teorisiyle bir mekân kavramı geliştirmiştir. Ona göre, zaman ve mekân kavramlarının dönüşümü, tarih boyunca mekân anlayışının bir özeti niteliğindedir. Zaman ve mekân kavramları, tarihsel birikimin bir sonucu olup pratik bir mekân teorisi olarak derin bir şekilde düşünülme hakkını hak etmektedir.

Mekân teorisinin gelişiminde, farklı yaklaşımlar kendi tarihsel bağlamlarına ve çözme amaçladıkları temel sorunlara dayanmaktadır. “Genel olarak, mekân araştırmaları iki ana hattı takip etmektedir. Birincisi nesnel fiziksel mekân ve toplumsal mekân teorisidir (modern toplumun oluşumuyla birlikte gelişmiştir). İkincisi ise mekân kavramı ve algısı araştırmalarıdır. Bu açı metafizik mekân kavramından, mekân algısı ve insana özgü mekânsal varoluşa odaklanan insancıl yaklaşımlara geçiş yapmıştır. Özellikle toplumsal mekânın analizi, mekân teorisinin edebiyat alanına yönelmesinde önemli bir etkindir” (Yan, 2020, s. 12). Edebiyatta mekân algısı ve insanın varoluşuyla ilgili fikirler, edebî mekân araştırmalarıyla giderek daha fazla gelişmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın başlarına kadar uzanan süreçte, çağdaş mekân teorisi hızla yükselmiştir. Michel Foucault, “Farklı Mekânların Bağlamı” adlı makalesinde mekân meselesinin önemini vurgulayarak, mekâna postmodernist bir güç perspektifiyle yaklaşmıştır. Aynı dönemde, Lefebvre'nin *Mekânın Üretimi* adlı teorisinden ilham alan postmodern coğrafya anlayışı gelişmiştir. Edward Soja'nın “Üçüncü Mekân,” David Harvey'nin “Zaman-Mekân Sıkışması” ve Jameson'ın “Hiper-Mekân” gibi kavramları, mekân teorisine yeni boyutlar kazandırmıştır. Bu süreçte, öznel ve nesnel mekân anlayışlarının ötesinde, bütünlük bir mekân analizi teorisi olgunlaşmıştır ve mekân araştırmalarının temelini oluşturmuştur.

Mekânsal Anlatıbilim

20. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan mekân kuramı, coğrafya, sosyoloji, siyaset bilimi ve felsefe gibi disiplinlerde modern toplumu derinden etkileyen bir paradigma haline

gelmiştir. Ancak estetik bağlamda mekân kuramı ya da edebî sanatların mekân üzerine yapılan araştırmaları, mekân teorisinin genel gelişiminden nispeten geri kalmıştır. Bunun temel sebeplerinden biri, 20. ve 21. yüzyıllarda küreselleşme, kentleşme ve bilgi çağı gibi geç dönem kapitalizmin derin dönüşümlerinin daha çok sosyal, siyasi, coğrafi ve düşünsel alanlarda kendini göstermesi ve dolayısıyla edebiyat ve sanatın mekân teorisi çalışmalarının merkezinde yer almamasıdır. “Toplumsal mekân eleştirisi teorisi, ortaya çıktığı andan itibaren, toplum eleştirisini ön plana alan bu teorinin psikoloji ve estetik alanlarındaki mekân araştırmaları gibi doğrudan bu amaçlara hizmet etmeyen mekân teorilerini ve uygulamalarını yeterince analiz edip değerlendirememesinden kaynaklanan bir teorik eksiklik taşımaktadır” (Feng, 2017, s. 1). Ancak modern edebiyat teorisindeki mekânsal yönelim geliştikçe, edebî sanatlarda mekân meseleleri yalnızca teknik edebî betimleme, anlatı, mekân tasarımı ve mekânsal sanatın sergilenmesi gibi pratik düzeylerden teorik bir boyuta taşınmıştır. Günümüzde edebî eserlerin mekân açısından incelenmesinde iki temel yaklaşım öne çıkmaktadır: mekân kuramı (spatial theory) ve mekânsal anlatıbilim (narratology of space). Mekân kuramı, 20. yüzyılın sonlarında Batı düşün dünyasında ortaya çıkan “mekânsal dönüş” (spatial turn) bağlamında şekillenen, felsefe, sosyoloji, coğrafya, estetik ve edebiyat gibi çeşitli disiplinleri kapsayan disiplinlerarası bir kuramsal sistemdir.

Kent Edebiyatı ve Kentsel Coğrafi Mekân Üzerine Yapılan Araştırmalar

Kevin Lynch, *The Image of the City* adlı eserinde, kentsel mekânı kentsel görsel imge (mimari, manzara, çevre), kentsel davranış imgesi (sınıfsal etkinlikler, yurttaş hayatı) ve kentsel ruh (hafıza, “topluluk” bilinci) olmak üzere üç katmanda ele alır. Lynch’in modern kentsel mekânın bu şekilde katmanlaştırılması, şehir mekânlarının dağılımını ve gelişimini analiz etmek için kapsamlı bir yöntem sunar ve bize kentsel mekânı şehrin dağılımı ve gelişimi yoluyla maddi katman, davranışsal yaşam katmanı ve manevi katman aracılığıyla analiz edebileceğimiz konusunda aydınlatır. Lynch ayrıca “şehir imgesini oluşturan beş temel unsurdan bahseder: yollar, sınırlar, bölgeler, düğüm noktaları ve işaretler” (Zhan, 2011, s. 276). Edebiyatta kentsel mekânın incelenmesinde, eserlerde geçen sokaklar, kent sınırları, bölgeler ve ilgili düğüm noktaları ile işaretlerin edebî anlatımda nasıl ele alındığı üzerinden analiz yapılabilir.

Bu bağlamda, Orhan Pamuk’un eserlerinde, özellikle *İstanbul* kitabında İstanbul şehri tasvir edilirken Lynch’in görsel, davranışsal ve ruhsal üç katmanlı analiz çerçevesi dikkate alınabilir. Pamuk’un romanlarındaki şehir, sadece hikâyenin geçtiği bir arka plan değil, aynı zamanda mekânın ve düşüncenin kendisinin de bir sorgulamasıdır. Pamuk’un İstanbul üzerine tasvirleri, yazarın bu şehre olan duygusal bağlılığı ve şehrin farklı bölgelerine duyduğu değişken hisler üzerinden incelenebilir. Bu çerçevede Pamuk’un şehir yazımı ile yazarın İstanbul’a olan kişisel hisleri arasında güçlü bir bağ kurulabilir. Pamuk’un şehir tasvirlerinde sokaklar, merkezi bir rol oynar.

“Sokaklar, şehrin asal unsurlarıdır; şehrin kalbinde yer alır ve aynı zamanda şehri besler ve canlandırır. Sokaklar olmadan şehir de olmaz. Devasa şehir makinesi, sokaklar sayesinde bir organizmaya, dinamik ve canlı bir organizmaya dönüşür” (Wang, 2005, s. 80-81).

Bu yaklaşım, edebiyat için de geçerlidir. “Sokaklar, kentsel mekânın önemli bir parçasıdır; sadece şehrin temel unsuru olarak şehir manzarasının omurgasını oluşturan fiziksel yapılar değildir. Aynı zamanda, özgün anlamlar taşıyan bir sembol sistemidir” (Xu, 2015, s.148). Bu bağlamda, Pamuk’un İstanbul tasvirlerinde sokakların hem fiziksel hem de sembolik boyutları, yazarın şehirle kurduğu duygusal ve entelektüel bağın anlaşılmasında kritik bir rol oynar.

Mekân Kuramının Analiz Yöntemleri ve Edebî Mekân

Tarih boyunca mekân, insanların dünyayı düşünme biçiminde bir boyut olarak varlık göstermiş, çoğu zaman nesnel bir gerçeklik olarak düşünce yöntemlerinin içinde gizli kalmıştır. Ancak toplumun giderek karmaşıklaşması ve gelişmesiyle birlikte, mekân hem dönüşümün önemli bir unsuru hem de düşüncenin temel bir yöntemi olarak öne çıkmaya başlamıştır.

Mekân kuramının sürekli gelişimi içinde, farklı mekân araştırma eğilimlerinin tarihsel varlık koşulları ve çözmek zorunda oldukları kendi meseleleri olmuştur. Genel bir bakışla, “insanların mekân anlayışında iki ana hat gözlemlenebilir: Biri, nesnel fiziksel mekânın incelenmesi ve materyalist diyalektik sosyal mekân teorisidir (modern toplumun oluşumu ile birlikte ortaya çıkmış ve gelişmiş); diğeri ise mekân kavramı ve mekân hissiyatının araştırılmasıdır. Bu ikinci yolda, metafizik mekân anlayışı, mekân algısı ve insana dair daha insancıl bir mekân anlayışına doğru evrilmiştir” (Yan, 2020, s. 12). Özellikle sosyal

mekân analiz teorileri, mekân teorisinin edebiyata yönelişini büyük ölçüde etkilemiş ve edebiyatta insanın algısı ve varoluşunun mekânsal düşünceleri giderek derinleşmiştir.

Çağdaş mekân kuramı, 19. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın başlarına kadar uzanan bir süreçte ortaya çıkmıştır. Foucault, “Of Other Spaces” adlı makalesinde mekân sorunlarının önemini vurgulamış ve mekâna postmodernist bir güç perspektifinden bakmıştır. Aynı dönemde, Henri Lefebvre’nin *The Production of Space* adlı eseri, postmodern coğrafyanın mekân anlayışına ilham vermiştir. Bu bağlamda Edward Soja’nın “Üçüncü Mekân”ı, David Harvey’in “Zaman-Mekân Sıkışması” ve Fredric Jameson’ın “Hiper Mekân” teorileri, mekân analizinin yeni ufuklarını açmıştır. Bu süreç, öznel ve nesnel mekân araştırmalarının ötesinde, mekânı bütüncül bir şekilde ele alan yeni bir analiz teorisinin olgunlaşmasını sağlamıştır.

Edebiyat, mekân pratiği içinde özgün bir yere ve role sahiptir. Bu, modern edebiyatın mekânsal bir dönüşümle yenilik kazanmasının yanı sıra, mekân odaklı edebî çözümlemelerin modernist eserlerin ana yorumlama yöntemlerinden biri haline gelmesini de sağlamıştır. Modern edebiyatın gelişimini, modern toplumdaki dönüşümler ve mekânsal değişimlerle birlikte ele almak, bu edebiyat türünü anlamamanın en önemli yollarından biridir. Bu durum, edebî yorumlama teorisinin toplumsal değişimlerle birleşmesinin bir sonucudur ve toplumsal pratiklerin üstyapısal ideolojilere belirleyici etkisini gösterir. Görüntü sanatları ve belgesel anlatımın sürekli gelişmesiyle birlikte, edebiyatın anlatı niteliği büyük bir meydan okumayla karşı karşıya kalmıştır. Tıpkı fotoğrafçılık teknolojisinin gelişmesiyle resmin gerçekçi işlevinin büyük ölçüde etkilenmesi gibi, güçlü hikâyeler giderek daha fazla sinematik bir biçimde geniş kitlelerce benimsenmiş, hatta birçok hikâye doğrudan senaryo olarak yazılıp çekilmiş ve edebî yazı yoluyla sunulmamıştır. Teknik zorluklar ve toplumsal düşünce değişimleri karşısında, edebiyat ve sanat, maddi dünyaya ve insan psikolojisine dair önceki özcü yaklaşımlardan, anti-özcülüğe yönelik soyut ve mekânsal düşünce biçimlerine doğru bir geçiş yapmıştır.

Modern teknolojinin gelişmesiyle birlikte edebiyat ve sanat, önceki teknik becerilere dayalı yöntemlerin ötesine geçmek zorunda kalmıştır; zira bu tür beceriler üretici güçlerin ilerlemesiyle yeni teknolojilerle büyük ölçüde yer değiştirmiştir. Anlatı sanatı, zaman mantığından sıyrılarak (çünkü zamanın kaydı artık daha gerçekçi ve basit yollarla yapılabilir) mekânda yeni bir atılım arayışına yönelmiştir. Edebiyat, daha bütüncül ve

karmaşık bir şekilde kendi sanatsal hedeflerini yükseltmek ve zor yorumlanan bir sentezle kendi bağımsızlığını yeniden tanımlamak için çaba göstermektedir.

Modernist edebiyatta mekânın anlatıdaki bilinçli varlığı, modernist felsefi kavramlarla yakından ilişkilidir. Mekân, modern felsefede birçok anlam kazanmış ve modern disiplinler arası araştırmalarda önemli bir düğüm noktası haline gelmiştir.

Mekân Kuramının Gelişim Modeli

Yukarıdaki metinde mekân kuramının tarihsel gelişimi zaman sıralamasına göre özetlenmiştir. Bu bölümde mekân kuramının gelişimindeki farklı modellerin dönüşümü ve mekân kuramının sınıflandırma yöntemleri ele alınarak, teorinin çeşitli dalları arasındaki ilişkiler daha iyi anlaşılacak ve tüm teoriler eşzamanlı bir şekilde bir arada sunulacaktır.

Mekân kuramı uzun bir evrim sürecinden geçmiştir. Mekân kavramı ve buna ilişkin teoriler sürekli olarak gelişmiş ve evrimleşmiştir. Bu durum, metnin giriş bölümünde zaman sıralamasına göre ele alınmıştır. Bununla birlikte, mekân kuramının gelişimini ele alınan problemlere göre üç aşamada incelemek mümkündür: ontolojik, epistemolojik ve pratiksel aşamalar. Mekân kuramı, antik dönemde başlayan ontolojik araştırmalardan modern dönemin epistemolojik mekân teorilerine, oradan da çağdaş pratiksel mekân teorilerine evrilmiştir. Bu süreçte teorinin odak noktası, toplumsal süreçlerle mekân formları arasındaki diyalektik ilişki olmuştur. Özellikle pratiksel mekân teorisi, toplumsal mekânın (özellikle kapitalist toplumsal mekânın) eleştirisi ve analizi için etkili bir araç haline gelmiştir.

Medeniyetin başlangıcından itibaren mekânın ne olduğu sorusu sorulmuş ve bu sorgulama temelde ontolojik bir arayışı ifade etmiştir. Pisagor, Aristoteles, modern dönemde Newton ve çağdaş dönemde Einstein gibi düşünürler, bu soruya odaklanarak mekânın doğasını anlamaya çalışmışlardır. Ontolojik sorgulama hiçbir zaman son bulmaz; modern bilim ve teknolojinin gelişimiyle birlikte insanların dünyayı ve mekânı anlama çabası sürekli olarak ilerlemektedir.

Modern dönem felsefesi, mekân araştırmalarını giderek epistemolojik bir düzleme kaydırmıştır. Bu dönemde filozoflar, insanların mekânı nasıl algıladığı ve hissettiği

sorularına yönelmişlerdir. Descartes, “Düşünüyorum, öyleyse varım” ilkesinden yola çıkarak dünyayı ve benliği birbirinden ayırmıştır. Bu ayrım, mekânı öznel algılar ve nesnel dünya olarak ikiye bölerek epistemolojik bir ikilik yaratmıştır. Bazı teoriler mekânın öznel olduğunu ve insanın mekân algısı, psikolojisi ve duyumlarıyla ilişkili olduğunu savunurken, diğerleri mekânın nesnel bir gerçeklik olduğunu ve toplumsal ve fiziksel dünyayla ilgili araştırmalar yapılması gerektiğini belirtir.

Günümüzde, özne-nesne ikiliğinin sınırlamalarının fark edilmesiyle birlikte, bütüncül mekân teorisi üzerine çalışmalar ön plana çıkmıştır. Lefebvre gibi teorisyenler, üçlü diyalektik yaklaşımı temel alarak özne-nesne ayrımını aşan bir mekân anlayışını geliştirmiştir. Bu anlayış, pratiksel mekân teorisinin ortaya çıkışını sağlamıştır (Yan, 2020, s. 14).

Sonrasında, Marksist mekân teorisinin, kapitalist toplumsal mekân üretimine yönelik eleştirilerle ve Marksist teorinin mekânsal boyutunu keşfetmesiyle bu alan daha da derinleşmiştir. İnsan pratiği yoluyla mekân üretimi ve mekânın analiziyle ilgili teoriler gelişmiş, kapitalist mekân coğrafyasına yönelik pratiksel mekân teorisi olgunlaşmıştır.

Subjektif Mekân

Mekân teorisi, dışa dönük, içe dönük ve bütüncül olmak üzere üç ana türe ayrılabilir. Dışa dönük mekân, fiziksel ve matematiksel doğa mekânı ile insan yaşamının toplumsal mekânını kapsayan dış dünyayı ifade eder. İçe dönük mekân ise beden, algı ve bilinci hedef alır. Bütüncül mekân ise bu iki yönelimin ötesine geçerek her ikisini de içeren, ancak her ikisinden de farklı olan ve günlük yaşamın gerçekliğine daha yakın bir yapıyı ifade eder. Bu üçlü sınıflandırma sayesinde, mekân kuramını genel olarak subjektif mekân teorisi, objektif mekân kuramı ve subjektif-objektif bütüncül mekân kuramı olarak ayırabiliriz.

Subjektif mekân kuramı, büyük ölçüde İngiliz empirizminin etkisi altındadır. Locke, Berkeley ve Hume gibi deneyci filozoflar, mekân kavramını zihnin işlediği bir “yargı kavramı” olarak görmüş ve mekân algısını bilincin bir etkinliği olarak değerlendirmiştir. Kant ise deneycilik ile rasyonalizmi sentezleyerek mekân kavramını insanın duyuusal sezgisinin bir biçimi olarak tanımlamıştır. Zamanla bilişsel psikolojinin gelişimiyle,

psikolojik ve algısal mekân kuramı araştırmaları giderek olgunlaşmıştır. Bunun yanında fenomenolojinin gelişimiyle birlikte subjektif mekân çalışmaları, algı fenomenolojisi olarak bilinen bir alan haline gelmiştir.

Zaman ve mekân biçimlerinin içe dönük gelişimi yalnızca algının psikolojik ve bilişsel düzeyiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda edebiyat ve sanatın mekânı tasvir ve temsil ediş biçimlerini de kapsamıştır. Edebiyat ve sanat, mekânın temsil ve sunumu konusunda bir tür mekân bilincinin bütüncül bir ifadesini sunar. Dil ve sanatın betimlediği temalar, hem doğal ve toplumsal dış mekânı hem de insanın duygusal ve bilişsel dünyasını içerir. Bu düzeyde, edebî ve sanatsal mekân doğal bir bütünlük ve açıklık sergiler. Ancak bu tür mekânın, doğası gereği belli sınırları da vardır. Edebiyat ve sanat her zaman mekânın bir tasviri niteliğindedir; bu, mekânın belirli bir yönüdür ve dışa dönük toplumsal mekânla içe dönük psikolojik mekânın kavramsal çerçevesinden etkilenir.

Objektif Mekân

Objektif mekân daha önceki insanların uzay üzerine yapılan araştırmalarından kaynaklanmıştır. Antik Yunan'ı temsil eden erken toplumlarda insanlar, mekân üzerine çeşitli açılardan düşünmeye başlamışlardır. Örneğin, Platon ve Aristoteles'in felsefi sistemleri ile Pisagor'un soyut geometrik teorileri bu tür düşüncelerin örnekleridir.

Objektif mekân teorisi, aynı zamanda Kant'ın estetiğindeki biçimcilik özelliklerinden yola çıkarak göstergebilim ve antropolojik incelemelere uzanır. Bu doğrultuda, Ernst Cassirer gibi teorisyenler, insanlığın mekânla olan pratiğini inceleyerek, mekân üzerine soyut düşüncelerini özetlemiş ve sembolik mekân kavramını ortaya atmıştır. Bu teoriler, insan toplumlarının soyut simgesel sistemlerini inceleyerek, dilin kendisini mekânla ilişkilendirmiş ve kültürel mekân araştırmalarının kademeli olarak gelişmesini teşvik etmiştir.

Michel Foucault, toplumsal mekânın yönetim biçimleri ve kentsel mekânın güç dinamikleri üzerine kapsamlı çalışmalar yapmıştır. Henri Lefebvre ise *Mekânın Üretimi* adlı eserinde, kapitalist üretim biçiminin mekânı bir bütün olarak nasıl ürettiğini üç düzeyde ayrıntılı bir şekilde tartışmıştır. Lefebvre'in temel aldığı teorilerden hareketle,

Edward Soja ve David Harvey gibi akademisyenlerin temsil ettiği postmodern coğrafya mekân teorileri kademeli olarak gelişmiştir.

Medya ve bilgi toplumlarına geçişle birlikte, insan topluluklarının zaman ve mekân kavrayışlarında büyük değişiklikler yaşanmıştır. Marshall McLuhan ve Manuel Castells gibi teorisyenler, medyanın ve ağların mekân üzerindeki etkilerini, yeni mekânsal güç dağılımlarını ve medya ile ağların oluşturduğu yeni mekânsal yapıları teorik düzeyde incelemişlerdir.

Toplumsal mekân araştırmaları, temelde fiziksel mekân araştırmalarından farklı bir dışa dönüklük sergiler. Bu fark, toplumsal mekânın fiziksel mekândan farklı olarak, bireyin dışında yer alan ve insanlar tarafından tasarlanıp inşa edilen bir mekân olması gerçeğinde yatar

Subjektif-Objektif Bütüncül Mekân

Modern toplumun karmaşıklığı ve çeşitliliği, mekânı anlamaya çalışırken yalnızca öznel mekân ve nesnel mekân olarak tanımlamanın yeterli olmayacağını göstermektedir. Toplumun sürekli gelişimiyle birlikte, öznel ve nesnel mekân insan toplumu içerisinde giderek daha fazla iç içe geçmekte, çoğu zaman biri diğerrinin içinde yer almakta ve aralarındaki karşılıklı etkileşim de her geçen gün artmaktadır. Düşünceler, kavrayışlar ve algılar, coğrafi dünya ile kentsel toplumun gelişimi giderek daha bütünleşik bir hâle gelmektedir. Özellikle kentleşmenin hız kazanmasıyla, mekânın üretimi insan yaşamının tüm alanlarını kapsamaktadır.

Henri Lefebvre'nin mekân üretimi teorisi, mekânı saf bir şekilde öznel ve nesnel olarak sınıflandırmak yerine, "mekânsal pratikler," "mekân temsili" ve "temsili mekânı" olarak üç boyutta tanımlamaktadır. Kısaca açıklamak gerekirse, bu üç düzey sırasıyla toplumsal üretim pratiklerine dayanan mekânı, kavramsallaştırılmış ve kurgulanmış mekânı, ve hem ilk iki düzeyi içeren hem de onlardan farklı bir mekânı ifade etmektedir. Çağdaş mekân teorileri, mekânı artık sadece bilişsel bir alan veya maddi bir dünya olarak sınıflandırmamaktadır. İnsan toplumunun pratikleri hem öznel hem de nesnel boyutları barındırmaktadır; aynı şekilde, kavramsal mekân da bu bileşenlere sahiptir. Kentler ise bu kavram ve üretimlerin bir sentezi niteliğindedir.

Bunun da ötesinde, pratik ve kavram düzeylerinin üzerinde, kavramları ve yaşamı birleştiren karmaşık bir işaret sistemi bulunmaktadır. Bu tür bir mekân, daha bütünsel yapısı nedeniyle karmaşık ve gizemli bir nitelik taşımaktadır. Ancak, biz tam da bu mekânın içinde yaşamaktayız. İnsan, yalnızca öznel mekânda, nesnel mekânda veya pratik ya da kavramsal mekânda yaşamaz; aksine, karmaşık ve bütünlük bir “üçüncü mekân”da varlığını sürdürür. İşte bu, modern mekânın gerçekliğidir.

Bu bağlamda, bilgi ve varlık üzerine epistemolojik bir tartışmadan uzaklaşıp toplumsal yaşamın kendisine odaklandığımızda, aslında tam da insanın öznel ve nesnel öğelerin birleşimini içeren bütüncül mekânına adım atmış oluruz. Bu, modern mekân teorilerinin toplumsal analiz için dayandığı temel ve toplumsal mekânın incelenmesi, insan yaşamının mekânı ile bu mekânın pratiğini analiz etmektir.

Edebî Mekânın Araştırmalarının Sınıflandırılması

20. yüzyılda mekân kavramında gerçekleşen önemli bir dönüşüm, toplumsal mekân, mekânın nasıl üretildiği, mekânsal iktidar biçimleri ve yerlerin anlamları gibi konuların bütüncül bir şekilde ele alınmasıdır. Metinlerin mekânsal araştırılmasının en önemli anlamı, bu teorilerin edebiyat üzerindeki uygulamalarına olan katkısıdır.

“Edebî mekânın araştırılması üç temel eğilimi içermektedir. Birincisi edebiyat dışı araştırma yöntemlerinin kullanımıdır. Bu eğilim, edebî metinlerin dönem, düşünce, toplumsal yaşam ve diğer sanat dallarıyla ilişkisini incelemeyi hedefler; ikincisi, edebî metnin kendisinin edebîliğini incelemeye ve analiz etmeye ve edebî metnin varoluş tarzını, ses ritmini, üslubünü, görüntü sembolizmini ve anlatı tarzını incelemeye daha yatkın olan bir yöntemdir. Mekân teorisinin üçlü diyalektik modeline dayanan üçüncü eğilim ise içsel ve dışsal araştırma yöntemlerinin araştırma temalarını birleştiren, iki yaklaşımın ötesine geçerek metinlerin farklı unsurları arasındaki ilişkileri keşfetmeye odaklanan bir sentez yaklaşımıdır” (Yan, 2020, s. 21).

Edebiyat araştırmalarında içsel ve dışsal araştırma yöntemleri arasındaki farklar, René Wellek’in *Edebiyat Teorisi* adlı eserinde işaret ettiği ve edebiyat alanındaki araştırmaları uzun süredir etkileyen bir konudur. Benzer bir şekilde, edebî mekân araştırmalarında bu tür bir sınıflandırma yaklaşımı, günümüzdeki mekân teorisinin edebiyat alanındaki yansımalarını anlamak açısından son derece uygundur.

Yukarıda bahsedildiği gibi, mekân teorisi subjektif, objektif ve subjektif-objektif buaradaki bütüncül olmak üzere üç farklı sınıflandırılırken benzer bir şekilde, bu sınıflandırma yöntemi edebî mekânın araştırılmasında da uygulanabilir.

Metin İçi Mekân Araştırmaları

Metin içi mekân araştırmalarında, edebî eserlerin mekânsallığı içerik ve biçim düzeyinde analiz edilebilir.

İçerik açısından, edebiyat edebî bir mekânı tasvir eder. Gerçekçi edebiyat, dönemin toplumsal görünümünü mümkün olduğunca doğru bir şekilde yansıtmaya çalışırken, romantik edebiyat, gerçekliği psikolojik bir mekâna dönüştürür ya da idealist ve derin anlamlar taşıyan hayali mekânlar yaratır. Daha yüksek bir düşünsel derinliğe sahip edebiyat ise, belirli mekânların eleştirel bir yansımasını edebî tasvir ve metaforun önemli bir teması haline getirir. Edebiyatın tasvir ettiği mekân, metnin temel içeriklerinden biridir. Romanlarda mekân olmaksızın hikâye ilerleyemez; tıpkı gerçek bir dünyası olmayan insanların yaşayamayacağı gibi. Roman metinlerinde mekân tasviri, karakterler, imgeler ve sahnelerle birleşerek metnin bütüncül atmosferini oluşturur. Modern romanlarda, bu atmosferin yaratılması metin içinde giderek daha önemli bir rol üstlenmiş, hatta bazı durumlarda romanın ana teması haline gelmiştir. Modern roman, kimi zaman edebiyatın sınırlarını aşarak doğrudan bir mekânsal sanat olarak varlığını sürdürmektedir. Şiirde ise imgeler ve atmosferin yaratılması, hem şiirin ifade ettiği duyguların hem de genel temasının önemli bir taşıyıcısıdır.

Biçim açısından, edebî eserlerin yapısal tasarımı büyük bir mekânsallık içerir. Şiirden romana kadar, edebiyat sadece içerik ve duygusal ifade açısından değil, aynı zamanda yapısal düzeyde de uyum ve düzen arayışındadır. Eserin yapısı, bir düşünce tarzı (yazım biçimi) olarak edebiyata derinlemesine işlenmiştir.

Metin Dışı Mekân Araştırmaları

Metindeki mekân, dışsal toplumsal faktörlerden etkilenir. Genel olarak, edebiyatın toplumsal yaşamı dinamik bir şekilde yansıttığı söylenir. Metinsel mekân açısından edebî metinler (özellikle gerçekçi edebiyat), hikâyelerin geçtiği mekân ve yerleri genellikle gerçek toplumsal ve doğal mekânlardan alır. Bunun yanında, metindeki düşünceler,

kavramlar ve duygular da gerçek dünyayla yakından ilişkilidir. Bu nedenle, edebî metinlerdeki mekânın incelenmesi sadece metnin kendisiyle, yani yapısıyla, olay örgüsüyle, imgeleriyle ve ifade ettiği mekânlarla sınırlı olmamalıdır. Metin dışı mekân araştırmaları, hatta denilebilir ki, metinsel analizlerin daha önemli bir parçasıdır.

Metin dışı mekân analizi, toplumsal yaşamla bağlantılar kurmaya odaklanır. Metinde oluşturulan mekân atmosferi ve mekâna dair düşünceler aracılığıyla sosyal yaşamın çeşitli mekânları ifade edilir. Örneğin toplumsal mekân, politik mekân, sermayenin mekânı, yerellik mekânı, küreselleşme mekânı ve medya mekânı vs. Romanlarda metin, nihayetinde dönemin yaşamını yansıtır. Romanın tasvir ettiği mekânlar, salt hayal ürünü değildir; roman, mutlaka yazıldığı dönemin toplumsal yaşam mekânının izlerini taşır. Romanlarda toplumsal mekânın metinsel olarak inşası ve bu mekâna, yer ve iktidara dair eleştirel düşüncelerin incelenmesi, roman metinlerinde mekân analizinin temel içeriklerini oluşturur.

Metin İçi ve Dışı Bütüncül Araştırmaları

Edebiyatta mekân araştırmalarını sadece metin içi veya metin dışı olarak sınırlamadan, iç ve dış unsurları birleştiren bütüncül bir yaklaşım da bulunmaktadır. Bütüncül araştırmaları, mekân teorisinin özellikle üzerinde durduğu bir yönelimdir. Lefebvre, mekânın üretimi teorisinde, “temsilin mekânı” olarak adlandırdığı üçüncü bir mekân türü sunar. Bu, “mekânsal pratikler” olarak adlandırılan üretim pratiğinden ve “mekân temsili” olarak bilinen kavramsal mekândan farklıdır ancak her ikisini de kapsar. Benzer bir şekilde, Edward Soja’nın “üçüncü mekân” kavramı da bütüncül bir mekânı tarif eder. Mekân analizinin teorik temeli, doğası gereği bir bütünlük içerir ve bu durum edebî mekân araştırmalarında da aynıdır.

Metnin tam anlamını ifade etmek için edebiyatın iç dili, retorik, yapısı ve unsurları dış sosyal tarih, düşünce ve felsefe ile birleştirilmelidir. Geçmişte edebiyat araştırmaları, toplumsal tarih eleştirisi ya da yapısalcılık gibi yaklaşımlar aracılığıyla edebiyatın belirli bir yönünü incelemeye odaklanmıştı. Dekonstrüktivizm, merkezi kaldırmayı denese de bu yaklaşımda dahi belirli bir tek yanlılık mevcuttur. Mekâna ait edebiyat analizi ise çeşitliliği ve kapsayıcılığı teşvik eder; merkezileştirme özelliği taşımaz. Bunun yerine, farklı analiz yöntemleri ve anlam çeşitliliğine açık bir analiz süreci benimser. Bu yönüyle

mekâna ait edebiyat analizi, çok çeşitli analiz yöntemlerini ve çoklu anlam üretimini destekler (Yan, 2020, s. 21-23).

Bu tür bütüncül araştırma, edebî metinlerdeki mekân analizinde metnin mekânsal unsurlarını ve bu unsurlar arasındaki ilişkileri bütün bir şekilde incelemeyi içerir. Romanlarda karakterler, olaylar, sahneler ve şiirlerdeki imgeler ve atmosfer, metin analizinin başlangıç noktalarıdır. Ancak, “Bir romanın anlamı, karakterlerin, olayların, yerlerin sabit ve ayrı unsurlarından değil; bu unsurlar arasındaki ilişkilerden, örneğin karakterler ile olaylar, karakterler ile sahneler arasındaki ilişkilerden doğar” (Deng, 2018, s.263). Tam da bu unsurlar arasındaki ilişkiler, romanın karmaşık anlam ağını oluşturur.

Karakter analizi sırasında, sadece geleneksel kişilik ya da tip analizleriyle sınırlı kalınmaz; karakterin yaşadığı dünya (mekân) ile bağlantılı bir şekilde ele alınır. Karakterin deneyimleri ve durumları, bir bütün olarak mekân bağlamında yorumlanır. Olayların analizi sırasında, hikâyenin yapı taşlarını oluşturan anlatı ağları incelenir. Metnin anlatı biçimi, mekânsal bir yapı olarak ele alınır; anlatı içeriği ve üretilen anlam ağı, mekân bağlamında kapsamlı bir şekilde değerlendirilir.

Örneğin *Sefiller* analiz edilirken, Paris’in şehir mekânı yalnızca hikâyenin geçtiği bir yer olarak ele alınmaz; aynı zamanda edebiyatın olduğu karmaşık bir mekân olarak değerlendirilir. Bu mekânda, karakterler sadece olayların bir parçası değil, aynı zamanda yaşamın bir unsuru olarak sunulur. Edebî sahneler ve tarihsel gerçeklik bir araya getirilmeden, romandaki karakterlerin eylemleri ve bu eylemlerin anlamı tam olarak anlaşılamaz.

Bu tür bir analiz yöntemi, metnin içsel ve dışsal unsurlarını birleştirir. Metindeki karmaşık ilişkiler ağı, bütüncül bir mekân bağlamında analiz edilir ve deneyimlenir. Bu yaklaşım, daha zengin bir yorumlama sağlar ve çok daha çeşitli anlamlar üretir.

1. BÖLÜM

COĞRAFİ MEKÂN

Coğrafi çevre, insan faaliyetleri ve onların yaşamlarını sürdürdükleri ortamı ifade eder. Coğrafi çevre, doğal çevre ve beşeri çevre olmak üzere ikiye ayrılır. Doğal çevre, yer şekilleri, hidroloji, iklim, biyoloji ve doğal afetler gibi unsurları içerirken; beşeri çevre, siyaset, askeriye, ekonomi, din, eğitim, gelenekler ve dil gibi unsurları kapsar.

Çincede şu şekilde bir atasözü vardır: Bir bölgenin suyu ve toprağı, o bölgenin insanını yetiştirir. Bu, farklı coğrafi çevrelerin yerel halk üzerinde farklı etkiler yarattığı ve bunun sonucunda farklı bölgesel kültürlerin ve geleneklerin oluştuğu anlamına gelir. Örneğin, Çin'in geniş coğrafyası, kuzey ve güney halkları arasında çeşitli alanlarda farklılıklar yaratmıştır. Kuzeyde yüksek enlem ve belirgin iklim farklılıkları nedeniyle buğday tarımı yaygındır, ancak sebze ve meyve üretimi sınırlıdır. Bu durum, kuzey halkının daha sade beslenme alışkanlıkları geliştirmesine ve genellikle tahıl bazlı gıdalar tüketmesine neden olmuştur; dolayısıyla kuzey insanların karakterleri genelde açık ve doğrudandır. Güneyde ise ılık ve nemli bir iklim hakimdir, bu da pirinç ve sebze üretimini destekler. Güney halkı daha çok pirinç ve pirinç bazlı ürünlerle beslenir, bu da daha incelikli ve çeşitli bir yemek kültürü yaratır. Bu bölgenin insanların karakteri de genellikle daha içe dönük ve naziktir.

Edebî eserler, insan faaliyetleri ile coğrafi çevre arasındaki derin ilişkiyi canlı bir şekilde yansıtabilen bilinçli bir insan pratiğı ifadesidir. Aynı zamanda, edebî eserler yazarların düşüncelerinin bir ürünüdür. İnsan faaliyetleri belirli coğrafi çevre faktörlerinden bir şekilde etkilenirken, bu durumun bir yazarın edebî eserine, yazım tarzına, kelime seçimlerine ve konularına da kaçınılmaz olarak etkisi olur. Yazarlar, içinde bulundukları coğrafi çevrenin etkisi altında, bu çevrenin algısı onların yaratıcı düşüncelerini ve bilinçlerini şekillendiren önemli bir faktör haline gelir.

Bu konuda, Çin Tang Hanedanı döneminde Wei Zheng Güney ve Kuzey Hanedanları dönemindeki edebî üslupların farklılıklarını şu şekilde karşılaştırmıştır: “Jiangzuo'nun sanatsal eserleri temiz ve zariftir; Heşuo'nun edebî eserleri ise anlam açısından sağlamdır. Anlam derinliğı zamanın ihtiyaçlarına uygun, zarafet ise şiir ve şarkılar için uygundur.

Bu, Güney ve Kuzey yazarlarının edebi başarılarındaki büyük farktır” (Wei ve Jia, 1995, s. 2). Bu ifade, coğrafi çevrenin edebi üslubun oluşumundaki etkisini fark etmiştir.

Fransız edebiyatçı Taine de “üç unsur” teorisiyle edebî üslubun oluşumunda çevre, ırk ve zamanın belirleyici rolünü açıkça belirtmiştir (Taine, 2018, s. 49). Buradaki “üç unsur”, “coğrafi alan”, “kültürel alan” ve “tarihi alan” şeklinde analiz ve karşılaştırma yapılarak incelenebilir.

Hegel, coğrafi çevrenin insanlar üzerindeki etkisini tartışırken şunları söylemiştir:

“Ulusal ruhun oluşumuna katkıda bulunan doğal bağ, coğrafi bir temeldir. Doğal bağ, ahlaki ‘bütünlüğün’ evrenselliği ve bireysel eylemleriyle karşılaştırırsak, doğal bağ dışsal bir şey gibi görünür; ancak onu ‘ruhun’ oynadığı bir sahne olarak görmek zorundayız. ... Bu sahne önemli ve gerekli bir temeldir” (Hegel, 2022, s. 123).

Coğrafi alanın önemi sadece edebî eserlerde olayların geçtiği mekânsal bilgileri açıklamakla kalmaz, aynı zamanda eserlerin tarihsel gerçekliği ve edebiyat ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi yansıtmasına olanak tanır. Dağlar, nehirler, iklim ve diğer coğrafi unsurlar bir eserde ekonomik veya kültürel atmosfer yaratabilir. Köyler, şehirler, dağlar, ormanlar, yollar ve köprüler gibi mekânlar anlatıcının bakış açısını sunar ve doğrudan veya dolaylı anlam inşasında rol oynar (Sakallı, 2021, s. 108).

Bu nedenle, *İstanbul ve Kızıl Darı Tarlaları* eserlerindeki mekân sorunlarını incelerken, önce coğrafi mekânı ele alınacak ve ardından yansıttığı diğer yönlerle geçiş yapılacaktır.

1.1. GAOMİ’NİN COĞRAFYASI

Genelden özele doğru, önce Çin’in coğrafi konumuna bakıldığında Çin, Kuzey Yarımküre’nin Asya kıtasının doğusunda, Pasifik Okyanusu’nun batı kıyısında yer alır. Arazi yapısı batıdan doğuya doğru yüksekten alçağa eğimlidir. Batı, iç kesimlerden oluşurken, birçok ülkeyle sınır komşusudur; doğu ise okyanusla çevrilidir. Bu arazi özelliği, Çin’deki nüfus yoğunluğunu da etkilemiş. Batıda seyrek, doğu ve güneyde ise yoğun bir nüfus yapısı oluşturmuştur. Çin’in en uzun iki nehri olan Yangtze ve Sarı Nehir, batıdan doğuya doğru akarak sırasıyla Doğu Çin Denizi ve Bohai Körfezi’ne dökülür. Yaklaşık 9,6 milyon kilometrekarelik yüzölçümüyle Çin, dünyanın üçüncü büyük kara alanına sahip olup, doğu ve batı, güney ve kuzey arasında önemli coğrafi ve doğal farklılıklar barındırır (<https://baike.baidu.com/link?url=qvTbkf5gbQWQA-DfpcP3DsL->

[idnBNKiyvB_BKzRouOJCCRL4h-mOwEAMKkvzzL3OfOpY1XceUQWf-A7JSVT_hdBxVXVnQwEhSXL99mx_htIAk6L2TNBGEsNNN20AvEZZwa8vfOTp_qzdF7Ase4Jinq\).](#)

Mo Yan'ın memleketi Gaomi ilçesi, Çin'in Shandong Yarımadası'nın batısında yer alır. Shandong Eyaleti, Çin'in doğusunda, Sarı Nehir'in aşağı kesimlerinde, Sarı Nehir ve Bohai Körfezi kıyısında bulunur. Bu bölge, Çin tarihinin erken dönemlerinde oldukça gelişmiş ve zenginleşmiş bir bölgedir. Shandong, Çin'in kuzeyi ve güneyini ayıran coğrafi sınır çizgisinde yer alır. Bu nedenle, Çin'in antik çağlarda iki ana kültür kaynağı olan Zhou ve Chu kültürlerinin kesişme noktasıdır. Shandong, tarih boyunca çok kültürlü bir yapının şekillenmesine tanıklık etmiş ve bu durum kültürel çeşitliliği derinlemesine etkilemiştir. Bu konuyu, “Tarihsel Mekân” başlıklı bölümde ayrıntılı bir şekilde ele alacağız. Shandong Yarımadası, Sarı Nehir ve Bohai Körfezi kıyısında bulunması dolayısıyla denizle iç içe bir yaşamın ve hayal gücünün geniş bir dünyası olmuştur. Örneğin, Çin'in antik çağlarında Xu Fu, Qin Shi Huang'ın emriyle ölümsüzlük ilacını aramak için denize buradan açılmıştır. Bu da Shandong'un Çin'in denizcilik faaliyetlerinde eski bir geçmişe sahip olduğunu kanıtlar (Zhang, 2012, s. 17-18).

Shandong'un üstün coğrafi konumu, ekonomik gelişim için doğal bir avantaj sağlar. Ulaşım açısından deniz, daha büyük taşıma kapasitesi sunar ve karayoluna kıyasla daha hızlıdır. Doğal kaynaklar açısından deniz, zengin deniz ürünleri çeşitliliği sunar ve hatta deniz suyu tuz üretiminde kullanılabilir. Pazar ortamı bakımından ise Shandong'un kıyı konumu, farklı bölgelerden kaynakların değiş tokuşuna ve ticaretine olanak tanır, bu da zamanla açık ve canlı bir pazarın oluşmasını sağlar. Tıpkı antik Yunan'ın coğrafi konumunun ticaret ve sanayi gelişimine katkıda bulunması gibi, Shandong da kıyı konumunun getirdiği avantajlardan yararlanmıştır. İngiltere'nin kıyı konumu denizcilik faaliyetlerini teşvik etmiş ve bu durum yerel halkta macera ruhunu ve keşif arzusunu körüklemiştir. Benzer şekilde, Shandong'un kıyı konumu, bölge halkının karakteri, davranış biçimleri ve kültürel alışkanlıkları üzerinde derin etkiler bırakmıştır.

Kıyı bölgelerinde yaşayan halk, tarım ağırlıklı iç kesimlerin sakinlerine göre daha dışa dönük, maceracı ve girişimci bir yapıya sahiptir. Bu bölgelerdeki insanlar, pratiklik ve takım çalışması becerileriyle de öne çıkar. Psikolojik özellikler açısından bakıldığında, deniz ortamının genişliği ve belirsizliği, Shandong kıyı sakinlerinin benzersiz psikolojik

özelliklerini şekillendirmiştir. Örneğin, macera ruhu, keşif bilinci, güçlü uyum yeteneği, açıklık ve hoşgörü gibi nitelikler deniz ortamının etkisiyle gelişmiştir. Denizden gelen doğal riskler (örneğin, fırtına dalgaları ve karmaşık deniz koşulları), kıyı sakinlerinin hayatta kalma mücadelesi sırasında cesaretlerini ve kararlılıklarını pekiştirmiştir. Ayrıca, balıkçılık faaliyetleri, kıyı sakinlerinde dayanıklılık, cesaret ve hızlı karar alma becerilerini geliştirmiştir. Kıyı bölgelerinde yaşayan halk, uzun yıllar boyunca tayfunlar, fırtına dalgaları ve diğer doğal afetlerle mücadele etmiştir. Bu belirsizlik ortamı, onların yaşam ve üretim tarzlarını esnek bir şekilde uyarlamalarını ve duruma hızlıca ayak uydurabilmelerini sağlamıştır. Deniz, bir iletişim yolu olarak, Shandong kıyı bölgesinin kültürel ve ekonomik anlamda dış dünya ile yakın bağlar kurmasına olanak tanımıştır. Bu etkileşim, yerel halkın açık bir zihin yapısı geliştirmesine ve farklı kültürleri kabul etme yeteneği kazanmasına katkıda bulunmuştur.

Yerel ekonominin giderek gelişmesiyle birlikte, kültürün gelişimi ve refahı da kaçınılmaz bir şekilde ortaya çıkmıştır. Çin'in antik dönemdeki iki büyük kültürünün kesişim noktası olan Shandong Eyaleti, tarih boyunca zengin bir kültürel mirasa sahip olmuştur. Shandong'un kıyı coğrafyası, deniz kaynaklarının kullanımını, doğaya duyulan saygıyı ve denizle ilgili kolektif anıları yansıtan benzersiz bir halk kültürü yaratmıştır. Örneğin, deniz festivalleri, balıkçı şarkıları ve çalışma ezgileri bu kültürün ürünlerindendir. Aynı zamanda denizin genişliği ve görkemi, Shandong halkının hayal gücünü harekete geçirmiş ve edebî ve sanatsal yaratıcılık için önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Kültürün bu etkileriyle ilgili ayrıntılı bir analiz “Kültürel Mekân” başlıklı bölümde ele alınacaktır.

Gaomi İlçesi, düz arazinin üzerinde parlayan bir mücevher gibidir. Jiaodong Yarımadası ile Shandong'un iç kesimlerinin birleştiği noktada yer alır, denize yakındır ve Güney ve Kuzey Lai Nehir sistemleri ile Wei Nehir sistemini kapsayan üç ana su ağına sahiptir. Bu nehirler, yoğun bir ağ oluşturarak birbirine bağlanır ve bölgede bol miktarda yağış sağlar (Liu, 2014, s. 5). “Gaomi” ismi de nehirlerle ilgilidir. Alçak bir araziye sahip olan bu bölge, yoğun nehir ağları ve bol yaz-sonbahar yağışlarıyla sık sık su baskınlarına maruz kalmıştır. “O sıralar darı harmanı toplanacakmış, Mo Nehri'nin suları iyice yükselip taşmış, tarlaları ve köyü sel almış. Sele tutulan darılar başlarını suyun yüzeyinde güçlükle tutarak sele direnmiş, fare ve yılanlarsa darılara tutunuyormuş” (Mo, 2012b, s. 166).

Bol yağış nedeniyle, darı gibi uzun boylu bitkilerin yetişmesi için oldukça elverişli bir ortam oluşmuş ve burası verimli bir darı diyarı haline gelmiştir. Bu da *Kızıl Darı Tarlaları* romanının önemli arka planını oluşturur. Filmde de gösterildiği gibi, uçsuz bucaksız darı tarlaları, adeta kan denizini andırır ve kabarık tilki kuyruğunu andıran sorgum başakları, kılıç gibi gökyüzüne yükselir. Büyük darı tarlaları, Gaomi efsanelerini (örneğin Yu Zhan'ao ve Dai Fenglian'ın geleneklere meydan okuyarak kırmızı darı tarlasında yabanda cinsel birleşmeleri) besleyen bir yatak oluşturmuştur. Darı, Gaomi halkının nesiller boyu devam eden yaşamını sürdüren temel kaynak olmuştur; güçlü içkiler üretmiş, kahramanların destansı hikâyelerine sahne olmuş ve aynı zamanda haydutlar için bir sığınak sağlamıştır. Kızıl darı, Gaomi topraklarının kendine özgü gizemli, etkileyici, görkemli ve haşmetli atmosferini yaratmıştır.

1.2. İSTANBUL'UN COĞRAFYASI

Türkiye Cumhuriyeti, hem Asya hem de Avrupa kıtalarında yer alan bir ülkedir ve yüzölçümü 783,562 kilometrekare olup, üç tarafı denizlerle çevrilidir. Kuzeyde Karadeniz, batıda Ege Denizi, güneyde Akdeniz, doğuda ise Gürcistan, İran, Azerbaycan ve Ermenistan ile kara sınırları vardır. Türkiye'nin coğrafi konumu ve jeopolitik stratejik önemi son derece büyüktür; Asya ve Avrupa'yı birbirine bağlayan bir kavşak noktasıdır. Eski başkenti olan ve günümüzdeki en büyük şehir olan İstanbul'un coğrafi önemi ise tartışmasız bir gerçektir (<https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye>).

“Eğer dünya bir ülke olsaydı, başkenti kesinlikle İstanbul olurdu”. Bu, Napolyon'un İstanbul hakkında söylediği en yüksek takdirdir. İstanbul, eski adıyla Konstantinopolis, Türkiye'nin ekonomi, kültür ve ulaşım merkezidir, dünya çapında ünlü bir turizm destinasyonu ve büyük bir uluslararası metropoldür. Balkan Yarımadası'nın doğu ucunda, Boğaz'ın güney girişinin batı kıyısında yer alan İstanbul, Karadeniz'in girişini kontrol etmektedir. Bu stratejik nokta, Asya ve Avrupa arasındaki ulaşımın önemli bir geçiş noktasıdır. İşte bu gibi bir coğrafi konumda, İstanbul ya da daha genel anlamda Türkiye'nin kültürü, Avrupa, Asya ve Afrika kıtalarındaki farklı milletlerin düşüncelerini, kültürlerini ve sanatlarını bünyesinde barındırarak, Batı ve Doğu kültürlerinin önemli bir birleşim noktası haline gelmiştir.

Semantik olarak, Boğaz'ın anlamı “boğaz” yani yemek yemek, nefes almak ve ses çıkarmak için kullanılan bir organ olup, bu, onun stratejik önemini kanıtlar niteliktedir. Coğrafi olarak Boğaz, Karadeniz, Marmara Denizi ve Akdeniz'i birbirine bağlamakta olup, Türkiye'yi Asya ve Avrupa arasında ikiye ayırır; boğazın batı kıyısı Avrupa'ya, doğu kıyısı ise Asya'ya aittir (https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0stanbul_Bo%C4%9Faz%C4%B1). Her iki yakada, Roma İmparatorluğu ve Osmanlı İmparatorluğu döneminden kalma kalıntılar bulunmaktadır. “Şehir için için çürüten yenilgi, yıkım, eziklik, hüznün ve yoksulluğa karşı Boğaz, hayata bağlılık, yaşama heyecanı ve mutluluk duygularıyla derinden bir şekilde kafamda birleşmiştir” (Pamuk, 2012, s. 52). Pamuk, çocukluğunda Boğaz'dan geçen gemileri saymayı sever ve bu detayları romanlarına dahil eder. Çocukluk yıllarında Boğaz'da meydana gelen felaketler, bu yerin romanlarında genellikle felaketin habercisi olarak yer almasına neden olmuştur. *Kara Kitap*'ta, “Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman” adlı ilk köşe yazısı, kıyamet kehanetini içeren bir bölümdür. *Masumiyet Müzesi*'nde, Boğaz'da iki geminin çarpışması sonucu çıkan yangın doğrudan bölüme yansıtılır ve hüznü bir aşkın kaderini ima eder. Bunlar, Pamuk'un yaşamdan kesitleri alıp roman dünyasına yerleştirdiği anımsatıcı detaylardır, ancak bu detaylar Boğaz'ın şehri temsil etme temalarının merkezine yerleşmez. Boğaz'ın teması, Doğu ile Batı arasındaki ilişkiler ve Pamuk'un aynı anda var olan iki rüyasıdır.

İmparatorluk dönemi İstanbul'unda farklı halkların kültürleri bir arada var olabiliyordu. Osmanlı İmparatorluğu'nun ünlü şahsiyetlerinin Boğaz çevresinde inşa ettiği yalılara, Cumhuriyet'in Batılılaşma süreci ile birlikte artık ilgi kalmadı ve bunlar gereksiz, eski yapılar olarak görülmeye başlandı. Ancak Pamuk'un çocukluğunda, İstanbul Boğazı'nda gezinirken, bu Batılılaşmaya başlamış ama hala zengin kültürel özellikler taşıyan yerin tadını çıkarıyordu. Şöyle der: “...bitmiş ve geride kalmış gösterişli uygarlığın izlerini sezer...”(Pamuk, 2012, s. 56). Yalılar, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel simgeleri idi ve Batılılaşma süreciyle birlikte, yeni zengin sınıf ve orta sınıf bu mekanlara ilgi göstermez oldu. Yoksul ve çöküşte olan Osmanlı aileleri, çaresiz bir şekilde, yalılara alıcı bile bulamıyordu. Yalılar, Batılılaşma süreci içinde modern apartmanlarla yapılan genişlemelere ve felakete uğrayan yangınlarla yavaşça kayboldu. Pamuk, işte böyle bir şehir hafızasında, Doğu ile Batı arasındaki ilişkiyi düşünmeye başladı. Bir tarafta Asya, diğer tarafta Avrupa olan Boğaz; bir tarafta eski Osmanlı İmparatorluğu'nun Doğu

medeniyeti, diğer tarafta yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin Batı medeniyetini teşvik etmesi; bir tarafta yalılar, diğer tarafta yeni apartmanlar yer almaktadır.

Gaomi İlçesi gibi kırsal bir alanın aksine, İstanbul daha büyük bir şehir olup, coğrafi konumu daha önemli ve ekonomik faaliyetleri daha çeşitlidir. Şehir tanımı itibariyle, büyük bir insan yerleşim alanıdır. O, kalıcı, yoğun nüfuslu bir yer olarak tanımlanabilir ve idari sınırları olan, üyelerinin çoğunlukla tarım dışı işler yaptığı bir yerdir. Şehirler, insanlığın ana medeni unsurlarından biridir ve insanlık medeniyeti ile birlikte gelişmiştir. Antik çağlarda insanlar yerleşmeye başlamışlardır. Eski şehirler genellikle askeri savunma ve dini törenler için kullanılmış olup, üretim fonksiyonları yoktu, sadece birer tüketim merkeziydi. O dönemde şehirler küçüktü çünkü çevredeki kasabalardan elde edilen fazla ürün çok sınırlıydı. Her şehir ve kontrolündeki kasabalar, küçük, nispeten kapalı, kendi kendine yeten bir birim oluştururdu. Akademisyenler genellikle gerçek anlamda şehirlerin, ticaret ve sanayinin gelişmesinin bir ürünü olduğunu kabul eder. 13. yüzyıldaki Akdeniz kıyısındaki şehirler, Milano, Venedik, Paris gibi şehirler önemli ticaret ve ticaret merkezleriydi, bunlar arasında Venedik en parlak döneminde 200.000'den fazla nüfusa sahipti. Sanayi Devrimi sonrasında, şehirleşme süreci büyük ölçüde hızlandı ve çiftçiler ve çobanlar yeni sanayi merkezlerine akın ederek şehirlerin benzeri görülmemiş bir gelişim yaşamasına yol açtı. Bu da İstanbul'un Asya ve Avrupa arasında uzanan avantajlı coğrafi konumunun, büyük bir şehir olma sürecini hızlandırmasına ve yardımcı olmasına olanak sağladığını kanıtlar niteliktedir. 2023 yılı itibariyle, İstanbul dünya şehirleri nüfus sıralamasında 28. sırada yer almıştır (https://tr.wikipedia.org/wiki/N%C3%BCfuslar%C4%B1na_g%C3%B6re_b%C3%BCy%C3%BCk_%C5%9Fehirler_listesi).

Şehir, karmaşık bir organizmadır; konut yapıları, şehrin ana bileşenleri olmalı ve yapılar dışındaki mekânsal çevreyle bir bütün oluşturmalıdır. Bu iki unsurun birleşimi, “kentsel peyzaj” olarak adlandırılır. Kentsel peyzaj, karmaşıklık, tarihsel süreklilik ve yerellik gibi temel özelliklere sahiptir. Karmaşıklık, şehirdeki genel peyzajın, doğal ve yapay peyzajların bir araya gelmesiyle oluştuğunu ifade eder. Şehir, tarihsel birikimlerin sonucudur; her şehrin kendine özgü bir oluşum ve gelişim süreci vardır. Bu süreç, nesiller boyu süren inşa ve dönüşümlerle şekillenmiştir ve her dönemin kendine özgü bir görünümü ortaya çıkarmıştır. Kentsel peyzaj, sürekli bir süreçtir ve nihai bir sonuca

ulaşmaz; şehir geliştikçe peyzaj da değişir. Bu durum, kentsel peyzajın tarihsel sürekliliğini ifade eder. Yerellik ise, her şehrin kendine özgü doğal coğrafi koşulları, tarihi ve kültürel arka planı, uzun süreli uygulamalar sonucunda oluşmuş mimari tarzları ve yerel halkın yaşam biçimi ile faaliyetlerinden oluştuğunu ifade eder. Bu unsurlar, bir şehre özgü peyzajın temelini oluşturur.

“Batı modern edebiyatının ortak arka planı, kentsel kültürdür. Paris, Berlin, Londra, Prag ve New York olmadan modernist eserlerin ortaya çıkması mümkün olmazdı” (Li, 2001, s. 200). Hem tarihi bir şehir hem de coğrafi ve kültürel olarak Doğu ile Batı’yı birleştiren İstanbul’un varlığı, Orhan Pamuk’un benzersiz bir perspektife sahip edebî eserler yaratmasına olanak sağlar.

Amerikalı ünlü mimar ve Massachusetts Teknoloji Enstitüsü profesörü Kevin Lynch, kent imgesinin bileşenlerini yollar, sınırlar, bölgeler, düğüm noktaları ve simgeler olmak üzere beş ana unsurda özetlemiştir. Bu teoriye dayanarak, *İstanbul*’dan bu unsurları çıkararak İstanbul’un şehir imgesini analiz edebiliriz.

“Bölge, gözlemcinin zihinsel olarak erişebildiği, kendine özgü ortak özelliklere sahip daha geniş şehir alanlarıdır ve içeriden tanınabilir” (Lynch, 2001, s. 30). Fransız şair Gérard de Nerval, 1843 yılında İstanbul’a geldiğinde bugünkü Beyoğlu olarak bilinen bölgede dolaşmıştı. O dönemde ana caddesi, Pera Caddesi olarak adlandırılıyordu ve o günkü manzarası bugünkünden pek farklı değildi. Beyoğlu, Orhan Pamuk’un sıkça bulunduğu bir bölgedir. Pamuk burada tanıştığı güzel bir kızla el ele tutuşup sinema kuyruğunda beklemiş, bir köşede sosisli sandviç yerken duvardaki aynada kendini görüp öz nefret duygusu yaşamış ya da annesiyle tartıştıktan sonra Beyoğlu’nun arka sokaklarında sabaha kadar sigara içerek dolaşmıştır. O dedi ki

“Utrillo tarzı bir resim yapmak istediğimde, etrafta cami, minare fazla görünmediği için Beyoğlu’nun, Tarlabası ve Cihangir’in arka sokaklarından bir manzara seçerdim. Bu amaçla sokak sokak gezerek burada birkaç tanesini yayımladığım yüzlerce fotoğraf çekmişim. İçimde resim yapmak hevesi yükseldiğinde bu siyah-beyaz fotoğraflardan birine baka baka bir Beyoğlu manzarası yapar, İstanbul’da çok seyrek kullanılmasına rağmen tıpkı Paris’te olduğu gibi apartman dairelerinin pencerelerine pancur çizerdim” (Pamuk, 2012, s. 250).

Bu bölge, fetih sonrasında dükkân açarak geçimini sağlayan çok sayıda Bizanslı tarafından iskan edilmişti. Onlar, dükkanların arka kısımlarında hızlı bir şekilde Yunanca

konusurlar. 20. yüzyılın başlarında İstanbul’un nüfusunun sadece yarısı Müslümandır ve gayrimüslimlerin çoğunluğu Bizans Rumlarının torunlarıdır. İstanbul’un çok kültürlü ve kapsayıcı doğası burada açıkça görülmektedir.

“Düğüm noktaları, gözlemcinin girebileceği ve stratejik öneme sahip olan odak noktalarıdır. Bunlar genellikle yolların kesişim noktaları veya belirli özelliklerin toplandığı yerlerdir” (Lynch, 2001, s. 33). “Elli yıldır aynı yerde kuran Alaaddin’in küçük tütüncü-oyuncakçı-gazeteci-kırtasiyeci dükkânı” (Pamuk, 2012, s. 36), bir düğüm noktası olarak değerlendirilebilir. Pamuk’un çocukluğunda resim yapmaya olan ilgisi nedeniyle sık sık Aladdin’in dükkânına gidip yeni boya kitabı veya kırkaç bilya alması, bu kitaplardaki resimleri inceleyerek kendisinin çizim yapması buna örnek olabilir; Pamuk’un ağabeyi de Aladdin’in dükkânında satılan küçük Türk bayraklarına hayran kalmış ve bir bayrağı amcasının “Dodge” marka arabasına asarak kızgın bir kalabalığın saldırısından kurtulmuştur. “Aladdin’in dükkânı,” Pamuk’un çocukluğunda sık sık uğradığı bir bakkaldır. Bu dükkân sıradan görünebilir, ancak yazar için birçok güzel anının taşıyıcısıdır ve hatta *İstanbul* kitabının sonundaki dizinde bile yer alır. Benzer şekilde, diğer dükkânlar da birer düğüm noktası olarak değerlendirilebilir; bu dükkânlar, dönemin İstanbul sakinlerinin günlük ihtiyaçlarını karşılamanın ötesinde, zamanla geçmişin anılarını barındıran mekânlara dönüşmüştür.

“Daha sonraki yıllarda her biri modalar, geçici heyecanlar ile tek tek kapanan, yerine başkaları açılıp yeniden kapanan bu dükkânların kırk yıllık tarihini, ağabeyimle geçmişe özleminden çok hafıza temrini yapar gibi sayıp dökerdik: Akşam Kız Lisesi’nin karşısındaki dükkân derdi mesela bizimiz: 1 Rum madamın pastanesi, 2 çiçekçi, 3 çantacı, 4 saatçi, 5 bir ara spor toto bayisi oldu, 6 resim galerisi ve kitapçı, 7 eczane” (Pamuk, 2012, s. 36).

“İşaretler, gözlemcinin dışsal referans noktalarıdır; bunlar, değişken ve tekil biçimli yapısal unsurlardır” (Lynch, 2001, s. 36). İstanbul’un simgeleri arasında Boğaziçi mutlaka zikredilmelidir—Avrupa ve Asya’yı birbirine bağlayan bu deniz parçası. Pamuk, kitabında Boğaziçi üzerine özel bir bölüm ayırmış ve hem kendi gözlemlerini hem de Melling’in Boğaziçi manzaralarını detaylı bir şekilde anlatmıştır. Doğduğundan beri Boğaziçi’ne bakan bir tepedeki bir apartmanda yaşayan Pamuk, küçük penceresinden ufuk çizgisiyle birleşen deniz manzarasını, Boğaziçi’den gelip geçen gemileri ve bu gemilerden yükselen dumanları görmüştür. Ancak daha önemlisi,

“Her biri olanca ağırlığıyla ruhuma çöken çirkin, yeni ve beton apartmanlar arasından titreyen bir mendil gibi Boğaz’ı görmek bile, bu gibi durumlar umut vermez. O zaman daha da kötüsünün, kahredici ve öldürücü asıl hüznün duygusunun, uzaktaki görülmez sokaklardan bana yaklaşmakta olduğunu...” (Pamuk, 2012, s. 294).

Kitabın tamamına yayılan “hüzün” duygusu, güneşin doğuşuyla Boğaziçi üzerinde oluşan su buharı gibi, hem şehrin sakinlerini hem de manzarayı kaplar ve adeta dokunulabilir hale gelir.

1.3. COĞRAFİ ÇEVRENİN EDEBİYATA ETKİSİ

Edebiyat, hem insana dair bir edebiyat hem de kültüre ait bir edebiyattır. Yazarlar edebî yaratım sürecinde çoğu zaman memleketlerinin beşerî ve kültürel unsurlarından, coğrafi çevrelerinden etkilenmekte; bu da onların eserlerine kendine özgü sanatsal bir kimlik ve estetik görünüm kazandırmaktadır. Bu tür yerel kültürel yapıların varlığı, bir bakıma yazarın yazma eyleminin kaynağıdır; yazarın içsel tutkusunu sarsar, kıskırtır ve onun yaratma arzusunu harekete geçirir. Eudora Welty, William Faulkner’in romanlarını yorumlarken şöyle demiştir: “Mekân duyguyla sıkı sıkıya bağlıdır; duygular da mekânla derin bir ilişki içindedir. Tarihsel bir yer her zaman belirli duyguların temsilidir; tarihsel duygular ise her zaman bir yere bağlıdır” (Faulkner, 1985, s. 12). Bu bağlamda şunu açıkça söylemek mümkündür ki, edebiyatın gelişimi büyük ölçüde yerel kültürlerin zenginliği ve çeşitliliğine bağlıdır.

1907 yılında “edebî coğrafya” kavramı Fransa’da ortaya çıkmış ve Paul de Bouchaud-Fremont, “Fransız Edebiyatının Coğrafi Özeti” başlıklı makalesinde bu kavrama yer vermiştir. 20. yüzyılın 1940’lı yıllarında ise, Auguste Dupouey’in *Fransız Edebiyatında Coğrafya* (1942) adlı eseri ile André Ferré’nin *Edebî Coğrafya* (1946) adlı çalışması, Batı’da edebî coğrafya disiplininin ilk olarak Fransa’da doğduğunu göstermektedir. Her ne kadar bu disiplin, Avrupa ve Amerika’da ortaya çıkmış ve görece geç gelişmiş bir alan olsa da, son yıllarda küreselleşmenin derinleşmesiyle birlikte farklı ülkelerden yazarlar ve onların eserleri arasındaki karşılaştırmalı çalışmalara olan ilgi artmış, bu da edebiyat araştırmalarına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.

Edebî coğrafyanın temel araştırma amacı, farklı coğrafi bölgelerdeki doğal ve beşerî unsurlar ile bireysel ya da kolektif yazınsal üretim süreçleri — özellikle tema, üslup ve

edebî-kültürel düşünce yapıları — arasındaki ilişkiyi irdelemektir. Edebî coğrafyacılar, hem coğrafyada edebiyatı hem de edebiyatta coğrafyayı inceleyen iki ana eksenini takip ederek, yerel ya da bölgesel edebiyatlardan yola çıkmakta; mekân, yer, doğa manzarası gibi unsurlar arasındaki karşılıklı etkileşimi analiz etmektedir. Bu bağlamda, farklı kültürel arka planlara sahip yazarların kendi ülkelerinin doğal ve kültürel çevrelerinden nasıl etkilendiklerini ve bu unsurları edebî hayal gücünün mekânında nasıl yeniden kurguladıklarını, coğrafi manzaralar, yerel yaşam biçimleri ve kültürel gelenekler üzerinden incelemeye odaklanmaktadırlar.

1.3.1. Yazarın Mizacı ve Kişiliği Üzerindeki Etkiler

“Bir bölgenin suyu ve toprağı, o bölgenin insanını yetiştirir.” şeklindeki Çince atasözü gibi, topoğrafya, hidroloji, iklim ve biyolojik unsurlar gibi doğal coğrafi etkenler, yalnızca edebiyatçıların mizacını değil, aynı zamanda kişiliklerini de etkiler.

Çin kültüründe, doğa ile ahlaki karşılaştırma geleneği uzun bir geçmişe sahiptir. İnsanlar, dağlara ve nehirlerle belirli erdemli nitelikler atfetmekten ve bu niteliklerle kendilerini eğitmekten hoşlanmışlardır. Çin’in klasik edebî eserlerinden biri olan *Lunyu* [Konfüçyüs’ün Söyleşileri], şu ifadeyi içerir: “Bilge olan suyu sever, erdemli olan dağı sever. Bilge olan hareketlidir, erdemli olan sakinidir. Bilge olan neşelidir, erdemli olan uzun ömürlüdür” (Yang, 1980, s. 62). Bu ifadeler, doğa ile insan erdemini karşılaştıran klasik sözlerdir. Burada Konfüçyüs, suyu bilgelikle, dağı ise erdemle ilişkilendirerek kişilik özelliklerini doğadaki unsurlarla karşılaştırmıştır. Bu, kişilik güzelliği ile doğa güzelliği arasındaki ilişkiyi açıkça ortaya koyar.

Bu bağlamda, dağlar ve nehirler artık yalnızca doğal unsurlar değildir; kişileştirilmiş bir nitelik kazanmışlardır. Aslında Çin kültüründe, kişileştirilen unsurlar sadece dağlar ve nehirlerle sınırlı değildir; çam, taş, bulut, pınar, erik ağacı, orkide, bambu ve krizantem gibi doğayla ilgili birçok unsur da kişileştirilmiştir. Bu tür örnekler sayısızdır. Doğa unsurlarını kişileştirme ve onlara erdemli nitelikler atfetme geleneği, insanlık değerlerini ve estetik algıyı inşa etmek, dolayısıyla kişiliği şekillendirmek için bir araçtır. Bu gelenek, Çin kültüründe geniş ve derin bir etkiye sahip olmuş ve edebiyat ile sanat üzerinde belirgin bir iz bırakmıştır. Çoğu edebiyatçının yaşadığı ve yazdığı yerler, genellikle güzel doğal çevrelerle çevrilidir: ya bir dağın eteğinde, ya bir nehrin kenarında ya da dağ ve

nehirlerin birleştigi yerlerde. Bunun yanı sıra, tarlalarla çevrili açık alanlarda veya evlerinde erik, orkide, bambu ya da krizantem gibi bitkiler yetiştirir ya da sergilerler. Dört mevsim boyunca doğanın seslerini, renklerini, kokularını ve ritmini hissederler. Bu zengin ve canlı doğal ortam, edebiyatçıların bilerek ya da bilmeyerek kişileştirilmiş doğa imgelerinden etkilenmelerine ve dolayısıyla kişiliklerini şekillendirmelerine yol açar.

Örneğin, Shandong Eyaleti'nin kıyı şeridindeki coğrafi konumu ve Gaomi İlçesi'nin birbirine bağlı nehir ağı ile önemli bir coğrafi kavşakta yer alması, yazar Mo Yan'ın çocukluğu ve kişilik gelişimi üzerinde belirgin bir etkiye sahip olmuştur. Gaomi İlçesi'nin bol yağış alan, sulak coğrafyası, darı yetiştiriciliğine uygun bir ortam sağlamış ve bu tarımsal yaşam, Mo Yan'ın hayatındaki en önemli dönemlerden biri olmuştur. Köydeki yaşamı, Çin köylüsünün ruhsal özelliklerini derinlemesine anlamasına olanak tanımış ve bu sayede kırsal edebiyatın yeni bir dönemini başlatmıştır. Çocukken okuldan ayrıldıktan sonra tarlalarda dolaşması, ona doğanın çeşitliliğini ve güzelliklerini yakalama yeteneği kazandırmıştır.

1.3.2. Eserlerin Konusu ve Yazım Tarzı Üzerindeki Etkiler

Coğrafi çevre, yalnızca edebiyatçıların mizacını ve kişiliğini şekillendirmekle kalmaz, aynı zamanda onların yaratıcılıklarına tükenmez bir konu kaynağı sunar. Edebî eserlerin konusu oldukça zengin ve çeşitlidir, ancak genel olarak üç ana kategoriye ayrılabilir: Birincisi, doğal çevre veya doğal unsurları temel alan konular; ikincisi, sosyal (kültürel) çevre veya toplumsal yaşamı temel alan konular; üçüncüsü ise duygusal dünya veya duygusal yaşamı temel alan konulardır. Bu bağlamda, doğal ve kültürel coğrafyanın sunduğu “edebî malzeme” olmadan, edebî eserlerin konularının en az üçte ikisinin eksik kalacağı açıktır.

Mo Yan'ın edebî yolculuğunu açıklarken belirttiğimiz gibi, yazarlık kariyerinin erken döneminde, Mo Yan çocukluk yıllarındaki acı dolu anılarından kaçınmak için bilinçli olarak memleketinden uzak durmuş ve hikayelerinin arka planı olarak özlem duyduğu uçsuz bucaksız denizi seçmiştir. Ancak, insanın hiç deneyimlemediği bilgileri tam anlamıyla kavrayamayacağı gerçeğini göz ardı etmiştir. Hayal gücü ne kadar zengin olursa olsun, Mo Yan'ın erken dönem eseri *Denizdeki Rüzgar*, önemli bir yankı uyandıramamıştır. Bu roman, isimsiz bir adayı arka plan olarak kullanarak, adada görev

yapan askerlerin zorlu koşullar altında gösterdikleri dayanıklılığı ve sıcak insan ilişkilerini konu edinmiştir. Romanda ada, denizin ortasında yalnız, sert bir çevrede bulunmasına rağmen, adadaki askerler ulusun sınırlarını korumak ve halkın huzurunu sağlamak için burada kalmaya devam ederler. Farklı geçmişlere ve deneyimlere sahip olan bu insanlar, adada ortak bir görev ve inanç bulmuşlardır.

Amerikalı çağdaş sosyolog Ray Oldenburg, *The Great Good Place* adlı eserinde insanların günlük yaşamlarını üç farklı alanda geçirdiğini belirtir: Birinci alan, yaşam alanıdır; ikinci alan, çalışma alanıdır; üçüncü alan ise alışveriş ve eğlence yerleridir (Oldenburg, 1999). Bir diğer Amerikalı sosyolog Edward W. Soja ise eserinde üç alan kavramından bahsetmiş. Soja'ya göre birinci alan “gerçek”, ikinci alan “hayalî”, üçüncü alan ise hem “gerçek” hem de “hayalî”dir (2005, s. 10). 20. yüzyılın ortalarından itibaren, mekan kavramı iki temel boyutta ele alınmıştır: Birincisi, mekanı gerçek ve somut bir varlık olarak gören, mekânın işaretlenebilir, analiz edilebilir ve yorumlanabilir olduğunu düşünen yaklaşımdır. İkincisi ise, mekânı zihinsel bir yapı olarak ele alan, mekânın anlam ve temsilleri üzerine odaklanan yaklaşımdır. Edward W. Soja'nın “üçüncü alan” kavramı, bu iki boyutun yeniden yapılandırılmasıdır; bu yaklaşımda, öznel unsurlar mekâna dahil edilerek, zihinsel alan ile sosyal ve fiziksel boyutlar birleştirilir. Böylece üçüncü alan, hem maddi hem de manevi boyutları içerir ve bu iki alanın ötesine geçerek büyük bir açıklık sunar.

Xiao Qinghua, *Du Shi Kong Jian Yu Wen Xue Kong Jian-Duo Li Si Lai Xin Xiao Shuo Yan Jiu* [Kentsel Mekân ve Edebî Mekân: Doris Lessing Romanları Üzerine Bir Çalışma] adlı eserinde, yukarıdaki teorilere dayanarak, edebiyatta “birinci mekân” kavramından bahsetmiştir. Ona göre coğrafi çevre, edebî eserlere yalnızca tükenmez bir konu kaynağı sağlamakla kalmaz, aynı zamanda birinci mekânı da sunar (2008, s. 4). Edebiyat coğrafyası teorisine göre, edebiyatın üç mekânı vardır: Birinci mekan, doğal ve kültürel coğrafi mekân gibi nesnel olarak var olan mekândır; ikinci mekân, yazarların eserlerinde nesnel mekânı temel alarak hayal gücü, çağrışım ve yaratıcılık ile inşa ettikleri edebî mekândır; üçüncü mekân ise, okuyucuların yazarlar tarafından yaratılan edebî mekânı kendi yaşam deneyimleri ve estetik algılarıyla ilişkilendirerek yeniden yarattıkları estetik mekândır. Birinci mekan somut ve gerçek bir alandır; ikinci mekân edebî yaratıcılığın ürünüdür; üçüncü mekân ise edebiyatın yeniden yarattığı bir alandır.

Coğrafi çevrenin edebiyat açısından önemi, edebî yaratım için birinci mekânı sağlamasında yatar. Tanıdığımız birçok ünlü edebî coğrafi mekan-Pamuk'un eserlerinde geçen "İstanbul", Mo Yan'ın kaleminde yer alan "Gaomi Kuzeydoğu Bucağı", Márquez'in yarattığı "Macondo" ve Thoreau'nun betimlediği "Walden Gölü" gibi-yazarların aşına olduğu belirli doğal ve kültürel coğrafi mekanlara dayanır. Bu mekanlar, edebiyatçıların hayal gücü, çağrışımları ve yaratıcılıklarıyla harmanlanarak, hem belirgin bir bölgesel kimliğe hem de evrensel bir insani anlam taşıyan edebî coğrafi mekanlara dönüşür. Eğer edebî coğrafi mekânlar gerçek doğal ya da kültürel mekânlara-örneğin dağlık alanlar, ovalar, platolar, havzalar, denizler, nehirler, göller, ormanlar, bozkırlar, kırsal alanlar, şehirler veya kampüs alanları-dayanmasaydı, yazarların tamamen hayali bir edebî coğrafya yaratması son derece zor olurdu. Tarihsel coğrafya uzmanı Zhang Weiran, "Orta Çağ dönemi romanları genellikle karakterleri ve zaman dilimlerini kurgularken, mekân tasvirlerinde genellikle gerçeğe bağlı kalmıştır. Bu nedenle tarihçiler, romanları sık sık mekânsal tarihsel kaynak olarak kullanır. Bu, Çin edebiyatında dikkat çekilmesi gereken önemli bir özelliktir" der (2014, s. 16).

Aslında, yalnızca Orta Çağ dönemi romanlarında değil, Orta Çağ'ın diğer edebî türlerinde ve farklı dönemlerin çoğu edebî türünde de bu durum geçerlidir. Edebiyatçıları tarafından eserlerde yaratılan edebî coğrafi mekan, temaların ifade edilmesinde, karakterlerin şekillendirilmesinde, olay örgüsünün düzenlenmesinde, çatışmaların geliştirilmesinde, duyguların ve düşüncelerin dile getirilmesinde önemli bir temel oluşturur. Aynı zamanda, okuyucular için dünyayı anlama, hayatı düşünme, hayal gücünü geliştirme ve estetik yeniden yaratım sürecini gerçekleştirme açısından da temel bir araçtır. Edebî coğrafi mekândan yoksun edebî eserler oldukça nadirdir. Özellikle uzun soluklu anlatılarda, edebî coğrafi mekân vazgeçilmez bir unsurdur. Kısa, lirik eserlerde bile edebî coğrafi mekân genellikle mevcuttur; ancak her zaman tam ve net bir şekilde görünmeyebilir. Bu edebî coğrafyanın oluşumu, her şeyden önce, gerçek bir coğrafi mekânın varlığına borçludur.

Coğrafi çevre, yalnızca edebî eserlere tükenmez bir konu kaynağı sağlamakla kalmaz, aynı zamanda bu eserlerin üslubunu da derinlemesine etkiler. Çin edebiyat eleştirisinde "muazzam", "heybetli", "coşkulu", "akıcı", "nazik", "doğal", "zarif", "dinamik", "güçlü", "keskin", "samimi", "sade", "şık", "hafif", "ince" gibi terimler sıklıkla kullanılır. Bu

terimler başlangıçta dağları, suları, ovaları, bozkırları, hava olaylarını ve ilgili bitki ve hayvan yaşamını tanımlamak için kullanılmıştır. Doğal manzaraları tanımlamak için kullanılan bu terimlerin edebî eserlerin üslubunu betimlemek için de kullanılabilir olması, doğa ile edebî üslup arasında derin bir bağ olduğunu gösterir. Bu derin bağ nedeniyle, jeomorfoloji, hidrografi, klimatoloji, biyoloji gibi doğa bilimlerinden birçok terim, edebiyat eleştirmenleri tarafından ödünç alınmıştır. Çünkü bu terimlerin işaret ettiği anlamlar birbiriyle örtüşür veya birbirini tamamlar.

Edebî üslup, bir edebî eserde ortaya çıkan ve kapsamlı bir bütünlük arz eden genel özelliklerin bir ifadesidir. Edebî üslubun oluşumu, başlıca üç faktörün etkisine bağlıdır: birincisi öznel faktörler, yani yazarın dünya görüşü, sanatsal birikimi, kişisel deneyimleri, yetenekleri, mizacı ve bilgisi gibi bireysel koşullar. Bu faktörler doğrudan üslup anlamına gelmese de, üslubun şekillenmesine farklı açılardan etki eder; ikincisi nesnel faktörlerdir, bunlar konuya (temaya) özgü doğa ve kültür, dönemin koşulları, farklı milletlerin yaşam tarzları, düşünme biçimleri, dil alışkanlıkları, gelenekler, kültürel miraslar ve psikolojik yapılar (Bu noktalar ikinci ve üçüncü bölümlerde daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.) gibi unsurları içerir; üçüncüsü ise biçimsel faktörlerdir, yani tür, dil, sanatsal yöntemler ve yazım teknikleri gibi biçimsel unsurlar.

Bu faktörler arasında yazarın mizacı, doğal ve kültürel coğrafi çevresi ile konunun özellikleri edebî üslubun oluşumunda önemli bir rol oynar. Eğer bir yazar, iklimi uygun, dağları ve nehirleri görkemli veya etkileyici olan bir bölgede doğup büyümüşse, bu doğal coğrafi çevre yazarın mizacını şekillendirir. Bu mizaçla edebî yaratım yapan bir yazarın eserlerinin üslubu, yetiştiği doğal coğrafyanın izlerini taşır. Eğer yazarın eseri doğa manzaralarını konu alıyorsa, eserin üslubundaki bu izler daha belirgin hale gelir.

Charles Dickens'ın *Oliver Twist* adlı romanı, dönemin İngiltere'sindeki toplumsal gerçeklikleri yansıtan bir realist eserdir. Londra'nın iklimine bakıldığında, kentin 51°30' kuzey enlemi ve 0.1°5' doğu boylamında yer aldığı, ılıman okyanusal iklime sahip olduğu görülür. Londra'da mevsimler arası sıcaklık farkı belirgin değildir; yazlar serin, kışlar ılık ve nemlidir. Yıl boyunca dengeli bir yağış rejimine sahiptir. Kuzey Atlantik akıntısı ve hakim batı rüzgarlarının etkisi altında olan Londra'nın havası yüksek nem oranına sahiptir. Sanayi devriminin etkisiyle ortaya çıkan kömür dumanı, yüksek nemle birleşerek hava kalitesini düşürmüştü ve şehre “Sisli Kent” unvanını kazandırmıştır.

Oliver Twist, yoksul kesimin yaşamını ele alan bir eser olarak, sosyal yardım kuruluşlarının varlığı, çocuk işçilerin istihdamı ve gençlerin suç örgütlerine katılımı gibi dönemin İngiltere'sinde gerçek olan sorunları işler. Ancak Dickens'ın başkahramanı Oliver Twist'in tasvirinde romantik edebiyatın idealize çocuk imajına yer verdiği görülür. Oliver Twist, doğumunda annesini kaybetmiş, yetimhanede büyümüş ve zorlu bir yaşam mücadelesi vermiştir. Onca sıkıntıya rağmen iyilik dolu bir kalbi koruyarak sonunda kurtuluşuna ulaşır. Bu romantik karakter tasvirleri, Londra'nın ılıman okyanusal iklimi ile bağlantılıdır. Ilık ve nemli iklimin İngilizlerin doğasında romantizme eğilim oluşturduğu söylenebilir. Bu eğilim, edebiyatta idealize edilmiş karakterlerin yaratımıyla kendini gösterir.

Romantizm, İngiliz edebiyatında öncelikle şiirlerde belirgin hale gelmiştir. Erken dönem İngiliz romantizmi, pastoral şiir ve göl şiiri olarak ikiye ayrılır. Bu şiir akımları, doğaya dönüşü ve onun kucaklayıcı yönlerini vurgular. Örneğin, William Wordsworth, İngiliz romantik şiirinin önde gelen isimlerinden biridir. Şiirlerinde tarla, bülbül, guguk kuşu, orman, deniz, tepe, vadi, nergis, dere ve uçurum gibi doğal imgeler sıklıkla yer alır. Bu imgeler, bir yandan İngiltere'nin doğal coğrafyasının objektif bir tasviriyken, bir yandan da yazarın iç dünyasını yansıtır. Wordsworth'un eserlerinde övgüyle tasvir ettiği doğa manzaraları tam anlamıyla gerçek olmasa da, İngiltere'nin doğal coğrafyası ve çevresi ona zengin bir ilham kaynağı sunmuştur. Ilık ve nemli iklim, romantizmin üslup olarak gelişmesine katkıda bulunmuş ve İngiliz edebiyatının gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.

1.4. COĞRAFİ ÇEVRENİN EDEBİYATI ETKİLEME YOLLARI

Coğrafi çevre maddi bir fenomendir, edebiyat ise bir zihinsel fenomendir. Peki, coğrafi çevre edebiyatı nasıl etkiler? Tabii ki yalnızca yazarlar aracılığıyla etkiler. Yazarlar hem maddi hem de zihinsel bir yapıya sahiptir. Coğrafi çevre, yazarın hangi yönü üzerinden edebiyatı etkiler? Tabii ki yalnızca yazarın zihinsel yönü üzerinden etkiler. Zihinsel yönün içeriklerine aşağıdaki birkaç başlık altında değinilebilir:

1.4.1. Hayat Bilinci

Hayat bilinci⁹ yada da yaşam bilinci, insanın yaşam üzerine geliştirdiği bilinçli duygusal deneyim ve mantıklı düşünceyi ifade eder. Bu, iki temel yönü içerir: birincisi yaşamın kendisini kavrayış ve tanıma, örneğin yaşamın kaynağını, sürecini, biçimlerini araştırma, zamanın algısı, ölüme bakış, kader üzerine düşünme gibi, buna “hayat ontolojisi” denebilir; ikincisi ise yaşam değerine dair yargı ve farkındalık, örneğin hayatın amacı, anlamı, değeri gibi farklı bakış açıları, buna ise “hayat değerleri kuramı” denebilir. İnsanların hayat bilinci oluşumu, zaman bilinciyle paralel gelişir. Zaman sınırsızdır, oysa insanın ömrü sınırlıdır. Eğer zaman kesintisiz akan bir nehirse, insan hayatı bu nehirde aniden kaybolan bir dalgadır. İnsanlar, sınırlı bir hayat ve sınırsız bir zaman arasındaki çelişkiyle karşı karşıya kaldıklarında, zamanın insan hayatı üzerindeki sınırlamalarından kurtulamayacaklarını ve hayatın gerçek özgürlüğünü bulamayacaklarını fark ederler. İçsel olarak hem çaresiz hem de memnuniyetsizdirler. Sınırlı hayatla sınırsız zaman arasındaki bu çelişki karşısında, insanlar çeşitli yollarla tepki gösterir, farklı düşünce sistemleri ve teoriler geliştirirler, farklı “hayat ontolojileri” ve “hayat değerleri kuramları” ortaya çıkar. Bu yüzden, insanın hayat bilinci problemi esasen bir zaman problemidir.

Hayat bilinci aslında öyle karmaşık bir şey değildir. Sağlıklı bir zihne sahip ve belirli bir öz bilinç geliştirmiş her birey, kendine ait bir hayat bilincine sahip olacaktır; yalnızca her birey hayatı farklı şekilde hisseder, düşünür ve deneyimler. Edebiyatçıların hayat bilinci, dikkat çekicidir çünkü yazarlar zaman ve hayatı daha hassas, yoğun, ince ve derin bir şekilde hissedebilirler. Yazarlar, hayat bilinçlerini canlı edebî imgelerle ifade edebilirler.

Edebiyat bir hayat olgusudur. Edebî eserlerinde tasvir edilen nesneler, ister insan, ister hayvan ya da bitki olsun, hepsi birer canlıdır; anlatılan olaylar, her zaman bir hayat bireyini merkez alır; edebiyat eserlerinde tasvir edilen toplumlar ise hayat bireylerinden oluşan toplumlardır. Bu nesneler, olaylar ve toplumların hepsi hayatın çeşitli durumlarını yansıtır ve edebiyatçının hayat durumlarına dair hislerini, deneyimlerini, gözlemlerini, düşüncelerini ve değerlendirmelerini ifade eder. Geçmişten günümüze, hayatla ilişkisi olmayan bir edebî eser bulmak imkânsızdır. Edebiyatçının hayat bilinci, onların tüm yaşam durumlarına dair hisleri, deneyimleri, gözlemleri, düşünceleri ve

⁹ Bkz. Liu & Fang 2009.

değerlendirmeleri içinde yer alır. Fark sadece, bazı eserlerde hayat bilincinin daha yoğun ve belirgin, bazılarında ise daha sakin ve örtük olmasıdır.

Bu bağlamda, eğer *Kızıl Darı Tarlaları* ile *İstanbul* eserlerini karşılaştırsak, ilk eserde hayat bilincinin ikincisine göre daha güçlü olduğunu söylemek mümkündür. *Kızıl Darı Tarlaları* yalnızca daha eserin başında “türümüzün gerilemediği duygusu” dile getirmekle kalmaz aynı zamanda üçüncü bölüm olan “Köpek Patikaları”nda yazarın bir bölümü tamamen insanlar ve köpekler arasındaki zekâ mücadelesini tasvir etmeye ayırmasıyla da dikkat çeker.

“Adam öldürmüş, gasp etmiş, bu topraklarda şimdi yaşayan ve onların soyundan gelen değersiz bizlerle kıyaslanmayacak kadar kendilerini ülkelerine adanmış, onu kahramanca ve bir bale coşkusuyla savunmuşlardır. Çevredeki ilerlemenin yanında türümüzün gerilediği duygusunu yaşıyorum” (Mo, 2012b, s. 2).

Kızıl darının gerilemesi yalnızca doğal ekosistemde meydana gelen somut bir olgu değil, aynı zamanda romanda insan toplumunun gelişimine dair bir metafor haline gelmiştir. Dejenerasyona uğrayan tohum, yaşam gücünün zayıflamasını simgeler ve bu süreç, toplumdaki çalkantılar ve savaşın yıkıcı etkileriyle yakından ilişkilidir. Hayat bilinci açısından bu dejenerasyon, insan ve doğa arasındaki ilişki üzerine derin bir sorgulamaya yol açmaktadır: İnsanlığın doğaya hükmetme arzusu, ekolojik dengenin çökmesine ve dolayısıyla bir dizi varoluşsal krizin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Ancak kızıl darının gerilemesi yalnızca bir yok oluş değil, yaşam döngüsü içinde bir aşamadır. Her ne kadar tohumlar çürümüş olsa da yeniden canlanma ihtimali taşır ve bu da yıkımın ardından gelen yeniden doğuşun potansiyelini ima eder. Bu metafor aracılığıyla yazar, önemli bir felsefi soruyu gündeme getirir: Yaşamın anlamı, onun döngüsel sürekliliğinde mi yatmaktadır? Kızıl darının gerilemesi ve yeniden doğuş süreci, yaşam bilincinin dinamik doğasını gözler önüne sererken, doğa ile kültürel değişimler arasındaki ikili kırılganlık ve direnci de vurgulamaktadır.

Bir zamanlar Gaomi köyünde özgürce yetişen kızıl darı, artık şu şekilde betimlenen melez bir tür haline gelmiştir: “kısa saplı, kalın gövdeli, geniş yapraklı, her yeri beyaz çiçek tozuna bulanmış, köpek kuyruğu uzunluğunda püskülleri olan melez darılar” (Mo, 2012b, s. 361).

Bu melez darılar karşısında anlatıcının hissiyatı derin bir nefretle doludur:

“Bu melez darılardan nasıl da nefret ediyorum.

Melez darılar sanki hiçbir zaman olgunlaşmayacak gibi görünüyor. Onların o gri yeşil gözleri asla tam olarak açılmayacak. İkinci ninemin mezarının önünde durup kızıl darıların topraklarını işgal eden o çirkin piçleri izledim. Darı adını taşıyorlar, ama sadece boy yoksunu saplardan ibaretler. Darı adını taşıyorlar, ama darıların o parlak renklerinden de yoksunlar. En büyük eksiklikleri de darı ruhu ve darı zarafeti. O donuk, belirsiz, uzun ve dar yüzleriyle Gaomi Kuzeydoğu Bucağı’nın saf ve temiz havasını kirletiyorlar.”

“Ama bu melez darılar tarafından kuşatıldım ve yılan gibi yaprakları vücudumu sarmış durumda. Onların o her yere nüfuz etmiş olan koyu yeşil zehir düşüncelerimi zehirliyor. Ayağıma vurulmuş bu prangalardan kurtulmaya çalışırken nefes nefese kalıyorum. Bu ağrıdan bir türlü kurtulamıyorum ve acı içinde hüznün derinliklerine batıyorum.”

“Beyaz At Dağı’nın Yang’ı ile Mo Nehri’nin Yin’inin yanı sıra hâlâ bir sap safkan kızıl darı var, onu bulmak için gerekirse her şeyini feda etmelisin. Onu bulduktan sonra ellerinde kaldırabildiğin kadar yukarı kaldır, her yerini dikenli otlarla böğürtlen çalılarının sardığı ve kaplanlarla kutrların kol gezdiği yırtıcı hayvanların dünyasına böylece yeniden girebilirsin, o, seni koruyacak olan tılsımdır, aynı zamanda Gaomi Kuzeydoğu Bucağı’nın geleneksel ruhunu temsil eden bir simgedir de” (Mo, 2012b, s. 361-362).

İkinci ninenin ağzından dile getirilen bu çağrı, anlatıcının “sap safkan kızıl darı”yı arayışını teşvik etmekle birlikte, aslında yazarın, zamanla kaybolan Çinli köylülerin basit, cesur ve dirençli yaşam gücüne yönelik bir özlemini yansıtmaktadır. Aynı zamanda, çağdaş toplumun materyalist yozlaşmasına karşı keskin bir eleştiridir. Mo Yan, köy yaşamından uzaklaşıp şehir hayatına karıştıkça, bilinçsizce şehir hayatının yozlaştırıcı etkilerine maruz kalmış ve bu kaçınılmaz asimilasyon karşısında bir hayal kırıklığı yaşamıştır. Romanda anlatıcının melez darılara duyduğu nefret ne kadar büyükse, Mo Yan da tarihsel akış içinde kaybolan o ilkel ruh için o kadar büyük bir özlem duymaktadır. Bu kaybolan ruhu edebî anlatım yoluyla yeniden uyandırma arzusu, romanın en temel motivasyonlarından biridir.

Mo Yan’ın romanda “türün gerilemesi” hakkındaki endişesi, aslında Gaomi Kuzeydoğu Bucağı’ndaki gerçekliğe dair düşüncelerinin bir yansımasıdır. Köyden kaçıp şehir hayatına uyum sağlamaya çalışan biri olarak, Mo Yan daima bir aidiyet krizi içinde olmuştur; ne tam anlamıyla şehre ait hissedebilmiş ne de köyüne döndüğünde eski huzurunu bulabilmiştir. Çocukluk yıllarında tarımsal üretim yetersiz, kırsal yaşam son derece zorluydu; insanlar açlıkla mücadele ederken, geleneksel Konfüçyüsçü değerler ile köylü dayanışması arasında bir denge kurulmuştu. Ancak modern şehirleşme süreci bu dengeyi bozmuş ve kırsal ekonomiyi geliştirirken, toplumsal yapıyı köklü biçimde değiştirmiştir.

Mo Yan, köyünün modernleşmesini görmekle birlikte, eski ruhani köklerini artık bulamamaktadır. Ona göre, Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'ndaki insanlar artık geçmişin cesur ve dürüst köylüleri değil, gösterişe düşkün, kurnaz bireyler haline gelmiştir. Şehir hayatının yüzeyselliğinden bıkmış halde köyüne döndüğünde, burada da aynı yüzeyselliği bulması, onun aidiyet krizini daha da derinleştirmiştir. Şehir ve kırsal arasındaki bu çatışma, Mo Yan'ın her iki dünyada da kendini kaybolmuş hissetmesine neden olmuş ve nihayetinde modernleşmenin ruhsal etkilerini sorgulamasına yol açmıştır.

“Tür” kavramı ele alındığında, giriş bölümünde kısaca bahsedilen 1980'lerin Çin edebiyat sahnesindeki “Kök Arayış Edebiyatı”ndan söz etmeden geçmek mümkün değildir. Bu edebî akım, geleneksel kültürü araştırmayı, ilkel yaşam gücünü övgüyle anmayı ve ona duyulan saygıyı teşvik etmiştir (Zhang, 2022, s. 15). İlkel yaşam gücü, bireysel varoluşun sürdürülmesi ve türün devamı için gerekli temel içgüdüleri temsil eder ancak zamanla bu güç kaybolmaya yüz tutmuştur.

Mo Yan, “türün gerilemesi” temasını yeni bir boyuta taşımış ve *Kızıl Darı Tarlaları* romanında, üç nesli temsil eden karakterler yaratmıştır: “Dedem” Yu Zhan'ao ve “ninem” Dai Fenglian, vahşi ve güçlüdür; “babam” Douguan, hayatta kalmaya çalışan edilgen bir figürdür; anlatıcı “ben” ise kırsalı terk edip şehirde yozlaşmıştır. İster *Kızıl Darı Tarlaları* olsun ister diğer eserleri, doğru ilerleyen bu dönüşüm, Mo Yan'ın edebî dünyasında bir ailenin çöküş hikâyesine dönüşmektedir.

Köylü ruhunun ve ilkel yaşam gücünün kaybına paralel olarak, romanın üçüncü bölümünde, “Köpek Patikaları”nda, yazarın kaleminde, köpekler zeki ve düşünen gelişmiş varlıklar haline gelmiştir:

“İnsan eti yemekten tüm köpeklerin gözleri kan çanağına dönmüş, birkaç aydır başıboş dolaşmak ve çürümüş et yemek köpekleri o on binlerce yıllık uysal yaşamlarından uyandırmış... daha da önemlisi, bu sırada belli belirsiz bir duyguyla insan dünyasına meydan okuduklarını seziyor, uzun yıllar boyunca kölelik ettikleri sahiplerinden çılgın bir intikam alıyorlarmış” (Mo, 2012b, s. 201-202).

Yüzyıllardır insanlar tarafından evcilleştirilen köpekler, sadakatin ve dostluğun simgesi haline gelmiştir. Ancak, Mo Yan *Kızıl Darı Tarlaları* adlı eserinin bu bölümünde, toplumun köpeklere dair olumlu imajını tersine çevirerek, grotesk ve abartılı bir anlatım

tekniğiyle zengin bir hayal gücünü harmanlamış ve okuyucuya insanlarla köpekler arasındaki kıyasıya mücadeleyi sahneleyen çarpıcı sahneler sunmuştur:

“O birinci kalite sekiz Japon el bombası aynı anda patlamış, kara fasuyleyi andıran şarapnel parçaları patlamanın etkisiyle dalga gibi dört bir yana saçılmış, en az bir düzine köpek parçalara ayrılmış, en az yirmi köpek ağır yaralanmış.”
 “Bizim evin o üç köpeği peşlerinde otuz kadar köpeklerle karşı kıyıya yüzüyormuş, kıyıya varınca kuyruklarını kıstırmışlar, üzerlerine yapışmış ıslak tüyleriyle sudan çıkmış balık gibi çaresizlermiş. Bedenlerini sallayarak kuyrukları, karınları ve çenelerindeki suları etrafa sıçratmışlar. Bizim evin o kızıl köpeği kızgınca babama doğru havlamış, sanki babamları kendi bölgelerine girip bu vahşi ve köpeklerin kitabında olmayan yeni silahlarla bir anlaşmayı bozmakla suçluyormuş gibiymiş” (Mo, 2012b, s. 200).

Mo Yan, insan ve hayvan arasındaki sınırları bilinçli olarak bulanıklaştırır: Köpek sürüleri “pusuya düşürme ve çevreleme” gibi askeri taktikler kullanırken, hayatta kalmak için köpekleri avlayan, etlerini yiyen ve postlarını giysi olarak kullanan insanlar, vahşet konusunda hayvanlardan daha ileri gider. Bu karşılıklı vahşileşme, kaotik bir yaşam manzarası inşa eder. Barut ve kan kokusunun hâkim olduğu bu ortamda yaşam bilinci artık etik yargılarla sınırlı değildir. Nietzsche’nin Dionysosçu Ruh kavramına benzer şekilde, tüm varoluş mücadelesi yaşam iradesinin içgüdüsel bir tezahürüdür. En acımasız boğuşmalarda bile, varoluş için verilen en temel mücadele saklıdır. Mo Yan’ın övdüğü de tam olarak bu ilkel yaşam gücüdür.

Köpek sürüleri yalnızca insanlarla savaşmakla kalmaz, kendi içlerinde de tıpkı insan toplumu gibi entrikalar, intikam ve sahte davranışlar ortaya çıkar:

“Bu, hayatta belirleyici bir öneme sahip olan bir sabahmış, bu işe yüreğini koyan köpekler istekli bir şekilde yeni açık ordugâha doğru ilerlemiş, gergindi, yol boyunca birbirleriyle dalaşıp birbirlerini ısırılmışlar. Her köpek kendi grubundaki lideri gizliden gizliye izliyormuş. Bizim evin o kızıl, kara ve yeşil köpekleri hiç ses çıkarmadan gözleriyle birbirlerini tartıyormuş, her birinin o uzun ve dar yüzlerinde sinsi bir gülümseme varmış” (Mo, 2012b, s. 201).

Mo Yan, anlatısında köpeklere yalnızca insan benzeri düşünme biçimleri kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda onların yüz ifadeleri ve ruh hallerini de insana özgü bir şekilde tasvir eder:

“Yeşil, Kızıl’a tekrar bağırmış, soğuk soğuk güleni bir insanı andırıyormuş. Kızıl da, Yeşil’e bağırmış, soğuk bir gülümsemeye soğuk bir gülümsemeyle karşılık veren bir insan gibiymiş.
 Kara iki eski ortağının arasında durup barışçıl bir havlama koyuvermiş.”
 “Bu kavaganın sonlanmasını sabırsızlıkla bekleyen köpek sürüsü delirmiş gibi Kara’nın üzerine yürümüş, Kara’yı nehre sürüyüp kendini nehre atmaya zorlamışlar.

Başı birkaç kez dışarı çıkmış ama sonunda suyun içine gömülmüş” (Mo, 2012b, s. 203; s. 205).

Mo Yan, köpek sürülerini kasıtlı olarak insanın kurnazlığı ve acımasızlığını taklit etmeye yönlendirerek şu soruyu gündeme getirir: Vahşi bir hayvan, insan maskesi taktığında insan ile hayvan arasındaki sınır nerede başlar, nerede biter? Bu tür bir rol değişimi, sözde “insan doğasının” aslında tam anlamıyla arındırılmamış bir ilkel vahşilik taşıdığını açığa çıkararak, insan uygarlığının üstünlüğü mitini temelden sarsmaktadır.

Bunun yanı sıra, Mo Yan’ın köpeklerle “insana ait hüznü bakışlar” kazandırması, anlatısal düzlemde türler arasındaki sınırları bilinçli olarak ihlal eder ve tüm varlıkların ortak bir yaşam bilinci paylaştığı fikrini öne sürer. Yaralı yaşlı köpeğin “başını gökyüzüne kaldırıp uzun bir uluma” ile acısını haykırması, derin bir varoluşçu anlam taşıyan bir sahne olarak dikkati çeker ve böylece köpekler, biyolojik varlıklar olmaktan çıkarak insanla eşdeğer bir ruhsal düzleme yükselir. Bu tür bir sınır aşımı, insan merkezli bakış açısını radikal bir şekilde altüst eder ve savaşın içinde tüm canlıların eşit derecede acı çeken varlıklar olduğunu gösterir. Vahşi köpek sürüleri artık sadece dekorun bir parçası olan hayvanlar değildir; aksine, insanlarla aynı acıyı, korkuyu ve hayatta kalma dürtüsünü paylaşan öznelere haline gelir. Bu bağlamda, Mo Yan’ın betimlediği vahşi savaş sahneleri, yalnızca bir çatışma anlatısı değil, yaşamın kaçınılmaz felaketler karşısındaki kolektif ağıtıdır.

“Köpek Patikaları” bölümündeki köpek sürülerinin bilinçlenmesi, eserin başındaki “türün gerilemesi” anlatısı ile örtüşmektedir. Modern insan, medeniyetin çemberi içinde ilkel yaşam gücünü kaybederken, daha önce “evcil hayvan” olan köpekler, kıtlık ve savaşın etkisiyle tekrar yabanileşerek kurt sürülerine dönüşmektedir. Mo Yan burada biyolojik bir gerilemeden değil, ruhsal bir çöküşten bahsetmektedir—insan, uygarlaşma sürecinde kaybettiği yaşamsal enerjiyi, köpek sürülerinde yeniden bulmaktadır. Yazarın övgüyle bahsettiği şey, kanında taşıdığı ilkel yaşam gücüdür; bu, cesaretle ileriye atılan, korkusuzca varlığını sürdüren bir yaşam bilincidir.

Mo Yan, “Köpek Patikaları” bölümündeki grotesk anlatımıyla, uygarlık toplumunun sahte maskesini yırtıp atmakta ve okuyucuyu yaşamın en acımasız gerçekleriyle yüzleşmeye zorlamaktadır. Kandan ve çamurdan çıkıp savaşan insanlar ve hayvanlar, birlikte medeniyetin unutturduğu vahşi bir yaşam senfonisi bestelemektedir. Bu ilkel

yaşam gücüne olan özlem, yalnızca “türün gerilemesi”ne dair bir uyarı değil, aynı zamanda yaşamın hakiki doğasını hatırlatan bir çağrıdır. Mo Yan’ın estetik sisteminde, dizginlenmemiş vahşilik, insanın yozlaşmış uygarlığına karşı koyan son kaledir.

Savaş teması, *Kızıl Darı Tarlaları* romanının tamamına yayılmıştır ve yazar, şiddeti absürt ve dramatik bir biçimde dönüştürerek büyüleyici bir sanatsal etki yaratmış, hayatın doğrudan sunumuyla dolu sahneler oluşturmuştur. Örneğin:

“Kamyonun üstünde hâlâ şki Japon varmış, dedem Dilsiz’in bir sıçrayışta kamyonun üstüne çıktığını görmüş, onu süngü taşıyan iki Japon askeri karşılamış, Dilsiz önce kılıcının kabzasına davarlanmış, kılıcını çekince miğfer giymiş gibi bir Japon’un kafası havada kayar gibi uçmuş, uzun bir çılgılık atıp yere düşmüş, ağzı yerde bile yarım kalan son cümlesini tamamlamaya çalışır gibi açık kalmış.”

“Fang kardeşler barutu yükleyip topu beden çevirmiş, 7. Fang fitili ateşlerken karnına bir mermi isabet edince bağırsakları dışarı fırlamış” (Mo, 2012b, s. 70).

Ayrıca Yu Zhan’ao’nun bir Japon subayını öldürdüğü sahnede de şiddet çarpıcı bir biçimde sunulmuştur:

““Seni hayvan, beni bununla etkileyebileceğini mi sanıyorsun?” Dedem cüzdanı fırlatınca cüzdanı güneş ışığında kelebek gibi yavaşça süzölmüş. Dedem kılıcı askerin burnundan çekip havadaki cüzdanı hor bir şekilde savurmuş, soğuk soğuk parlayan kılıç cüzdanı ikiye bölmüş, ikiye bölünen cüzdan babamın ayağının önüne düşmüş.” (Mo, 2012b, s. 160)

“Babamın gözlerindeki karanlık perde kalkınca babam o genç ve yakışıklı Japon askerinin ikiye bölündüğünü görmüş. Kılıç sol omzundan girip sağ omzundan çıkmış, o yeşil bağırsaklar canlanmış gibi oynayp etrafa sıcak ve pis bir koku salmış” (Mo, 2012b, s. 162).

Romandaki savaş sahneleri acımasız ve kanlıdır. Ancak Mo Yan, şiddeti tasvir ederken ağırbaşlı ve resmi bir dil yerine, renkli betimlemeler ve neşeli bir atmosfer kullanarak geleneksel savaş edebiyatı anlatısını yıkmaktadır. Devrim edebiyatında savaş kahramanları, devrim mücadelesinin ruhunu temsil eden yüce figürler olarak tasvir edilir. O dönemin Çin edebiyat teorisinin etkisiyle “iyi” kahramanlar sadece olumlu yönleriyle anlatılır, “kötü” karakterler ise tamamen olumsuz bir biçimde betimlenir hatta fiziksel görünüşleri bile kurnaz, sinsi ve çirkin olarak sunulur. Ancak bu tür tek boyutlu karakter betimlemeleri, gerçek hayattaki insan doğasının karmaşıklığını yansıtmaktan uzaktır. Mo Yan, savaş kahramanlarının kişilik gelişim süreçlerini gerçekçi bir şekilde ele alarak, iyi ve kötü ayırımına dair geleneksel kalıpları yıkmaktadır.

Örneğin, romanda Japon askerleri sadece birer işgalci ve düşman olarak değil, insanî yönleriyle de gösterilir. Japon süvari, eşine ve çocuğuna duyduğu özlemi, onların

fotoğrafını kimyasal kışkacın içinde saklayarak ifade etmektedir. Yu Zhan'ao, kılıcıyla bu kışkacı parçaladığında, Japon askeri acı içinde gözyaşı döker. İşgalci bir Japon askeri, Çin halkına karşı suç işlemiş olsa da, ailesine duyduğu sevgiyle insani bir bütünlük kazanır. Böylece Mo Yan, bireyin kimliğini yalnızca iyi veya kötü olarak tanımlamanın yetersizliğini vurgular. Benzer şekilde Yu Zhan'ao da hem haydut hem direniş kahramanı, hem ahlaka aykırı bir isyankâr hem de kana susamış bir şiddet uygulayıcısıdır. Mo Yan'ın edebî öncülüğü, geleneksel iyi-kötü ayrımını sorgulaması ve savaşın içindeki insan doğasının karmaşıklığını gözler önüne sermesidir.

Ayrıca, romanın ilk bölümünde Japon askerlerinin Luohan Amca'yı ele geçirip derisini yüzdüğü sahne son derece çarpıcı bir biçimde betimlenmiştir:

“5. Sun bıçakla Luohan Amca'nın başındaki yananın dışarı fırlamış ağzını keşmiş, kıtır kıtır bir ses çıkmış. Keserken çok dikkatliymiş. Luohan Amca'nın kafa derisi yüzülmüş, masmavisi mor gözbebekleriyle sıra sıra kas ve et ortaya çıkmış... Babam Luohan Amca'nın derisi yüzüldükten sonra şekli seçilmeyen ağzından hâlâ çılgınlık yükseldiğini, karamel rengi kafa derisinden aşağı dizi dizi küçük kırmızı inciler döküldüğünü anlatmıştı... Luohan Amca'nın derisi yüzülüp sadece et ve kemik kaldıktan sonra midesindeki bağırsaklar kıvrılmış, açık yeşil renkli sinekler havada dans ederek uçuşmuş” (Mo, 2012b, s. 34).

Bu tür detaylı betimlemeler, sahnenin gerçekçiliğini artırarak okurda güçlü bir görsel etki yaratır. Luohan Amca'nın ölmenden önceki son çılgılığı, vahşetin ortasında onun inatçı hayat gücünü (hayat bilinci) ortaya koyar. Bu anlatım tarzı, Çinli ve yabancı birçok okur ve eleştirmen arasında tartışma yaratmıştır. Ancak ünlü akademisyen Chen Sihe, Mo Yan'ın şiddeti çarpıcı bir estetikle sunduğunu ve bunun eserin bütünsel yapısıyla uyumlu bir anlatım biçimi olduğunu savunur: “Mo Yan, şiddeti estetik bir boyutta sunarak eserine özgün bir uyum kazandırmaktadır. Ancak esas olarak bu eğilim, halk kültürünün doğasında var olan kaba gerçekçiliğin bir yansımasıdır... Buna rağmen eser, derin bir insani duyarlılık taşımaktadır” (1999, s. 319).

Yazarın sanatsal ideali, şiddeti yalnızca betimlemek değil, aynı zamanda onun derin anlamını ve estetik boyutlarını açığa çıkarmaktır. Mo Yan'ın anlatımı, insan ruhunun derin yapılarına işaret eder ve bireyin özgürlüğe olan arayışını vurgular. Romandaki “insani duyarlılık” ise bireyin ruhsal özgürlüğe ulaşma çabasının ve güçlü hayat bilinciyle dolu varoluşunun bir ifadesidir.

Savaşta bireysel hayat hızla tüketilir. Et ve kanın parçalanmasını betimleyen sahneler, okurun hayatın geçiciliğini ve acısını derinden hissetmesini sağlar. Hayat bilinci açısından bakıldığında, bu şiddet yalnızca insan hayatının fiziksel olarak yok edilmesi değil, aynı zamanda hayatın anlamına dair temel bir sorgulamadır: Savaş bağlamında hayatın kendine özgü bir anlamı kalır mı? Roman, bu sorular aracılığıyla okurların hayatın özüne dair daha derin düşünmesini sağlar. Şiddetin acımasızlığı ile hayatın onuru arasındaki karşıtlık, hayat bilincinin temel gerilimlerinden birini oluşturur: Bireyin hayatı büyük anlatılar içinde silinip gitse de, tam da bu kırılganlık ve acı, hayatı daha değerli ve vazgeçilmez kılar.

“Estetik” kavramı, sanatsal bir fenomenin olumlu ve onaylayıcı bir değerlendirmesini içerir. Şiddet ve estetik uyum içinde var olabilir ve bu uyum, özgürlüğe duyulan özlemi ve insanın kendi gücünü tanımasını yansıtır.

Kızıl Darı Tarlaları’nda şiddet, yalnızca sembolik bir anlatım aracı olarak kullanılır. Okur, bu şiddetin yüzeysel katmanını aşarak derin anlamlarını keşfeder; şiddet, insan doğasının güzelliğini açığa çıkaran bir araç hâline gelir. Tıpkı darı tarlalarındaki “yabanda cinsel birleşme” sahnesinde olduğu gibi, okur buradaki karakterleri çirkin veya aşağılık olarak değil, hayatın gücünü ve güzelliğini temsil eden varlıklar olarak algılar.

Şimdi, *İstanbul* adlı eserde yazarın hayat bilincini nasıl ortaya koyduğuna bakalım. “Başka bir apartmanda da bir Pamuk var mı?” sorusunu hayal ederek, yazar çocukluk yıllarından itibaren kendini ve varlığını sorgulamaya başlamıştır: “İstanbul’un sokakları içerisinde bir yerde, bizimkine benzeyen bir başka evde, her şeyiyle benim benzerim, ikizim, hatta tıpatıp aynım bir başka Orhan’ın yaşadığına çocukluktan başlayarak uzun yıllar aklımın bir köşesiyle inandım” (Pamuk, 2012, s. 9).

Pamuk’un çocukluk yıllarında hayal ettiği “öteki benlik”, onun benlik bölünmesini somutlaştıran bir ifadedir. Bu düşünce, bireyin yaşamın çeşitliliğine duyduğu merak ve keşfetme arzusunu temsil eder. Hayat, tek yönlü ve doğrusal bir gelişim süreci değil, aksine seçimler ve olasılıklarla dolu bir yolculuktur. Bir insan, farklı çevre ve koşullar altında tamamen farklı bir yaşam yoluna evrilebilir. Pamuk, bu hayali aracılığıyla yaşamın çok yönlülüğünü derinlemesine düşünmektedir: Eğer başka bir Pamuk gerçekten var olsaydı, onun hayatı benimkine benzer miydi?

Bu tür bir düşünce, yazarın “benlik” üzerine yaptığı felsefi sorgulamaları yansıtır: Bireysel varoluşun eşsizliği, deneyimlerin benzersizliğine mi dayanır? Pamuk, bu hayali üzerinden yaşam bilincinin zenginliğini keşfeder ve bireyin içsel ve dışsal çevresinin etkisi altında çok katmanlı bir varlık olduğunu gösterir.

“Öteki Pamuk” hayali, aynı zamanda yazarın çocukluk yıllarındaki yalnızlık duygusunu da güçlü bir şekilde gözler önüne serer. Yazar, kitapta doğrudan şöyle der:

“Mutsuz olduğum zamanlar ise, bir başka eve, bir başka hayata, öteki Orhan’ın yaşadığı yere gideceğimi hayal etmeye başlar, derken o öteki Orhan olduğuma biraz inanır, onun mutluluk hayalleriyle oyalanırdım. Bu düşler beni öyle mutlu ederdi ki, bir başka eve gitmeye gerek kalmazdı” (Pamuk, 2012, s. 11).

Büyüme sürecinde yalnızlık, insanın hayatında derin bir deneyimdir; bireyi yaşamın izolasyonunu ve kırılganlığını daha hassas bir şekilde hissetmeye yönlendirir. Hayat bilinci açısından yalnızlık, sadece olumsuz bir duygu değil, aynı zamanda bireyi yaşamın anlamı üzerine derin düşünmeye teşvik eden bir itici güçtür. Pamuk, “öteki benliği” hayal ederek yalnızlığı ve içsel izolasyonu aşmaya çalışır, kendi varlığına sanal bir bağ kazandırmak ister. Bu hayal, hem yalnızlığa bir tepki hem de aidiyet duygusuna duyulan özlemin bir yansımasıdır.

Aidiyet duygusu, bireyin yaşam bilincinin önemli bir parçasıdır. Bu, yalnızca başkalarıyla olan ilişkileri değil, aynı zamanda bireyin kendi iç dünyasıyla olan bağını da kapsar. Pamuk, içsel bir diyalog aracılığıyla yaşamın içsel bağlantısına dair derin bir beklentiye ifade eder. “Öteki Pamuk”un varlığına dair bu varsayım, geleneksel bireysel varoluş anlayışına bir meydan okuma niteliğindedir.

Pamuk, bu varsayımıyla, yaşamın doğasına dair bir sorgulama başlatır: Eğer başka bir “ben” gerçekten var olsaydı, o da aynı deneyimlere, düşüncelere ve duygulara sahip olur muydu? Hayatın eşsizliği, bireyin tekrar edilemez olmasına mı dayanır, yoksa insanlığın paylaştığı ortak deneyimlere mi? Bu tür bir hayal, yaşamın döngüsellliği içinde ortaya çıkan karmaşıklık ve açıklığı fark ettirir: Aynı birey bile, farklı koşullarda tamamen farklı bir kader yaşayabilir. Bu düşünce, hayat bilincinin içindeki paradoksu açığa çıkarır: Hayat hem biriciktir hem de çok yönlüdür; hem belirli bir sona sahiptir hem de keşfedilmemiş olasılıklarla doludur.

Yukarıdaki analizden de görülebileceği gibi, *Kızıl Darı Tarlaları* ve *İstanbul*, tamamen farklı anlatım biçimleri ve tematik arka planlar üzerinden hayat bilincine dair derin düşünceler ortaya koymaktadır.

Kızıl Darı Tarlaları'nda, türün gerilemesi, köpek patikaları ve savaşın vahşeti gibi unsurlar, yaşamın kırılmasını, kutsallığını ve benzersizliğini vurgular. Bu yaşam temaları, tarihsel ve doğal bağlam içinde daha da büyütülerek, yaşamın özü hakkında güçlü sorular ortaya çıkarır.

Öte yandan, *İstanbul* eserinde Pamuk, "öteki benlik" hayali aracılığıyla yaşamın çok katmanlı yapısını, yalnızlık ve aidiyet duygularını ve bireysel varoluşun özgünlüğüne dair felsefi soruları ele alır. Bireysel deneyime dayalı bu yaşam bilinci sorgulaması, bireyin kendi varlığıyla olan karmaşık ilişkisini daha incelikli bir şekilde çizer.

Daha önce, hayat bilinci açısından *Kızıl Darı Tarlaları*'nın *İstanbul*'dan daha fazla vurgu yaptığına değinilmişti, ancak aynı zamanda bu iki eserin hayat bilinci tartışmalarında hem bağımsız hem de birbirini tamamlayan bir ilişki içinde olduğu da kabul edilmelidir. Mo Yan, kızıl darı tarlalarının vahşi dansı ve kan sıçramaları aracılığıyla hayat bilincini hayatta kalma mücadelesinin dışavurumu olarak ele alırken, Pamuk, apartman dairesindeki çift yönlü hayalet aracılığıyla hayat bilincini varoluşsal bir sorgulamaya dönüştürür. İlk eser, yaşamın tarih ve şiddet içindeki mücadelesini ve döngüsünü kolektif ve makro bir perspektiften ele alırken, ikinci eser yaşamın çeşitliliğini ve ruhsal boyutunu bireysel ve mikro bir perspektiften inceler.

Bu iki eser, okuyucuyu yaşamın doğası, olasılıkları ve anlamı üzerinde düşünmeye teşvik ederek, insan varoluşuna karşı daha derin bir saygı ve kavrayış geliştirmemize yardımcı olur.

Özet olarak tam da edebiyatçının hayat bilinci, edebiyatta bu denli önemli olduğu için, ister doğal çevrenin ister insani çevrenin edebiyat üzerindeki etkisi olsun, bu etkiler her zaman edebiyatçının hayat bilinci aracılığıyla gerçekleşir.

Zamanın akışı sessizdir. Çoğu insan, zamanın akışını genellikle fark etmez. Çoğu durumda, insanlar zamanın geçtiğini fark edebilmek, zamanın baskısını ya da krizini hissedebilmek ve böylece yaşam bilincine ulaşabilmek için belirli yaşam olgularından

ilham alır ya da uyarılır. Bu yaşam olguları iki ana unsuru içerir: biri, insanlığın kendisine ait olan doğum, yaşlanma, hastalık ve ölüm; diğeri ise insanlığın çevresindeki bazı coğrafi olgular. Bu coğrafi olgular nelerdir? “Di Li Huan Jing Ying Xiang Wen Xue De Biao Xian, Tu Jing Yu Ji Zhi” [Coğrafi Çevrenin Edebiyat Üzerindeki Etki Yolları ve Mekanizması] adlı makaleye göre bunlar, coğrafi nesneler ve coğrafi olaylar olarak ikiye ayrılır (Zeng, 2017, s. 30). Tam da bu iki coğrafi olgu, edebiyatçının zaman algısını tetikleyen ve böylece onun yaşam bilincini harekete geçiren araçlardır.

Coğrafi nesneler, kısaca, yeryüzünde görünen coğrafi şekillerdir ve bunlar doğal ya da insani olabilir. Doğal olanlara dağlar, sular, hayvanlar ve bitkiler örnek verilebilir; insani olanlara ise yollar, köprüler, evler, tarlalar ve barajlar örnek gösterilebilir. Coğrafi olaylar ise, yeryüzünde meydana gelen olay ya da durumlardır ve bunlar da doğal ve insani olmak üzere ikiye ayrılır. Doğal olanlara hayvanların beslenmesi, göç etmesi, üremesi ve ölmesi; bitkilerin filizlenmesi, yeşermesi, çiçek açması, meyve vermesi ve yaprak dökmesi örnek verilebilir. İnsani olanlara ise tarım, avcılık, balıkçılık, madencilik, yol yapımı, köprü inşası, ev yapımı, evlenme, doğum, ölüm gibi etkinlikler dahildir. Özetle, coğrafi nesneler, yeryüzündeki somut varlıklardır; coğrafi olaylar ise, yeryüzünde gerçekleşen eylemlerdir. Her ikisi de yeryüzüne bağlıdır ve her ikisi de “toprağa dayanır.” Yani, edebiyatçının kendi sahip olduğu, zamana dayalı yaşam bilincinden farklı olarak, coğrafi nesne ve coğrafi olayların edebiyatçının yaşam bilincini harekete geçirme biçimi mekânsal bir niteliğe sahiptir.

1.4.2. Estetik Bilinç

Estetik bilinç, öznenin nesnel duyuşal imgelerin estetik niteliklerini etkin bir şekilde yansıtmasıdır. Bu, insanın estetik duyusu, zevki, deneyimi, görüşleri ve idealleri gibi unsurları içerir. İnsanın estetik bilinci öncelikle insan ve doğa arasındaki etkileşim sürecinde ortaya çıkar. Doğal nesnelerin berraklık, zarafet, görkem, incelik ve saflık gibi renk ve biçim özellikleri, insanın bu etkileşim sürecinde güzellik duygusu elde etmesini sağlar. Ayrıca insan, bu duyguyu güçlendirme yönünde çevreyi dönüştürür ve korur. Böylece estetik bilinç oluşur ve gelişir. Estetik bilinç, toplumsal pratiğin gelişim düzeyiyle ilişkilidir ve toplumsal koşullara bağlıdır; ancak aynı zamanda bireyin kişisel özelliklerini de taşır. Günümüzde estetik bilinç ve çevre bilincinin karşılıklı etkileşimi daha da güçlenmiştir.

Edebî eserler, yazarın düşüncelerinin bir yansıması olarak, özü itibarıyla bir ideolojidir. İdeoloji olarak edebiyat hem evrensel hem de özel niteliklere sahiptir. Evrensel niteliği, genel bir ideoloji olmasıdır; özel niteliği ise estetik bir ideoloji, daha doğrusu yazarın estetik ideolojisi olmasıdır. Edebiyatın estetik ideolojik niteliği, edebî estetik ifade sürecinin ideolojiyle karşılıklı etkileşim ve iç içe geçme durumunu ifade eder. Bu durum, estetiğin ideolojiyle dolup taşığını ve ideolojinin estetik yoluyla inceliklerle iletildiğini gösterir. Edebiyatın estetik ideolojik niteliği, onun çıkar gözetmeyen, imgelerle dolu ve duygusal bir söylemle toplumsal güç yapıları arasında çoklu bir ilişki alanı oluşturmasında kendini gösterir. Bu çıkar gözetmeyen, imgelerle dolu ve duygusal özellikler, genellikle derinlerdeki çıkar odaklı, akılcı ve bilişsel niteliklerle iç içe geçmiştir.

Bu bağlamda, coğrafi çevrenin önce yazarın estetik bilincini etkilediği ve nihayetinde bu bilincin yazarın edebî eserlerinde yansıdığı görülmektedir. Bu bağlamda *İstanbul*'dan şu cümlelere bakılabilir: “Osmanlı İmparatorluğu çöküp yok olunca, bu kehanetin tam tersi gerçekleşti. Ben doğduğumda İstanbul, dünyadaki görece yeri bakımından iki bin yıllık tarihinin en zayıf, en yoksul, en ücra ve en yalıtılmış günlerini yaşıyordu” (Pamuk, 2012, s. 12-13). Özel bir dönemde doğan Pamuk, çocukluğunda eski ihtişamını kaybetmiş bir ülkede, siyah paltolu insanların telaşla yürüdüğünü, batılılaşma ve yangınlar nedeniyle unutulmuş ve nihayetinde harabeye dönüşmüş saray konaklarını görmüştür. Bu nedenle, şehrin gri tonlarını kendine özgü bir estetik deneyim olarak benimsemiş; Boğaziçi'nin akışı, eski şehir bölgesinin harabeleri ve günlük yaşamın sessizliği aracılığıyla İstanbul'un melankolik güzelliğini ortaya koymuştur. Bu estetik, dışsal bir ihtişamdan ziyade kültürel bir derinlik ve zamanın birikiminin bir ürünü olarak şekillenmiştir.

Nerval, 1843 yılında melankolisini tedavi etmek için İstanbul'a gelmiş ve burada kısmen sağlığına kavuşarak bir iyileşme süreci yaşamıştır. Nerval'in şifa bulduğu dönemde, İstanbul'un görkemli şehir manzaralarıyla karşılaşmıştır. Nerval'in yakın arkadaşı Gautier ise, dokuz yıl sonra, 1852'de İstanbul'a gelmiştir. Nerval'den farklı olarak, Gautier daha çok İstanbul'un yoksul mahallelerine ilgi duymuştur. Gautier, yoksulluk içinde estetik bir “hüzün güzelliği” keşfetmiştir. Ressam olmayı hayal eden Gautier, İstanbul'un fakir bölgelerini tasvir ederken, bu yerleri bir tablo gibi resmetmiş ve şehrin harabelerine romantik bir gözle yaklaşmıştır. Bu “hüzün” duygusu ilk olarak Nerval

tarafından hissedilmiş, Gautier tarafından keşfedilmiş ve Orhan Pamuk'tan önce İstanbul'un dört önemli yazarı tarafından da etkilenmiştir. Pamuk, sık sık şair Yahya Kemal, tarihçi Reşat Ekrem Koçu, romancı Ahmet Hamdi Tanpınar ve gezi yazarı Abdülhak Şinasi Hisar'ı, siyah beyaz bir İstanbul filminde sokaklarda bir arada hayal eder. Bu dört yazar, büyük Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş sürecinde doğmuş ve ardından imparatorluğun yıkılışına tanıklık etmiştir. Pamuk, bu yazarlar için şöyle der: "...‘Türk-Osmanlı’ bir İstanbul imgesi geliştirmek için şair Yahya Kemal ile romancı Tanpınar Batılı gezginlerin kitaplarını okuyup, şehir kenar mahallelerinde yıkıntılar arasında yürüyüşe çıktıkları..." (Pamuk, 2012, s. 111). Bu bağlamda, bu dört melankolik Türk yazarın, Pamuk'un çocukluk dönemindeki İstanbul'unu şekillendirdiği ve onun şehri görme biçimini etkilediği söylenebilir.

Ancak, Pamuk, bu dört yazardan farklı olarak, İstanbul'a ve onun harabelerine bir dış gözlemci olarak değil, şehrin bir parçası olarak bakar. Hüzün, başlangıçta bir güzellik unsuru olarak görülse de, Pamuk'un gözünde bir asırlık yenilgi ve yoksulluğun İstanbul halkına getirdiği acıyı ifade etmek için kullanılmaya başlanmıştır. Yıkıntı konusunda ise Pamuk "Yıkılmış büyük imparatorluklardan geriye kalan büyük Batı şehirlerinde olduğu gibi tarihî anıtlar bir müzedeki gibi korunup, gururla övünülen ve sergilenen şeyler değildir İstanbul'da. Onlar arasında yalnızca yaşanır." diye yazmış (Pamuk, 2012, s. 100).

Yukarıdaki analizlerden, *İstanbul* adlı eserde gerek siyah-beyaz fotoğraflarda gerekse Pamuk'un satır aralarında hafif bir gri tonun hâkim olduğunu görmek zor değildir. Gri, siyah ve beyazın karışımından oluşan bir renk olarak genellikle cansız ve durağan bir renk olarak kabul edilir.

Bilindiği üzere, renkler gündelik yaşamda önemli bir rol oynamakta ve bireylerin duygularını ifade etmelerinde en temel görsel ipuçlarından biri hâline gelmektedir. Ayrıca, soyut sanatta da renk, sanatçının yaratım niyetini ifade etmesinde ve izleyicinin duygularını etkilemesinde önemli bir araçtır.

Kandinsky'ye göre, renklerin psikolojik bir etkisi vardır. İnsanlar, üzerinde çeşitli boya tonlarının yer aldığı bir paleta göz gezdirdiklerinde iki temel etki ortaya çıkar. Birincisi, gözün renklere ve onların diğer niteliklerine hayran kalmasıyla oluşan salt duyuusal etkidir. İkincisi ise, rengin psikolojik etkisidir. Kandinsky bu durumu şu şekilde açıklar: "Bu tür

bir durumda kendini gösteren, rengin ruhsal gücüdür; bu güç, ruhsal bir titreşime neden olur. Başlangıçtaki saf ve duyusal etkiler böylece, rengin insan ruhuna derinlemesine nüfuz etmesini sağlayan bir yola dönüşür” (Kandinsky, 1999, s. 32).

Renk psikolojisinde, gri, koyu mavi ve siyah olmak üzere üç renk genellikle depresif renkler olarak adlandırılır. Nötr bir renk olarak gri, insanlarda sıkıcı ve baskılayıcı bir his uyandırır. Keskin ve belirgin bir renk olmadığı için belirsizlik ve bulanıklıkla ilişkilendirilir; kararsızlık ve tereddüdü simgeler.

Ancak edebî eserlerde renk, doğadaki renklerin yalnızca bir yansıması değil, yazarların bilinç süzgecinden geçirilmiş, işlenmiş ve damıtılmış bir anlatım aracıdır. Renkler, yazarların iç dünyalarını ve toplumsal olayları yansıtmak için güçlü bir etkiye sahiptir. Bu nedenle, Pamuk ve Mo Yan’ın estetik anlayışlarını renk kullanımı açısından karşılaştırsak, Mo Yan’ın bu konuda daha cesur ve dışavurumcu olduğunu söyleyebiliriz.

Mo Yan, romanlarında atmosfer yaratırken sıra dışı ve çarpıcı renk kombinasyonlarını önemli bir araç olarak kullanır. Örneğin, ninem defnedilirken şu betimleme yer alır:

“...sazların arasında kızgınlıkla açan ballıbabalar mora çalan bir kırmızıya bürünür... Beyaz benekleri olan toprak sarısı tarlakuşları tiz çıplıklar atarak gökte süzülüyormuş. Kırmızı kahverengi göğüslü parlak kırlangıçlar suyun ayna gibi yüzeyinde durmadan sekiyormuş” (Mo, 2012b, s. 226).

Kırmızı, mor, sarı ve beyaz renklerin bu şekilde kabartmalı bir tarzda bir araya getirilmesi, sahneyi adeta gözler önüne seren güçlü bir anlatım yaratmaktadır. Bir diğer örnek, romanın üçüncü bölümü olan “Köpek Patikaları”nda yer alır. Burada dede, baba ve köpekler arasındaki mücadele anlatılmaktadır. Mo Yan, köpekleri doğrudan renkleriyle adlandırarak anlatımına katmıştır: Kara, Yeşil, Kızıl, mavi köpek... Her bir köpeğin belirli bir karakteri ve işlevi vardır. Bu tür alışılmışın dışında bir renk kullanımı, okurun hayal gücünü zorlayan bir anlatım biçimidir.

Nasıl ki nesneler aracılığıyla duygular ifade edilebiliyorsa, renkler de güçlü duyguların taşıyıcısı olabilir. Betimlemelere ustaca yerleştirilen renkler, eserin duygu tonunu ortaya çıkarır. Örneğin, Luohan Amca öldürülmeden önce, “Beyaz bir kuş sürüsü Mo Nehri tarafından havalanmış, insan kalabalığının üzerinden mavi göğe uçup doğudaki altın

güneşe yönelmişler” (Mo, 2012b, s. 31). Bu beyaz kuşların tasviri, anlatıda güçlü bir öngörü işlevi görerek Luohan Amca’nın trajik kaderine işaret eder.

Bunun dışında, Mo Yan’ın kırmızı rengi kullanmayı çok sevdiği görülmektedir. On yedi edebî eserinin başlığında kırmızı kelimesi beş kez yer almıştır.

Kırmızının tanımı şöyledir: Tutku gibi güçlü duyguları uyandırabilir; Aşk ve tehlikeyi simgeler. Kırmızı, insanların dikkatini kolayca çeker, ancak çok fazla kırmızı kullanıldığında insanlarda düşmanca ve rahatsız edici hisler yaratabilir.

Kırmızı, *Kızıl Darı Tarlaları* adlı romanda en sık geçen renklerden biridir ve romanın temel renk tonunu oluşturur. Mo Yan, bu rengi büyük bir ustalıkla kullanarak çok katmanlı sembolik anlamlar yaratmıştır. Genel olarak, kırmızı şu kavramları simgeler: yaşam enerjisi, başkaldırı ve özgürlük, arzu ve vahşilik, kan ve ölüm, ulusal ruh. Roman boyunca, bu renk zulmü, cinselliği ve kahramanca trajediyi iç içe geçiren zengin anlamlar taşımaktadır.

Kırmızı, yaşam enerjisini simgeler. Mo Yan, Gaomi Kuzeydoğu Bucağı’ndaki kızıl darı tarlalarını canlı bir şekilde betimlemiştir. Bu tarlaları tasvir ederken “kan kırmızısı”, “kıp kırmızı”, “parlak kırmızı” gibi ifadeleri kullanmıştır. Darıların kırmızısı güçlüdür, dayanıklıdır; Gaomi’nin köylüleri de tıpkı bu darılar gibi vahşi bir biçimde büyümektedir. Japon işgalcileri bu kızıl darı tarlalarını ezdiğinde, aslında yaşamın kendisini ezmektedir. Kırmızı, özgürlüğü simgeler. “Ninem”, Çin’in eski feodal toplumundaki isyankâr kadın figürüdür. Ailesinin dayatmalarına boyun eğmez, geleneklere karşı çıkar. Onun trajik hayatı ve özgür ruhu, roman boyunca kırmızı renk ile bütünleşir ve böylece güçlü bir kadın imajı yaratılır. Kırmızı, arzu ve vahşiliği simgeler. Bu kırmızı tonların arasında insanların ilkel arzuları ortaya çıkar, sevgi ve nefretleri cesurca yaşanır. Dedem ve ninem, kırmızı darı tarlasında yabanda bir cinsel birleşme yapar; gökyüzü onların tavanı, toprak ise yatakları olur. Kırmızı, kan ve ölümü simgeler. Luohan Amca’nın işkenceyle öldürülmesi, ninenin trajik ölümü, Japon işgalcilerinin köyü basması... Kırmızı darı tarlaları cesetlerle dolup taşıduğunda, akan kan sahnenin baskın rengi hâline gelir. Parlak kırmızı kan denizi, ölümün kasvetli atmosferini daha da vurgular. Kırmızı, ulusal ruhu simgeler. Kızıl darı tarlaları, kan kırmızısı savaşçıları korur, içinde pusu kurmalarına olanak tanır. Aynı zamanda, kanla yoğrulmuş bu topraklar, cesaret ve erkeklik dolu ulusal

bir ruhu temsil eder. Nesiller boyunca insanların damarlarında, bu kızıl darı tarlaları gibi asi ve özgür bir ruh akmaktadır. Kırmızı, bu topraklarda sayısız efsanenin doğmasına vesile olmuş, romanın zengin ve destansı bir ton kazanmasını sağlamıştır.

Mo Yan'ın, güçlü görsel etkiler yaratan renk kelimelerini ustalıkla kullanmasının sebeplerinden biri de çocukluğunu darı tarlalarıyla kaplı Gaomi'de geçirmiş olmasıdır. Ancak kendisi bir söyleşisinde, bu kadar fazla renk betimlemesi yapmasının bir diğer sebebini şöyle açıklar: “Romanlarımda neden bu kadar fazla renk betimlemesi var?... Aslında bunun, Van Gogh ve diğer modernist ressamların tablolarını izlememle doğrudan ilgisi var” (Mo, 2010b, s. 350; s. 342-343).

Mo Yan'ın da belirttiği gibi, modernist ressamların eserleri onun estetik anlayışı üzerinde etkili olmuş ve bu bilinçle renkleri edebî anlatımına ustaca dahil etmiştir. O, resim sanatındaki kontrast, uyum ve denge gibi estetik ilkeleri ödünç alarak tuhaf, gizemli ve rengârenk bir edebî dünya yaratmıştır.

1.4.3. Kimlik Bilinci

Coğrafi çevrenin yazar üzerindeki etkisi, estetik bilinç ve çevre bilincinin yanı sıra, kimlik bilincini de kapsar. Bir yerin insanın doğum ve büyüme yeri olması, o yerin doğal bir şekilde bireyin “memleketi” olarak kabul edilmesine ve kimlik bilgilerinin en önemli parçası olarak kendini tanıtırken dile getirilmesine yol açar.

Güncel siyasi, ekonomik, antropolojik ve edebî çevrelerde sıcak bir kelime olan “kimlik” kelimesi, günümüz akademik çevrelerinde “kimlik nedir”, “bir sosyal grubun kimliği tam olarak nedir” gibi sorular üzerine hararetli tartışmaları tetiklemiştir. Akademisyenler farklı roman metinlerine ya da özel bir grubun kolektif olarak yaratılmasına girmek için aynı “kimlik”i başlangıç noktasını kullanırlar ve aldıkları yanıtlar daha da farklıdır.

“Kimlik” en basit ifadeyle, bir kişiyi veya şeyi bazı özellikleri ile tanımlamak ve bu kişi veya şeyleri diğer şeylerden ayırmaktır. İngilizce'deki “identity” kelimesi hem “kimlik” hem de “tanımlama” anlamını içerir, ancak Türkçe'de isim olarak kullanılan “kimlik” kelimesi “tanımlama” anlamını taşımaz, yalnızca benliği ifade eder ve “tanımlama” ise aynı şeye ait olmayı doğrulayan bir fiil olarak “kimlik” anlamını taşımaz.

“Kültürel Kimlik” (Cultural Identity), edebiyatta ve kültürel çalışmalarda ağırlıklı olarak temel ulusal özelliklere ve ulusal izler taşıyan temel kültürel özelliklere hitap etmektedir. Uluslararası karşılaştırmalı edebiyat camiasındaki mevcut araştırma durumuna bakıldığında, kültürel kimlik araştırmaları giderek daha fazla ilgi görmeye başlamıştır. Edebî ve Kültürel Kimlik Çalışmaları Komitesi (Committee on Literary and Cultural Identity Studies) 1994 yılında Emond Shields’da kuruldu.

Orhan Pamuk’un “Ben İstanbul tarafından şekillendirildim” ifadesi, İstanbul’un ona bir kimlik kazandırdığını açıkça ortaya koyar. Bu kimlik, Türkiye’yi gezmek için gelen Avrupalı yazarlar veya sanatçılardan farklı bir perspektif sunar. Pamuk, okuyuculara melankoli, kenarda kalmışlık ve karmaşa dolu bir Türkiye’yi, İstanbul üzerinden farklı bir açıyla gösterir. Ancak bu süreç tek yönlü değildir; İstanbul, Orhan Pamuk’u bir yazar olarak şekillendirirken, Pamuk da eserlerinde bir “edebî İstanbul” yaratarak kente yeniden anlam kazandırır. Pamuk, gerçek ve kurmaca arasındaki İstanbul’da, kendi ve Türkiye’nin kültürel kimliğini romanları aracılığıyla sorgular. Pamuk, daha 1985 yılında yayımlanan tarihî romanı *Beyaz Kale*’de kültürel kimlik meselesine odaklanmaya başlamıştır. Yazar, toplumsal statüleri ve kimlikleri tamamen farklı iki karakter—bir Venedikli köle ile bir Osmanlı âlimi—arasındaki kimlik değişimini konu alarak, keskin bir soru ortaya atar: Kültürler arasında gerçekten bir üstünlük farkı var mıdır? Eğer varsa, bunun objektif bir değer ölçütü belirlenebilir mi? Köle ya da âlim olsun, her bireyin kendi kültürel kimliğine duyduğu bağlılık, büyüdüğü çevrenin şekillendirdiği bir olgudur. Kişi, içinde yaşadığı kültürün değerleriyle yetişir ve bu süreçte kendine dair bir kimlik algısı oluşturur. Ancak, herhangi bir kültürün diğerine kıyasla daha üstün olduğunu kanıtlamaya çalışmak, temelsiz ve anlamsız bir girişim olacaktır. Bu yüzden, Pamuk eserinde üstü kapalı bir şekilde, farklı medeniyetlerin birbirlerinden faydalanmaları, karşılıklı etkileşim ve sentez yoluyla gelişmeleri gerektiği fikrini öne sürer.

Eğer *Beyaz Kale*’de kültürel kimlik meselesine dair düşünceler hâlâ bir keşif aşamasındaysa, *Kara Kitap*’ta yazar bu konuyu çok daha net bir şekilde ele alır. Roman, Türkiye’nin kültürel dokusunu arka planına alarak, avukat Galip’in kaybolan karısını arayışını merkezine koyar. Ancak bu arayış sadece fiziksel değil, aynı zamanda derin bir kimlik sorgulamasıdır. Pamuk, romanda günlük yaşamın içinde yer alan karakterlerin zihin dünyalarını ustalıkla resmederek, onların kimliklerine dair algılarını gözler önüne

serer. Bazı karakterler, olduğu gibi kalmaya ve kendi kimliklerini korumaya çalışırken, bazıları ise hayal ettikleri kişi olabilmek için büyük bir çaba sarf eder. Bu süreç, bireyin içinde bulunduğu kültürel atmosfer tarafından doğrudan şekillendirilir. Kişinin kendisini nasıl tanımladığı, aslında onun kendi değerlerini, kültürel kökenini ve bireysel varoluşunu nasıl anlamlandırdığıyla doğrudan ilişkilidir. Pamuk, bu noktada bir gerçeği dile getirmeye çalışır: Hiç kimse, ait olduğu kültürel bağlamdan tamamen bağımsız bir şekilde, sadece kendi istediği kişi olarak var olamaz.

Pamuk'un en bilinen romanlarından biri olan *Benim Adım Kırmızı* ise, geleneksel Osmanlı-Türk sanat anlayışı ile Batı resim sanatının estetik değerleri arasındaki çatışmayı keskin bir şekilde öne çıkarır. Roman, Osmanlı minyatür ustalarından Elegant Efendi'nin öldürülmesiyle başlayan bir cinayet soruşturmasını merkezine alırken, bu soruşturmaya dâhil olan karakterler aracılığıyla Osmanlı toplumunun farklı kesimlerini adeta bir “ansiklopedi” gibi gözler önüne serer.

Bu yönüyle bakıldığında, Pamuk'un eserlerinde kültürel kimlik meselesi, bireysel ve toplumsal düzeyde sürekli bir sorgulama ve dönüşüm süreci olarak ele alınır. Yazar, kültürlerin birbirine karşıt unsurlar olarak değil, iç içe geçmiş ve birbirlerinden beslenen yapılar olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgular.

Bu tür bir coğrafi ve tarihi bağlam, yazara yalnızca yeni ilhamlar sunmakla kalmaz, aynı zamanda geçmişe yönelik bir nostalji ve ulusal tarih üzerinden bireysel ve toplumsal bir kültürel kimlik arayışını teşvik eder. Pamuk, “Ben Kitap Kokulu Bir Yazarım” bir eserinde kimlik kavramını düşünmek zorunda kaldığını ve kimliğin kriz olmaksızın bile kesinlikle bir sorun olduğunu belirtmektedir. Bu sorun, Pamuk'un derin ilgisini çekmiş ve onun “Türkiyelilik” kimliği hakkında kaygılar geliştirmesine neden olmuştur. İşte bu kimlik kaygısı, Pamuk'u romanlarında kültürel kimlik meselesini aktif olarak incelemeye yönlendirmiştir.

Kimlik bilinci, aynı zamanda bir tür “yurt bilinci” olarak da değerlendirilebilir. İnsan, bir yerin ona kimlik kazandırmasının yanı sıra, o yeri ruhsal bir sığınak, özlem ya da aidiyet duygularını barındıran bir ev olarak da görür. Bu bağlamda, coğrafi mekân hem bireyin kimliğini tanımlayan bir bilgi hem de onun zihinsel ve duygusal dünyasını şekillendiren bir unsur haline gelir.

Batılı toplumlarda bireylerin yetişkinlik dönemlerinde erken yaşta aileden ayrılarak bağımsızlık ve özgürlük kazanmalarına karşın, Çinliler tarih boyunca aile birliği ve memleketlerine derin bir duygusal bağlılık göstermişlerdir. Örneğin, Çin'deki geleneksel festivallerin kutlama biçimi, genellikle memlekete dönüp aileyle bir araya gelerek çeşitli etkinlikler düzenlemeye dayanır. Bu bağlamda, Çin Yeni Yılı'nın kapsamlı kutlaması, her yıl Guinness Dünya Rekorları'na giren insanlık tarihindeki en büyük göç hareketini yaratmıştır. Edebiyatta ise aileden ayrılmanın acısı, memleket özlemi ve yeniden bir araya gelme arzusu gibi temalar, kalıcı ve evrensel konular arasında yer alır.

Bu kültürel durumun kökenleri, Çin'in binlerce yıllık tarım toplumu yapısına dayanır. Tarım ekonomisi, küçük çiftçi üretimi ve erkeklerin tarla işlerini, kadınların dokumacılığı üstlendiği kendine yeterli yaşam tarzı, insanların topraklarına ve memleketlerine derin bir duygusal bağ geliştirmesine yol açmıştır. Bu bağlılık, Xu Jianyi'nin şu ifadesinde belirginleşir: “Çinlilerin toprağa olan sevgisi, sıradan bir doğa tapınmasından öte, akrabalık bağlarıyla özelleşmiş bir memleket sevgisi ve memleket tapınmasıdır” (1993, s. 74). Bu olgu, “sosyal kimlik teorisi” ile açıklanabilir. Teoriye göre bireyler, ait oldukları gruplarla özdeşleşerek kendilerini tanımlar ve duygusal bir değer elde eder. Çin kültüründe aile ve memleket, kimlik ve aidiyetin önemli sembolleridir. Bu nedenle insanlar, aile birliği ve memleketlerine yönelik derin duygusal bir bağ geliştirirler.

Mo Yan, memleketinde yaklaşık yirmi yıl yaşamış, askere gidip ayrılana kadar bu kırsal hayatın izleri, onun belleğinde kalıcı ve derin bir şekilde yer etmiştir. Memleketin ona sunduğu sevinç ve umut, açlık ve yalnızlık, karanlık ve acı, yorgunluk ve kafa karışıklığı, onun değerler dünyasını ve dünya görüşünü beslemiştir. Memleket, Mo Yan için tükenmeyen bir ilham kaynağı, uzaktaki bir rüya, melankolik bir duygu, ruhsal bir sığınak ve gerçek hayattan kaçışın yuvası olmuştur.

Kızıl Darı Tarlaları eserinde Gaomi Kuzeydoğu Bucağı, sadece coğrafi bir “yurt” değil, aynı zamanda kan bağlarının ve ulusal ruhun taşıyıcısıdır. Mo Yan, ailenin yükseliş ve çöküşünü, köyün kaderiyle ilişkilendirerek toprağın insanlarla ayrılmaz bağına ortaya koyar. Romanın başında şu ifadeyle doğrudan bir açıklama yapılır: “Gaomi Kuzeydoğu Bucağı şüphesiz dünya üzerindeki en güzel ve en çirkin, en anlaşılmadık ve en sıradan, en kutsal ve en yozlaşmış, en kahramanca ve en piç, en çok içki içilen ve en çok sevilen yerdir” (Mo, 2012b, s. 2). Bu uç derecede karşıt sıfatlarla yapılan tasvir, coğrafi mekânın

kişiselleştirilmesine yol açar ve toprağın bizzat ulusal ruhun çelişkili bir bileşimi olduğunu ima eder. Yazar, “Eylül ve sonbaharın sonlarına doğru bu uçsuz bucaksız darı kırmızılığı engin bir kan denizine dönüşür, darılar ve Gaomi ışıldar, darılar insanı tatlı bir hüzne boğar, aşka kıskıtır” (Mo, 2012b, s. 2) diyerek doğa manzaralarına insani duygular yükler. Burada “kan denizi” imgesi aracılığıyla toprak ile kan bağı arasında doğrudan bir bağ kurulmuş, kırmızı sorgum ise ailenin kan hattının dışavurumu olarak simgeleştirilmiştir.

Mo Yan, doğa nesleler (kızıl darı, toprak) ile insan bedeni (kan) imgelerini üst üste bindirerek “toprak–beden–ruh” şeklinde üçlü bir simgesel sistem kurar. Böylece coğrafi mekân, sadece fiziksel bir alan olmanın ötesine geçerek, aile tarihini ve ulusal ruhu barındıran sembolik bir kapsayıcıya dönüşür.

Orhan Pamuk, Doğu ve Batı’nın kesişim noktasında, ulusal kimliğin geleceği konusunda kaygılar içinde bulunurken, Mo Yan’ın *Kızıl Darı Tarlaları*’nda sergilediği kimlik bilinci ve yurt bilinci daha doğrudan ve güçlü bir şekilde ifade edilir. Mo Yan, ilkel duygularını doğrudan dile getirir; dilinin kaba ve güçlü üslubu, duyguların dolambaçsız ve maskesiz bir şekilde aktarılmasını sağlar. Eserde, Gaomi Kuzeydoğu Bucağındaki yerel kültürel semboller, örneğin kırmızı darı şarabı, darı tarlaları ve halk törenleri, derin bir köklülük ve eşsizlikle esere işlenmiştir. Bu semboller sadece yurdun bir temsili değil, aynı zamanda yurt bilincinin kültürel anlamını doğrudan şekillendirir. *Kızıl Darı Tarlaları*, duygusal yoğunluğu bakımından çok daha güçlüdür. Doğrudanlığa gelince yazar savaş ve isyan sahnelerini çok doğrudan hatta korkunç bir şekilde betimleyerek açık bir görsellik sunar. Eserde yurt, kan dökülerek korunması gereken bir yer olarak tasvir edilir. Darı tarlalarının kanla boyanmış sahnesi, yurt bilincinin uç noktalarını ve derin bağlılığı simgeler. Yurt, yaşamın nihai dayanağı ve tüm fedakârlıkların gerekçesi olarak sunulur. Karşılaştırıldığında, Orhan Pamuk’un yaklaşımı daha ölçülü ve soyuttur; duygularını kültürel kimlik üzerine bir düşünceyle yansıtır, doğrudan duygusal bir patlama yerine düşünsel bir sorgulama sunar.

Sonuç olarak, iki ya da daha fazla edebiyatçının aynı dönemde veya mevsimde aynı coğrafi bölgeye gelmeleri ve aynı coğrafi unsurlar ile olaylardan etkilenmeleri durumunda, eğer yaşam bilinci arasında bir tür evrensellik bulunuyorsa, eserlerinin üslubu birbirine benzer mi? Gerçek şu ki, bu durum ortaya çıkmaz. Bunun nedeni,

edebiyatçıların mizacı, kişilik özellikleri ve bireysel faktörlerin belirleyici rol oynamasıdır. Bu görüşü desteklemek için birçok örnek gösterilebilir; örneğin, Lord Byron ve Percy Bysshe Shelley.

1816 yılında, İngiliz romantik şairleri Byron ve Shelley, Cenevre Gölü kıyısında bir süre birlikte vakit geçirdiler. Aynı coğrafi çevreden etkilenmişlerdi: uzayıp giden Alpler, sakin göl suları ve o yılın olağan dışı hava koşulları (“yazsız yıl” olarak bilinen dönem). Ancak her iki şair de aynı coğrafi unsurlardan farklı sonuçlar çıkarmış ve farklı edebî üsluplar geliştirmiştir. Byron, *Childe Harold’s Pilgrimage* (Childe Harold’un Yolculuğu) eserinde Cenevre Gölü’nü bir ruhsal sığınak olarak betimlemiş, bu yer, onun içsel çatışmalarının ve özlemlerinin bir dışavurumu olmuştur. Dili tutkulu ve romantik bir tonla işlenmiş, kahramanlık temaları taşımaktadır (Byron, 2021, s. 46; s. 532). Öte yandan, Shelley’nin *Mont Blanc* eserinde doğanın gizemi ve yüceliği vurgulanmıştır. Dağlar ve göller, insan anlayışını aşan varlıklar olarak tasvir edilmiştir. Shelley, şiirinde doğa ile evren arasındaki metafiziksel ilişkiyi araştırmış, doğayı insana dair bir anlam dünyasıyla değil, daha geniş bir varoluş çerçevesiyle ele almıştır.

Bu durum, her iki şairin aynı doğal çevreden etkilenmesine rağmen, Byron’un doğa ile duygusal bir bağ kurmayı tercih ettiği, Shelley’nin ise doğadan felsefi bir ilham çıkardığı gerçeğini ortaya koyar. Dolayısıyla, coğrafi çevre edebiyatçıları ve eserleri üzerinde belirli bir düzeyde benzer etkiler yaratabilse de, nihayetinde edebiyatçıların mizacı ve kişilik özellikleri, coğrafi çevrenin edebiyat üzerindeki etkisini bireyselleştirmektedir.

2. BÖLÜM

TARİHSEL MEKÂN

Edebiyat, belirli bir estetik fenomen ve derin anlamlar barındıran tarihsel bir olgu olarak insan toplumunda varlığını sürdürmekte olup, ortaya çıktığı andan itibaren insanlığın yaşam tarihiyle sayısız bağlantılar kurarak bizleri sürekli düşünmeye sevk etmekte ve edebiyatçıları tarihin özünü yakalamaya yönlendirmektedir. Kültür kuramcısı Fredric Jameson, “Tarihin metin dışılığı anlamsızdır; insanların erişebildiği şey yalnızca metinselleştirilmiş tarihtir” şeklinde ifade eder (Liu, 2003, s. 31). Bu bağlamda, Jameson’a göre tarih her zaman edebî faaliyetlerin zemini olmuş ve edebiyat, tarihi araştırmanın önemli bir alanı olarak değerlendirilmiştir.

Günümüzde tarih yazımı teorisinin gelişimi incelendiğinde, tarih bilimi artık yalnızca ampirik bir araştırma alanı olarak görülmemektedir; bunun ötesinde, tarihsel anlatı, tarih yorumu ve tarih etiği gibi unsurları da içeren kapsamlı bir yazın türü olarak kabul edilmektedir. Ancak, modern dönemde akademik disiplinlerin ayrışmasıyla birlikte mekân kavramı doğa bilimlerinin kapsamına dâhil edilirken, tarih yazımı büyük ölçüde zaman eksenli bir çerçeveye oturtulmuştur. Tarih ile zaman arasındaki bu sıkı ilişki nedeniyle tarih bilimi genellikle “zamanın bilimi” olarak adlandırılmış ve bu yaklaşım tarih disiplininin temel öncüllerinden biri haline gelmiştir.

Bununla birlikte, günümüz tarih teorisinin önemli meselelerinden biri olan yerellik olgusu, farklılıkların tarihsel bağlamdaki önemine işaret eder. Bu durum, tarihselciliğin temel ilkelerinden biri olan “tarihsel olayların belirli tarihî anlarda gerçekleştiği” görüşünün bir türevini oluşturur. Ancak, tarihsel olayların özgüllüğü yalnızca zamanla değil, aynı zamanda mekânla da yakından ilişkilidir. Tarihî olaylar yalnızca geniş bir coğrafi arka plan içinde değil, aynı zamanda belirli doğal ve toplumsal çevreler içinde meydana gelir. Dolayısıyla, bir olayın gerçekleşme biçimi, belirli bir yer, belirli bir bağlam ve belirli bir soru-cevap mantığı içinde ele alınmalıdır.

Düşünce tarihi ve bilgi tarihi alanındaki çalışmalar da bu görüşü desteklemektedir. Canguilhem ve Foucault gibi düşünürler, bilim tarihi üzerine yaptıkları araştırmalarda bilimsel bilginin oluşum sürecinin bilimsel kavramların aşılması, şekillendirilmesi ve

dönüştürülmesi süreci olduğunu öne sürmüştür. Bu yaklaşım, bilimsel bilginin coğrafyası üzerine yapılan bir inceleme niteliği taşır; yani bilginin üretimi ile mekân arasındaki ilişkiyi sorgular. Örneğin, bilgi üretiminin bölgesel yapısı, merkezler ve tarihî dönüşümler; bilgi üretimini etkileyen doğal ve toplumsal çevre faktörleri; bilginin belirli coğrafi bölgelerle ilişkisi; ve bilginin mekânı ne ölçüde dönüştürdüğü gibi meseleler ele alınmaktadır (Sun, 2016, s. 16-46).

Bununla bağlantılı olarak, Koselleck'in kavram tarihi, Skinner ve Pocock'un düşünce tarihi yaklaşımları gibi çalışmalar, tarih yazımını ve tarihsel bilginin coğrafyasını inceleme imkânı sunmaktadır. Bu tür bir tarihsel coğrafya yaklaşımı, tarih yazımında söylemin katmanlı yapısını ve içsel farklılıklarını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Uzun zamandır insanlar, tarihin zaman içindeki akışına aşırı ilgi gösterirken, mekânın tarih anlatısındaki rolüne yeterince önem vermemişlerdir. Oysa birçok tarihçi, “mekânsallığın, tarihsel kanıtların sunumu, anlatının motivasyonu ve tarihin yapısal örgüsü” gibi pek çok açıdan etkili olduğunu vurgulamaktadır (Long, 2014, s. 361). Mekânın tarih yazımına yeni perspektifler kazandırabileceği fikri, giderek daha fazla tarih araştırmacısı tarafından kabul görmektedir.

Bu çerçevede, tarihçiler zaman kavramını tümüyle reddetmemekte, aksine onu tarih anlatısının bağlamına yerleştirerek bireysel ya da kolektif hafızanın geçmiş zaman ve mekân içindeki saklanma biçimini incelemektedir. Ancak bireysel belleğin büyük ölçüde zaman akışı içinde şekillendiği göz önüne alındığında, hafızanın zamanın geçişiyle giderek silikleşmesi ve nihayetinde gerçekliğe dayanan temelini kaybetmesi kaçınılmazdır. Dolayısıyla, tarihsel hafızanın yalnızca zaman tarafından taşınması, tarihin tamamına ya da gerçek tarihe ulaşmayı mümkün kılmamaktadır. Bu bağlamda, hafızanın insana özgü doğasını ve tarihî olayların bütünlüğünü koruyabilmek adına mekânın veya belirli bir hafıza kaynağına sahip yerlerin, tarihsel bellek araştırmalarına dâhil edilmesi önemli bir yöntem olarak öne çıkmaktadır.

İnkâr edilemez bir gerçeklik olarak mekân, yalnızca bireylerin gündelik davranışlarını değil, aynı zamanda tarihsel sürecin gelişimini de sürekli olarak etkilemektedir. Somut bir mekândan koparılan tarihsel olayların hatırlanması, nihayetinde dayanak noktasını ve anlamını yitirmektedir.

Mekân, dinamik ve devimin halinde; fiziksel, ekolojik, sosyal ve politik-ekonomik hayatın inşasında aktif bir an olarak anlaşılmalıdır.

Mekânsal ve zamansal imgelem, olası alternatif dünyalarını inşası ve bilincimizden dışa yansıyarak kendilerini sanat, şiir, roman, film ve multimedya formlarıyla ortaya koyan mekan ve zaman duyusu-bütün bunlar gizli bağlantısallık ve benzetimleri keşfetmeye imkan tanıyan geniş bir metaforik anlamlar dizisi sağlar.

Mekân kavramı, hem tarih araştırmalarının nesnesini hem de tarih yazımının yöntemi belirleyen bir öge olarak iki yönlü bir işlev görmektedir. Tarih araştırmalarının nesnesi olarak mekân, şehirler, kasabalar, köyler, meydanlar, anıtlar gibi toplumsal mekânlar ve onların yapısal özellikleri; insanların ruhsal kavrayışına, hayal gücüne ve algısına dayalı kozmik mekân, doğa, ütopya, stratejik mekân, bedensel mekân gibi fenomenler; son yıllarda giderek daha fazla tartışılan dilsel mekân, metaverse ve siber mekân gibi yeni alanları kapsar.

Öte yandan, tarih yazımının yöntemi olarak mekân, metinlerin yapısal örgüsünde kendini gösterir. Tarih bilgisi (notasyon) ve tarih anlatısı (narrasyon) arasındaki ilişki, tarih yazımında mekânın nasıl inşa edildiğine işaret eder. Ayrıca, tarih metinlerinin sunduğu hafıza, bilişsellik ve imgelemsel çerçeveler, tarihçinin kendi tarihsel konumlanışı ile birleştiğinde, mekânsal yazımın boyutlarını daha da genişletir.

Bir edebî eserde, yazarlar öncelikle “coğrafi mekân”ın temel yapısını oluşturur, ardından bu coğrafi mekânı bir edebî arka plan olarak ele alarak “tarihsel mekân”ın inşasına yönelir. Tarihsel mekân, maddi temele dayanan coğrafi mekândan farklıdır; yazarın duygu dünyasını ve bölgesel kültürel kimliği yansıtan kültürel mekândan da ayrışır. Esasında tarihsel mekân, “tarihsel anlatıyı ve geleceğe dair tasavvurları nasıl üç boyutlu hâle getirebiliriz? Tarihin sürekli değişen akışı içinde insan faaliyetlerini ve mekânları somut bir biçimde nasıl konumlandırabiliriz?” sorularına yanıt arayan bir yazınsal düzenleme biçimidir (Wang, 1999, s. 96).

2.1. KIZIL DARI TARLALARI'NDAKİ TARİH ANLAYIŞI

2.1.1. Gaomi'nin Tarihi

“Coğrafi Mekân” başlıklı bölümde, Mo Yan’ın memleketi olan Shandong Eyaleti ile Gaomi İlçesi’nin temel coğrafi özelliklerine kısaca değinilmiştir. Jiaolai Ovası’nın parıldayan bir incisi olan Gaomi, Çin’in iç kesimlerinde yer almakta olup, düz bir arazi yapısına ve verimli topraklara sahiptir. Dört mevsimin belirgin olarak yaşandığı bu bölgede, kışlar soğuk ve yazlar sıcak geçmekte, bu da çok çeşitli tarım ürünlerinin yetişmesine olanak tanımaktadır. Bu tür elverişli coğrafi ve iklimsel koşullar, bölgenin uzun ve zengin bir tarihî ve kültürel geçmişe sahip olmasını sağlamıştır. Nitekim, dört ila beş bin yıl öncesine kadar uzanan bir insan yerleşimine dair izler mevcuttur. Savaşan Devletler döneminden önce ondan fazla yerleşim alanının bulunduğu ve tarihî kayıtlarda bu yerleşimlerin yer aldığı bilinmektedir. “Gaomi” isminin de oldukça eski bir geçmişi vardır; ilk kez Bahar ve Sonbahar Dönemi’nde (MÖ 770–476) ortaya çıkmıştır. MÖ 567 yılında Qi Devleti, Lai Devleti’ni ilhak ettikten sonra bu bölgeyi topraklarına katmıştır. Savaşan Devletler döneminde (MÖ 475–221), günümüzdeki Qiantianzhuang çevresindeki bölgede ilk kez “Gaomi” adı kullanılmış ve burası Qi topraklarına dâhil edilmiştir. *Jin Xian Shi Ming* [Bugünkü İlçelerin İsimlerinin Kökeni] adlı eserde şöyle denir:

“Shui Jing Zhu [Su Metinleri Yorumu] adlı eserde Ying Shao, ‘İlçede Mi Shui (Mi Nehri) bulunduğu için Gaomi adı verilmiştir’ der... Mi Nehri, Wei Nehri’ne akar; bu nedenle Wei Nehri aynı zamanda Mi Nehri denir... Nehrin kaynağı ‘Gao’ (yüksek) ismi taşımıştır. Çin’in Qin Hanedanı tarafından birleştirilmesinden sonra merkeziyetçi “jun-xian” (il ve ilçe) sistemi uygulanmaya başlanmış, Gaomi İlçesi kurulmuş ve önce Qi, ardından Jiaodong idari bölgesine bağlanmıştır” (Lü, 1931, s. 32).

Batı Han Hanedanı döneminde (MÖ 202-MS 8), Gaomi, Jiaoxi Krallığı yerine kurulan Gaomi Krallığı’na dönüştürülmüş, bugünkü Jiaozhou ve Weifang bölgelerini kapsamış, Qingzhou müfettişi tarafından yönetilmiştir. Bu da bölgenin binlerce yıllık tarihî geçmişe sahip olduğunu göstermektedir. Daha sonraki dönemlerde, Batı Han’dan Güney-Kuzey Hanedanları dönemine kadar Yixian tarafından yönetilmiş; Hou Zhao, Qian Yan, Qian Qin, Hou Yan ve Nan Yan gibi çeşitli devletlerin hâkimiyeti altına girmiş, daha sonra Jin Hanedanı’na bağlanmıştır. Tang ve Song Hanedanları döneminde Mizhou’ya, Ming döneminde ise Laizhou Valiliği’ne bağlı kalmıştır. Çin’deki hanedanların sürekli

değişimiyle birlikte Gaomi'nin bağlı bulunduğu idari birim ve adı da sık sık değişmiş, nihayetinde Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte Gaomi'nin idari yapısı netleşmiştir (Liu, 2014, s. 3-4).

Shandong, tarih boyunca savaşların ve köylü isyanlarının sık yaşandığı bir bölge olmuştur. Yoğun nüfus, halk üzerinde ağır angarya, askerlik yükümlülüğü ve sömürüye yol açmıştır. Batı Han'ın son döneminde Fan Chong'un liderlik ettiği Kızıl Kaşlılar İsyanı, Sui Hanedanı'nın sonundaki Wang Bo İsyanı ve Waganzhai Ayaklanması, Qing Hanedanı'nın sonundaki Boxer Ayaklanması gibi birçok büyük isyan Shandong'da başlamıştır. Chen Sheng, Wu Guang, Liu Bang, Xiang Yu ve Zhu Yuanzhang gibi tanınmış isyan liderleri, Shandong'a komşu olan Anhui ve Jiangsu eyaletlerinden çıkmış ve isyanlarını Shandong üzerinden kuzeye taşımışlardır. Büyük çaplı köylü isyanlarının olmadığı dönemlerde ise "Guandong'a Geçiş" (kuzeye göç) ya da dağlarda eşkıyalık yaparak sözde "krallık" kurmak gibi yollar tercih edilmiştir. Yakın tarihte Gaomi'de gerçekleşen en dikkate değer olay ise Alman karşıtı mücadeledir. 19. yüzyılın sonlarında Almanya, Jiaozhou Körfezi'ni zorla işgal etmiş ve Jiaozhou-Jinan Demiryolu'nu (1904'te açılmıştır) inşa etmeye başlamıştır. Gaomi, bu demiryolunun geçiş noktası olması nedeniyle stratejik bir öneme sahip hâle gelmiştir. 1899 yılında, yerel köylü lideri Sun Wen, Almanların demiryolu güzergâhında toprakları işgal etmesine karşı halkı örgütleyerek direniş başlatmıştır. Tarihe "Gaomi Alman Karşıtı Demiryolu Direnişi" olarak geçen bu hareket her ne kadar başarısızlıkla sonuçlanmış olsa da, halkın direniş ruhunu açıkça ortaya koymuştur. Bu büyük çaplı direniş, demiryolu inşasını bir yıl süreyle durdurmuş, yalnızca Gaomi'nin değil, Shandong'un genelinde emperyalizme karşı mücadelenin tarihine önemli katkılarda bulunmuştur (Yang, 1992, s. 35). Çin'in Yeni Demokratik Devrim tarihi boyunca, bölge defalarca savaş ağaları, eşkıyalar, Japon işgalcileri ve Amerikalı askerler tarafından kana bulandı; Sekizinci Cephe Ordusu ve Yeni Dördüncü Ordu bu topraklarda kanlı savaşlar verdi. Çin İç Savaşı'nın ilk dönemlerinde Shandong ve Shaanbei, düşman kuvvetlerinin yoğunlaştığı başlıca savaş alanlarıydı. Yeni Çin'in kuruluşunun ardından yayımlanan *Şafak Nehrinin Kıyısında*, *Kızıl Güneş* ve *Demiryolu Gerilla Tugayı* gibi önemli edebî eserler, bu bölgedeki mücadele tarihini konu edinmiştir. Mo Yan'ın romanlarında yarattığı en başarılı karakter olan Yu Zhanao, bu bölgenin halk kahramanıdır; yarı eşkıya, yarı vatansever bir lider olarak dağlarda halkını koruyan bir figürdür (Zhang, 2012, s. 18-19).

2.1.2. Japonya'ya Karşı Direniş Savaşı

Eğer kırmızı darı yaşamın bir sembolü ise, kırmızı darıdan yapılan içki — darı içkisi — dışsal ve içsel kısıtlamalardan sıyrıldıktan sonra yaşamın coşkunu temsil eder. Romanda yalnızca kırmızı darının tasvirleri değil, darı içkisi de önemli bir yer tutar. Dai Fenglian, Shan ailesine gelin geldikten sonra ailesinden miras kalan içki imalathanesi ile yaşamını sürdürmeye başlar. Darı içkisinin mayalanma süreci, Gaomi'nin kuzeydoğusunda yaşayan halkın yaşam mücadelesiyle benzerlik gösterir: zorluklar ve mücadelelerle doludur, ancak yine de sonuçta lezzetli ve güçlü bir içki elde edilir. Bu süreç, yaşamın dirençli ve güzel yönlerini yansıtır. İçkiden sonra, Yu Zhan'ao Dai Fenglian'ı zorla almaya kalkışan Shan ailesinin baba ve oğlunu cesurca öldürür; Dai Fenglian ise ölen kocasının bedenini içkiyle “sterilize eder”. Tüm bu eylemler, darı içkisinin temsil ettiği ruhla bütünlük içindedir. Yu Zhan'ao, sarhoş olduktan sonra Dai Fenglian ile yaşadığı yasak aşkı korkusuzca ilan eder; Demir İrade topluluğunun gizemli şarap sunma ayini ve Dai Fenglian'ın sarhoş rolü yaparak Japon işgalcilerini kandırması da bu ruhun somut tezahürlerindendir.

Kırmızı darının bir türevi olarak görülen bu darı içkisi, Çin akademik çevrelerinde sıklıkla Nietzsche'nin yücelttiği Dionysosçu ruhla karşılaştırılarak ele alınır. Nietzsche şöyle der:

“Bugüne dek zayıflayan bir millete, büyük bir savaş kadar güçlü ve güvenilir bir şekilde o sert fetih enerjisini, o derin ve acımasız nefreti, gözünü kırpmadan adam öldürebilme soğukkanlılığını, düşmanı yok etme arzusu ile dolup taşan organize bir çılgınlığı, büyük kayıplar karşısında bile soğukkanlı kalabilen bir gururu, hayata ve ölüme, yakınının yaşamına veya yok oluşuna karşı duyarsız kalabilen o gürültülü ruhsal sarsıntıyı aktarabilecek başka bir yol bilmiyorum” (Yuan, 1988, s. 67).

Japonya'ya Karşı Direniş Savaşı, modern Çin tarihinde yalnızca en geniş kapsamlı anti-emperyalist savaş değil, aynı zamanda Çin ulusunun zayıflıktan yeniden dirilişe geçtiği tarihsel bir dönüm noktasıdır. Aynı zamanda emperyalizme ve feodalizme karşı verilen mücadelenin yerelden ulusala, zayıftan güçlüye doğru evrilmesini de simgeler. Bu savaş, ulusu adeta “kulakları sağır eden” bir ruhsal sarsıntıyla sarsmış; ölümü göze alarak yaşamı kucaklayan kahramanca bir ruh hali yaratmış ve nihayetinde kadim bir milletin yeniden doğuşunu mümkün kılmıştır.

İkinci Dünya Savaşı, yalnızca faşizmin insanlığa karşı başlattığı bir yıkım değil, aynı zamanda tüm dünya halklarının ortaklaşa karşı durduğu benzeri görülmemiş bir felakettir.

Bu savaş, Çin'in doğrudan katıldığı tek net cepheli küresel savaş olma özelliği taşır ve Çin halkı bu sayede ilk kez kendisini dünya ile doğrudan bağlı bir konumda bulmuştur. Milyonlarca insanın yer değiştirmesi, kaçması; milyonlarca insanın kanlı bir şekilde hayatını kaybetmesi ya da sakat kalması, Çin halkına ilk kez dünya uygarlığının kriz boyutlarından bakarak barbarlık ve uygarlık, despotizm ve demokrasi, baskı ve özgürlük arasındaki keskin çelişkileri doğrudan deneyimleme imkânı vermiştir. Ortak düşman karşısında ve yaşadığı acılara rağmen Çin halkı, diğer dünya halklarıyla birlikte faşizm karşıtı mücadeleye tereddütsüz katılmış ve bu küresel direniş senfonisinde özgün ve etkileyici bir melodi olarak yer almıştır.

Öte yandan, bu savaş Çin'in modern edebiyatına da yeni bir yaratıcı alan açmıştır: Japonya'ya Karşı Direniş romanları. Bu tür romanlar yalnızca dönemin mücadele gereksinimlerine yanıt vermekle kalmamış; anti-emperyalist ve vatansever bayrağı yükseklerde taşıırken, aynı zamanda anti-feodal edebiyatla birlikte Çin edebiyatında 20. yüzyılın iki temel temasını hem zenginleştirmiş hem de köklü biçimde kurumsallaştırmıştır. Bu yönüyle, savaş romanlarının Çin'deki gelişimi açısından yeni bir çağın başlangıcını da simgelemiştir.

“Çin'deki Japonya'ya Karşı Direniş romanları, yarım yüzyılı aşkın gelişim sürecinde üç temel aşamadan geçmiştir. Savaş yıllarını kapsayan ilk 15 yıl, bu türün doğuş dönemidir. Japonya'nın saldırısı ve direniş temalı çağın belirginleşmesiyle, edebiyatın savaş merkezli bir yapıya bürünmesi tarihsel bir zorunluluk hâline gelmiştir. Ancak bu dönemde, yeni dönemin savaş edebiyatına dair yeterli pratik birikimin olmayışı, yazarların kişisel savaş deneyimlerinin eksikliği ve savaşın çoğu zaman yenilgilerle sonuçlanması gibi nedenler, Japonya'ya Karşı Direniş romanlarının gelişimini büyük ölçüde sınırlandırmıştır.

İzleyen otuz yıl ise, savaş sonrası dönemin 'atalet hareketi' olarak nitelendirilebilecek bir dönemdir. Savaşın sona ermesi ve özellikle Yeni Çin'in kurulması, savaş temalı romanların estetik yönelimlerinin savaş dönemi tarzından edebî olana geçiş yapması için uygun koşulları oluşturmuştur. Ancak siyasî ve kültürel pek çok etken nedeniyle, bu yeni dönemdeki direniş romanları hâlen savaş döneminin kültürel izleklerinde ilerlemeye devam etmiştir.

Yeni dönemle birlikte gelen yirmi yıl ise, 20. yüzyıl direniş romanlarının estetik bir dönüşüm sürecine sahne olmuştur. Otuz yılı aşkın savaş sonrası atalet döneminin ardından, Japonya'ya Karşı Direniş romanları nihayet savaş dönemi kültürel geleneğinden sıyrılarak tarihsel ve estetik bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu dönüşüm hem edebiyatın özüne dönüş anlamına gelir, hem de geleneksel edebiyatın tikanıklıklarını aşmaya yönelik bir hamledir” (Fang, 1999, s. 24-25).

Kızıl Darı Tarlaları, Gaomi halkının Japon işgaline karşı gösterdiği direngen yaşam gücünü, kanla yoğrulmuş cesaretini ve millî ruhunu ortaya koyan klasik bir eserdir. Bu

roman üzerine yapılan tanımlamalarda genellikle bu noktaya vurgu yapılır. Her ne kadar romandaki birçok hikâye halk anlatılarından ve yazarın hayal gücünden türetilmişse de, tüm anlatıyı birleştiren ana eksenin “Japonya’ya karşı direniş” olması, bu eserin sıklıkla direniş romanı olarak sınıflandırılmasına neden olmuştur. Nitekim *Kızıl Darı Tarlaları*, Çin direniş romanlarının üçüncü estetik evresine denk gelen bir dönemde yazılmış olup, bu yönüyle geleneksel direniş romanlarından birçok açıdan ayrılır.

1980’li yılların ortasında, edebî anlayışta yaşanan çözülme ve özgürleşme sürecinde, yaşlı kuşak yazarların “savaşı yaşamadan savaş nasıl yazılır” sorusuna karşılık olarak Mo Yan, edebiyatın tarihî olayları kopyalama aracı olmadığını, romancıların savaş anlatısında esas olarak “savaşın insan ruhunu nasıl çarpıttığını ya da insan doğasını nasıl dönüştürdüğünü” anlatması gerektiğini savunur. Bu anlamda, savaşı bizzat yaşamamış kişiler de savaş temalı eserler yazabilir (Mo, 2003, s. 20).

Mo Yan tam da bu sade ve sahici anlayışla *Kızıl Darı Tarlaları* ve devam bölümlerinin yazımına girişir. Hikâye, 1939 yılının geleneksel takvimine göre sekizinci ayın dokuzunda başlar. “Babam” Douguan, “dedem” Yu Zhan’ao ile birlikte Japonların konvoyuna pusu kurmaya giderken, “ninem” onları köyün çıkışına kadar uğurlar. Eğitim almamış köylülerin kendiliğinden oluşturduğu milis grubu ile Japon askerleri arasında çıkan silahlı çatışmada her iki taraf ağır kayıplar verir. Akan kan, geniş darı tarlalarını sularken, darının altındaki siyah toprağı çamura dönüştürür.

Her şeyden önce, geleneksel “savaş edebiyatı”nın savaş sürecini doğrudan yansıtmaya eğiliminin aksine, *Kızıl Darı Tarlaları* savaş ortamını ve savaş arka planını sadece ödünç alır. Bu tercih, önceki “savaş edebiyatı” ve “askerî edebiyat” geleneklerine köklü bir eleştiri getirirken, edebiyat camiasında önemli kuramsal tartışmalara da yol açar. Romandaki “direniş” anlatımı da bu bağlamda çelişkili değerlendirmelere konu olmuştur.

Cai Yi yazdığı makalede Mo Yan’ın savaş temasını işlerken natüralist bir eğilimle gerçeğin dışına çıktığını ve hayattan koptuğunu savunmuştur. Özellikle Luohan Amca’nın maruz kaldığı şiddetin ayrıntılı tasviri, estetik değerlere aykırı olarak görülmüştür. Karakterlerin karmaşık yönleri öne çıkarıldığından dolayı, eserde iyilik ve kötülük, güzellik ve çirkinlik arasındaki ayrımlar bulanıklaşmaktadır. Komünist Parti

önderliğindeki birliklerin direniş mücadelesine dair anlatıların ise tarihsel gerçeklikten uzak ve inandırıcılıktan yoksun olduğu iddia edilmiştir (Cai, 1986, s. 100).

Kızıl Darı Tarlaları üzerine sonraki yıllarda yapılan eleştiriler de karakter anlatımı ve direniş tarihine yaklaşım üzerinde yoğunlaşmıştır. Eleştirmenler, yazarın tarihî gerçekleri hiçe sayarak, tarihi çarpıttığını ve Komünist Parti'nin önderliğindeki Sekizinci Yol Ordusu'nu çirkinleştirdiğini ileri sürmüştür. Özellikle, ulusal kurtuluş savaşında önemli bir rol oynayan bu ordunun romanda “coşkulu bir köpek sürüsü” olarak tasvir edilmesi, eleştirmenlerce tahammül edilemez bir çarpıtma olarak değerlendirilmiştir (Gan, 2013, s. 32).

Savaş temalı romanlar açısından yapılan bazı akademik karşılaştırmalarda, Çin'deki Japonya'ya Karşı Direniş romanları ile Batı'daki anti-faşist savaş romanları arasında önemli farklara dikkat çekilmiştir. Bu karşılaştırmaların sonucunda, Batı savaş romanlarının savaşın dehşetini ve acımasızlığını güçlü bir şekilde tasvir etmeye odaklanmasına karşın, Çin'de savaş sonrası dönemde yazılan direniş romanlarının daha çok stratejik kararlar, savaş sahneleri ve kahramanlık eylemlerinin betimlenmesine ağırlık verdiği, buna karşılık savaşın doğasında bulunan şiddet ve kanlı gerçekliğin genellikle göz ardı edildiği tespit edilmiştir. Bu durum, savaşta bireyin yaşadığı travma ve acıların anlatımını büyük ölçüde zayıflatmış, hatta görünmez kılmıştır.

Ayrıca, kahramanlık anlatısının bu metinlerde merkezî bir konumda yer alması, Çin savaş romanlarının başkahramanlarının, vatanseverlik tutkusu uğruna yaşam içgüdüsünden doğan korkularını yitirmiş gibi görünmelerine, ölümü tüy kadar hafife almalarına yol açmıştır. Bu anlatım tarzı, her ne kadar trajik ve yüce bir atmosfer yaratıyor gibi görünse de, bireyin ölüm karşısındaki içsel çatışmalarının yok sayılması, okuyucuda tekdüze ve yapay bir duygu uyandırabilir. Oysa özellikle Sovyetler Birliği'nde gelişen “siper gerçekçiliği” akımına ait Batılı savaş romanlarında kahramanlar sıradan insanlar olarak sunulmuş, onların ölüm korkuları, yaşama tutkuları ve savaşın ruhlarında yarattığı çelişkiler derinlemesine işlenmiştir.

Bu bağlamda bakıldığında, *Kızıl Darı Tarlaları* adlı eser, dönemin Çin edebiyat sahnesinde oldukça aykırı bir konumda yer almaktadır. Hem olay örgüsü hem de karakter inşası açısından geleneksel Çin savaş romanlarından belirgin bir şekilde ayrılmakta; Batı

savaş edebiyatına, özellikle de bireyin ruhsal çatışmalarını öne çıkaran yapıtlarına daha yakın durmaktadır.

Bu tür “alışılmadık” bir yaklaşım için Mo Yan, “Darı İçkisi”nin bir dipnotunda şu açıklamayı yapar: “Bu bölümü tamamladıktan sonra bazı arkadaşlarım bu sahnenin ‘çirkin’ olduğunu, hatta Vargas Llosa’nın romanlarındaki benzer sahneleri çağrıştırdığını söylediler. Ben ise şöyle yanıt verdim: ‘Ataların başarıları silinemez, ama onların hataları da gizlenemez.’” (Mo, 2012b, s. 155). Bu sözler, yaşamın gerçekliğini, savaşın ve insan doğasının acımasızlığını süslemeden, çarpıtmadan yansıtmaya çabasının ifadesidir; başka bir deyişle, tarihsel gerçekliğe ve onun vahşetine ışık tutma niyetidir. Bu, her yazar için ulaşılması güç ama değerli bir hedeftir. Zira tarihsel gerçeklik genellikle çok boyutlu ilişkilerin iç içe geçtiği karmaşık bir düzlemde yer alır ve tarihî olaylara dair şematik ya da idealize edilmiş yaklaşımlar, doğru değerlendirmeler yapılmasını daha da zorlaştırmaktadır.

Tarihin bu gerçekliğini yansıtmak amacıyla Mo Yan, eserinde “canlı canlı deri yüzme”, “insan ile köpek arasında geçen dövüş” ya da Japon askerlerinin toplu tecavüz sahneleri gibi son derece sarsıcı ve rahatsız edici sahneleri detaylı bir biçimde işlemiştir. Bu tür bir anlatımı okumak güçlü bir sinir sistemini gerektirir. Ancak uzun yıllar boyunca, “savaşın acımasızlığını fazla vurgulamak” yönündeki eleştirilerin etkisinde, okurda “pislik çağrışımı” uyandırabilecek kelimelerden kaçınma eğilimi (örneğin Japon askerlerinin Çinli kadınlara tecavüzünü yalnızca “kadına hakaret” şeklinde ifade etmek), doğal gerçekçiliği reddetme eğilimleri gibi etkenler Çin edebiyatında savaşın trajedisini doğrudan anlatma cesaretini bastırmıştır. Edebiyat giderek yaşamın trajedilerinden ve bireyin acılarından uzaklaşarak bir çeşit “uyuşturucu” işlevi görmeye başlamıştır. Bu eğilim, özellikle son yıllarda daha da belirginleşmiş; çeşitli türlerdeki romanlar, gerçek yaşamdan kaçma yönünde bir izlek izlemeye başlamıştır. Mo Yan ise bu “çiçeklerle bezeli, duygusal” edebiyat ortamında çarpıcı ve rahatsız edici bir gerçeklikle adeta fırtına gibi esmiş ve edebiyata ferahlatıcı bir nefes getirmiştir.

Buna karşılık, Mo Yan’ın bu gerçekçi anlatımını olumlayan akademik görüşler de mevcuttur. Örneğin Huang Guozhu, *Kızıl Darı Tarlaları* üzerine yaptığı bütüncül değerlendirmede, bu romanı “askerî edebiyat” bağlamında ele almış ve Mo Yan’ın asıl odağının savaşın insanlar üzerindeki psikolojik etkileri, duygu ve düşünce düzeyinde

meydana getirdiği dönüşümler olduğunu belirtmiştir. Ona göre, eserde Komünist Parti'nin liderliğinin yeterince görünmemesi, köylü milislerin nasıl örgütlendiğinin detaylı anlatılmaması gibi eleştiriler, eski savaş edebiyatının ölçütleriyle yapılmakta ve savaş edebiyatının gerçek işlevinin gözden kaçırılmasına yol açmaktadır. Zira savaş edebiyatı, bireyin savaş koşullarında varoluş biçimlerini irdelemeli; çıplak tarihî gerçeklikleri izlemek yerine, bireyin iç dünyasına yönelmelidir. Ona göre, Mo Nehri kıyısındaki pusular ya da Japonların intikam amaçlı yaptığı köy katliamları, yalnızca tarihî fon işlevi görmektedir. İşgalci güçlerle direnişçiler arasındaki çatışma, romanda edebî anlamda dengeli bir karşıtlık oluşturmaz; asıl edebî ağırlık, Yu Zhan'ao ve onun kaderiyle ilintili karakterler üzerine kuruludur. Bu kişiler açısından önemli olan, savaşta kimin kazandığı değil — çünkü bunun tarihî sonucu herkesçe malumdur — o savaşın içinde nasıl yaşadıkları ya da nasıl öldükleridir (Huang, 1988, s. 193).

Zaman değiştikçe, insanların tarihe duyduğu duygular da değişmektedir. İnsanlar tarihi incelerken, kaçınılmaz olarak yaşadıkları çağın damgasını geçmişin üzerine yansıtırlar. Bu nedenle tarihin anlatımında sık sık “tarihin yüceltilmesi” ile “tarihin arındırılması” arasında salınımlar gözlemlenir. İşte bu çağda Mo Yan'ın yaptığı şey, tarihin hakiki yüzünü yeniden ortaya koymaktır. *Kızıl Darı Tarlaları*'nda Yu Zhan'ao'nun birliği büyük ölçüde plansız, eğitimsiz, ekipmandan yoksun, adeta eşkıya ruhlu bir kalabalıktan ibarettir. Bu birlik, Çin Milliyetçi Partisi'ne (KMT) bağlı Leng Zhidui ile Japonların erzak taşıyan konvoyuna pusu kurmak için anlaşır; ancak uzun süreli bekleyişin ardından ne Japon askerleri ne de KMT kuvvetleri belirir. Bu durum, birliğin dağılmasına neden olur. Douguan köye geri dönüp Dai Fenglian'dan qiabing istemeye giderken, diğerleri darı tarlalarına dağılır. Tam o anda Japon askerlerinin araçları aniden çıkar ve ekmek getiren Dai Fenglian dâhil olmak üzere birçok kişiyi öldürür; ardından Yu Zhan'ao'nun birliğiyle beklenmedik bir çatışma yaşanır. Özenle planlanmış bir pusu savaşı, hazırlıksız bir karşılaşmaya dönüşür ki bu, savaş stratejisinde büyük bir hata olarak kabul edilir ve aynı zamanda bu birliğin dağınık, kendiliğinden oluşmuş doğasıyla da doğrudan ilişkilidir. Savaşta Japonlar yok edilir, ancak tüm gerilla savaşçıları da hayatını kaybeder.

Bu savaşın Mo Nehri Köprüsü'ndeki yerel bir anlatımı olduğu gibi, karakterlerin tasarımı ve olay örgüsünün genelinde de aynı yaklaşım görülür. “Ben” anlatıcının sevgiyle andığı dedem Yu Zhan'ao ve ninem Dai Fenglian karakterleri, idealize edilmekten uzak bir

şekilde, “en kahraman ve en piç” olarak çelişkili boyutlarıyla tasvir edilir. Yu Zhan’ao, annesinin sadakatsizliğini öğrenince kılıçla adam öldürebilir; ama kendisi gündüz vakti ahlaksızlık yapar, Lian’er ile zina eder. Japon işgalcilerden intikam almak için Mo Nehri Köprüsü savaşını planlarken, aynı zamanda büyük bir cenaze töreni sırasında halktan zorla para toplar ve sahte para bastırır. O, hem en sevecen âşık ve babadır, hem de gözünü kırpmadan öldürebilen, acımasız bir insandır.

Olayların düzenlenişinde de Mo Yan, klasik “halk ve ordu zaferin temelidir” anlayışına karşı çıkar; Yu Zhan’ao’nun Sekizinci Yol Ordusu ile KMT Leng Zhidui arasındaki karmaşık ilişkilere – kimi zaman iş birliği, kimi zaman düşmanlık – açıkça yer verir. Üstelik yazar, “geleneksel direniş romanlarının şematik yapısına aykırı” görünen bazı şiddet sahnelerinin tamamen uydurma olmadığını, bu tür çatışmaların tarihsel ve insani zorunluluklardan doğduğunu ve bunun trajik boyutlarını gelecekteki eserlerinde daha da derinlemesine işleyeceğini belirtir.

Bu tür kalıpların dışına çıkan tarihsel karakter ve sahne tasvirleri, Mo Yan’ın eserinde olayların daha inandırıcı ve içten gelmesini sağlar.

Bir diğer önemli husus, geleneksel direniş romanlarının Komünist Parti’nin köylüleri örgütleyip eğittiğini ön plana çıkarmasına karşın, Mo Yan’ın daha çok köylülerin tarihi ve ruhsal düzlemde devrim sürecine olan doğal katkılarını vurgulamasıdır. Bu durum aslında köylülerin tarihe yönelik “karşı dönüşümünü” simgeler (Zhang, 2012, s. 134).

Japonya’ya karşı direnişte Komünist Parti mi, KMT mi yoksa eşkıyalar mı öncülük etmiştir? Bu soru Çin edebiyatında tartışmalı bir konudur. Ancak Mo Yan’ın duruşu, bu üç güçten birini ön plana çıkarmaktan çok, halkın kendiliğinden gelişen hareketine odaklanır. Çünkü yalnızca halk bu bağlamda kendiliğindendir; diğer güçler belirli ölçüde örgütlüdür (Cong, 2019, s. 28).

Bu köylüler, modern entelektüeller gibi “devletin bekası her bireyin sorumluluğudur” anlayışıyla değil; daha çok sınıfsal çıkarları doğrultusunda karar vererek direnişe katılırlar. Hatta Sekizinci Yol Ordusu kıyafetleri giymiş olsalar dahi, çiftçi zihniyetlerinden kurtulamazlar. Pek çok köylü, Marksist ideallere değil, yaşamın

zorluklarına ve toprak reformu gibi doğrudan maddi hedeflere yönelerek devrime katılmıştır.

Aslında, *Kızıl Darı Tarlaları*’ndaki direnişin başlangıç noktası Yu Zhan’ao değil, Liu Luohan’dır. Luohan Amca, Japon askerleri ve kukla hükümetin askerleri tarafından zorla yol yapımına götürülürken hakarete uğrar ve işkence görür; ardından kaçmaya çalışır. Ancak tanıdığı bir katırın sesi üzerine geri döner, katırın huysuzluğuna sinirlenip bacağını kırınca tekrar yakalanır ve nihayetinde canlı canlı derisi yüzülerek öldürülür. Bu olay, Yu Zhan’ao’nun pusu düzenleme kararını tetikler. Leng Zhidui’den Japon konvoyuna dair bilgi alır ve “direniş” bu şekilde başlatılmış olur. Leng Zhidui, Yu Zhan’ao’yu birlikte hareket etmeye ikna etmeye çalışırken dedenin yanıtı nettir: “Japonlarla savaşan herkes kahraman olur.” Ninenin tepkisi ise daha dengelidir: “Anlaşamasanız da onur ve adaletten vazgeçemezsiniz, şimdi kavga etmenin ne yeri ne de zamanı, öfkenizi Japonlardan çıkarın,” Ardından içtikleri içkiyle yemin eder: “Bu içkide Luohan Amca’nın kanı var, erkek olan içer, sonra gidip Japon konvoyunu basarsınız, ardından evli evine köylü köyüne, kuyu suyu nehir suyuna karışmaz” (Mo, 2012b, s. 25).

Her ne kadar Leng Zhidui son anda iş birliği yapmayarak Yu Zhan’ao’nun neredeyse yok olmasına neden olsa da, onun direniş hareketinin doğrudan intikam arzusu ve yaşama içgüdüsünden kaynaklandığı inkâr edilemez.

Bu doğrudan çıkar ilişkileri, köylülere somut hedefler verir ve onları bu uğurda mücadeleye teşvik eder. Bu da onların dış saldırılara karşı büyük bir direnç potansiyeli göstermelerini sağlar. Ancak bu hedeflerin sınırlılığı, onların kendi sınırlarını aşmalarını engeller; böylece tarih içinde önce trajedi sonra komediye dönüşen bir döngü yaşanır. Trajedi, onların kahramanca ve fedakârca mücadelesinde; komedi ise bu kahramanlığın çok geçmeden kendi karşıtına dönüşmesindedir. Yu Zhan’ao’nun ilk kez Qi ailesinde siyah tabutu taşıması yaşama arzusunu gösterirken, Dai Fenglian’ın tabutunu taşıması, “çözüm anahtarı yine sorunun içindedir” anlayışını yansıtır. Dai Fenglian ile ilk karşılaşmaları gençlik ve canlılık doluyken, Lian’er ile olan gizli ilişkisi sıradan bir “sadık eş-gizli cariye” şemasının tekrarına dönüşür. Mo Nehri köprüsü’ndeki pusu, onun yaşamının doruk noktasıdır; burada dökülen kan, ulusun ruhunu yüceltir. Ancak “Darı Cenazesi”ndeki savaş sahneleri, onun en çöküşteki hâlini temsil eder; çirkinliği, kibiri, haddini bilmezliği ve dünyadan bihaberliği açığa çıkar.

Mo Yan'ın “direniş” anlatısına yönelik eleştiriler çoğunlukla, onun bu anlatıda ortaya koyduğu ulusal karakterin diğer yüzünü göz ardı eder. Oysa *Kızıl Darı Tarlaları*'nda bu özellikle iki karakterle açıkça sergilenir: Japon askerlerinin tehdidiyle Luohan Amca'yı derisini yüzen Beşinci Sun ve Japonların köye bombalı saldırı düzenlemesine yardım eden Çopur Cheng. Bu karakterlerin trajik sonları – Beşinci Sun'nun delirmesi ve Çopur Cheng'in intihar etmesi – okuyucuyu sarsar. Japonların Gaomi'yi işgal ettiği sırada Çopur Cheng'in sözleri tipiktir:

“Neye korkuyorsunuz? Endişelenecek neyiniz var? Kim başa geçerse geçsin bizler sonuçta sıradan halk olarak kalacağız. İmparatora direnip tahıl vermediğimiz mi var, yoksa hükümete direnip vergi mi ödemiyoruz, yatın dediklerinde yatıyor, diz çökün dediklerinde çöküyoruz, bir de utanmadan bizi cezalandıracaklar mı? Sen söyle, kim bizi cezalandırabilir?” (Mo, 2012b, s. 312).

Bu tür “ham” halk psikolojisi ya da bilinçdışı kitle düşüncesi, direniş tarihinin kaçınılmaz ve karanlık bir yönünü temsil eder.

2.1.3. Yaşam ve Tarih

Mo Yan'ın edebiyatında “yaşam” kavramı her zaman merkezi bir anahtar sözcük olarak yer alır. Bu, hem ulaşılan bir sonuç hem de sürekli vurgulanan bir noktadır. Ancak yaşamın mekân ve zamanın akışı içinde nasıl hareket ettiğini, nasıl bir değişim ve dönüşüm yaşadığını sergilenildiğinde, kaçınılmaz olarak tarihle bir temas kurmak gerekir. Mo Yan'ın eserleri ister çağdaş hayatı, ister çocukluk anılarını ya da dedesi ve ninesine dair anlatılan hikâyeleri konu alsın, hepsi tarihsel süreçle ayrılmaz biçimde bağlantılıdır. Yaşamın dalgası, tarihin nehrinde inişli çıkışlı şekilde akmaktadır.

Aynı zamanda, yaşamın tarihsel yönünü sergilerken Mo Yan, tarihe yönelik özel bir bakış açısı da sunar; bu bakış, onun köylü sınıfına ait tarih anlayışını yansıtır. Mo Yan, erken dönem eserlerinden biri olan *Saydam Turp* üzerine konuşurken, roman karakterine uygun bir anlatı zemini ararken “Kültür Devrimi” gibi özel bir dönemi kullanmanın kaçınılmaz olduğunu belirtmiş, ancak bu dönemin karanlığının doğrudan tasvir edilemeyeceğini ve idealleştirilemeyeceğini vurgulamıştır. Bu nedenle, o döneme dair ayrıntılar bilerek geri planda bırakılmış, okuyucunun yalnızca genel çerçeveyi anlaması sağlanmıştır.

Bu ifade, Mo Yan'ın edebiyat ile tarih arasındaki ilişkiyi nasıl kurduğuna ışık tutar. O, önce karakterleri ve hikâyeyi yaratır, ardından bu figürler için uygun bir tarihsel arka plan

inşa eder. Tarihi, birey üzerinde kaçınılmaz bir belirleyici unsur olarak görmektense, yaşamın kendine özgü varoluş biçimine dikkat çeker. Tarih, onun için yalnızca yaşamın resmedildiği bir çerçevedir.

Mo Yan, edebî coğrafyasındaki tarih anlayışı hakkında şöyle demiştir:

“Benim yazdıklarım, aslında zihnimde canlandırdığım tarihtir. Gerçek tarih ile benim kalemimden çıkan tarih arasında büyük farklar vardır, hatta tamamen farklıdır. Ben bugünün insanı olarak geçmişe bakıyorum; duyduklarına, okuduklarına ve hatta tanıdığım bazı insanların yaşadıklarına dayanarak tarih kurguluyorum” (Mo, 2002, s. 187).

“Mo Yan, ana akım edebiyatın inşa ettiği büyük anlatıya hiçbir zaman güvenmemiştir. O, kişisel bellekteki gerçek Çin taşrasının halk tarihini bulmaya çalışır. Onun yazdıkları, halkın tuhaf, marjinal ve ölüme terk edilmiş prototiplerini konu alır. Efsaneler, öyküler, yerel tarihler şeklinde günümüze ulaşan bu anlatılar, modern olmayan, bütüncü olmayan başka bir tarihe – belleğe – işaret eder” (Chen, 2003, s. 228).

Mo Yan’ın amacı, tarihsel gerçekliği bire bir yeniden üretmek değildir. Onun için tarih, insan doğasını gözlemleyebileceği bir mercek, bir araçtır.

Çoğu edebî eserde tarih > karakter > tarih gibi bir döngü izlenirken, yani tarih karakterleri şekillendirir, karakterler de tarihe geri etki eder, Mo Yan’ın eserlerinde bu döngü yaşam > tarih > yaşam şeklindedir. Yaşam tarih ile çatışır; bu çatışma sırasında yaşam ya yükselir ya da bastırılır. İlki tarihsel zorunluluğun altını çizirken, ikincisi bireysel varoluşun izini sürer. Mo Yan’ın karakterleri, özellikle Yu Zhan’ao gibi figürler, geleneksel, olumlu kahramanlardan farklıdır. Yu Zhan’ao asi ve inatçıdır; çıplak ve bağısız bir yaşamı idealleştirir, tarihin mantıksal çerçevesinden bihaberdir. O, tarihsel sürecin dışında ya da karşısında yer alabilir, ancak Mo Yan’ın ilgisini çeken bu durum değil, onun yaşamı nasıl yaşadığı, nasıl bir canlılık ortaya koyduğudur.

Mo Yan’ın yaşamı tarihe üstün tutmasının bir başka nedeni de, onun edebiyatında yaşamın somut, hissedilebilir olmasıdır. Yaşam, duyumsal etkileşimler yoluyla kendini kanıtlar. Yaşam bir nehir gibi akar, fakat her birey kendi yolu ile bu akışı temsil eder. Tarih ise daha çok belirsizlikle çevrili, muğlak ve sezgisel olarak algılanır (Zhang, 2012, s. 126).

Örneğin kitapta, Douguan bir parça merakla boş gözlerle bakan gerilla savaşçılarına bakarak sorar: “Bunlar nereden geldiler? Nereye gidiyorlar? Neden pusuda bekliyorlar?”

Pusudan sonra ne olacak?” Ancak Mo Yan bu felsefi sorulara derinlemesine dalmaz, yalnızca yüzeysel bir şekilde geçiş yapar.

“Babam nehirden beklediği işareti dikkatlice dinleyince şimdi nerede olduklarını çıkarmış, birlik güneyden doğuya gidiyor, nehir yönünde ilerliyorlarmış. Babam hangi yöne gittiklerini çıkarınca bu kez pusu kurmaya, Japonları vurmaya, tıpkı öldürdükleri köpek gibi adam öldürmeye gittiklerini anlamış” (Mo, 2012b, s. 7).

Yaşamın hissinden kopuk, soyut ve spekülâtif sorular Mo Yan için ne gereklidir ne de anlamlı. Onun için önemli olan, zamanın içinde kıpırdayan canlı yaşam hissini yakalayabilmektir.

Ancak burada şu da açıkça belirtilmelidir ki, yaşam tarih-ötesi bir varlık değildir. Tarih, insanın tarihidir; başka bir deyişle, yaşamın ve uygarlığın tarihidir. Yaşamı hakiki biçimde kavrayan, aslında tarihin temel bir yönünü de kavramış olur. Marx, insanın en temel üretim faaliyetlerini yaşam araçlarının üretimi ve yaşamın üretimi olarak ikiye ayırır. Bu bağlamda, yaşamın üretimi ve onun maddi olmayan faydacılığı da maddi üretimle birlikte tarihin temel içeriğini oluşturur. Hatta bilinçli bir tarih anlayışına sahip olmayanların eylemlerinde bile tarihsel unsurlar gizlidir. Marx ve Engels şöyle der:

“Tarih şu şekilde yaratılır: Nihai sonuç, birçok bireysel iradenin karşılıklı çatışmasından doğar ve bu iradelerin her biri de çeşitli özel yaşam koşullarına bağlı olarak şekillenmiştir. Böylece sayısız karşılıklı güç, sonsuz sayıda kuvvetin paralel dörtgeni oluşur ve bunların sonucunda tarihî olay dediğimiz genel bir sonuç ortaya çıkar. Bu sonuç, bütün olarak bakıldığında, bilinçsiz ve istem dışı işleyen bir kuvvetin ürünüdür” (Marx ve Engels, 2012, s. 478).

Bu nedenle, gerek *Kızıl Darı Tarlaları*’ndaki Yu Zhan’ao ve Dai Fenglian, gerek diğer eserlerdeki karakterler, kendi iradelerini ve bu iradenin şekillendiği özel yaşam koşullarını ortaya koyarak, farkında olmadan da olsa tarihî olayların parçası hâline gelir ve tarihsel çoklu kuvvetlerin birer bileşeni olur.

Tarih denildiğinde, iki şeyi kastedilir: Birincisi, geçmişte yaşanmış, artık geri döndürülemez, yeniden üretilemez olaylar ve ölümler; ikincisi ise bu olayların kayda geçirilmesi ve araştırılmasıdır. Ancak bu kayıtlar, ne kadar nesnel olursa olsun, onları gerçekleştiren bireylerin kişisel aklı ve duygularından tamamen arındırılamaz. Ernst Cassirer şöyle der:

“Tarihçi bize sadece belli bir kronolojik sıraya göre dizilmiş olayları vermez. Bu olaylar onun için yalnızca bir kabuktur; o, bu kabuğun altında insanî ve kültürel bir

yaşam arar – içinde eylem ve tutku, sorun ve yanıt, gerilim ve çözölme barındıran bir yaşam. Tarihçi, tüm bunlar için yeni bir dil ya da mantık icat edemez. Ama kavramlarına ve kelimelerine kendi iç duygularını katar ve onlara yeni bir anlam ve renk verir – kişisel yaşamın rengi” (Cassirer, 1985, s. 237).

O hâlde, kişisel renkten tamamen arınmış, mutlak nesnelliğe dayalı bir tarih yazımı gerçekten mümkün müdür? Edebiyatın tarihi yansıtmaması, yeni bir kronoloji yaratmak için değil; tarihin değişimleri aracılığıyla duygularını ve düşüncelerini ifade etmek, geçmişin hayaletleriyle bugünün hayatına karışmak, tarihi günümüzle, gerçeklikle, idealle, edebiyatla bir bütün hâline getirmek içindir. Bu da geçmişi anarken geleceğe yönelmektir.

O hâlde, Mo Yan’ın tarih ve gerçeklik hakkındaki özgün yaklaşımı nerededir?

“Mo Yan’ın eserlerinde çoğu zaman ‘köylü merkezli’ bir bakış açısı dikkat çeker; bu, onun değer yargılarını ve tarih anlayışını şekillendirir” (Zhang, 2012, s. 132). O, tarihi köylünün çıkarları doğrultusunda değerlendirir ve yorumlar. Çin’in bireysel, kendi kendine yeten küçük üretim ekonomisi bağlamında, düşük üretici güç seviyesi, halkı yaşamın maddi güvenliğine odaklı kılar; böylece doğrudan faydacılık onların dikkat merkezine yerleşir.

Örneğin, *Kızıl Darı Tarlaları*’nda, Yu Zhan’ao ile Sekizinci Yol Ordusu’nun Jiao-Gao bölüğü ve KMT’nin Leng Zhidui arasındaki ilişki, zaman zaman dostluk zaman zaman düşmanlık şeklinde değişir. Büyük cenaze töreni sırasında Jiaogao birlikleri tarafından pusuya düşürüldüklerinde, iyi niyetli bir Demir İrade topluluğunun üyesi şöyle der: “Komutanım, onlara bulaşmayalım, sadece silahlarımızı istiyorlar, evimize dönüp darı yetiştirmeye devam edelim” (Mo, 2012b, s. 264).

Yu Zhan’ao, Leng Zhidui’nin makineli tüfekle hem Demir İrade topluluğunun üyelerini hem de Jiao-Gao askerlerini bıçtığını görünce, bir zamanlar o silahı kendisine almamış olmasından pişmanlık duyar: “Eğer fidye olarak makinelileri isteseymiş, işre şimdi Çopur Leng’in öfkesiyle karşılaşmayacakmış” (Mo, 2012b, s. 298).

Bu insanlar, vatan ve ailelerinin intikamını almak için savaşa katılan köylülerdir. Tarihin girdabına kapılmışlardır, ancak ne politik mücadeleyi ne de ulusal kurtuluş mücadelesinin büyüklüğünü kavrayabilirler. Toprak, öküz, buğday ve mülk onlar için her şeyden daha önemlidir. Yu Zhan’ao ise farklı silahlı güçler arasındaki mücadelede silahı merkeze

koyar, siyasi stratejiyi değil. Bu amaçla, Jiao-Gao bölük komutanı Küçük Ayaklı Jiang ve Leng Zhidui yani Çopur Leng'yi kaçıır; onlardan silah ve at elde eder. Bu şekilde, Demir İrade topluluğundaki konumunu sağlamlaştırırsa da kendi çöküşünün tohumlarını da ekmiş olur.

O, köylüleri de doğrudan faydacılık ilkesiyle yönetir. Karısının ve köylülerin intikamını almak için direnişin lideri olabilir, ama ölen eşi Dai Fenglian için büyük cenaze düzenleyerek sahte para basıp halkı dolandırmaktan da çekinmez. Aşk gibi kutsal bir konuda dahi doğrudan çıkarı önceleyen biridir: Hizmetçisi Lian'er'i arzularıyla sahiplenebilir ama Dai Fenglian'ın Kara Göz'le olan ilişkisine tahammül edemez. Yaşam arzusu yalnızca duysal seviyede kalır; bu durum doğrudan faydacılıkla bütünleşmiştir. Bu, onun yaşam gücünü gösterdiği kadar sınırlılıklarını da sergiler.

Sınırlı hedeflerin peşinden körcesine koşar, bu da onun cesaretini, direncini gösterir. Ancak aynı doğrudan faydacılık onu dar görüşlü, bencil, cahil ve muhafazakâr kılar. Onun hayatı, daha yüksek anlamda, kaotik ve kendi kendine zarar veren bir hâl alır. Romanın sonunda, Japonya'nın Hokkaido Adası'ndaki yıllar sonra köyüne döndüğünde “pek konuşamamış, kelimeler sanki ağır taş parçalarıymış gibi dökülüyormuş ağzından”. Onun tek sözcüğü şudur: “Oh... Oh... Silah... Silah” (Mo, 2012b, s. 73). Belleğinde kalan tek şey silahtır. Yıllar önce gömdüğü silahı çıkarıp paramparça eder. Zaferi de silaha bağlıdır, yenilgisi de. Hayatına dair tek ölçüsü silah olmuş, köylü sınıfının kaderi üzerine düşünememiştir.

Mo Yan yalnızca Yu Zhan'ao'nun davranışlarına köylü faydacılığının rengini vermekle kalmamış, tarihi de köylüleştirmiştir. Farklı sınıflar ve siyasi cepheler arasındaki karmaşık mücadeleleri sadeleştirerek, doğrudan faydaya – yani silah ve cephane çatışmalarına – indirgemmiştir. Leng Zhidui ile yaşanan çatışmalar nispeten anlaşılırken, Yu Zhan'ao'nun kuvvetleri ile Jiao-Gao bölüğü arasındaki karmaşık ilişkiler oldukça dikkat çekicidir: İlk olarak Jiao-Gao bölüğü, Yu Zhan'ao'nun gizlice sakladığı silahları çalmış, ardından Demir İrade topluluğu Jiao-Gao Komutanı Jiang'ı kaçıırarak fidye karşılığı yüz tüfek talep etmiş, nihayetinde Jiao-Gao bölüğü Yu Zhan'ao'nun birliklerine pusu kurarak kanlı bir çatışmaya neden olmuştur.

Bu mücadelede sadece Yu Zhan'ao değil, Jiao-Gao bölümü de politik olarak etkili değildir. Ne birleşik cepheyi kuracak stratejiye ne de halkı örgütleyecek yöntemlere sahiptirler. Hatta, taktiksel olarak Leng Zhidui'den daha başarısızdırlar. Sonunda, bu üç gücü asıl birleştiren ne ulusal çıkarlar ne de ideolojik ilkeler olmuştur; hepsini bir araya getiren şey Japonların ani saldırısıdır. Bu bir politik öngörü değil, sadece savaş anındaki refleksif bir tepkidir.

Bu nedenle Mo Yan, Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'ndaki tarihsel dönüşüm aracılığıyla insan doğasını sorgulayan bir tarih mekânı yaratmıştır.

“‘Tarihî mekân’dan kasıt, Mo Yan gibi bir yazarın doğrusal tarih anlatılarını nasıl derinlikli ve çok katmanlı hâle getirdiğidir; bu, insanlar ve mekânlar aracılığıyla akan tarihe somut bir çerçeve kazandırmaktır” (Wang, 2006, s. 217).

Mo Yan, Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'ndan tarih öncesi vahşilikten yola çıkarak, yüzyıllık Çin tarihinin karmaşasını yaşam dolu anlatılarla dokur ve bu tarihsel dönüşümde insan doğasının çeşitli yüzlerini inceler. “Tarihi insanlar yazar, kahramanları insanlar yaratır. İnsanlar gerçeklikten hoşnutsuzluk duyduğunda geçmişe özlem duyar; kendilerinden hoşnutsuzluk duyduklarında atalarına taparlar” (Mo, 2003, s. 169).

Kırsaldan şehre giden Mo Yan, kentsel yaşamla hep bir yabancılık hissi taşır. Şehirlerin “yüzeydeki ışıltısının ardında sakladığı pislik ve çirkinliği” görür ve insan ilişkilerine dair “derin bir hayal kırıklığı, hatta umutsuzluk” hisseder (Zhou, 2002, s. 39).

Modern kent uygarlığının baskısı altında insan doğasının sönmüldüğünü hisseder. Bu nedenle romanlarında tarihî zamanı dede ve ninenin kahramanlık dönemine kadar geriye sarar ve modern toplumun yabancılaştırıcı doğasını eleştirir.

Bu süreçte Mo Yan, çift yönlü eleştiriye dayalı bir tarih görüşü geliştirir. Onun gözünde tarih, doğrusal bir çizgide ilerlemez. İyilik ve kötülük, ilerleme ve gerileme, güzellik ve çirkinlik hep iç içe bulunur. Mo Yan şöyle der:

“Ben Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'nı hem çok sevdim, hem de ondan çok nefret ettim. Büyüyüp Marksizmi öğrenince sonunda fark ettim ki: Gaomi Kuzeydoğu Bucağı şüphesiz dünya üzerindeki en güzel ve en çirkin, en anlaşılmadık ve en sıradan, en kutsal ve en yozlaşmış, en kahramanca ve en piç, en çok içki içilen ve en çok sevilen yerdir” (Mo, 2012b, s. 2).

Bu bakış açısıyla Mo Yan tarihi sadece ilerlemenin geçmişi olarak görmez. Onun bakışı her zaman insan doğusunun değişimine odaklanır. Wu Xuan, Mo Yan'ın tarih anlayışını şöyle yorumlar: “Mo Yan, modern bilinç düzeyinde durarak, bir filozof gözüyle ulusal tarihi ‘devasa bir döngü’ olarak algılar” (2001, s. 174). Yani Mo Yan'ın Gaomi Kuzeydoğu Bucağını bütünsel bir simgedir; insanlık tarihinin bir minyatürüdür, geçmiş ile bugünü birbirine bağlar.

Mo Yan'ın çift yönlü tarih eleştirisi, insan doğasındaki tekrar eden kötülüğe dikkat çeker ve insan doğasını sorgulamasına neden olur. Zaman ilerler, tarih döner, insan kendi kaderini tekrar eder. *Kızıl Darı Tarlaları*'ndaki onlarca ev, Shan ailesinin zenginliğine, büyükbabanın cinayetlerine, dedeyle ninenin tutkulu hayatına ev sahipliği yapar. Bu evler tarihî karmaşanın simgesidir. “Bin Kişilik Mezarlık”da Komünistler, Milliyetçiler, Japonlar, subaylar ve sivillerin kafatasları yan yana yatar, aynı yağmurla eşit şekilde sulanır. Mo Yan artık tarihi sadece sınıf ya da milliyet perspektifiyle yorumlamaz. İnsanlar devrim ve savaşları türlü adlar altında başlatır ama nihayetinde aynı arzularla ve günahlarla hareket ederler.

Mo Yan, modern insanın zayıflığına ve ikiye bölünmüşlüğüne dayanamayınca, büyükbabasının sesini dinlemek üzere kırmızı darı tarlalarına döner. Ancak orada da çirkinlik ve yozlaşmayla karşılaşır. Tarih döngüsel bir hâle bürünmüştür; Mo Yan artık hayalindeki saf ve ışıltılı kırmızı darıyı bulamaz (Ba, 2008, s. 27-28).

2.2. İSTANBUL'DAKİ TARİH ANLAYIŞI

2.2.1. İstanbul'un Tarihi

Asya'nın en batı ucunda, Avrupa ve Asya kıtaları üzerinde yer alan Türkiye'nin başkenti Ankara olmakla birlikte, en büyük şehri ve aynı zamanda ticaret ve finans merkezi İstanbul'dur. Türkiye ismi, ülkedeki ana etnik grup olan Türklerden gelmektedir. “Türk” kelimesi, köken olarak Türk dillerinden türemiş olup, Tatarcada “cesur” anlamına gelmektedir. Bu bağlamda “Türkiye”, “cesur insanların ülkesi” anlamına gelir. Türkiye Cumhuriyeti'nden önce bu topraklarda yaklaşık altı yüzyıl boyunca hüküm süren Osmanlı İmparatorluğu yer almıştır. Osmanlı'nın başkenti ise bugünkü İstanbul'un eski adı olan Konstantinopolis'tir. Aslında İngilizce konuşulan dünyada, bu şehir uzun süre

boyunca hâlâ “Constantinople” adıyla anılmıştır. 1453 yılında Osmanlı ordusunun şehri fethetmesinden sonra bile, Türkçede kullanılan isim yalnızca “Konstantiniyye” idi. Ancak 1930 yılına gelindiğinde, bu şehir resmen “İstanbul” adını almıştır. (Liu, 2022, s. 2)

“Tarihî kayıtlara göre, MÖ 658 yılında Yunanlılar bu şehri kurmuş ve efsanevi liderlerinden biri olan Byzantion’dan dolayı şehre “Byzantion” (Bizans) adı verilmiştir. Yunan tarihçi Herodot’un aktardığına göre, Megaralıların lideri Byzantion, bir kahinden şu kehaneti almıştır: ‘Pontus Boğazı’nın ağzında, sularla çevrili bir Trakya burnunda, bolca balık ve geyik bulunur; burada yaşayacak insanlar büyük mutluluklara erişecektir.’ Bunun üzerine Byzantion, halkıyla birlikte Kydaros ve Barbysos nehirlerinin birleştiği noktada bir şehir kurmak ister. Ancak yeni şehrin temel atma töreni sırasında bir kartal belirip kurbanlık hayvanı kaparak Boğaziçi kıyısındaki burun ucuna uçar. Çevredeki çobanlar bu olayı Byzantion’a bildirir. Byzantion bu durumu uğurlu bir işaret sayar ve ilk planlarını terk ederek yeni şehir merkezini bu burun ucuna taşır. Böylece Byzantion adı doğmuş olur. Bu isim, Yunan şehir-devletleri döneminden Roma İmparatorluğu’nun doruk çağına kadar 1000 yıldan uzun bir süre boyunca kullanılmıştır” (Zhou, 2010, s. 58).

MS 324 yılında Roma İmparatorluğu, çeşitli siyasal krizlerle karşı karşıya kalınca, İmparator I. Konstantinos stratejik nedenlerle imparatorluğun merkezini Byzantion’a taşımaya karar verir. Aynı yıl şehrin temeli atılır. Altı yıllık büyük bir inşaat sürecinin ardından, MS 330’un 11 Mayıs günü, yeni başkent törenle açılır. Hristiyanlığı kabul eden ilk Roma imparatorunun anısını yaşatmak adına, şehre onun adı verilerek “Konstantinopolis” olarak adlandırılır. Bu isim, “Konstantin” ve Yunanca “şehir” anlamındaki “polis” sözcüğünün birleşimiyle oluşmuştur. Ayrıca, Roma İmparatorluğu’nun 395 yılında Doğu ve Batı olmak üzere ikiye ayrılmasından sonra, Konstantinopolis’i başkent edinen Doğu Roma İmparatorluğu, tarihçiler tarafından “Bizans İmparatorluğu” olarak adlandırılmıştır. Böylece “Byzantion” ismi, yalnızca bir şehir adı olmaktan çıkmış, bir imparatorluğu tanımlayan tarihsel bir kavrama dönüşmüştür ve bu imparatorluk 15. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür.

Konstantinopolis, Bizans İmparatorluğu’nun başkenti olarak gelişmeye devam etmiş, Orta Çağ boyunca zenginliği, kültürel birikimi ve dini kurumlarıyla öne çıkan bir şehir olmuştur. Batı dünyasında uzun süre boyunca en gözde şehirlerden biri olmuştur. 1453 yılında Osmanlı Türkleri tarafından fethedilen şehir, dört yıl sonra II. Mehmed (Fatih Sultan Mehmet) tarafından başkent yapılmış, idare merkezi Edirne’den buraya taşınmıştır.

Fethedilen bu şehir, Osmanlılar tarafından “İstanbul” adıyla anılmaya başlanmıştır. “İstanbul” adının kökenine dair halk arasında anlatılan yaygın bir efsaneye göre, Osmanlı döneminde Türkler yolda karşılaştıkları Yunanlılara “nereye gidiyorsunuz?” diye sorduklarında, Yunanlılar “İstin Polin” (şehre gidiyoruz) cevabını verir. Türkler bu ifadeyi şehrin adı sanarak buraya “İstanbul” demeye başlar. Ancak pek çok dilbilimciye göre, bu sadece halk arasında uydurulmuş bir açıklamadır; gerçekte ise “İstanbul” ismi, “Konstantinopolis”in zaman içinde Türkçeleşerek bozulmuş hâlidir (Zhou, 2010, s. 58-59).

16. yüzyılın ortalarında, Osmanlı İmparatorluğu, Kanuni Sultan Süleyman’ın yönetimi altında zirveye ulaşmış; Arap ve Bizans topraklarını da içine alarak Avrupa, Asya ve Afrika kıtalarına yayılan, dönemin en güçlü imparatorluklarından biri hâline gelmiştir. Bu dönemde Osmanlı toprakları kırkı aşkın ülkeyi kapsar hâle gelmiş, 600.000 km²’yi aşan yüzölçümüyle tüm Avrupa’yla boy ölçüşebilecek bir düzeye ulaşmıştır. Yaklaşık altı yüzyıl boyunca süren bu imparatorluk, İslam dünyasının da merkezi olmuştur.

Ancak 16. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, Avrupa’da Rönesans, Sanayi Devrimi ve Bilimsel Devrim gibi tarihî atılımlar gerçekleşmiş; kapitalist ilişkiler hızla gelişmiş, üretici güçlerde büyük ilerlemeler sağlanmıştır. Buna karşın Osmanlı İmparatorluğu yavaş yavaş bir gerileme sürecine girmiştir. Bu da Osmanlı ile Avrupa arasında belirgin bir tezat oluşturmuştur.

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı yöneticileri gözlerini Batı’ya çevirmiş; Batılı fikirleri benimsemeye başlamış ve bir dizi Batılılaşma politikasını uygulamaya koymuştur. 1914 yılında Osmanlı İmparatorluğu I. Dünya Savaşı’na katılmış, ancak savaşın sonunda yenilerek parçalanma ve yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. İngiltere ve Fransa gibi sömürgeci devletlerin hâkimiyetine girmekten kurtulmak adına, Mustafa Kemal Atatürk (1881-1938) önderliğinde Türk halkı burjuva devrimini gerçekleştirmiş; VI. Mehmet’in saltanatını sona erdirmiş ve 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti’ni kurmuştur. Bu tarihle birlikte Osmanlı İmparatorluğu tarihe karışmıştır.

Atatürk, Türkiye’yi hızla modern Batılı devletler seviyesine çıkarabilmek ve Osmanlı’nın çöküş döneminin izlerini silmek adına radikal Batılılaşma reformlarına girişmiştir. Dinin siyasal hayattan tamamen çıkarılmasıyla laiklik ilkesi benimsenmiş; Arap alfabesi terk

edilip Latin harflerine geçilmiştir. İslam şeriat sistemi kaldırılmış, takvim reformu yapılmış, bilimsel bilgi yaygınlaştırılmış ve laik eğitim sistemi kurulmuştur. Tüm bu reformların temel amacı Türkiye’yi Avrupa’yla uyumlu bir ülke hâline getirmek, Batı’ya entegre bir kimlik inşa etmektir.

Bu laikleşme reformları, o dönemin İslam dünyasında yalnızca Türkiye’nin kayda değer bir gelişim göstermesini sağladı. Modern uygarlığın piyanoları, büyük portreleri, koltukları, Batı içkileri ve takım elbiseleri; geleneksel uygarlığın rahleleri, yağlı boyaları ve renkli giysilerinin yerini aldı. İnsanların yaşam tarzı giderek Batılılaştı. Ancak alt sınıflardaki yoksul halk, hizmetçiler, sokak satıcıları hâlâ İslam’ı inançlarının temeli olarak sürdürmekteydi. Orhan Pamuk’un ailesi de Batılılaşmış, dindar olmayan bir aileydi. Pamuk, ailesinde kimsenin halı üzerinde secdeye kapanıp dua ettiğini hiç görmemiştir; ancak buna rağmen onların dîne karşı bir tür saygı duyduklarını, Ramazan ayında oruç tuttuklarını aktarır. Bu durum, İslam dininin toplumda ne kadar derin köklere sahip olduğunu gösterir. Atatürk’ün Batılılaşma reformlarının niyeti iyi, etkisi sınırlı olmuştur; çünkü dinî değerler ve tarihsel gelenekler öyle kolayca silinip atılamamaktadır.

Atatürk’ün vefatından sonra gelen yönetimler, onun politikalarını daha da radikalleştirerek “tam Batılılaşma” politikalarını sürdürmüş; bu da ülkede dinle ilgili birçok isyan ve darbeye neden olmuştur. 1980 yılında gerçekleşen büyük askerî darbe, Türkiye’yi Atatürk dönemine geri döndürmeyi hedeflemiş, Batılı modernleşme ülkelerine dayanan bir ulusal modernleşme projesini dayatmıştır. Bu darbe, Türkiye’nin siyasî, toplumsal ve kültürel yaşamında büyük sarsıntılara yol açmıştır.

Batılılaşma sürecinde reformcular, ulusal kültür ile Batı kültürü arasındaki dengeyi kuramamışlardır. Bu da Türkiye toplumunun yaşamında köklü değişimlere ve ruhsal düzeyde büyük uyumsuzluklara yol açmıştır. Türk halkı kimliğini bulmakta zorlanmış; ekonomik alanda toplumsal dönüşümün çelişkileri gelişimi engellemiş, kültürel ve ruhsal alanda ise dinin zorla bastırılması nedeniyle belirsizlik ve acı baş göstermiştir. Bu koşullarda yaşayan halk, manevî boşluğu dolduracak bir şey bulamayınca Osmanlı’nın ihtişamlı geçmişine özlem duymaya başlamıştır. Halkın içindeki korku, endişe ve şaşkınlık, zamanla Orhan Pamuk’un literatüre kazandırdığı “hüzün” duygusunun toplumsal temellerini oluşturmuştur (Wang, 2011, s. 25-26).

2.2.2. Kaybedilmiş İmparatorluk

Tarih, uzun süre boyunca yalnızca zamansal bir anlatı düzlemi olarak görülmüştür. Ancak otobiyografik bir roman olan *İstanbul*, belirgin ve düzenli bir doğrusal zaman çizgisi boyunca ilerleyen klasik bir eser değildir. Orhan Pamuk, bu eseri kaleme alırken zaman çizgisini parçalara ayırmış, anlatının sürekliliğini bilinçli olarak kesintiye uğratmıştır. Buna rağmen romanın tamamında hâkim olan bir zaman yoğunluğu hissi mevcuttur: Bu, hem Osmanlı İmparatorluğu'nun geçmişteki görkeminden hem de tarihsel kopuşlar sonrasında artık bulunamayan bir başlangıç noktasından kaynaklanmaktadır. Bu da bize mekânın tarihte rastlantısal bir unsur olmadığını, aksine tarih anlatısının ayrılmaz ve zorunlu bir temelini oluşturduğunu gösterir.

Pamuk'un edebî hayal gücü daima tarihe kök salmıştır. Bu yönüyle Fransız yazar Marguerite Yourcenar'a oldukça benzer, ancak aralarında büyük farklar vardır. Gerçek hayatta hiçbir yerde huzur bulamayan Yourcenar, geçmişin zamanlarına dönmeyi hayal eder; bu geçmişin atmosferinde mutluluğu arar. Oysa İstanbul'a sıkı sıkıya bağlı olan Orhan Pamuk, Osmanlı tarihini hatırlamak suretiyle geçmişe duyduğu nostaljiyle değil, tarihsel sorumluluk bilinciyle hareket eder. Bir Türk yazarı olarak tarih karşısındaki sorumluluğunu üstlenmek onun yazarlık kimliğinin temel unsurlarından biridir. Onun eserlerinde tarih ve siyaset, anlatı yapısının vazgeçilmez bileşenleridir.

16. yüzyılın sonlarından 17. yüzyılın sonlarına kadar olan süreçte Avrupa'da Rönesans sona ermek üzereydi ve Aydınlanma düşüncesi yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamıştı. Ekonomik ve siyasî açıdan Avrupa, gelecekteki kapitalist düzenin temellerini atarak büyük bir gelişim sürecine girmişti. Dinsel reform hareketleriyle birlikte üretim alanında da büyük başarılar elde edilmiş; bilimsel düşünce gelişmiş, dış dünyayı keşfetme ve fethetme arzusu zirveye ulaşmıştı. Deniz ticareti ve sömürge genişlemesi bu arzu eşliğinde hızla ilerlemişti. İnsan, kendi gücüne olan inancını bir uç noktaya taşımış; dünyayı değiştirme ve fethetme sorumluluğunu taşıdığına inanmıştı. Bu aşırı özgüven duygusu, potansiyel olarak tehlikeli olsa da o dönemde çoğu kişi tarafından fark edilmemişti. Oysa bu tehlike, sonraki yüzyıllarda insanların insanlık kavramına dair geliştirdiği inancı derinden sarsacaktı. Genel olarak, Avrupa'nın bu dönem sanatı, insan gücüne olan inancı, dünyayı keşfetme ve egemen olma arzusunu yansıtmaktaydı. Sanat dünyasında insan ve bilim bu dönemin iki merkezi teması hâline gelmişti.

Aynı dönemde Osmanlı İmparatorluğu ise tamamen farklı bir durumda bulunuyordu. 1683 yılında Osmanlı ordusunun Viyana Kuşatması sırasında, yenilmez olduğu düşünülen Osmanlı kuvvetleri ve onların çadır şehirleri, Avrupa cephesinde ağır bir yenilgiye uğradı. Avrupa hızla gelişirken, Osmanlı İmparatorluğu Kanuni Sultan Süleyman dönemiyle zirveye ulaşan “altın çağını” geride bırakmıştı. Avrupa, güçlü komşusu olan Osmanlı’nın gerilemekte olduğunu henüz fark etmemişken, Osmanlı İmparatorluğu hâlâ kendi gücünden emindi. Ancak 1683’teki Viyana bozgunu, İstanbul’un üzerinde yavaş yavaş çöküşün gölgesini yaymaya başladı. 17. yüzyılda, medeniyet teorisyenlerinin öne sürdüğü “tek merkezli uygarlık” modeline göre, artık dünyanın merkezi değişmişti.

1839 yılında Osmanlı’nın Nizip Savaşı’nda ardı ardına yaşadığı yenilgilerin ardından, imparatorluk artık gerçek anlamda bağımsız bir devlet olmaktan çıkmış, Batı dünyasının yarı-sömürgesi hâline gelmişti. Osmanlı doğrudan bir devletin sömürgesi olmasa da, Avrupa’nın büyük güçlerinin ortak etki alanı hâline gelmişti. Bu durum, büyük güçler arasındaki rekabet sayesinde Osmanlı’nın bir süre daha hayatta kalmasını sağladı. Ancak bu güçler arasında bir anlaşma sağlandığında, Osmanlı’nın kaderi parçalanmak olacaktı (Akşin, 2017, s. 37).

Orhan Pamuk’un doğduğu 1950-60’lı yıllarda Türkiye, siyasi ve toplumsal olarak büyük bir çalkantı içindeydi. Halk iktidardaki partiden son derece memnuniyetsizdi. Pamuk, henüz otuz yaşına gelmeden üç büyük askerî darbeye tanıklık etti. Üst sınıf burjuvaziden gelen bir aileye mensup olması ve Amerikan tarzı bir eğitim almış olması, onun Batılı değerleri benimsemesini sağlamış; ancak aynı zamanda onun içinde çelişkili bir kimlik de inşa etmiştir. Aldığı eğitim, İslam medeniyetini Batı değerleriyle harmanlayan bir vizyonu benimsemesine neden olurken; öte yandan, Osmanlı İmparatorluğu’nun görkemine ve bu görkemin temsil ettiği geleneksel kültüre de derin bir özlem duymasına yol açmıştır.

Batılılaşma sürecinde, Pamuk’un ailesi de Cumhuriyet’in kaderiyle birlikte dönüşüme uğramıştır:

“...tıpkı Allah’ı düşünürken hissettiğim gibi, şehri yapan kalabalıklarla bizlerin kaderinin, sırf bizler zengin olduğumuz için örtüşmediğini sezerdim... Osmanlı Devleti’nin yıkımının İstanbul’a verdiği eziklik, kayıp ve hüznü duyusuna bir başka

bahaneyele ve biraz gecikmiş de olsa, en sonunda bizleri de bulmuştu” (Pamuk, 2012, s. 22).

Bu süreçte Pamuk’un ailesi ve benzeri diğer üst sınıf aileler giderek zayıflamış, Cumhuriyet’in merkezî konumu da zamanla kaybolmuş ve Türkiye hem Asya’da hem Avrupa’da hem de dünyada giderek daha fazla marjinalleşmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde, Konstantinopolis (İstanbul), Batılı yazarların gözünde egzotik ve romantik bir şehir olarak tasavvur edilirdi. Bu, Osmanlı milletinin gurur kaynağı olan bir dönemdi. Ancak Osmanlı’nın çöküşüyle birlikte, Batılı yazarların Doğu seyahatleri hayal kırıklığına dönüşmeye başladı. *İstanbul* adlı eserinde Pamuk, birkaç Fransız yazarın seyahat anılarına yer vererek o dönemin Türkiye’sini gözler önüne serer: “İstanbul’a bir yabancı gibi bakmak benim için her zaman zevkli ve cemaat duygusu ve milliyetçiliğe karşı karşı da özellikle gerekli bir alışkanlıktır” (Pamuk, 2012, s. 225).

Bu romantik yazarlar, egzotik Doğu’ya duydukları hayranlıkla İstanbul’a gelmiş, şehrin gördükleri yönlerine melankolik bir hava katmışlardır. Onların İstanbul’a dair izlenimleri iki grupta toplanabilir. Birinci grup, şehre hayranlık ve övgüyle yaklaşanlardır; örneğin Nerval ve Flaubert. Nerval (1808-1855), Théophile Gautier’nin okul arkadaşıydı. Oyuncu Jenny Colon’a âşık olduktan sonra tüm servetini onun uğruna harcamış, sonunda hem maddi hem de ruhsal olarak iflas etmiş ve melankoliye kapılmıştı. 1841’de geçirdiği ruhsal çöküntünün ardından 1843’te Doğu’ya, özellikle Türkiye’ye seyahat etmiş, kendini teskin etmeye çalışmıştır.

Nerval’in *Doğuya Yolculuk* adlı eserinde İstanbul’un “Çam ve ceviz ağaçlarının gölgelediği kocaman, sonsuz bir yayla” (Pamuk, 2012, s. 206) olduğunu betimlenirken, aynı zamanda birçok hayali gelenek ve alışkanlık da eklenmiş, şehir adeta *Binbir Gece Masalları*’na çevrilmiştir. Oruç ayı Ramazan’ı bir karnaval havasında tasvir etmiş, İstanbul’un “dünyanın en güzel manzarasına sahip şehir” olduğunu ileri sürmüştür.

Fransız sömürgeciliğinin genişlemesiyle birlikte, pek çok Fransız yazar Mısır’dan Çin’e uzanan “Doğu yolculuğu”na çıkmıştır. Nerval’in betimlemeleri, Pierre Loti (1850-1923), Paul Claudel (1868-1955) ve Victor Segalen (1878-1919) gibi Çin’e gitmiş Fransız yazarlarınkini hatırlatır. Claudel, Şanghay, Fuzhou ve Tianjin’de konsolosluk yapmış; *Doğu’yu Tanımak* adlı deneme kitabında, bir Hristiyan gözünden Çin’i gözlemlemiştir.

Segalen ise Çin'i birçok kez ziyaret etmiş, *Stel*, *Büyük Nehir*, *Tibet* gibi eserlerinde antik kalıntılara, anıtlara ve Çin medeniyetinin ihtişamına övgüler yağdırmıştır.

Bu yazarlar Çin'in zengin ve eski uygarlığını betimlemiş ancak bu eserler, yarı-sömürge durumundaki Çin'de yayımlanmıştır. Geçmişin görkemi ile gerçekliğin çöküşü arasındaki tezat, kaçınılmaz olarak melankolik bir hava yaratmıştır. Fakat Çin halkının hissettiklerinden farklı olarak, İstanbul halkı bu melankoliyi daha derinden hissetmiştir; çünkü Fransızların övdüğü Çin porseleni, emaye sanatı ve ipeği hâlâ yerinde dururken, Nerval'in hayal ettiği kırsal alanlar, mezarlıklar ve geleneksel manzaralar Batılılaşma ve yoksulluğun gölgesindeki İstanbul'da çoktan yok olmuştur.

Nerval'in anlattığı bu güzellikler tıpkı onun kaderi gibi trajiktir: Birçok kez akıl hastanesine yatırılmış, 47 yaşında kendini asarak yaşamına son vermiştir. Onun bıraktığı hatıralar hüznle yoğrulmuştur.

İstanbul'un melankolisini gerçekçi biçimde betimleyen bir diğer Fransız yazar ise Théophile Gautier (1811-1872)'dir. Gautier başlangıçta ressam olmak istemiş, ancak zamanla edebiyata yönelmiştir. Romantizmin duygusal taşkınlığına karşı çıkarak nesnel betimlemeyi savunan Parnassus okulunun öncülerinden biri olmuştur. Renkleri ve ışığı betimlemedeki ustalığı sayesinde İstanbul manzaralarını oldukça canlı bir şekilde resmetmiştir. Nerval'in aksine, Gautier şehrin pisliği ve düzensizliği içinde bile estetik bir hüznü keşfetmiştir.

Gautier, İstanbul'un dar sokaklarında yalnız yürürken, peşinden gelen köpek sürülerinin ulumaları arasında "Boyaları dökülmüş, ahşabı kararmış yıkıntı halindeki ahşap evlerle, kırık dökük kör çeşmelerle, damı çökmüş bakımsız türbeler" görür. Aynı şekilde, "karanlık yüzlü, yıkıntı halindeki ahşap evlere, taş duvarlara, boş sokaklara, mezarlıkların tamamlayıcısı serviler"i de gözlemler (Pamuk, 2012, s. 213-214). En etkileyici anlatımı ise, fakir mahallelerden geçerken karşılaştığı Bizans kalıntılarına dair betimleridir: Yıkık surlar, çatlamış taşlar, kırık dökük parçalar ve kasvetli manzaralar karşısında "Bu ölü duvarların arkasında, yaşayan bir şehir yattığına inanmak güç! Dünyanın başka herhangi bir yerinde, bir yanı yıkıntılarla, diğer yanı mezarlıklarla kaplı bu üç buçuk millik yol kadar melankolik başka hiçbir yürüyüş güzergahı yoktur," diye yazmıştır (Pamuk, 2012, s. 217-218).

Nerval'in güzellikleri artık yok olmuşken, Gautier'in betimlediği yıkım hâlâ yerli yerinde durmaktadır. Pamuk bu yüzden derin şekilde etkilenmiştir;       şehirle kurduğu ilişki, Gautier'in hissettikleriyle tamamen örtüşür: şehrin hem güzelliğine hayrandır hem de     ş nden zamanın geçişini hisseder. Bu yüzden yaşadığı duyguyu "hüzün" olarak tanımlar.

Pamuk, bu "hüzün"  Claude L vi-Strauss'un *Tristes Tropiques* [Hüzünlü Dönenceler]'deki "melankoli" anlayışıyla karşılaştırır:

"Tek bir kişinin hastalık olarak görülebilecek acısından değil, milyonların içinde yaşadığı bir kültürden, bir ortamd n ve bir duygudan bahsetmek için hüzün de tıpkı tristess  gibi çok uygun bir kelime.

 ki kelime ve duygu arasındaki asıl fark... İstanbul'da geçmiş zaferlerin ve medeniyetlerin tarihinin ve kalıntılarının çok yakında olmasıdır. Ne kadar bakımsız, ilgiden yoksun ve beton yığınları arasına gömülmüş olurlarsa olsunlar şehrin yalnız büyük anıtsal camileri ve tarihi binalar değil, kenardaki köşedeki küçük kemerleri,  eşmeleri, mescitleri bile onlar arasında yaşayan milyonlarca kişiye bir büyük imparatorluktan artakalmış olduklarını acıyla duyurur" (Pamuk, 2012, s. 99-100).

Günümüz İstanbul'u, eski uygarlıkların kalıntıları arasında yoksul ve yıpranmış bir şehirdir. Türk halkı artık Batı'yı ge emeyeceğinin, bir zamanlar ait olduğu imparatorluk görkemini yeniden kuramayacağının farkındadır. İşte bu farkındalık, toplumsal hüznün temel kaynağıdır. Ve bu farkındalığı doğuran şey bizzat Batı kültürü, özellikle Fransız edebiyatı olmuştur. Pamuk bu yüzden şöyle bir sonuca ulaşır: "Anlatmaya  alıştığım şey, bu duygunun bir kavram olarak keşfi, ifade edilmesi, seslendirilmesi ve bunların itibarlı Fransız şairlerince (melankolik arkadaşı Nerval'in etkisiyle Gautier) ilk yazılmış olmasının sonuçları" (Pamuk, 2012, s. 218).

İşte bu nedenle, Pamuk gençliğinde radikal bir Batıcı iken zamanla kendi şehrine  şık olmuş, onun yoksulluğu ve     ş  karşısında derin bir hüzün duymaya başlamıştır.

2.2.3. Batılılaşma Reformlarında Zorluklar ve çelişkiler

Batılı yazarlar İstanbul'u yazarken çoğunlukla egzotik bir ilgiyle hareket ederler. Onlar, sanki daha yüksek bir değerler sistemi üzerinden, neyin iyi neyin kötü, neyin güzel neyin çirkin olduğuna karar verme hakkına sahiplermiş gibi konuşurlar. Bu büyük metropolü  vseler de bir medeniyetin     ş ne  z lseler de, yaklaşımları çoğu zaman kibirli ve kayıtsızdır.       her hal k rda onlar bu şehrin sadece geçici misafirleridir; burada

doğmamış, burada büyümemişlerdir, bu yüzden şehrin ruhuyla derin bir empati kuramazlar.

Oysa Orhan Pamuk farklıdır. O, İstanbul’u yazarken, kendi kültürel mirasına duyduğu endişeyle hareket eder. Pamuk’un yazılarında derin bir düşünsel sorgulama vardır. Batılıların Türkiye hakkındaki görüşlerine duyulan hassasiyet, yalnızca Türkiye’ye özgü bir duygu değildir; bu, Çin gibi, bir zamanlar görkemli medeniyetlere sahip olup bugün kalkınmada gecikmiş ülkelerin ortak psikolojisidir. André Gide’in eserlerinde Türkiye’yi küçük düşürücü ifadelerle yer vermesi Türk entelektüellerinin tepkisini çekmiş, fakat içten içe bu “aşağılama”larda doğruluk payı olduğunu da kabullenmişlerdir. Yaralanmış bir ulusal gurur, sessizlikle bastırılmış bir melankoli yaratır:

“Bir yandan Batılılaşma yüzünden, Batılı yazarın değerleri ve hükmü İstanbullu okur için aşırı önemli hale gelmiştir, bir yandan da ve bu yüzden de Batılı gözlemcinin herhangi bir konuda ölçüyü kaçırmaması o yazarı ve temsil ettiği Batı kültürünü tanımakla övünen İstanbullu okurun kalbini kırar” (Pamuk, 2012, s. 219-220).

1923 yılında Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde yürütülen devrimle Türkiye Cumhuriyeti kurulmuş, halifelik kaldırılmış ve laiklik esasına dayanan radikal Batılılaşma reformları başlatılmıştır. Tüm bu reformlar, Türkiye’yi mümkün olan en kısa sürede Avrupa’nın modernleşme çizgisine taşıma amacı gütmüştür. Atatürk yönetimine göre, Türkiye’nin milletler arenasında yerini alabilmesi için toplumun ve kültürün kökten dönüştürülmesi şarttı. “Modern uygarlık” kavramı doğrudan “Avrupa uygarlığı” ile özdeşleştirilmişti; dolayısıyla Avrupa’yı öğrenmek, Avrupa’nın kültürünü benimsemek anlamına geliyordu.

Bu etkiler altında yürütülen Batılılaşma politikaları, çoğu zaman Türkiye’nin çok dinli, çok dilli, çok kültürlü, köklü geleneğiyle çatıştı. Yüzyıllarca ayakta kalmış bir imparatorluk, “Batı’nın üstün uygarlığı” karşısında, doğulu da olamayan, tam anlamıyla batılı da olamayan melez bir konuma sürüklendi. Hükümet, reformlarla geçmişle bağlarını koparıp Avrupa’ya yaklaşmak ve Batı’yı taklit ederek eski ihtişamı yeniden kazanmayı hedefledi.

Ancak, Atatürk’ün önderliğinde başlayan Batılılaşma reformlarının üzerinden 90 yıldan fazla süre geçmiş olmasına rağmen, bu süreç hâlâ yavaş ve sancılı ilerlemektedir. Cumhuriyetin ilanından bu yana Türkiye’nin sosyal elitleri, Kemalizm’in ve Türk

milliyetçiliğinin temel ilkelerini büyük ölçüde benimsemiştir. Avrupa-merkezli bu modernleşme anlayışı sonucunda, doğuda doğmuş ve batıya yönelmiş bu kadim millet, toplumsal yaşamda hâlâ bazı doğulu izler taşısa da, büyük ölçüde Avrupa'ya entegre olmuştur. Ancak, bu eski ile yeninin bir arada bulunduğu seküler yaşam tarzı, Türk halkında sık sık kimlik bunalımı ve ruhsal sıkışmalar yaratmıştır. Adeta Türk kültürü parçalanmıştır; çünkü yüzyıllardır Doğu ile Batı arasında en sert kültürel çatışmaları yaşayan milletlerden biri olmuştur.

Batılılaşma reformları, aynı zamanda Pamuk'un 1980'lerden bu yana süregelen eserlerinin ana temalarından biridir. Onun eserlerine yansıyan olayları birlikte değerlendirdiğimizde, 20. yüzyıl Türkiye'sindeki Batılılaşma süreci ve bunun doğurduğu etkiler daha net bir şekilde görünür hâle gelir (Lü, 2019, s. 32-40).

Bay Cevdet ve Oğulları adlı romanında Atiye Hanım, Avrupa'dan dönen Ömer'e gururla şöyle der: “Ama biz kadın hakları konusunda birçok Avrupa ülkesinden ileriyiz” (Pamuk, 2000, s. 96).

Gerçekten de 1936 yılında Türk hükümeti kadın haklarına büyük önem vermiş, birçok alanda başarılı kadın figürleri ortaya çıkmıştır. Aynı yıl yapılan seçimlerde, sadece bir yıl önce seçme ve seçilme hakkı tanınan kadınlardan 18'i milletvekili olarak seçilmiştir. Bu, birçok Avrupa ülkesinde —hatta köklü demokratik geleneğe sahip ülkelerde bile— henüz gerçekleşmemiş bir durumdur. Tarihçi Sina Akşin'e göre, bu ilerlemeler Cumhuriyet'in kadın politikasının doğrudan sonucudur; Türkiye'de pek çok gelişmiş ülkeye kıyasla daha fazla kadın iş gücüne katılabilmektedir (Akşin, 2017, s. 240).

Bununla birlikte, aynı romanda Atiye'nin kocası şöyle der: “Ama eninde sonunda kadınların dünyanın her yerinde görevleri aynıdır” (Pamuk, 2000, s. 96). Devlet ne kadar eşitliği savunsa da, erkek egemen toplumda kadına yalnızca çocuk doğurmak ve evi çekip çevirmekle sınırlı roller biçilir. Ataerkil düşünce, günümüz Türkiye'sinde bile derin kökler salmıştır; kadınlar hâlâ sosyal ve psikolojik baskılar altındadır.

Batılılaşmış bir Türk ailesi olan Cevdet ailesinde bile, kadın hakları tam anlamıyla korunamamaktadır. Romanda, 1938 yılının bir gününde, Ayşe Hanım müzik dersinden sonra keman çalan sınıf arkadaşıyla sokakta yürürken, başörtülü kadınların onlara

dikkatle bakışları hissedilir. Ayşe'nin ağabeyi Osman, kız kardeşinin sokakta bir erkekle gezmesini utanç verici bulur. Ayşe ise, Osman'a karşı çıkar, ancak Osman onun piyano derslerini keser ve onu İsviçre'ye gönderir.

Avrupa'dan döndükten sonra Ayşe, daha açık giyinir, Türk kadınlarına özgü örtünme alışkanlıklarını terk eder. Genç bir erkeğin onun açık boynuna bakarak utandığını görünce sadece tebessüm eder. Dışsal kısıtlamalardan kurtulmuştur, ancak ruhsal dünyasında yozlaşma baş göstermiştir. Türkiye'ye döndükten sonra, artık çevresiyle mücadele etmez; ailesinin ayarladığı evliliği kabul eder, alışveriş yapıp beş çayı içen “uyumlu” bir Türk hanımefendisine dönüşür.

Peki, neden Avrupa'da özgürlükleri tatmış Ayşe, Türkiye'ye döndükten sonra yeniden geleneksel kadın rolünü benimsemiştir? Çünkü Avrupa'ya giden Türklerde, Batı kültürünün üstünlüğü karşısında bilinçaltı bir aşağılık duygusu gelişmektedir. Dolayısıyla memlekete döndüklerinde, Batı kültürünü sadece yüzeysel olarak taklit ederler; içten içe ise geleneksel Türk aile yapısına boyun eğler.

Atatürk, reformları sırasında iki uç düşüncenin etkisini sürekli olarak engellemeye çalışmıştır: Pan-Türkizm ve Pan-İslamizm. Bu iki ideolojinin Batılılaşma sürecine ket vurmasını istememiştir. 1925 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi, kadınların peçe ve başörtüsü takmasını, kara çarşaf giymesini yasaklayan bir yasa çıkarmıştır. Orhan Pamuk'un romanı *Kar*, işte bu tarihsel dönemi yansıtır. Eserde İslam kültürüyle baskıcı Batılılaşma reformlarının doğrudan çatışması ön plandadır.

1940'lı yıllarda, Türkiye'nin uzak köşelerinden biri olan Kars şehrinde, “kara çarşaf içerisindeki bir genç kızımızın uyanışı ve sonunda başını açıp sahnede çarşafını yakması” (Pamuk, 2014a, s. 27-28) anlatılan tiyatro oyunu büyük beğeni toplar. Kısa kollu ve ceketli gençler, Cumhuriyet'e duydukları coşkuyla sokaklarda yürür. Bu atmosfer, Atatürk reformlarının halktan destek gördüğünü ve etkili olduğunu göstermektedir. Ancak 1980'lere gelindiğinde, Kars'ta İslami düşünceler yeniden güç kazanır. Genç kızlar kara çarşaf giyerek ve başörtüsü takarak otoriteye ve Batılılaşmaya karşı çıkmaktadır. Romandaki Muzaffer Bey, bu durumu şu şekilde açıklar:

“Şimdiyse çarşaf, başörtülüler, türbanlılar dolduruyor Kars sokaklarını... Başlarında siyasal İslam’ın simgesi o bayrakla derslere giremedikleri için intihar ediyorlar” (Pamuk, 2014a, s. 28).

Bu durum, Cumhuriyet’in Batılılaşma reformlarının, halkın dini kültürü üzerindeki etkisini sınırlı kıldığını ortaya koymaktadır.

Kar romanında “Vatan yahut Türban” adlı tiyatro oyunu etrafında, Kemalistlerle İslamcılar arasında şiddetli bir çatışma yaşanır. Kadın başrol oyuncusu kara çarşafı yakarak kadın özgürlüğünü ve uyanışını temsil eder. Bu sahne, dini okul öğrencileri arasında büyük öfke yaratır. Seyirciler, salona giren askerlerin ateş açmasını oyunun bir parçası sanırken tiyatro bir anda bir katliam sahnesine dönüşür. Askerler sadece İmam Hatip öğrencilerini değil, çatışmaya karışmayan seyircileri de vurur. Romanın başkahramanı Ka, bu kanlı olaya bizzat tanık olur, hayatta kalır ancak derin bir ruhsal yara alır.

Tiyatrodaki bu kanlı sahne, Batıcı güçlerle İslami hareketlerin çarpışmasının trajik sonucudur. “Tiyatro Gecesi” romanın simgesel bölümlerinden biridir. Bu bölümde gerçek ile kurgu iç içe geçer. Katliam bir gösteri gibidir; erkek oyuncu Sunay ise gerçekte bir darbenin planlayıcısıdır. Tiyatrodaki şiddet, hem bir mizansen hem de gerçekliğin ta kendisidir. Pamuk bu yöntemle Türkiye Cumhuriyeti’nin karmaşık tarihini, farklı güç odaklarının çatışmaları üzerinden metaforik biçimde anlatır.

İstanbul adlı anı-romanında ise, Pamuk bu süreci kronolojik tarih anlatımı yerine, kişisel hafıza, şehir manzarası ve kolektif psikolojinin parçalı anlatımıyla ortaya koyar. Yani Batılılaşma sürecinin toplumsal ve bireysel kimlik üzerindeki karmaşık etkilerini çok katmanlı biçimde ele alır.

Pamuk, ailesinin üç kuşağına dair anlatılarla Batılılaşmanın bireysel kimlik üzerindeki dönüştürücü (ve yaralayıcı) etkisini ortaya koyar. Dedesi, Türkiye’nin demiryolu yatırımlarıyla zengin olmuş, ailesine büyük bir servet bırakmış ve böylece “Yeni Türkiye”nin simgesel figürlerinden biri olmuştur. Babası ise Avrupa edebiyatına ve maddi lüsklere kapılmış; ama yatırım başarısızlıkları nedeniyle depresyona girmiştir. Bu kuşak aydınının kaderi, Batı kültürünü bilinçli biçimde benimsemesine rağmen geleneksel değerlerden koparak köksüzlük duygusuna kapıldığını gösterir. Bu bireysel anılar, Batılılaşmanın yalnızca bir devlet projesi değil, bireylerin yaşamlarını zorla

yeniden şekillendiren bir müdahale olduğunu ortaya koyar. Arap alfabesinin kaldırılması, geleneksel kıyafetlerin yasaklanması gibi Kemalist reformlar, “kültürel köklerin kesilmesi” yoluyla yeni bir ulus yaratmayı amaçlamış, ancak aile içinde kimlik krizlerine neden olmuştur.

Şehir peyzajı açısından bakıldığında, Pamuk’un İstanbul’u “yarılmış bir şehir”dir. Mimari açıdan bu çatışma doğrudan görünür. 19. yüzyıldaki Tanzimat reformlarından sonra Osmanlı, modernliği simgelemek adına Avrupa mimarisini benimsemiştir. Örneğin, Sultan Abdülmecid tarafından yaptırılan Dolmabahçe Sarayı, barok kubbeler ve altın varak süslemeleriyle Versailles Sarayı’nı andırır; bu sayede Osmanlı’nın Avrupa ile eşit konumda olduğunu göstermeyi hedeflemiştir. Fakat Pamuk bu yapıyı “beceriksiz bir taklit” olarak nitelendirir. Bu tür yapılar ne imparatorluğun çöküşünü gizleyebilir, ne de İstanbul’u gerçekten Avrupalılaştırabilir.

Bu görkemli yapılarla zıtlık oluşturan ise, Boğaziçi kıyısındaki yıkılmaya yüz tutmuş geleneksel Osmanlı yalılarıdır. Yangınlar, yoksulluk ve hızlı kentleşme yüzünden terk edilen bu yapılar, “bir büyük imparatorluktan artakalmanın hüznü”nü yansıtır: “Coğrafi olarak uzakta olmayan Avrupa’ya göre İstanbulluların bir çeşit ezeli yoksulluğa, onulmaz bir hastalığa yakalanmış” (Pamuk, 2012, s. 46-47). Eski ve yeni mimarinin yan yana duruşu, Türkiye’nin modernleşme sürecinin ikilemini somutlaştırır: Yüzeyde Avrupa’ya yönelme arzusu; özde ise kimlik belirsizliği: “Ne Doğulu ne Batılı” bir çıkmaz.

“Manzaranın güzelliği hüznünde yatar” (Pamuk, 2012). Pamuk, *İstanbul* kitabının başında şair Yahya Kemal’in dizelerinden ilhamla “hüzün” kavramını merkeze alır ve bu duyguyu roman boyunca işler. “Hüzün”, İstanbul’a özgü kolektif bir melankolidir ve Batılılaşma reformlarının başarısızlığıyla doğrudan ilişkilidir. Pamuk’a göre, bu hüznün bireysel bir keder değil, “milyonlarca kişinin ortaklaşa hissettiği o kara duygu”dur (Pamuk, 2012, s. 92).

Batılılaşma, vaat ettiği refahı sunamamıştır; ekonomik durgunluk, şehir çöküşü ve kültürel aşağılık duygusu yaratmıştır. Pamuk’un anlattığı 20. yüzyıl ortası İstanbul’u, kömür isisiyle kaplanmış apartmanlar, boş konaklar, Boğaz kıyısında olta sallayan yoksulların manzarasıyla “modernleşmiş bir harabe”dir. Bu, reformların başarısızlığını imleyen bir simgedir.

Ancak en derin seviye, “hüznün” psikolojik boyutudur: Türk halkı hem Avrupalı olmak istemekte, hem de Doğulu kimliğinden dolayı kendine yabancılaşmaktadır. Pamuk şöyle der:

“İstanbul hayatına onulmaz bir hastalık gibi sinmiş olan, bir türlü yenilmeyen ve bir kader gibi yaşanan yoksulluk, akıl karışıklığı ve siyahla beyazın hakimiyeti böylece bir başarısızlık ve beceriksizlik olarak değil, bir şeref olarak yaşanır” (Pamuk, 2012, s. 103).

Bu kolektif melankoli, kültürel yabancılaşmaya karşı duygusal bir savunma mekanizmasıdır. İnsanlar, harabeler arasında bir tür trajik estetik kimlik bulurlar. Hüzün, Batılılaşmanın görünmeyen bedelidir; modernleşmenin henüz iyileşmemiş ruhsal yarasıdır.

Elbette, Pamuk Batılılaşma reformlarını tamamen reddetmez. Aksine, Türkçenin lirik doğasıyla yazdığı bu kitapta, Doğu ile Batı kültürleri arasında bir sentez kurmaya çalışır. Boğaz manzarası anlatımlarında hem İslam şiirinin imgeleri hem de Proustvari bilinç akışı iç içedir. Bu melez anlatım, Türkiye’nin modernliğinin “ya o ya bu” biçiminde bir seçim değil, karşıtlıkların iç içe geçmesiyle oluştuğunu gösterir.

İstanbul’daki Batılılaşma anlatısı hep aynı soruya döner: Avrupa uygarlığını taklit etmek, yerli kültürün ihaneti midir? Pamuk bu soruya olumsuz yanıt verir. Şehir, aile ve dil üzerinden yaptığı çok katmanlı anlatım, Türkiye’nin modernliğinin, tam da gelenek ile Batı’nın çarpışmasından doğduğunu ortaya koyar. Dolmabahçe Sarayı’nın altın varaklı dekoru, aile albümlerindeki Batı tarzı kıyafetler ve hatta toplumsal “hüzün” bile basit birer kültürel başarısızlık değil; karmaşık bir kimlik yapısının kanıtıdır.

Pamuk, Batılılaşmayı “ilerleme ve gerilik” ikiliğine indirgemez. Onun bakış açısında İstanbul, “harabelerle umudun şehri”dir. Geleneksel yapının çöküşü ve modernleşme sancıları arasında, Doğu ile Batı’yı aşan bir direniş biçimi doğar. Bu bakış açısı, yalnızca körü körüne Batılılaşmayı eleştirmekle kalmaz, aynı zamanda post-kolonyal toplumlara kültürel kimlik konusunda yeni bir olasılık sunar: Yarayı tanımak, melezliği kucaklamak ve kopuş içinde devamlılığın gücünü keşfetmek.

2.2.3.1. Dini İnancın Çöküşü

İslamiyet, Arap İmparatorluğu'nda doğmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun kurulmasından sonra, Türkler İslam medeniyetinin birçok kurumsal yapısını benimsediler ve bu süreçte kendi güçleriyle yükselerek İslam dünyasının başlıca liderlerinden biri hâline geldiler. Tarih boyunca Türkiye, din ile devletin birleştiği bir İslam devleti olarak varlık göstermiştir. Yüzlerce yıllık İslam tarihi boyunca, Osmanlı hükümdarı hem sultan hem de halife sıfatını taşıyarak dünyevî ve dinî otoriteyi aynı kişide toplamıştır. Uzun süren toplumsal evrim süreci boyunca, İslamiyet Türk halkının psikolojisinde ve kültürel geleneğinde derin kökler salmıştır.

Bugünkü Türkiye, İslam kültürü ve geleneğiyle şekillenmiş bir ülke olarak yaklaşık %98 oranında Müslüman nüfusa sahiptir. Bu durum, bireylerin düşüncelerine, değer yargılarına, yaşam tarzlarına ve sanata kadar uzanan alanlarda kadim İslami geleneğin etkilerini barındırmaktadır.

İslamiyet'in doğuşu, "Ortaçağ Arap Yarımadası'nda ilkel toplumdan sınıflı topluma geçişin bir ürünü olup, Arap milletinin birleşik bir devlet kurma, barış ve istikrar sağlama yönündeki toplumsal ihtiyacının dinî düşünce alanındaki güçlü bir yansımasıdır" (Huang, 2015, s. 7).

"Emevi dönemindeki milliyetçi uygulamalar nedeniyle Arap devleti görünümü dikkat çekse de aslında fetih hareketlerinin başlangıcına bakıldığında amaçlananın İslam'ın mesajının bütün dünyaya duyurulması olduğu görülür. Söz konusu amaçla Hz. Ebubekir döneminde ilk fetih hareketi Şam bölgesine gerçekleştirilmiştir. Bu seferler daha sonra Suriye, İran, Afrika ve Orta Asya'ya düzenlenmiştir. Arap orduları 637'de İran'ı fethettiklerinde Maverâünnahr bölgesine gelmiş ve burada Türklerle karşılaşmışlardır" (Mert, 2021, s. 664-665).

"Altı yüzyıldan fazla bir süredir, Müslüman Osmanlılar ile Hristiyan Batı dünyası arasında kesintisiz savaşlar yaşanmıştır. Başlangıçta Osmanlılar, İslamî siyasi egemenliği Avrupa'nın geniş bir bölümüne yaymayı hedeflemiş ve bu konuda büyük ölçüde başarılı da olmuşlardır" (Huang, 2015, s. 141).

Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşundan yıkılışına kadar geçen süreçte, İslam kültürüne yönelik tehditlere karşı sürekli mücadele verilmiştir. Batı Hristiyan uygarlığı ile yapılan savaşlar neticesinde Osmanlı, bu saldırılara defalarca karşı koymuş, dış müdahalelere direnerek İslam dünyasında lider konumuna yükselmiştir. Özellikle İslamiyet'in Osmanlı

topraklarında hızla yayılması ve kurumsallaşması, bu sürecin en belirgin yansımalarındandır.

“Modern Türkiye’nin siyasal dönüşüm sürecinde üç temel aşamadan söz edilebilir. Birinci aşama, Osmanlı dönemidir. Bu, siyasal modernleşmenin ilk işaretlerinin görüldüğü bir dönemdir ve laikleşmenin tohumları atılmaya başlanmıştır. İkinci aşama, 1923 yılında Cumhuriyet’in ilanıyla başlayan Kemalist reform dönemidir” (Liu, 2017, s. 11). Mustafa Kemal Atatürk, Türkiye’yi Batı medeniyetine hızla yaklaştırmak amacıyla bir dizi laiklik esaslı reformu halkın desteğiyle hayata geçirmiştir. Atatürk’e göre, İslamiyet geri kalmış bir ideolojinin temsilcisiydi ve laiklik meselesi mümkün olan en kısa sürede çözülmeliydi. Bu reformlar, halk arasında Batı (Hristiyan) uygarlığı ile Doğu (İslam) uygarlığı arasındaki çelişkileri ve çatışmaları gündeme taşımıştır.

İstanbul’da Pamuk, bu çatışmaları farklı bir perspektiften anlatır. Resmî medya, Müslümanları “bizden farklı” ve “varlığımız için tehdit” olarak tanımlarken, devleti kurtarmak adına “bu ‘cahil’ insanların tuhaf itikatlarına fazla bağlanmaları... karşı çıkmalıydık” “Batılılaşmış, modernleşmiş olduğumuz için”dir (Pamuk, 2012, s. 172). Bu söylemler doğrultusunda, terlik satıcıları, dilenciler, hamallar ve göçmenler gibi toplumsal kesimler dışlanmış; cahil, vahşi ve geri kalmış olarak etiketlenmiştir.

Sürekli çaba ve reformlarla, Türkiye bir zamanlar teokratik, İslam esasına dayalı bir monarşiden anayasal ve demokratik bir cumhuriyete dönüşmeyi başarmış hatta bir dönem Orta Doğu’da laikleşme ve modernleşme reformlarının modeli ve temsilcisi hâline gelmiştir. “Bu sürecin üçüncü aşaması ise 1946 yılından günümüze kadar olan dönemi kapsamaktadır. Bu dönemde Türkiye, modernleşme sürecinde ciddi engellerle karşılaşmış; bunun sonucunda İslamiyet ülkede yeniden canlanmıştır. Süregelen bu İslamî uyanış hareketi, aslında halkın inançsal alandaki acısını ve kimliksel bocalamasını yansıtmaktadır. Ancak bu uyanış, zamanla laiklik yanlısı güçler tarafından büyük ölçüde bastırılmıştır” (Liu, 2017, s. 11). 1971 sonrası dönemde, “İslamcı partiler açıkça İslamî programlarla seçimlere katılmış ve parlamentoya girmiştir; hatta 1996’da iktidar partisi konumuna gelmişlerdir” (Liu, 2002, s. 146).

Dolayısıyla, Osmanlı’dan günümüze kadar Türkiye, İslamî kültürel mirasını sürdürmüştür. Bu miras, Türk halkının düşünce biçimi, değer yargıları ve yaşam tarzında

derin biçimde hissedilmektedir. Ülkenin dört bir yanına dağılmış camiler, İslam'ın Türkiye'deki toplumsal dokunun ayrılmaz bir parçası olduğunu gösteren somut kanıtlardır. Bu inanç sistemi, tarihsel kökenlerinden gelen sağlam temellerle Türk halkının zihnine ve kalbine yerleşmiştir.

Buna karşın, Batılılaşma sürecinde Türkiye, gelenek ile modernite, muhafazakârlık ile açıklık arasındaki çelişkilerin giderek keskinleştiği bir ülke hâline gelmiştir. Günde beş vakit namaz, düzenli oruçlar ve huşu içindeki ibadetler; Batı tarzı kahve içme alışkanlığı, televizyon izleme, balolar ve eğlenceli davetlerle yer değiştirmiştir. Bazı bireyler, takım elbise giyerek Batılı yaşam biçimlerine yönelmiş, cam sehpa, piyano, büyük portreler gibi Batı tarzı dekoratif unsurlar, kuşaktan kuşağa aktarılan geleneksel rahle, sedir, sedef kakmalı masa gibi öğelerin yerini almıştır. Ne var ki, bu yabancı objeler kullanılsa da “medeniyet” damgasını taşıyor gibi sergilenmektedir. Bununla birlikte, toplumun büyük bir bölümü geleneksel yaşam tarzından vazgeçmemektedir. Bu iki kutup arasında sıkışan Türk halkı, hem Batılılaşmış dinî söyleme karşı bir yabancılaşma hissetmekte, hem de bireysel kimliğini nereye ait hissetmesi gerektiği konusunda belirsizlik yaşamaktadır. “...Atatürkçü Cumhuriyet'in laik heyecanı, tam tersi bir hareketle bir modernlik ve Batılılaşma heyecanı görüntüsü verdiği için, bu manevi tembellik gerekli zamanlarda gururla öne çıkarılan bir ‘idealizm’ aleviyle şöyle bir parıldayıp sönerdi” (Pamuk, 2012, s. 170).

Pamuk, çocukluğunda Batılılaşma sürecindeki dinî dönüşümlere tanıklık etmiş, *İstanbul* kitabında bu konuya özel bir bölüm ayırmıştır. İlk zamanlarda, dini yalnızca yoksullukla ilişkilendirmiştir. Ona göre, din “yalnızca fakirlerle ilgilenir”, çünkü kendisi gibi hiç namaz kılmayan, oruç tutmayan, secde etmeyen Batılı yaşam biçimini benimsemiş aile üyeleri, “günde beş vakit namaz kılışından tıpkı bir başkasının köyden yeni gelmiş olmasına şaşar gibi yarı hayret yarı küçümsemeyle bahsediliş biçiminden”dir. Bu da Pamuk'un “Belki de Allah'a o kadar inandıkları için yoksul kalmışlardı” (Pamuk, 2012, s. 169-170) gibi yanlış bir çıkarıma varmasına neden olmuştur. Ancak ilk kez bir camiye ziyaret ettiğinde fikirleri değişmiştir: “Dinin yoksullara ait olduğunu bir kere daha öğrenmiş, ama gazetelerdeki karikatürlerin, evdeki Cumhuriyetçi havanın aksine dindarların zararsız kişiler olduklarına hükmetmişim” (Pamuk, 2012, s. 172).

O dönemde medyayı kontrol eden Batıcı kesimler, siyah başörtüsü takan kadınları ve sakallı muhafazakârları alaya almış, kamuoyunda “yoksulların bu sevimli itikatlarının bize ve onlardan biraz daha fazla sahip olduğumuzu hissettiğimiz devlete ve vatana zarar vereilecek korkulu boyutlara varabilecek” (Pamuk, 2012, s. 172) gibi bir ön yargının yayılmasına neden olmuşlardır. Oysa Türkiye’de demokrasinin olgunlaşmasıyla birlikte, pek çok varlıklı birey dini değerleri benimseyerek İstanbul’a yerleşmiş ve seküler yaşamdan uzak durarak şehrin yeni sahipleri hâline gelmiştir.

İstanbul adlı eserinde dini inanca dair bu anlatılar, bize Batılılaşma reformlarının dinî hayata karşı “kes-yok-et” tarzı bir politikayla nasıl bir köklü dönüşüm yarattığını göstermektedir. Bu yaklaşım, bir yandan Osmanlı’dan devralınan İslami geleneği köksüz hâle getirirken, diğer yandan Batı yanlısı kesimlerde dindarlara karşı derin bir önyargı oluşturarak toplumsal kutuplaşmayı artırmıştır.

“Bir anlatı biçimi olarak tarih, zaman, mekân, olay ve kişilik gibi temel unsurları içermek zorundadır. Tarih, zamanın sabitlenmesi, belleğin korunması ve geçmişin araştırılması biçiminde ortaya çıksa da, her zaman bir yerde yaşanmış, bir mekânda gerçekleşmiş olayların tarihidir” (Long, 2014, s. 475).

Pamuk, eserlerinde Cumhuriyet tarihinin kültürel çıkmazlarını ortaya koyarak günümüz Türkiye’sinin içinde bulunduğu kimlik bunalımını sergiler. Bu tarihsel katmanlar, edebî anlatıya gerçeklik kazandırmakla kalmaz; aynı zamanda Türkiye’nin sağlıklı bir kalkınma rotası çizmesi için bir yol haritası da sunar.

Orhan Pamuk, 20. ve 21. yüzyıl Türkiye’sinin siyasi, ekonomik ve kültürel meselelerini büyük bir dikkatle gözlemlemiştir. Eserlerinde Türkiye’nin geçmişi ile bugünü arasında köprü kurarak yalnızca Batılılaşma sürecindeki sancılı dönüşümün edebî temsilini sunmaz; aynı zamanda bu sürece karşı direnen, tartışan ve hâlâ bu ülkenin refahı için mücadele eden vatanseverlerin hikâyelerini de yazar.

Kızıl Darı Tarlaları ve *İstanbul* eserlerinde tarih anlayışı üzerine yapılan yukarıdaki analizler doğrultusunda denebilir ki, her iki eser de belirli tarihî olayları anlatının arka planı olarak kullanmakta, anlatı yapısında klasik düz ya da ters kronoloji kalıplarını kırmakta ortak bir eğilim sergilese de, tarihsel öznenin konumlandırılması ve travmatik belleğin yazımı gibi açılardan ciddi farklılıklar barındırmaktadır.

Mo Yan'ın anlatısında, Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'nın tarihi; haydutlar, köylüler ve kadınlar gibi toplumsal yapıların kenarında yer alan gruplar tarafından aktif bir şekilde inşa edilir. Bu grupların sergilediği şiddet ve tutku, tarihsel sürecin ilkel güdüs motorunu oluşturur. Önceki bölümlerde de vurgulandığı gibi, ana karakterlerin “faydacı” ya da “toprak içgüdüsüne” dayalı davranışları, geleneksel yurtsever anlatının yerini hayatta kalma arzusunun ham patlamasına bırakır. Buna karşılık, Pamuk'un *İstanbul*'u, tarihsel yükü pasif biçimde üstlenen melankolik bir özne olarak karşımıza çıkar. Anlatıdaki birey —örneğin hatıratın anlatıcısı olan genç Orhan— sürekli bir seyirci konumunda, imparatorluğun harabelerini seyrederek: “Şehrin bu siyah-beyaz ruhuyla beni hemen baş başa bıraktığı için” (Pamuk, 2012, s. 42). Pamuk, “hüzün” adlı kolektif duygulanım aracılığıyla tarihî yükü her bir kentliye paylaştırırken, tarihsel özne olma yetisini Türkiye'nin modernleşme sürecine dair hayal kırıklığı içinde silikleştirir. Mo Yan'ın tarihi sorgum şarabı gibi yakıcı, Pamuk'un tarihi ise Boğaz sisi gibi durgun ve ağırdır—ilki halktan doğan bir destan, ikincisi ise aydınca bir yas yazımıdır.

Travmatik belleğin yazımı açısından da iki yazar belirgin biçimde farklı anlatı stratejileri benimser. Mo Yan, tarihî şiddet karşısında büyümlü gerçekçiliğe yaslanarak bu travmayı neredeyse mitsel bir coşkuya dönüştürür. Örneğin, Luohan Amca'nın Japon askerlerce derisinin yüzülmesi sahnesi, salt korkuya indirgenmez; aksine, doğaüstü bir imgelemle yükseltilerek halk anlatılarının estetik zeminine taşınır. Bu tarz bir yazım, acının yok sayılması değil; aksine, acının mitik boyutta direnişe dönüştürülmesi, halk estetiğiyle estetize edilmesidir. Buna karşılık, Pamuk'un travma anlatısı ise daha kontrollü ve melankoliktir. İstanbul'un çöküşünü aktarırken doğrudan duygusal patlamalardan kaçınır, bunun yerine soğukkanlı ayrıntılarla kayıp hissini işler: “Zengin ve mağrur atalarının tersine parlak renkleri, kırmızıları, ısıltılı turuncuları, yeşilleri çok seyrek giyen benim yıllarımın İstanbulluları, dışarıdan gelen yolcuya, ilk başta gizli bir ahlak gereği, kıyafetlerinin dikkat çekmemesine özen gösteriyorlarmış gibi gözüktür” (Pamuk, 2012, s. 47). Mo Yan'ın travması sorgum tarlalarının yaşam gücünde eriyip yeniden doğarken, Pamuk'un travması kentin dokusunda donup kalmış, zamanla kemikleşen bir “hüzün” hâlini alır.

Kısacası, Mo Yan'ın tarih anlayışı büyüyen, yeniden üreyen bir yapı arz eder—ne kadar kanlı olursa olsun, toprak aile yoluyla (soy devamlılığı) ve doğa yoluyla (sorgum) sürekli

yeniden doğar. Buna karşın Pamuk’un tarihi, çözölüp dağılan bir yapıdır; şehir bir “imparatorluk cesedi” olarak var olurken, birey yalnızca melankoliyle onunla birlikte var olmayı öğrenebilir.



3. BÖLÜM

KÜLTÜREL MEKÂN

Bir edebiyat yaratıcısı kendi manevi haritasını oluşturmaya başladığında, ayağının altındaki toprak genellikle ilk koordinat sistemi hâline gelir. Toprağın kokusunu taşıyan yerel lehçeler, rüzgâr ve yağmur tarafından aşındırılmış eski yapılar, tarlalarda dilden dile aktarılan halk hikâyeleri, adeta birer tohum gibi edebiyatın toprağına düşerek, metinler arasında güçlü bir kimlik taşıyan mekânsal silüetler oluşturur. Faulkner'ın eserlerinde geçen Yoknapatawpha Kontluğu başlangıçta yalnızca Amerikan Güneyi'ndeki küçük kasabaların bir yansımasıydı. Ancak anlatının genişlemesiyle birlikte, Mississippi Nehri kıyılarındaki nemli havada aile lanetlerinin gölgeleri dolaşmaya başladı, plantasyonların kıvıllı toprak yolları ise kadere dönüşen bir labirente evrildi. Coğrafi mekândan kültürel mekâna dönüşüm, aslında gerçek mekânın damıtılması ve yeniden kurgulanmasıdır—yazar, taş döşeli yolların çatlaklarını tarihin izlerine, eski kuyuların yosunlarını hafızanın sporlarına dönüştürerek fiziksel koordinatları kolektif ruhu taşıyan kültürel bir mekâna dönüştürür.

Bu yaratım yasası, kültürler arası bağlamda şaşırtıcı bir evrensellik sergiler. Gabriel García Márquez edebiyat dünyasına ilk adım attığında, Aracataca kasabasındaki muz plantasyonları yalnızca tropik bir kasabanın sıradan bir manzarasıydı. Ancak diktatörün yağmuru dört yıl on bir ay iki gün boyunca sürdüğünde ve sarı kelebekler simyacının laboratuvarını sarmaya başladığında, büyümlü gerçekçilikle yoğrulmuş bu topraklar tüm Latin Amerika'yı kapsayan alegorik bir mekâna dönüştü. Dikkat çeken nokta, bu tür mekânsal inşaların genellikle çift yönlü bir hareket sergilemesidir: Bir yandan, yazar anlatının inandırıcılığını artırmak için coğrafi ayrıntıların gerçekliğine dayanır—eski çayhanelerin çatısındaki solmuş süslemeler, değirmen çarklarının gıcırtısı, tapınak sunaklarındaki tütsü izleri gibi somut unsurlar kültürel mekânın maddi temelini oluşturur. Öte yandan, yazar gerçeğin sınırlarını aşarak, tapınak pencerelerinin ataların ruhlarını yansıttığı, değirmenin akıntısının unutulmuş soyağaçlarını ortaya çıkardığı bir kurgusal evren yaratır; böylece gerçeğin ve hayalin iç içe geçtiği bir kültürel genetik kodlamaya ulaşır.

Bölgesel kültürel sembollerin edebiyata dönüştürülme süreci, genellikle kolektif hafızanın arkeolojik bir kazısı niteliğindedir. Shen Congwen, Xiangxi bölgesinin ahşap mimarisinde sadece Çay Tungu'nun coğrafi özelliklerini değil, modern uygarlığın henüz disipline edemediği bir yaşam biçimini de keşfetmiştir—kayıkçıların günlük yaşamı, Ejderha Teknesi Festivali'ndeki coşku, ay ışığında söylenen halk şarkılarının derinliği gibi ayrıntılar, estetik bir süzgeçten geçirilerek Daoist doğa felsefesinin edebî bir yorumuna dönüşmüştür. Benzer bir yaratım süreci, Şolohov'un *Ve Durgun Akardı Don* adlı eserinde de görülebilir. Kazak köyleri boyunca akan Don Nehri yalnızca coğrafi bir unsur değil, aynı zamanda devrim dalgaları içinde sürekli yeniden inşa edilen bir kültürel mekândır: Çiftlik evlerinin kapı eşiklerinde dökülen kırmızı boya Beyaz Ordu ile Kızıl Ordu arasındaki çatışmaları kaydeder, düğünlerde yapılan kılıç dansı giderek ideolojik unsurlar taşımaya başlar, hatta bozkır rüzgârı bile farklı dönemlerin ruhsal izlerini beraberinde taşır. Fiziksel mekânın sembollerini kültürel kodlara dönüştüren bu yaratıcı süreç, tıpkı bir damıtıcının sorguç darıdan şarap üretmesine benzer—maddi şekil zamanın mahzeninde dönüşerek, nihayetinde ruhsal bir ateşi tutuşturabilecek sıvı hafızaya dönüşür.

Bir yazar kendi edebî krallığını inşa ederken, özgün bölgesel manzaralar bu krallığın mekânsal somutlaşmasını sağlayan en etkili araçlardan biridir. Ancak edebî krallık, yalnızca coğrafi bir mekân değildir; saf bir maddi düzlemde de var olmaz. Hem Orhan Pamuk hem de Mo Yan'ın edebî dünyaları, yaratım süreçleri ilerledikçe giderek daha fazla hayalî ve kurgusal unsurla genişlemiştir. Bu unsurlar, yazarların düşünsel dünyalarını ve bilinç akışlarını yansıtarak daha geniş bir edebiyat alanı yaratmalarına olanak tanır. Gerçekçi yerel manzaralar ile soyut anlatılar harmanlanarak, yazarların edebî coğrafyalarında bir “kültürel mekân” inşa edilir. Bu kültürel mekân, yazarın memleketinin ruhunu, yerel kültürel düşüncüyü ve tarihsel yankıları içselleştirerek yeniden üretir. Yazarlar, yerel bilginler, tarihsel olaylar ve geleneksel adetler aracılığıyla bölgesel kültürü derinlemesine işler ve edebiyatlarına taşır. Pamuk, çocukluk anıları ile İstanbul'un sokaklarını, evlerini, iç mekân düzenlemelerini ve eğlence hayatını tasvir ederek, okuyucuları sessiz ve ağırbaşlı bir değişimin tanığı hâline getirir; böylece, ulusal çalkantılar karşısında bireysel ve kolektif kimliğin nasıl şekillendiğine dair bir sorgulama sunar. Mo Yan ise “kızıl darı” ve “darı içkisi” gibi imgeler aracılığıyla, yerel halkın Japon işgali dönemindeki direniş hikâyelerini anlatarak Gaomi kültüründe şekillenen “şarap

tanrısı ruhunu” yeniden canlandırır. Böylece, insan doğasının derinliklerine işlemiş olan ilkel yaşam gücü ve vahşi arzuların edebî bir ifadesini sunar.

3.1. GAOMİ KÜLTÜRÜ

İlkbahar ve Sonbahar ile Savaşan Devletler dönemlerinde, Shandong eyaleti Qi ve Lu devletlerine ev sahipliği yapmış ve bu nedenle Qilu Diyarı olarak anılmıştır. Sarı Nehir’in aşağı kesiminde yer alan bu bölge, verimli topraklara sahip olup kıyıya yakın konumu nedeniyle gelişmiş bir balıkçılık sektörüne sahiptir. Ekonomik yapısı ise geleneksel tarım toplumuna dayanmaktadır. Bu topraklarda filizlenen Konfüçyüsçü kültür, tarihsel süreçte çeşitli sınavlardan geçerek Çin’in tamamına, hatta dünyaya yayılmıştır. Konfüçyüsçü kültürün, Shandong’un kendine özgü beşerî coğrafyası ve çeşitli tetikleyici unsurların birleşimiyle mayalanması sonucu Qilu kültürü oluşmuştur. Qilu kültürü, Qi ve Lu kültürleri olmak üzere iki ana kola ayrılır.

Lu kültürü, töre, etik, hiyerarşik düzen ve kurallara sıkı sıkıya bağlılık gibi unsurları öne çıkarır. Temel niteliği muhafazakâr ve içe dönüktür; tıpkı toprak gibi ağırbaşlı ve sağlam bir karakter sergiler ve tipik bir kıta kültürü olarak kabul edilir. Qi kültürü ise Shandong’un kıyı bölgelerine yayılmış olup, daha önce tam gelişmiş bir Dongyi kültürü geleneğine dayanıyordu. Dongyi kültürü, Konfüçyüsçü aydınların nezaket kuralları ve töresel uyarılarıyla şekillendirilerek Qi kültürüne dönüşmüştür. Bu kültür, deniz kültürüne daha yatkın olup esneklik, özgürlük, kapsayıcılık ve pragmatizmi bünyesinde barındırır. Aynı zamanda reformist, açık fikirli ve yenilikçi yönleriyle faydacı bir kültürel kimliğe sahiptir (Liu, 2014, s. 3-4).

Tarihî ve kültürel açıdan ele alındığında, Gaomi eski Qi topraklarında yer almakta olup köklü bir kültürel mirasa sahiptir. Bu topraklarda, “adaleti sağlarken soylulara imtiyaz tanımayan ve ödüllendirme yaparken halkı göz ardı etmeyen” ve Konfüçyüs tarafından “halkı kurtarıp övünmeyen, hükümdarlara hizmet edip karşılık beklemeyen gerçek bir erdem sahibi” olarak tanımlanan Yan Ying gibi bilginler yetişmiştir. Aynı zamanda, dürüst yönetimi, adaletli tutumu, otoriteye boyun eğmeyen karakteri ve halkın sıkıntılarına duyarlılığıyla tanınan Liu Yong gibi devlet adamları da bu topraklarda yaşamış ve düşüncelerini yaymak için dersler vermiştir. Daha sonraki dönemlerde Sun Wen, Shan Tinglan ve Liu Guansan gibi sadık devlet adamları ile fedakâr kadınlar,

itaatkâr oğullar ve kardeş sevgisini yücelten kişiler, kahramanlıklarıyla Gaomi'nin tarihine damga vurmuşlardır.

Coğrafi konumu itibarıyla, Gaomi'nin iki kültürel bölgenin kesişiminde bulunduğunu belirtmek gerekir. Her ne kadar Gaomi antik Qi Devleti'nin sınırları içinde yer alsada, Qi kültürüne ait alt bir kültürel yapı oluşturmakla kalmamış, aynı zamanda Lu kültürünün de etkisi altında kalmıştır. Bu nedenle, Gaomi kültürü Qi ve Lu kültürlerinin bazı özelliklerini birlikte barındırmakta, ancak kendi özgün coğrafi ve beşerî çevresinin etkisiyle belirgin bir şekilde farklılaşan bir kimlik geliştirmiştir.

“Gaomi Kültürü” kavramına yönelik akademik tartışmalar, 1992 yılında He Lihua ve Yang Shousen tarafından yazılan ve Huashan Edebiyat Yayınevi tarafından yayımlanan *Tuhaf Yetenek Mo Yan* adlı eserin ikinci bölümü olan “Kızıl Darı Diyarından Yükselen Yazar” başlıklı bölümde ele alınmıştır. Bu makale, Gaomi kültürünün oluşumunu, tarihî geçmişini ve kültürel çerçevesini coğrafi, tarihsel ve kültürel açılardan ele alarak, bu kültürün karakteristik özelliklerini özetlemektedir. Ancak yazarlar bu konuda detaylı bir anlatım sunmamış, bu da “Gaomi Kültürü” kavramının belirsiz ve genel hatlarıyla ele alınmasına yol açmıştır (He ve Yang, 1992).

Gaomi kültürünün oluşumu, bölgenin kendine özgü coğrafi ve beşerî yapısından ayrı düşünülemez. Bununla birlikte, tarihsel miras ve çevresindeki kültürel etkiler gibi faktörlerin de önemli katkıları olmuştur. Önceki bölümlerde coğrafi çevre ve tarihsel faktörlerin kültürel gelişime etkileri üzerinde durduğumuzdan, burada bu konulara yeniden değinmeyeceğiz. Takip eden kısımda, yalnızca Gaomi kültürünün ayırt edici özellikleri odaklanılacak.

3.1.1. Kutsal ve Saygısal İnanç

Halk inançları ve gelenekleri, halkın dini pratikleri sırasında gelişen çeşitli geleneksel olgulardır. Halk inançları, genellikle anlaşıldığı şekliyle organize dinlerden farklıdır; belirli bir din adamı sınıfına veya katı doktrin ve kurallara sahip değildir. Ancak, halkın günlük yaşamında görünmez bir etkiye sahiptir ve bireylerin gündelik yaşamlarının ayrılmaz bir parçası olarak varlığını sürdürmektedir. Halk inançlarının oluşumu, insan ruhunun bilinmeyene duyduğu korku ve saygıdan kaynaklanır ve bu, insan psikolojisinin

temel bir tepkisidir. Gaomi topraklarında, bu türden mistik bir saygı ve korku yaygın bir zihinsel fenomendir. Halk, inançlarını temel alarak içsel duygularını, arzularını, iradelerini ve tesadüfi olayları belirli somut nesnelerle bağdaştırarak güçlü bir manevi değer sistemine dönüştürür. Dini bilinçle benzerlik taşıyan bu seküler kültür, Gaomi kültürünün temel unsurlarından birini oluşturur ve ruhlara, tanrılara, hayvanlara, bitkilere, büyüye, kadere ve doğaya duyulan saygı, tapınma ve korku gibi birçok biçimde kendini gösterir. Örneğin, Gaomi kırsalındaki tanrı inancı hem atalara duyulan saygıyı hem de doğanın ve hayvanların totemsel tapınmasını içerir. İlkel inançlar son derece çeşitli ve karmaşıktır. Tanrılara duyulan saygının en önemli ifadesi ise kurban ritüelleridir. Tanrılara ve atalara yapılan kurban ritüelleri, Gaomi’de oldukça köklü ve önemli gelenekler arasında yer alır. Bu ritüeller, bilinmeyene duyulan korkuyu ve saygıyı yansıttığı gibi aynı zamanda bireylerin kendilerine bereket ve huzur dilemelerinin de temel yollarından biridir.

Günümüzde, Gaomi’de bazı kurban törenleri azalmış olsa da, Çin Yeni Yılı ve “Ci Zao” (Ocak Tanrısına Veda) gibi önemli bayramlarda bu ritüeller hâlâ büyük bir ciddiyetle uygulanmaktadır. Katılımcılar bu ritüeller sırasında dikkatli konuşur, temkinli hareket eder ve en küçük bir hata yapmamaya özen gösterirler. Örneğin, geleneksel Çin takvimine göre on ikinci ayın yirmi üçüncü günü, Ocak Tanrısı’nın cennete yükselerek insanların eylemlerini bildirdiği gün olarak kabul edilir ve bu nedenle “Ci Zao” günü olarak bilinir. Akşamları erkekler, Ocak Tanrısı’na arpa şekeri ve tatlılar sunarak dua ederler. Bu ritüel sırasında son derece saygılı ve dikkatli davranırlar ve Ocak Tanrısı’na yönelik şu sözleri mırıldanırlar: “Ocak Tanrısı, Ocak Tanrısı, hızla cennete yüksel, fazla konuşma, bize bol rızık getir.” Bu tür ritüeller yalnızca tanrılara duyulan saygıyı ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda bereket ve huzur getirme niyeti de taşır.

Gaomi’de aile içi anma törenleri özellikle önemlidir. Her yıl Yeni Yıl, Qingming (Mezar Ziyareti Günü), Duanwu (Ejderha Teknesi Festivali) ve Kış Gündönümü gibi önemli günlerde, özellikle de Çin Yeni Yılı arifesinde, erkek aile büyükleri ataların isimlerini içeren bir soy ağacı kaydını asarlar. Bu soy ağacı genellikle ahşap bir çerçeve içinde korunur ve ailenin ana salonunda muhafaza edilir. Akşamları, zengin yiyeceklerden oluşan bir sofraya hazırlanır ve atalara sunularak saygı gösterilir. Bu ritüel, geçmiş ataları anma ve ilahi koruma dileme amacı taşır. Yeni yılın ilk günü veya sabah saatlerinde, aynı

soyadını taşıyan erkekler ata tapınağında toplanır. Yaşlılar önderliğinde tütsü yakılır ve dua edilir. İkinci gün akşamı veya üçüncü gün sabahı ise bu ritüel sona erdirilir. Bu tür gelenekler, Gaomi halkının saf ve dindar doğasını yansıtır ve geleneklerin uzun yıllardır bu bölgede korunmaya devam ettiğini gösterir.

Gaomi, antik çağlarda Doğu Yi kültürünün etkisi altında bulunmaktaydı. Doğu Yi kültürü, Qi ve Lu devletleri kurulmadan önce uzun bir süre gelişmiş ve üstün bir konumda bulunmuştur. Bu kültürde, ruhlar, doğa, atalar, kader ve ölüm gibi konulara yönelik mistik bir saygı anlayışı hâkimdi. Örneğin, *Liji* [Törenler Kitabı] adlı klasik metinde şu ifadeler yer alır: “Dağlar, ormanlar, nehirler, vadiler ve tepeler bulutları meydana getirebilir, rüzgar ve yağmur yaratabilir, doğaüstü varlıklar gösterebilir; bunların hepsi tanrı olarak kabul edilir” (Qi, 2005, s. 279). Qi Devleti kurulduktan sonra, kurucu lider Tai Gong Lü Shang, yerel halkın geleneklerine uyum sağlayarak bu mistik inançları devlet yönetimine dahil etmiştir. Daha sonraki hükümdarlar da “Halkın istediğini sağla, istemediğini ortadan kaldır” (Mo Yan Edebiyat Araştırma Derneği, 2011, s. 7) anlayışını benimseyerek, yerel halkın gelenek ve inançlarını korumuşlardır. Bu durum, Doğu Yi kültüründeki mistik unsurların neden nesiller boyunca devam ettiğini açıklamaktadır.

Aynı zamanda, Gaomi’nin simgesel ürünü olan kırmızı sorgum bitkisi, bu topraklara gizemli, sisli, ciddi ve büyüleyici bir atmosfer kazandırmıştır. Büyük kırmızı sorgum tarlaları, halk efsanelerinin, doğaüstü varlıkların, kahramanların ve isyancıların doğduğu bir zemin oluşturmuştur. Gaomi’de halk arasında, özellikle yemek sonrası sohbetlerde, periler, tilkiler, ağaç ruhları, iblisler ve tanrılarla ilgili hikâyeler büyük ilgi görür ve sıkça anlatılır. Çoğu çocuk, ebeveynlerinin anlattığı etkileyici ve hayal gücünü harekete geçiren efsanelerle büyümüştür. Bu nedenle, Gaomi halkının inanç dünyasında, kirpi, sansar, yılan, tilki, porsuk, saksağan, karga ve kadim ağaçlar kutsal varlıklar olarak görülür ve büyük bir özenle korunur. Özellikle hastalık, doğal afetler veya düğün gibi önemli olaylar sırasında bu varlıklara duyulan saygı daha da artar. Örneğin, Gaomi’de tilkilerle ilgili pek çok efsane anlatılmaktadır ve halk arasında “Hu Huang” (Tilki ve Sansar Ruhları) adı verilen doğaüstü varlıklara inanılmaktadır. Günümüzde bile Gaomi’de birçok “Tilki Kral Tapınağı” mevcuttur. Tilkilere duyulan saygı nedeniyle, birçok Gaomi sakini evlerinde “tanrı sunağı” kurar ve “Bilge Usta” veya “Bilge Hanımefendi” adlarıyla tilki ruhlarını onurlandırır. Geleneksel halk hekimliği yöntemleriyle iyileşemeyen hastalıklar için ise

“şamanlar” (yerel halk arasında “tanrı kadını” veya “tanrı adamı” olarak bilinir) aracılığıyla tilki ruhlarına dua edilerek şifa aranır.

Bu mistik inanışlar ve halkın doğaüstüne duyduğu derin saygı, Gaomi kültürünün temel taşlarından biri olarak günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

Kızıl Darı Tarlaları’nda, gece vakti, bir mezarın başındaki bir sarı sıçanın ikna edici etkisiyle “Kendini gelinciğin karanlık pençesi altında kontrol ediliyormuş gibi hissetmiş. Gelinciğin buygukları doğrultusunda hareket ediyormuş, iki gözü iki çeşme ağlıyor, durmadan kahkahalar atıyormuş, anlaşılmasa bir dilde sayıklıyor, garip hareketler yapıyormuş. Ne zaman omurgasında o elektrik akımını hissetse ikiye bölündüğünü sanıyormuş” şeklinde bir olay geçmektedir. Yerel inançlara dayalı olarak, dedesi, kötü ruhları kovmak ve şeytanları kovalamak için Li Shanren adlı bir kişiyi çağırıştır.

“Li Shanren tütsüler ve mum yakıp sarı kağıt paraların üzerine kırmızı mürekkeple bazı garip semboller çizmiş, ardından tütsüler küle dönünce külün içine biraz kara köpek kanı karıştırıp ikinci ninemin burnunu kapatmış, hazırladığı karışımı ikinci ninemin ağzına dökmüş. Karışımı yutan ikinci ninem hayaletler gibi ağlamış, kurtlar gibi ulumuş, elleri ve ayaklarını savurmuş, ruhu vücudundan ayrılmış. O günden sonra ikinci ninem günden güne daha iyi olmuş” (Mo, 2012b, s. 320; s. 459).

Ayrıca, İhtiyar Geng, bir kırmızı kürklü tilkinin postunu almak için onu uzun süre takip etmiştir. Tilki, bu insanın gizli takibini çoktan fark etmiş olmasına rağmen, ona güven duymakta ve İhtiyar Geng’in önünde rahatça gidip gelmektedir. Bir gün, İhtiyar Geng, tilkiyi kandırarak postunu almak istediğinde, bu ihaneti nedeniyle kendi ölümüne de neden olmuştur. Japon askerleri tarafından buz üzerinde bıçakla yaralandığında, tilki kamışların arasından çıkıp ona doğru yürümüştür. “İhtiyar, ihanetine karşılık tilkinin kendi hayatını ikinci kez kurtardığı konusunda oldukça ısrarlıydı, on sekiz yerinden iki kez süngü yiyip de hâlâ yaşıyor olan birini dünya üzerinde başka nerede bulabilirsiniz ki? Tilkinin dili işte her derde deva mucizevi bir iksir içeriyormuş, tilkinin yaladığı her yara sanki nane yağıyla ovulmuş gibi birden yatışmış” (Mo, 2012b, s. 312). O günden sonra, İhtiyar Geng, evinde bir tilki ruhu tabletine tapınmaya başlamış, hatta Kültürel Devrim döneminde bile bu tableti korumak için bıçak kullanmıştır.

“Darı Cenazesi” adlı dördüncü bölümde, ninenin cenaze hazırlıkları ve tören detaylı bir şekilde anlatılmaktadır.

“Rahibin arkasında Demir İrade topluluğundan elinde uzun br bayrak dereği taşıyan biri varmış, dreğin üzerinde her biri ninemin hayatından bir yılı temsil eden beyaz kağıttan otuz iki tane ruh çağırın falma varmış. Falmalar rüzgâr olmasa da pırpır edip salınıyormuş. Onun ardından Demir İrade topluluğundan güçlü kuvvetli bir delikanlının taşıdığı bir metrelik onur bayrağı geliyormuş, bayrak beyaz ipekten yapılmış, bayraktan gümüş renginde püsküller sarkıyormuş, üstünde siyah mürekkeple şöyle yazıyormuş:

Daiların kızı, otuz iki yaşında, Çin Cumhuriyeti Gaomi Kuzeydoğu Bucağı’ndan gerilla komutanı Yu Zhan’ao’ın merhum eşinin tabutu.

Bayrağın ardında üzerinde ninemin kitabesi olan küçük sayvan, onun ardında da ninemin tabutunun konduğu büyük sayvan varmış. Demir İrade topluluğundan altmış dört kişi hüznü bir cenaze müziği eşliğinde altmış dört kuklayı ardıran bir tavırla hızlı adımlarla yürüyormuş. Tabutun ardında sayılamayacak kadar çok bayrak, şemsiye, yelpaze, rengarenk içkiler, parşömen tomarları, kağıttan insan ve at figürleriyle kartondan yapılmış beyaz çam ve söğüt ağaçları varmış. Babam yas giysileri içindeymiş, elinde yas tuttuğunu ifade eden bir söğüt dalı varmış, Demir İrade topluluğundan saçları kazınmış iki kişi babamı taşımaktaymış” (Mo, 2012b, s. 257).

Bu pasaj, Gaomi kırsalındaki cenaze gelenekleri hakkında bir fikir edinmemizi sağlamaktadır. O dönemin özel koşullarında, Yu Zhan’ao’nun, ninenin cenazesi için tehlikelere ve maddi sıkıntılara rağmen böyle bir tören yapma kararı, yerel cenaze törenlerinin ne kadar önemli olduğunu gözler önüne serir.

Benzer olaylar kırsalda oldukça yaygındır, bazıları abartılmış olsa da, hepsi boşuna değil ve kırsalda yaygın bir panteist inanç anlayışının derinlemesine varlığına işaret eder. Bu yüzden, *Liao Zhai Zhi Yi*’nin Qi ülkesi (Zibo) bölgesinde ortaya çıkmış olması şaşırtıcı değildir, ayrıca Zibo, Gao Mi’ye oldukça yakındır.

Liao Zhai Zhi Yi, Çin Qing Hanedanı döneminin ünlü romancısı Pu Songling tarafından yazılan kısa öykü koleksiyonudur. Kitap, 491 kısa hikayeden oluşur. Bu hikayeler, ya feodal yönetimin karanlık yönlerini ifşa eder, ya sınav sisteminin yozlaşmasını eleştirir, ya da feodal ahlak anlayışına karşı çıkar. Aşk konuları alan hikayeler, koleksiyondaki en fazla sayıda olanlardır ve feodal ahlak karşıtı bir ruhu sergiler. Bazı hikayelerde, yazarın idealize ettiği aşkı, çiçek ruhları, tilkiler ve diğer doğaüstü varlıklar üzerinden işler. *Liao Zhai Zhi Yi* sanat açısından, efsanevi unsurları kullanarak, çiçek ruhları, tilkiler ve diğer doğaüstü varlıkları ana karakterler haline getirir ve hikayelerin içeriğini ilginç ve zengin, olay örgüsünü ise sıradışı ve canlı kılar. Yazar Pu Songling, kitaplarını yazmadan önce halk hikayelerine büyük ilgi duymuş ve bunları toplamak için çeşitli yöntemler kullanmıştır. Söylentiye göre, Pu Songling, evinin önünde bir çay ocağı açmış ve gelenlere bir hikaye anlatmaları karşılığında çay ikramında bulunmuştur. Bu yöntemle,

pek çok tuhaf hikaye toplayan Pu Songling, bunları düzenleyip işledikten sonra *Liao Zhai Zhi Yi*'ye dahil etmiştir.

Mo Yan şöyle demiştir:

“Doğduğum yer, Pu Songling’in doğduğu yerden üç yüz kilometre uzaktadır ve bizde de tıpkı Liao Zhai’de olduğu gibi, şeytan, cin ve hayaletlerle ilgili çok fazla hikaye vardır. Pek çok hikaye, Liao Zhai hikayeleriyle benzerlikler taşır. İnsanlar önce Liao Zhai’yi okudular ve sonra hikayeler anlattılar mı, yoksa önce bu hikayeler vardı da, sonra mı Liao Zhai ortaya çıktı, bilmiyorum. Ama şunu düşünüyorum ki, Pu Songling bir zamanlar evinin önündeki büyük ağaçta çay ikram ederken, bir köylümüm ona çayını içmiş ve ona hikaye malzemesi sağlamıştır” (Mo, 2004, s. 375).

Bu da gösteriyor ki, Gaomi kültüründeki gizemli efsaneler ve abartılı hikayeler, Mo Yan’ın çocukluğunda zaten kalbine kök salmış, ve yıllar içinde yazarlık hayatında filizlenmiş ve büyümüştür.

Sonuç olarak, ister Doğu Yi kültüründen, ister Qi kültüründen alınan mistik unsurlar, ister yerel geleneklerle harmanlanmış panteist inançlar olsun, Gaomi kültürü, gizemli olaylarla mesafeli bir tutum sergileyen ve bu tutum sayesinde halk arasında derin bir saygı ve korku duygusunun gelişmesine yol açmıştır. Bu aynı zamanda Gaomi halkının, ideal bir yaşam için sahip oldukları faydacı düşünceyi de yansıtmaktadır.

3.1.2. Hayatın Dikkate Alınması

Susan Langer, *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures* adlı eserinde, sanat ile yaşam arasında geçiş yapan “duygu” üzerine özellikle durmuştur. Langer, hayatı bir duygu olarak tanımlar ve hayatın, duyguda canlı kalmaya devam ettiğini savunur. Sanat, duyguyla yani hayatın temel biçimiyle uyumlu olmalıdır (Langer, 2006). Bu, yazarın eserlerinde yaşam bilincinin akması gerektiği anlamına gelir. Mo Yan, hayat bilincine sahip bir birey olarak, edebiyatı kendi ve başkalarının yaşam deneyimleriyle ilişkilendirmiştir. 1980’lerden itibaren, Mo Yan, ilk eserleri *Kızıl Darı Tarlası*, *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*, *İri Memeler ve Geniş Kalçalar* ve son zamanlardaki *Kurbağa* gibi eserlerinde yaşam anlayışının izlerini sürmüştür. Eserleri, farklı sanat tarzları ve biçimlerde, geniş okuyucu kitlesine sürekli olarak hitap etmeye devam etmektedir. Mo Yan’ın eserlerinde, değişken ve renkli bir dünyada, değişmeyen bir ana tema vardır: hayata olan dikkat.

Mo Yan'ın hayat bilincini anlama, kavrama ve deneyimleme biçimi, Susan Langer'ın görüşlerine oldukça yakındır. Mo Yan, saf bilincin ve yaşam gücünün hatırlanması, vurgulanması ve çağırılması gerektiğini savunur. Ayrıca yaşamın zayıflaması ya da türün bozulması eleştirilmektedir. Mo Yan, hayatın sertliğini ve çılgınlığını, insanlık ve insanlık kültürünün ilerleme tarihinde en parlak unsurlar olarak görmektedir. Mo Yan, kendisi de şöyle demiştir:

“Bir romancı da duyguları yazmaya, yaşam hissi taşıyan bir dünya yaratmaya çaba göstermelidir. Duygu olmadan, duygu yoksa, insanları etkileyebilecek bir roman yazılamaz. Bir yazar, roman yazarken tüm duyu organlarını harekete geçirmelidir: tat alma, görme, işitme, dokunma ya da bunların ötesinde başka bir sihirli duygu. Böylece, romanınız yaşamın kokusunu taşır. Artık o, ölü bir yazı yığını değil, kokusu, sesi, sıcaklığı, şekli ve duygusu olan bir canlı varlık olur” (Mo, 2003, s. 9).

Bu ifadeler, Mo Yan'ın bilinçli bir şekilde bu yaşam bilincine yöneldiğini ve onu yakalamaya çalıştığını göstermektedir.

Mo Yan bazı eserlerinde ya başkaldıran ya sakin ve derin ya da absürd ve fantastik imgeler aracılığıyla hayat biçimlerini okuyucularına sunmaktadır. Gerçek, hayal ve absürdlük arasında gidip gelen bu imgeler, okurların çeşitli efsanevi ve şaşırtıcı hayat biçimlerine tanıklık etmelerini sağlar. Örneğin, nehir gibi coşkulu ve taşkın bir şekilde akan Dai Fenglian, kaba ve vahşi Yu Zhan'ao, parlak ve hatta tuhaf bir şekilde kırmızı olan kızıl darı tarlası ve zekice davranan vahşi köpek sürüleri Mo Yan'ın eserlerinde yer alan bazı karakterlerdir. Mo Yan, yaşam bilincine derin bir şekilde odaklanmış, bunu büyük bir takdirle kabul etmiş ve hayatın vahşi gücünü, atalarının güçlü ve coşkulu yaşamını yeniden canlandırma amacını gütmektedir. Bu, onun hem bireysel yaşam üzerine düşüncelerinin bir yansımasıdır hem de kültürel medeniyetin ilerlemesi yönündeki bir beklentisidir.

Mo Yan'ın hayatı hissetme ve kavrayışı, durağan sahneleri dinamik anlatılara dönüştürme biçiminde kendini gösterir ve bu, hayatın canlı ve coşkulu enerjisini ifade etmeye çalışır. Sadece bir statik nesne (örneğin, kızıl darı) yerine, bunları dinamik bir şekilde tasvir etmek, edebiyatın dil aracılığıyla başarılı bir şekilde yaptığı bir şeydir. Mo Yan'ın eserlerinde öne çıkan özellik, özellikle yerel dinamik betimlemeler ve tüm dünyadaki sürekli döngüyü betimleyen bir yaşam dünyasını tasvir etmesidir. Bu, genel sanat atmosferini oluşturan bir etki yaratır.

“Ninem kızıl darılara dikkatlice bakınca karılar puslu gözlerinde tuhaf bir büyüleyiciliğe sahip grotesk yaratıklara dönüşmüş. İnlemiş, bükülmüş, seslenmiş, birbirlerine dolanmışlar, bazen Şeytan’a benziyor, bazen de akrabalarını andırıyorlarmış, ninemin gözlerinde yılan gibi bir kalka oluşturmuş, nefes alıp gerinmişler, ninem ne renk olduklarını bilememiş. Kırmızı yeşil, siyah beyaz, mavi yeşilmişler, ha ha ha diye gülüyorlarmış, feryat figan ağlamışlar, gözyaşları ninemin kalbindeki o sahile yağmur gibi vurmuş. Darıların arasında kalan boşluğu mavi gök dolduruyormuş, gök çok yüksekmiş, bir o kadar da alçak. Ninem yerle göğün, insanlarla darıların birbirine karıştığını sanmış, her şey devasa bir kubbenin altındaymış” (Mo, 2012b, s. 68).

Bu tür, statik bir nesneyi (kızıl darı) dinamik bir şekilde tasvir etme, Mo Yan’ın eserlerinde sıklıkla görülmektedir. Bu, gökyüzü, yer, insanlar ve kızıl darının iç içe geçtiği bir yaşam dünyasının tam olarak yansımasıdır.

Statik bir nesnenin dinamik bir şekilde tasvir etmenin bir başka yolu da zaman farkından yararlanarak akış hissi yaratmaktır. Zamanın akışı, genellikle belirli bir uzunluktaki karşılaştırmalarla fark edilir. Modern roman sanatı, doğrusal ve tek yönlü zaman anlayışını kırmış, zamanın özgürce düzenlenmesi, “bilinç akışı” yani bilincin özgür hareketliliği ihtiyacını karşılamakta oldukça uygundur. Bilincin özgür hareketi ile zamanın özgür hareketi birbirinin yansıması gibidir. Mo Yan’ın eserlerinde, özellikle de *Kızıl Darı Tarlaları* gibi eserlerinde, zamanın özgür akışı güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Yazar, geçmiş yılların tarihini kesip küçük parçalara ayırarak sonra özgürce birleştirir. Zaman ve olayların büyük çaplı sıçramaları, okuyucuyu duygusal ve zihinsel olarak da büyük sıçramalara zorlar, onları sert bir şekilde harekete geçirir. Bu eserde her şey hâlâ süregeldikçe devam eden bir zamandadır; ne bir başlangıç ne de bir bitiş vardır; geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek yalnızca yaşam biçimlerinin farklı ifadeleridir. Bu durum, okuyucuya yalnızca bu biçimlerin hareket halinde olduğunu hissettirir; onları sabitlenmiş bir şekilde statik bir analiz yaparak anlamak zordur. Okuyucunun yanı sıra, yazarın eserindeki karakterler de yalnızca duygusal deneyimler yaşayabilir, mantıklı düşünceler üretemezler. Değişen yaşam koşulları ve zamanın yükselip alçalması, onları sürekli olarak daldırıp çıkarır; bir kez zamanın akışından ayrıldıklarında, tıpkı “Zaman, lütfen dur!” diyen Faust gibi, hayatlarının sonuna gelmiş olurlar.

Ninemın ölümünden önceki betimleme, bir insanın yaşamının sonlarına yaklaşırken kendi hayatını gözden geçirdiği bir örneği güzel bir şekilde yansıtır: “Ninem darıların

gölgesinde Komutan Yu'yle birlikte çalışarak yaptıklarına, babam o narin yüzüne, geçmiş yıllardaki yaşamın o canlı resmine, gözlerinin önünden hızla geçen bir atı izler gibi mutlulukla bakmış" (Mo, 2012b, s. 62).

"Ninem yere uzanıp darı tarlalarındaki duru sıcaklıkta yıkandıktan sonra kendini darı püsküllerinden kayan bir kırlangıç kadar hafif hissetmiş. O gelişigüzel dönenen görüntüler yavaşlamış, Shan Bianlang, Shan Tingxiu, büyük dedem, büyük ninem, Luohan Amca... Ne kadar nefret edilesi, sükran duyulası, acımasız ve dürüst yüz varsa hepsi şöyle bir görünüp kaybolmuş. Ninemin otuz yıllık kişisel tarihine kendi tarafından düşülen bir son notmuş bu. Tüm yalanmışlıklar hoş kokulu meyvelere ve yere düşen oklara benziyormuş" (Mo, 2012b, s. 66).

Mo Yan'ın yaşam duygusu yüklü dünyası, canlı bir organizma gibidir. Onu oluşturan içsel güç, hayatı dinamik bir şekilde açığa çıkaran şey ise yaşam arzusudur. Hayat, kendi varlığı ve gelişimi için çeşitli ihtiyaçlarını karşılamak zorundadır; insanların pratik etkinliklerinde bu ihtiyaç dışı vurulur. İhtiyaçlar, hayatın içgüdüsünden doğar ve bu içgüdünün katalizörlüğünde sürekli olarak zenginleşir ve genişler. Bu ihtiyaç bilinçsizdir, sezgiyle hareket eder. Amaç ise, mantıklı bir şekilde yargılanıp seçilen ve belirgin olan bir hedefi temsil eder. Yaşam arzusu, bu ihtiyaçların amaca dönüşme sürecindeki psikolojik talepleridir. Daha çok, ihtiyaçların sahip olduğu bilinçsizlik, sezgisellik ve belirsizlik taşır, ancak statik ihtiyacı dinamik bir psikolojik sürece dönüştürür. Pasif taleplerin karşılanması yerini bilinçli olarak aktive edilmiş arayışa bırakır ve bununla ilgili dışsal davranışları teşvik eder. Yaşam arzusu, her bir anlık yaşam duygusunu birleştirip bütünleştirir, böylece dağılmış parçalar güçlü bir çekim gücü ile birleştirilir; tersi olarak, yaşam duygusu yaşam arzusunun bir dışavurumu olur, ruhun ve bedenin hareketi olarak ortaya çıkar. İşte bu temel motivasyon olan yaşam arzusu, yaşam duygusunun dünyasına canlı bir ruh verir.

Bu nedenle, Mo Yan'ın eserlerinde, karakterlerin güçleri ve yetenekleri ne olursa olsun, çoğu aktif olarak hareket eder ve arayış içindedir. Zorlu çevreyle karşı karşıya olduklarında, başkaldırarak büyük ve dramatik bir yaşam sahnesi sergilerler; sevgisiz bir hayata karşı, akıllarındaki tek ışığı sıkıca tutarlar; sıradan, var olma mücadelesi veren bir hayata karşı, ölüme doğru cömertçe yol alırlar.

"... ah Tanrım, Tanrım...Tanrı, âşığımlı esirgesin, Tanrı oğlumu esirgesin, Tanrı servetimi esirgesin, Tanrı benim otuz yıllık kırmızı darılar gibi olgun yaşamımı esirgesin. Tanrım, verdiğini almasan, beni affet, beni bırak! Tanrım, suçum mu var sanıyorsun? Bir cüzzamlıyla aynı yastığa baş koyup bu güzel dünyayı pisletecek

çürüten bir şeytan mı doğursaydım? Tanrım, iffet nedir? Neye doğru yol denir? İyilik nedir? Kötülük nedir? Bana hiç söylemedin, ben hep kendi fikrimce yaşadım, mutluluğa âşığım, gücü severim, güzeli severim, bedenim benim bedenimdir, kendi kararlarımı kendi alırım, günden korkmam, cezadan korkmam, senin on sekiz katlı cehenneminden korkmıyorum. Yapmam gerekenlerin hepsini yaptım, halletmem gerekenleri hallettim, hiçbir şeyden korkmuyorum. Ama ölmek istemiyorum, yaşamak istiyorum, bu dünyaya daha bakmak istiyorum, ah, Tanrım...” (Mo, 2012b, s. 67).

Dai Fenglian’in ölüm öncesi yaptığı bu ruhsal itiraf, hem Çin tarzı bir insan hakları bildirisi hem de bir dünya isyancısının zafer dolu meydan okuma yazısıdır; muazzam bir başyapıttır.

Yaşam arzusu evrensel bir olgudur, ancak ne doğuştan iyi ne de kötü bir işaret taşır; insan doğasının sabit bir biçimi de değildir. O, sadece belirli bir durumda potansiyel olarak ortaya çıkabilecek bir ya da birden fazla olasılık sunar; bu potansiyeller, gizlilikten açıklığa geçebilir ve gizli bir istek belirgin bir davranışa dönüşebilir. Bu istek, iyiye ya da kötüye yönelmiş olabilir, hem iyi hem kötü olabilir, ya da ne iyi ne de kötü olabilir ve bu durum, etik kategorilerin belirleyebileceği bir şey değildir. *Kızıl Darı Tarlaları* adlı romanda bunun çok net bir şekilde görülebileceği iki karakter bulunur: Birincisi, domuz kasabı Beşinci Sun’dur; Japon askerlerinin kılıç zorlaması altında, acımasızca Luohan Amca’yı kesip doğrar, fakat kısa bir zayıflıktan sonra, vicdanının azabı nedeniyle delirmiştir. Diğer karakter ise Çopur Cheng’dir; hayatta kalabilmek için Japon askerlerini köylerine götürür, tüm köy halkı, eş ve çocukları dahil olmak üzere acımasızca öldürülür. Kendisi, intihar etmeye kalkıştıktan sonra kurtulmuş ve Sekizinci Yol Ordusu’na katılmıştır. Savaşlarda cesurca mücadele etmiş, hayatını tehlikeye atmış, başarılı olmuş fakat sonunda bir kez daha kendini asmış. Burada, iyi ve kötünün her şeyi açıklamakta yetersiz olduğunu görülmektedir; yalnızca, insan doğası olarak, yaşamın ihtiyaçları ve yaşam arzusu biçiminde gizlenmiş çok sayıda potansiyel gelişim biçiminden bahsedilebilir. Marx ve Engels’in de belirttiği gibi, insan doğası ne doğuştan iyi ne de kötü bir şeydir. İnsan doğasının çeşitli rastlantısal durumlarda gerçeğe dönüşmesi açısından, bu, ne çevresel determinizmle, ne de soyut ahlaki yasalarla belirlenmiş bir şeydir; aksine, özne ve nesnenin karşılıklı etkileşimi, yaşam arzusu ile rasyonel yasaların ortak seçimi, tesadüf ile zorunluluğun birbirini kısıtlayan bir ürünü olarak şekillenir (Zhang, 2012, s. 76).

Bunun dışında, en tipik karakterlerden biri de Dai Fenglian'dır. Romanda, o evlenmeden önce, yalnızca bir zarif kadındır; bir yanda kitabın betimlediği, nazik ve çekici bir eş modeli, diğer yanda ise gözlerinin önünde bir cüzzamlı hasta yüzü belirir. Gerçekle yüzleşmeye cesaret edemediği için, bu hayali bir rahatlama kaynağına dönüşür. Elinde bir makas taşıyarak en kötü ihtimali düşünse de, eğer gerçekten uygun bir eş bulsaydı, büyük ihtimalle sıradan bir köylü kadını olurdu. Ancak gerçek, onun hayalini yıkmış ve onu çirkinlik ve pislik içinde bırakmıştır. Böylece, çaresizliğe düşüp yok olmayı reddeden her insanın içinde uyanan kahramanlık duygusu, Dai Fenglian'da da uyanmış, insanlık dışı koşullara karşı bir isyan, kaderini elinde tutma ve özgürlük ile mutluluğu arama ruhu gelişmiştir. Yu Zhan'ao'la ilk karşılaştığında, “Adam kendini daha rahat taşıyabilsin diye kolunu adamın boynuna bile dolamış” demektedir. Hayat ve ölüm, aşk ve nefret arasında geçen çalkantılı bir dönemin ardından, kısa bir şaşkınlık ve korku yaşadktan sonra, sert ve cesur bir kişiliğe bürünmüş, ailesinin ve eşinin onu kısıtlayan bağları ortadan kalktığında, yaşam arzusunu özgürce serbest bırakmıştır. Bazı akademisyenler Dai Fenglian'ı değerlendirirken onun karakterinin büyüleyici yönünün “delilik”ten kaynaklandığını belirtmiştir. Onun Yu Zhan'ao ile “yabanda cinsel birleşme” anındaki taşkınlığı, şehvet düşkünü ve vahşi Japon askerleriyle karşılaştığında sergilediği yapay deliliği, Lian'er ile Yu Zhan'ao'yu paylaşma mücadelesindeki çılgınlığı ve siyah gözlü adamla açıkça birlikte yaşadığını ilan etmesindeki pervasızlığı, hep bu “deliliğin” tezahürüdür. Bu bağlamda, delilik ile özgürlük eşanlamlıdır; deliliğin dışavurumunun ardında, özgür bir yaşam akışı çağlamaktadır. Başka bir ifadeyle, Dai Fenglian yaşam özgürlüğünün nektarını çılgınca içmektedir. Yukarıda aktardığımız hayatının sonundaki içten itirafında da görüldüğü üzere, o narin bir kadından kendi kendini özgürleştiren bir kahramana dönüşme sürecini tamamlamıştır.

Mo Yan yazarken, aynı zamanda ölümün izlerini de büyük bir vurguyla işler; çünkü “hayat ve ölüm” edebiyatın ve hatta insanlık tarihinin değişmeyen, sonsuza kadar var olan temalarıdır. Ölüm, yaşamın sona ermesi olarak her zaman bir korku uyandırır, inanılmaz bir durum olarak görülür. Yaşamın son bulmasında, bir ruhun sıçraması, bireysel bir seçim yer alır; insanlar ölümü sadece çaresizlik içinde beklemek olarak görmezler. Ölümü, yaşamın özgürlüğünü savunmak ve kazanmak için en yüksek form olarak kullanırlar, ölüme karşılık en parlak yaşam anlarını elde ederler.

Romanda Dai Fenglian, Luohan Amca, Dişlek Yu, Yaver Ren, Lian’er, Çopur Cheng ve birçok gerilla savaşçısının ölümü, sayısız ölüm olmasına rağmen, pek çok ölümden korku, hüznün, yok oluşun acısı hissedilmez. Bu ölümler, genellikle görülen “kahraman tarzı” devrimci coşku ve büyük ideallerle dolu ölümler gibi de değildir. Onların ölümünü, bir kişinin fedakarlığının halkın güvenliğini ya da genel zaferi sağlamasıyla ilgili görmek, ya da bir böceğin sessizce ölmesi gibi bir şekilde gerçekleşen bir ölüm olarak tanımlamak doğru değildir. Her birinin kendi benzersiz sonu vardır ve her biri estetik bir cazibe taşır.

Örneğin, Luohan Amca’nın ölümü, yaşamın yok oluşunda bir tür acımasız güzellik ve gerçek güzellik barındırır. Hayatın son anlarındaki titreme, “insan derisini canlı bir şekilde soymanın” ince bir şekilde betimlenmesi, kan ve vücut, kramplar ve çığlıklar, öldürenler, öldürülenler, yönlendirenler ve seyircilerin farklı şekillerdeki görüntüleri, bize acıyı somut bir şekilde hissettirir. Gerçek bir acıdan sonra, hayatın farklı biçimlerinin ekstrem koşullarda nasıl farklı bir şekilde kendini gösterdiğini de hissettik. Lian’er’in ölümü de buna yakındır; bir annenin, kızını korumak için bedenini feda etmesi, Japon askerlerinin karşısında uzanarak, “kendini dişi bir kurttan daha vahşi bir şekilde kızına adanmışlık” gösterir. “İkinci ninem bir yadan Japon askerine deli gibi gülmüş, bir yandan da gözyaşları dökmüş. Kang’ın üzerine uzanıp yüksek sesle, ‘Hadi becer! Hepiniz becerin! Ama kızıma dokunmayın! Kızıma sakın dokunmayın!’ demiş” (Mo, 2012b, s. 324). Bu, ne kadar çok adamın boynu bükük kaldığını gösterir! Eserde sıkça görülen Lian’er, ancak bu anında, acı ve kirden daha üstün, hayatla var olan annelikle olan bağını vurgular. Hiçbir seçim şansı olmayan bir durumda bile, hayatın hâlâ kendi seçimini yapma çabası ve özgürlük özelliğini kanıtlama gayreti vardır. Bu, bize derin bir ilham veremez mi?

Özel yaşam koşulları, Gaomi kültüründe derin bir yaşam bilincinin oluşmasına yol açmış ve bu bilinç, her Gaomi insanında kendiliğinden bir şekilde tezahür etmiştir. Doğal felaketler ve insan kaynaklı felaketler bu yaşlı toprakları sıkça sarmış, halkın yaşamını zorlaştırmıştır. Cumhuriyet dönemi 24. yılında yayımlanan *Gaomi İlçe Kılavuzu*’na göre, Gaomi’nin çoğu köylüsü zorlu bir yaşam sürmüştür. Güneydeki tepelik alanlar verimsiz, kuzeyde ise sulak bölgeler sık sık sellerle karşı karşıya kalmış, on yılın dokuzunda kıtlık yaşanmış, buna ek olarak feodal hükümetin zorlayıcı vergileri ve toprak sahiplerinin sömürüsü halkı daha da zor duruma sokmuştur. Halk, yıl boyunca çalışmasına rağmen ekonomik baskıdan kaçamamış, yıllarca açlık, dilencilik ve hayatta kalma mücadelesi

yaşamıştır. Çocuklarını satma, donarak ölme ve açlıktan ölme gibi trajik olaylar sıkça yaşanmıştır. “Araştırmalara göre, Kangzhuang kasabasında 31. yılından 1945’e kadar, 4275 kişi uzun süreli işçi olarak çalışmış, 1200 hane sürekli olarak dilencilik yapmış, 350 hane kuzeye kaçmış, 396 hane çocuklarını satmış, 1700 kişi soğuk ve açlıktan ölmüştür” (Gaomi Yerel Tarih Komisyonu, 1990, s. 79). Ayrıca, Gaomi'nin coğrafi yapısı nedeniyle, bölgede sürekli su baskınları, kuraklık, çekirgeler, rüzgar fırtınaları ve dolu felaketleri yaşanmıştır. Gaomi’ye ait tarihi kayıtlara göre, “İlçedeki böcek zararı oldukça fazladır, eski toplumda çekirge zararı en ağır olanıdır. Qing dönemi Qianlong'un 13. yılından Guangxu'nun 18. yılına kadar (1748-1892), ilçede 9 kez çekirge felaketi yaşanmıştır.” Cumhuriyet sonrası, çekirge felaketleri azalmış olsa da, kırmızı örümcek, pamuklu bit ve buğday güvesi gibi böcekler sıkça görülmeye devam etmiştir. Bu doğal felaketlerin varlığı, Gaomi halkının yükünü artırmış, yaşamları son derece zorlu hale gelmiş, maddi anlamda büyük eksiklikler yaşanmıştır.

Gaomi kültüründe yaşamın önemli bir şekilde ele alınması, tıpkı “Coğrafi Mekân” bölümünde yazarın yaşam görüşüne etkisinin belirtildiği gibi, coğrafi çevrenin yazarın yaşam anlayışını nasıl şekillendirdiğini doğrular niteliktedir. Derin bir yaşam bilincinin kaynağı, Gaomi kültürünün birikiminden ve Gaomi halkının bireysel ya da toplu yaşam deneyimlerinden gelmektedir. Bu deneyim, Gaomi topraklarında yüz yıl boyunca feodal toplumun insan doğasına olan yıkıcı etkisi, kan ve ateşle yaşamların yok edilmesi, siyasi hareketlerin özgürlük ve onuru yok sayarak insanları ezmesi gibi olayları kapsamaktadır. Bu dışsal, yabancılaştırıcı kuvvetler, birey ya da grup üzerinde baskı kurduğunda, bu insanlar, ağır zincirlerle keskin kılıçların üzerinde yürüyen biri gibi büyük bir zorlukla karşı karşıya kalmışlardır. Bu kadar kötü koşullarda, Gaomi halkı direnmeye devam etmiş, savaş, sel, kuraklık ve çekirge felaketleri gibi her türlü zorluğa karşı direniş göstermiş, vatanlarının topraklarında yaşamaya, üretmeye devam etmişlerdir. Ne kadar büyük bir zorluk olursa olsun, onları devirememiştir. Yaşam, bir ağaç gibi, her yılın halkalarıyla birlikte birikmiş, büyümüş ve nihayetinde dev bir ağaç olmuştur. Gaomi kültürü de aynı şekilde, yaşamı savunmak, korumak ve saygı duymak, Gaomi halkının ruhsal özüdür, yani Gaomi insanların ortak bir anlayışdır.

Böyle bir canlı dünyada, hayatla dolu bir dünyada, sürekli değişen ve döngüsel bir dünyada, binlerce yıl süren tarımsal varoluş ve emekle şekillenen bir dünyada, bu

topraklardaki her şey, insanlarla birlikte dünyayı işletmek için yer almıştır. Bunlar, insanların yaşam ihtiyaçları için maddi çevre olarak var olmuş ve tarımsal çalışma objesi olarak insanlarla ayrılmaz bir bağ kurmuştur. Ayrıca, tarımda kullanılan doğal objeler yalnızca canlı değil, aynı zamanda duygusal ve ruhsal varlıklardır. Verimli hasatlar, insanların sıkı çalışmalarının karşılığı gibi görünürken; evcil hayvanlar, insanların güzel dileklerini anlamış gibi görünür. “Doğal dünyaya duyulan samimi sevgi, yaşam yaratan faaliyetlerin kutsanması, insan ve doğa arasındaki derin bağ, uzun bir birikim ve yoğunlaşma sonucu, halkın yaşamla birleşen kolektif bilinçaltına dönüşmüş ve Mo Yan'ın eserlerinin başlıca özelliklerinden biri haline gelmiştir” (Zhang, 2012, s. 50).

3.1.3. Vahşi Doğa

Bazen insanın yaşama süreci bir mücadele sürecidir. Mayakovski, “İnsanın varoluşunun sırrı sadece basitçe yaşamakta değil, neden yaşadığında yatar” demiştir (Dostoyevski, 1981, s. 381). Bu, bir dereceye kadar insanın yaşam anlamını da açığa çıkarır. İster doğal özellikler açısından, ister insanın toplumsal özellikleri açısından bakılsın, “insan” nihayetinde renkli arzu ve ihtiyaçlara sahip bir canlıdır.

Edebiyat dünyasındaki çeşitli yazarlara baktığımızda, geniş edebiyat tarihinde iz bırakan ve okuyucular tarafından coşkuyla benimsenenler, genellikle insanın normal yaşam ihtiyaçlarından, yani özgürlük, hayatta kalma, onur ve arzular gibi açılardan yola çıkarak, insanın arzularını ve duygularını güçlü bir şekilde ifade eden, insan doğasının ilkel ve doğal ihtiyaçlarını çağıran ve insan doğasının kendiliğinden gelen arzularını onaylayan eserler ortaya koymuşlardır. Ancak tarihsel ve gerçekçi referanslara baktığımızda, yabancılaştırmanın güçleri bireysel yaşamı sürekli olarak ezmektedir. İster feodal toplum sisteminin zararları, katı ahlaki kuralların baskısı, isterse halkın yoksul ve geri kalmış maddi yaşam koşullarının sömürsü, ateş ve kanın acımasız savaşları gibi insan kaynaklı faktörler olsun, çeşitli dış veya iç güçler, insanın en basit ve sade yaşam alanını ve içgüdüsel ihtiyaçlarını işgal etmekte ve yutmaktadır. Elbette, baskı olduğunda bir tepki de olacaktır. Baskı alışılmış bir biçimde ortaya çıktığında, direniş ruhu yavaş yavaş bu topraklarda yaşayan insanların karakterine işler, özellikle de büyük bir felaket karşısında, gizli direniş genellikle volkanik bir patlama gibi açık bir biçimde ortaya çıkar ve şiddetli çatışmalar bir dağ seli gibi her şeyi önüne katar. En belirgin örnek, Gaomi bölgesinde meydana gelen bir dizi silahlı şiddete karşı direniş hareketidir.

Gaomi İlçe Kılavuzu'nda belgelenen birçok savaş arasında, en temsili olanları Almanlara ve Japonlara karşı verilen mücadelelerdir.

“1898’de (Qing hanedanı Guangxu’nun 24. yılı, Mart ayında), Qing hükümeti ve Almanya arasında ‘Çin-Alman Jiaozhou Kiralık Bölge Demiryolu Antlaşması’ imzalandı. Alman tarafı tek taraflı olarak ‘Hua-De Demiryolu Şirketi’ni kurdu ve demiryolu inşası için arazi ölçümlerine başladı. 1899 yılı Haziran ayında Gaomi ilçesine ulaştıklarında, halkın arazilerini zorla ele geçirdiler, evlerini yıktılar, mezarları açtılar, ağaçları kestiler, kadınlara sarkıntılık ettiler, zorla mal aldılar ve akademileri yaktılar... Gaomi halkı bunlara daha fazla dayanamadı ve Sun Wen, Li Jinbang gibi köylü liderlerin planlamasıyla, Liuhe Nehri’nin batısındaki Geji Köyü ve diğer 108 köyün sakinleri, büyük bir halk direniş gücü oluşturdu” (Gaomi Yerel Tarih Komisyonu, 1990, s. 442).

İki yıl boyunca, demiryolu inşaat sahasındaki barakaları yıktılar, demiryolu şirketine saldırdılar, inşaatı durdurmaya zorladılar, işbirlikçileri cezalandırdılar, Almanların evlerini yaktılar, demiryolunu tahrip ettiler ve bastırmaya gelen Almanları ve Qing işbirlikçilerini püskürtmek için basit ve ilkel silahlar kullandılar. Mücadele yenilgiyle sonuçlansa da, direniş ruhu takdire şayandır. Ayrıca,

“1938 baharında, Jiaozhou Shandu karayolunda Japon askerlerinin arabaları Sunjiakou’dan geçerken, Kuomintang gerilla birimi Cao Keming’in birlikleri Japonları pusuya düşürerek Gaomi’nin kuzeydoğusunda ünlü olan Sunjiakou çatışmasını başlattı. Bu çatışmada, 39 Japon askeri öldürüldü, bir kamyon ele geçirildi (diğerleri yakıldı), bir hafif ve bir ağır makineli tüfek, 30’dan fazla '97' tipi tüfek, 10.000 mermi, üç kılıç ve bir dizi belge ele geçirildi. Bunlar arasında Pingxingguan Muharebesi’nde komutanlık yapan General Shigemitsu Takashi de vardı” (Gaomi Yerel Tarih Komisyonu, 1990, s. 443).

Gerillalar, 30’dan fazla kayıp vererek Japon işgalcilerin küstah tavrına ağır bir darbe indirdi.

Halkın arzuları ve yaşam alanı son noktaya kadar sıkıştırıldığında, bireysel direniş bilinci kendiliğinden ortaya çıkar. Bu, Gaomi insanların karakterindeki vahşi doğanın bir tezahürüdür. Bireysel direniş ruhunun uyanışı ve kolektif bilincin uyumu, kahraman figürlerin önderliğinde büyük bir direniş dalgası oluşturur. Bu yabancılaştırmış güçlere karşı mücadele ederek, halkın bireysel ve kolektif çıkarlarını ve yaşam içgüdülerini korurlar. Tarih geçmişte kalsa da, yok olmamış, kültürel bir hafızaya dönüşmüştür. Bu nitelik, Gaomi insanları arasında nesilden nesile aktarılmaktadır.

Mo Yan, bu duyguya kendi deneyimleriyle bağlanmış ve onu takip etmiştir, tıpkı gençliğinde canlı ve özgür ruhlu Maoqiang operasına olan tutkusu gibi. Huqin (geleneksel

bir Çin enstrümanı) sesi yükseldiğinde, Maoqiang'ın hüzünlü ve isyankar melodileri, Gaomi topraklarının acılarını taşıyan bir çığlık gibi yükselir, keder ve isyanla doludur.

Mo Yan'ın *Kızıl Darı Tarlaları*, *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*, *Kurbağa* vs. bir dizi romanında, bu vahşi yaşam bilinci sürekli olarak takip edilir. Dai Fenglian ve Yu Zhan'ao'nun sorgum tarlasında vahşi bir şekilde bir araya gelerek trajik kaderlerine karşı çıkmalarıyla başlayan bu süreçte, Mo Yan, alt tabakadaki insanların doğal ve ilkel yaşam arzularını tam anlamıyla ortaya koymak için sessizce mücadele etmiştir. Gaomi halkının kaderine asla boyun eğmeyen halk iradesini sergilemiştir. Mo Yan'ın eserlerindeki kadın karakterler, Fang Biyu, Zijing ve Huang Mao, Sun Meiniang, teyze, Shangguan Lu Shi ve kızları gibi, isyankar olsalar da, genellikle kan ve şiddetten uzaktır. Ancak Mo Yan'ın erkek karakterleri, Yu Zhan'ao, Benekli Boyun, Sima Ku gibi, ya cinayet ve yangın çıkarmak, ya da sisteme inatla direnmek gibi bireysel güçle güce, şiddetle şiddete karşı koyarak yaşamın sertliğini ortaya koyarlar. Sonuç olarak, onlar ya isyankar kişilikleriyle ya da sessiz sabırlarıyla, direnişin farklı katmanlarını ve derinliğini yansıtır.

Bu nedenle, Mo Yan, Gaomi topraklarının vahşi doğasından ve şiirselliğinden beslenen, asil ve trajik bir ruh teorisiyle, yaşamda ortaya çıkan Dionysos ruhunu tam anlamıyla onaylar. Bu direniş biçimi, yaşamın canlılığını ve buharını, yaşam totemini ve vahşi çağrışı kullanarak, modern kültürün cansızlığına, yaşam fonksiyonlarının gerilemesine ve dış güçlerin bireysel yaşamı istila etmesine karşı koyar. Mo Yan, kendi deneyimleri ve düşünceleriyle, insan uygarlığını ve bireyin kendi durumunu felsefi bir açıdan yeniden düşünür. Gaomi topraklarının acı dolu nabzını ve insanların trajik yaşam koşullarını hisseder. Mo Yan, acıyı deneyimleyerek ve yazarak, yaşamın acı dolu kökenine dokunur ve halkın yaşam enerjisini, bu enerjinin istila ve baskı karşısında kaçınılmaz olarak ortaya çıkan direnişini bilinçli bir şekilde sergiler. Sadece direniş, halkın içindeki potansiyel yaşam mücadelesini ortaya çıkarabilir ve onların yaşam arzularını uyandırabilir. Bu, onun derinden bağlı olduğu sade Gaomi kültürünü daha da derin ve etkileyici hale getirir ve onu insan uygarlığındaki ortak deneyimlerden biri haline getirebilir.

Gaomi insanların bu güçlü, cesur, açık sözlü, tutkulu ve vahşi karakteri, o derin ve eski, savaşlarla dolu topraklarla yakından ilişkilidir. Gaomi insanların günlük yaşamlarındaki küfürlü ifadeler gibi, doğrudan ve inatçı, kaba ama cömerttir. Gaomi sarımsağı gibi, doğrudan bir vahşilik yayar, kokusu keskin ama zararsızdır. Gaomi

lahanası gibi, gösterişli renklerden sonra sadeliği ve deneyimlerden sonraki üstünlüğü temsil eder. Bu, herhangi bir metafizik kısıtlamayı umursamadan, özgür ve duygusal bir yaşamın ifadesidir. Gaomi topraklarının efsanevi ve derin besinleri, Gaomi kültüründeki çıplak vahşiliği besler ve bu atmosfer, Gaomi insanların büyük sevgi ve nefretlerini, mücadele ruhunu doğrudan şekillendirir.

Bu vahşi doğa, eserlerde karakterlerin vahşi ve ilkel yaşam gücüyle yansıtılır: *Kızıl Darı Tarlaları*'ndaki karakterler, Yu Zhan'ao ve Dai Fenglian gibi, belirgin bir vahşilik ve ilkel yaşam gücüne sahiptir. Yu Zhan'ao, hem haydut, hem kahraman, hem de aşık olarak üçlü bir kimliği bir arada taşır. Kaba, öfkeli, tutkulu ve adaletlidir, güçlü bir direniş ruhu ve erkeksi bir enerjiye sahiptir. Dai Fenglian ise dolgun, coşkulu, kararlı ve cesurdur, sevgi ve özgürlük peşinde koşar, güç ve güzelliği yüceltir. Bu karakterler, geleneksel ahlaki normları ve estetik standartları aşarak, özgür, coşkulu ve sınırsız bir yaşam durumunu sergiler: "Ninemin canı ne isterse onu yapabileceğine derinden inanıyorum. O sadece Japonlarla savaşmış bir kahraman değil, aynı zamanda kadınlara cinsel özgürleşmesinde bir öncü, kadınların bağımsızlığı için bir modeldir" (Mo, 2012b, s. 11).

Ayrıca, karakterlerin karmaşıklığı ve çok yönlülüğü de eserde öne çıkar. Romandaki karakterler basit ve düz değildir, karmaşık kişilik özelliklerine ve çok yönlü insani niteliklere sahiptir. Örneğin, Yu Zhan'ao hem cesur bir anti-Japon savaşçısıdır, hem de haydutça bir vahşiliği ve dürtüselliği vardır. Dai Fenglian, özgür aşkı ararken, aynı zamanda geleneksel bir kadının duygusal çelişkilerini ve çaresizliğini yaşar: "Bu yıllar boyunca dedemin kafasını kurcalayan tek şey ninemle ikinci ninemin arasındaki kıskançlık çekişmesiydi. Bu çekişmenin sonunda 'üç kişilik bir anlaşmaya' varmışlar: Dedem on gün ninemin evinde kalacak, ardından on günlüğüne ikinci ninemin evine dönecekti, bu süre on günü geçemeyecekti. Dedem bu kurala uymuş, çünkü bu iki kadından hiçbirini hafife alınacak gibi değilmiş" (Mo, 2012b, s. 316). Bu karakterlerin karmaşıklığı, okuyuculara insan doğası hakkında daha derin bir anlayış ve düşünme fırsatı sunar.

3.2. DOĞU İLE BATI ARASINDAKİ KÜLTÜREL ÇATIŞMA

İstanbul, özel bir şehirdir. Bu özellik, coğrafi anlamda Doğu ile Batı'nın, siyasi anlamda Doğu ile Batı'nın ve kültürel anlamda Doğu ile Batı'nın kesiştiği bir noktada olmasından

kaynaklanır. Bu çatışmalar, hem şehrin kendisinde hem de bu şehirde yaşayan insanların hayatlarında somutlaşır. 1453'te Osmanlı Türkleri, Bizans İmparatorluğu'nun başkenti olan bugünkü İstanbul'u ele geçirdi. 1918'de ise İngiliz ve İtalyan birlikleri şehri tekrar işgal etti. Siyasi anlamdaki bu mücadeleler, fetihler ve karşı fetihler, İstanbul'un tarihinde derin izler bırakmıştır.

Coğrafi açıdan bakıldığında, İstanbul bir yanıla Doğu'ya, diğer yanıla Batı'ya aittir. Bu durum, çok tanrılı inançlara sahip Yunan halkına benzer. İstanbul, coğrafi olarak hem Doğu'yu hem de Batı'yı temsil eder. Kültürel anlamda ise Doğu ile Batı arasındaki çatışma, Orhan Pamuk'un romanlarının temelini oluşturan bir konudur. Pamuk, bu çatışmayı coğrafi ve tarihsel bir arka plan üzerinden ele alır.

Bu nedenle, Pamuk'un "İstanbul anlatısı" özünde bir kültürel anlatıdır. Pamuk, Doğu ile Batı arasındaki çatışmanın kökenini kültürel farklılıklara bağlar. Bu farklılıklar, dünyaya bakış açısı ve yaşam tarzındaki ayrıntılarda kendini gösterir. Pamuk, bu çatışmayı anlama ve yazma sürecinde siyasi veya ekonomik boyutlara odaklanmaktan kaçınır. Bunun yerine, çatışma ve anlaşmazlıkları tarihsel bir arka plan olarak kullanır ve kültürel bir perspektiften hareketle, kültürel düzeyde bir anlatı ortaya koyar.

Ayrıca, Pamuk, İstanbul'u ve bu şehirde yaşanan Doğu-Batı kültürel çatışmasını yazarken, bir Türk yazar olarak tamamen içeriden bir bakış açısı benimsemez. Bunun yerine, çift yönlü bir perspektifle, "öteki", "Avrupa", "çöküş ve yoksulluk", "İslam" ve "Türklük" gibi kavramları ele alır. Unutulmuş geçmişe ve huzursuz, öfkeli bir şimdiki zamana odaklanarak, İstanbul'un karakteristik özelliklerini derinlemesine analiz eder. Sonuç olarak, "hüzün"ün, İstanbul'un bugünkü en uygun ruhsal içeriği olduğu sonucuna varır.

Kültürel çatışma meselesine değinirken, Samuel Huntington'ın kültürel çatışma teorisinden bahsetmemek mümkün değildir. 1993 yılında, Harvard Üniversitesi'nin ünlü siyaset bilimcisi Samuel Huntington, "Medeniyetler Çatışması" (The Clash of Civilizations) adlı makalesini yayımladı ve bu makale, küresel sosyal bilimler çevrelerinde geniş bir tartışma yarattı. Huntington, 1996 yılında *Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden İnşası* (Clash of Civilizations and The Remaking of World Order) adlı kitabını yayımlayarak önceki makalesini genişletti. Huntington, dünya medeniyetlerini sekiz ana tipe ayırdı: Batı medeniyeti, İslam medeniyeti, Hint medeniyeti,

Çin medeniyeti, Ortodoks medeniyeti, Latin Amerika medeniyeti, Japon medeniyeti ve Afrika medeniyeti. Günümüzdeki küresel duruma baktığımızda, Huntington'a göre en önemli medeniyet çatışması, Batı Hristiyan medeniyeti ile İslam medeniyeti arasında yaşanmaktadır. Huntington, Batı medeniyeti ile İslam medeniyeti arasındaki fay hattının büyük çaplı savaşlara yol açacağını öngörmüştür. Bunun iki temel nedeni vardır: Bir yandan, Batı Hristiyan medeniyetinin öncülük ettiği kapitalist değerler sistemi, Orta Doğu'daki İslam ülkelerine yayılmakta ve İslam medeniyetini Batı'nın değerlerine uyum sağlamaya zorlamaktadır. Diğer yandan, Batı'dan gelen tehdidi hisseden bazı İslami gruplar, inançlarını son derece saf ve katı bir şekilde korumayı amaçlayan "köktendincilik" (fundamentalizm) olarak adlandırılan bir ideoloji geliştirmiştir. Bu gruplar, Batı Hristiyan medeniyetine karşı çıkmakta ve hatta Batı ülkelerine karşı radikal şiddet eylemlerini desteklemektedir. Huntington'a göre, Soğuk Savaş sonrası dönemdeki savaşlar, büyük ölçüde bölgesel kültürel farklılıklar ve çatışmalardan kaynaklanmaktadır. Sekiz medeniyet arasında, İslam medeniyeti ile Batı medeniyeti arasındaki çatışma en şiddetli olanıdır.

Farklı kültürler arasında ortaya çıkan askeri ve siyasi çatışmaların temelinde, aslında bir güç ilişkisi yatmaktadır. Bao Yaming, *You Dang Zhe De Quan Li* [Gezginin İktidarı] adlı kitabında, kültürler arasındaki ilişkilerin ardında yatan güç ilişkilerine değinir. Kültür ve iktidar kavramları birbirinden ayrılamaz. Bao Yaming, Polonyalı sosyolog Zygmunt Bauman'ın görüşlerine atıfta bulunarak, kültür ve iktidarın kopmaz bir şekilde birbirine bağlı olduğunu ve bu ikisinin farklı düzeylerde nasıl birleştiğini inceler. "Kültür ve iktidar, ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlıdır, çünkü bazı insanlar diğerlerinden daha fazla dünyayı inşa etme gücüne sahiptir. Bu insanlar, diğerleri için dünyayı inşa ederken, 'diğerleri' ise kendilerini önceden inşa edilmiş bir dünyada bulurlar ve bu dünyayı inşa etme konusunda çok az şey yapabilirler. Açıkça, inşa edenler daha fazla güce sahiptir" (Bao, 2004, s. 23). Bu mantık doğrultusunda, kültürel kimlik inşası konusunda şöyle bir ikilem ortaya çıkar: Daha güçlü olanlar, dünyayı kendi isteklerine göre inşa etmişlerdir, daha az güçlü olanlar ise bu çerçeve içinde sadece yerel düzeyde inşa faaliyetlerinde bulunabilirler.

Huntington, *Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden İnşası* adlı kitabının altıncı bölümünde, “Küresel Siyasetin Kültürel Yeniden İnşası” başlığı altında, Orhan Pamuk’un ülkesi Türkiye’ye özel bir bölüm ayırır.

“Avrupalı yetkililer, Avrupa Birliği’nin bir ‘Hristiyan kulübü’ olduğunu kabul ediyorlar. ‘Türkiye çok fakir, çok kalabalık, çok Müslüman, çok sert, kültürel olarak çok farklı ve her şeyiyle uyumsuz.’ Bir gözlemcinin yorumuna göre, Avrupalıların ‘gizli bir kabusu’, ‘Sarazenlerin Batı Avrupa’yı işgali ve Türklerin Viyana kapılarına dayanması’ tarihsel hafızasıdır. Bu tutum, Türkler arasında ‘Batı’nın Avrupa’da Müslüman Türkiye’ye yer bırakmadığı’ yönünde bir fikir birliğine yol açmıştır” (Huntington, 2002, s. 146).

“Tarihsel Mekân” bölümünde, Türkiye’nin Batılılaşma reform hareketleri kısaca özetlendiğinde en zorlu ve etkili bir sonuç elde edilemeyen girişimin, Avrupa Birliği’ne katılma kararlılığı olduğu görülür. Laik bir Müslüman ülke olan Türkiye Cumhuriyeti, Batılılaşma ilkelerini ve Avrupa’ya yakınlaşmayı ulusal politika olarak benimsemiştir. Soğuk Savaş sonrasında, Helsinki Zirvesi’nde Türkiye, Avrupa Birliği’ne aday ülke statüsü kazanmıştır. 2005 yılında başlayan üyelik müzakereleri, şu ana kadar sadece bilim ve teknoloji alanında tamamlanmış olup, 11 alanda hala devam etmektedir. AB içinde Türkiye’nin üyeliğine yönelik tutumlar uzun süredir bölünmüş durumdadır, ancak Türkiye, Kopenhag kriterlerini karşılamak için ekonomik ve siyasi reformlara devam etmektedir. Yarım asırlık bir mücadelenin ardından, Türkiye’nin AB’ye katılma yolculuğu küçük kazanımlarla ilerlese de, hala zorlu bir yolculuğu vardır.

Eğer AB kendine bir “Giriş Yasak” tabelası asmışsa, Türkiye de kapının dışında bekleyen bir gezgindir. “Türkler için Avrupa, çok hassas ve çok duyarlı bir konudur” (Pamuk, 2014b, s. 271). Kapının dışındaki Türkler, içeri girmek için büyük bir beklenti ve umut taşıırken, kapının içindeki Avrupa, dışarıdakilerin her hareketini dikkatle inceler ve eşik giderek yükselir. Tüm Türkler, bunu derinden hisseder. Pamuk, “sıkıcı, monoton ve umutsuz bir dünyayı geride bırakarak, daha derin, zengin ve çeşitli bir dünya arayışına girmek” (Pamuk, 2014b, s. 273) istediğini belirtir. Böylece, Pamuk, insanlara teselli veren bir dünya inşa eder ve günlük yaşam dünyasına özgünlük, büyü ve ruh katar. Görünüşte, bu hüznü dolu şehirde, insanlar eşsiz kişilik özelliklerine sahiptir ve yoksulluk ve felaketlerle boğuşan bir şehir, herkesi ortak bir kader etrafında birleştirir:

“Erken gelen akşamüstlerinden, arka mahallelerin sokak lambaları altında ellerinde bir torba evlerine dönen babalardan söz ediyorum. İki bir çıkan bir iktisadi buhrandan sonra dükkânında soğuktan tir tir titreyerek bütün gün bir müşteri

bekleyen yaşlı kitapçılardan, buhrandan sonra milletin daha az tıraş olduğundan şikâyet eden berberlerden, boş iskelelere bağlanmış eski Boğaz vapurlarını, elinde kova, yıkarken bir gözüyle de uazdaki küçük siyah-beyaz televizyon seyreden ve az sonra gemide uykuya dalacak gemicilerden... söz ediyorum” (Pamuk, 2012, s. 93-99).

Ancak, kendine teselli veren bir hayali topluluk inşa etmiş olsa bile, Pamuk yine de mutlu değildir:

“Şehir de ruhum gibi boş, bomboş bir yere dönüşüvermiştir” (Pamuk, 2012, s. 294), “Beni sefil ve ikiye bölünmüş duruma düşüren şeyin İstanbul’un kendisi olduğunu sezerdim. Suçlanacak, şehrin çok sevdiğim camileri, surları, küçük meydanları, Boğaz’ı, gemileri ve bana hep fazlasıyla tanıdık gelen geceleri, ışıkları ve kalabalıkların kendisi de değildi elbette. Ama şehrin insanlarını birleştiren, onlar arasında iletişimi, ticareti, üretimi, hayatı yaşamayı kolay kılan bir başka şey vardı, ona uyum sağlayamadığımı sezerdim. Herkesin herkesi tanıdığı, herkesin herkesin sınırlarını bildiği, herkesin herkese benzemesinin istendiği, alçakgönüllüğün gerçekçi bir vurguyla önemsendiği, geleneklere, sizden öncekilere, büyüklere, tarihe ve efsanelere saygılı şu ‘bizim dünya’ya ‘kendim’ olarak uyum sağlamam gittikçe güçleşiyordu” (Pamuk, 2012, s. 298-299).

Pamuk’un yaşadığı bu duygu aslında şaşırtıcı değildir. İnsanlar, sürekli olarak inşa etmeye çalıştıkları kimliklerin bir şekilde kendilerini sınırladığını ve bir prangaya dönüştüğünü fark etmezler. Herkes, bu eşsiz kolektif kimliğe sahip olmanın, öteki karşısında bir üstünlük sağlayacağını düşünür. Ancak, içsel hüznün ve acı, kişiyi derinden etkiler çünkü utanç ve öfke, nihayetinde tüm şehir sakinlerinin kalbine işler ve toplum tarafından paylaşılan bir “hüznün” dönüşür.

3.2.1. Kültürel Hüznün

“Kültürel hüznün” (cultural nostalgia) teriminin açıklanması konusunda, Çin akademisinde farklı görüşler olsa da, çoğu akademisyen bunu geleneksel kültüre duyulan sınırsız özlem ve hatırlama olarak anlamaktadır. Örneğin Li Linzhan, “Zhong Guo Er Shi Shi Ji Xiang Chou Wen Xue De Liu Bian Ji Qi Te Zheng” [Çin 20.yüzyılının Memleket Hasreti Edebiyatının Evrimi ve Özellikleri] adlı çalışmasında şu şekilde ifade etmektedir: “Kültürel hüznün, sadece doğduğumuz topraklara duyulan özlemi basitçe ifade etmekle kalmaz, duyguların derinliklerinde bir kültürün aktarımı ve gelişimini işaret eder” (2006, s. 111). Amerika Pittsburgh Üniversitesi’nin ünlü akademisyeni Roland Robertson, bu “kültürel hüznün”ü aynı zamanda “modernliğin hüznü” (the nostalgia of modernity) olarak adlandırmış ve bunun küreselleşmiş modern bir zihniyetle birlikte ortaya çıkan, modern insanlar ve modern toplumların yaygın psikolojik semptomlarından biri olduğunu

belirtmiştir. Robertson, küreselleşmenin “kültürel çalışmalar” (cultural studies) üzerine yaptığı incelemelerde, küreselleşme sürecinde ortaya çıkan bu “kültürel hüznün”ün belirli bir “evin ideolojisi” (the ideology of home) niteliğine sahip olduğunu ifade etmiştir (Robertson, 1992). Bu, modern insanların küresel değerleri tanıma sürecinde, kendiliğinden bir şekilde “köklerinden kopmuş”, “evsiz” bir nostalji duygusu ve “memleket hasreti” oluşturmaya yol açmaktadır. Bu durum, çağımızda giderek artan tarihi kayıp hissi ve kültürel (geleneksel) kimlik eksikliği ile sıkı bir şekilde bağlantılıdır.

Heidegger’in poetikasında, “ev” kavramı açıkça metafizik bir anlam taşır. Dolayısıyla, bu “evsizlik” duygusu, daha evrensel bir kayıp hissini ifade etmek için kullanılmaktadır; burada moral zorunluluk, samimi sosyal ilişkiler, özsel ve ifade edici niteliklerin kaybolmuş olması vurgulanmaktadır. Toplumsal ve tarihsel kökenlerden bakıldığında, hüznün duygusunun doğuşu, Türkiye’nin modernleşme süreciyle ilişkilidir. Kemalist batılılaşma reformlarından itibaren, Türkiye toplumunda insanlık ruhunun kaybı ve sosyal dönüşüm dönemindeki eski değer yargılarının bozulması gibi pek çok etmen, hatta bir yüzyıl sonu toplumsal ruh hali, bu durumu etkileyen faktörlerdir. Ulusal ve toplumsal gelişimin tarihi perspektifinden bakıldığında, modernleşme süreci, özellikle gelenekleri terk etme ve tarihi reddetme pahasına yapılan reformlar, her birey için bir kurtuluş olmadığını göstermektedir. Peter Berger, ünlü eseri *Yalnız Ruhlar-Modernleşme Sürecindeki Bilinç Değişimleri*’nde, “Modernleşmeden etkilenen, Üçüncü Dünya’da yaşayan insanlar, hayatlarının anlamı ve sosyal normları hakkında şüpheler ve belirsizlikler hissetmeye başladılar, kendilerini köksüz ve evsiz hissederler. Kısacası, modernleşme, göçebe ruhlar, kaybolmuş bireyler yaratır” (Zeng, 1985, s. 45). tamamen Asya’dan Avrupa’ya geçişin ve geçmişle bağların kopmasının etkisiyle, Türklerin “ev” bilinci giderek kaybolmuş, derin tarihi geleneklerden kaynaklanan istikrar, kesinlik, güvenlik ve sıcaklık hissiyatı yavaşça yok olmuştur. Bu faktörler, günümüz insanların manevi evlerinin kaybolmasına neden olurken, aynı zamanda bir azınlık entelektüel elitinin bunu arayışını ve manevi inşasını doğurmuştur.

Modern medeniyet süreci, çift yönlü bir kılıç gibidir; Batı ülkeleri tarafından yönlendirilen bu süreç, bir yandan maddi yaşamın eksikliğini çeken geri kalmış ülkelere modernleşme olanakları sunarken, diğer yandan bu ülkelerdeki insanlar için ağır bir manevi bedel ödetmektedir. Spengler’a göre, “Dünyanın tarihi, şehirlerin tarihidir” (1995,

s. 206). Medeniyetin yükselmesinin simgesi, büyük şehirlerin doğuşudur. Modern insanın kimliği, geleneksel kültür dünyasında yaşayan “kültürel insan”dan, modern şehir medeniyetinde yaşayan “medeniyetli insan”a dönüşmüştür. Şehir toplumlarını yönlendiren artık geçmişin sıcak ve samimi halk kültürleri değil, değişim eşdeğeri ilkesini sıkı bir şekilde uygulayan ticaret ruhu ve paranın egemen ideolojisi. Modern şehirdeki insanlar, dini ve kan bağına duydukları saygıyı kaybetmiş, sadece mevcut gerçeklere odaklanmış ve çıkar sağlama, yaşam mekanizmalarının önceliği olmuştur.

Bu ödül arayışı, haz arayışıyla sürdürülen modern şehir hayatı, bireyleri manevi olarak giderek daha fazla belirsizlik, yalnızlık ve yabancılaşma durumuna sürüklemektedir. Pamuk'un eserlerinde geçen “hüzün”, İstanbul halkının kalbinde derin bir şekilde yankılanan acıyı hissettirir. Bu sıkıntının ardında, daha derin bir korku, manevi evin kaybolmuş olmasının verdiği korku gizlidir.

İstanbul, modernleşmiş büyük bir şehir olarak, aynı zamanda doğu ve batı medeniyetlerinin kesişme noktasında yer alır. Burada yaşayan insanlar, modern şehir medeniyetinin getirdiği taze, heyecan verici ve göz alıcı yaşam tarzından çekilmekle birlikte, kendi insanlıklarının yabancılaşmasından da bunalırlar. Hem bedenlen hem de manevi olarak bir yere ait olamazlar, çelişki, acı ve belirsizlikler içinde, geleneksel medeniyetin köklerinden kopmuş, kendi doğal ahlaki ve değer bilincini kaybetmişlerdir. Bu durum, kültür ve manevi anlamda tükenmişlik, yalnızlık ve modern yalnızlık duygularını doğurmuştur. Bu bakış açısıyla, şehir yaşamının kendisi daha fazla yorgunluk ve tükenmişlik sergilemektedir.

Bir bakıma, modern Türklerin mutlu olduğu iddia edilebilir çünkü daha önce hiç olmadığı kadar medeni sonuçların (maddi medeniyetin) tadını çıkarıyorlar. Ancak onların kökleri geçmiştir, gelenekle, tarihsel bağlarla olan bağlantıları modern maddi medeniyetin etkisiyle giderek silikleşse de, tamamen yok olmaları imkansızdır. Daha çok, zamanın geçişiyle yavaşça birikerek, bir tür “bilinçdışı” olarak onların günlük yaşamını etkiler. Bu, “modern” ile “geçmiş” arasındaki belirsiz durumu İstanbul halkının kaderi haline getirir; onlar geçmişe geri dönemez, modern dünyaya tamamen uyum sağlayamazlar. İnsanlar ortak yaşam ilkelerini ve belirli bir yaşam hedefini bulamazlar, yaşamlarını yönlendiren sabit bir yön ve destek noktası kaybolur; belirsiz, çaresiz ve ait oldukları bir yer olmadan, manevi bir sürgün hissi doğar, ve işte bu durum “hüzün”ü yaratır. Şunu söylemek gerekir

ki, Pamuk'un eserlerinde betimlenen "hüzün" çok belirgin bir özelliği gösterir: evin kaybolmuş olması. Buradaki evin kaybolmuşluğu sadece günlük yaşamda "aile"nin olmamasıyla ilgili değildir, aynı zamanda manevi olarak da evin kaybolmuş olmasıdır. Bu kaybolmuşluk sonucunda ortaya çıkan "özlem" (veya "hüzün"), esasen modern bireylerin psikolojik mesafesi ve duygusal aidiyet eksiklikleriyle birlikte, varoluşsal kültür ile manevi kültürün karşılıklı birleşimindeki tamamlanmamışlıkla ilgilidir. Bu, modern Türklerin gerçeklik bağlamında kimliklerini nasıl konumlandırıdıklarına, ya da bu kimlik tanımının nasıl bir sorunu oluşturduğuna dair bir meseledir.

1914'teki Balkan Savaşı sonrasında, Türk edebiyatı üzerinde büyük etkisi olan Fransız yazar André Gide İstanbul'a gelir. Sonrasında, kendi "Günlük"lerinde İstanbul'dan duyduğu memnuniyetsizliği şu şekilde ifade etmiştir: "Hiçbir şey, yerel olarak büyüyen bir şey değil, birçok ırkın, tarihin, inancın ve medeniyetin çatışma ve çarpışmaları sonucu oluşan kalın bir köpük altında, hiçbir yerel şey yok" (Pamuk, 2014b, s. 241). Bir Fransız, Türkiye'yi hiç görmeden ilk geldiğinde, bu ülkenin halk kültürünün kaybolmuş olduğunu fark etmiştir. Gide, günlüklerinde, Türkiye'nin yerel olmayan kültürünü açıkça tanımlamıyor. Pamuk ise eserlerinde bu yerel olmayan kültürü şu şekilde açığa çıkarmaktadır:

"...sedef kakmalı rahlelerin, duvara asılı kavuklukların kullanılmaması, Art Nouveau ve Japon sanatı etkileri taşıyan paravanaların arkasında hiçbir şeyin gizlenmemesi... (Ramazan'da oruç tutmayan biri, büfeler ve piyanolar arasında sedirler ve yastıklarda bağdaş kurarak oturulup yaşanan bir evdekinden daha az vicdan azabı çeker.) Dinin taleplerinden kurtulmanın dışında Batılılaşmanın ne işe yarayacağı çok fazla bilinmediği için..." (Pamuk, 2012, s. 16).

"Çocukluğumun Boğaz'ı özel bir yer yapan pek çok şey yavaş yavaş, tıpkı tek tek yanan yalılar gibi yok olunca Boğaz'a gitmek bana aynı zamanda bir hatıra zevki de vermeye başladı. Eski dalyanların yok oluşundan, bir dalyanın ağlarla balıklara kurulan bir çeşit kapan olduğunu babamın nasıl anlattığından, sandalıyla yalı yalı gezerek şehre meyve satan satıcı kayıklarından, annemle gittiğimiz Boğaz plajlarından, Boğaz'da yüzmenin zevklerinden, tek tek kapanan, terk edilen, daha sonra da lüks bir lokantaya çevrilen balıkçılardan, onların sandalıyla bir küçük gezinti yapmanın imkânsız olduğundan artık ben de söz etmekten hoşlanmıyorum" (Pamuk, 2012, s. 63).

"Bu yazarlar ve sonrakiler İstanbul'a olan egzotik ilginin iyice azaldığı bir dönemde ortaya çıktılar. Bu ilgisizliğin nedeni, Batılılaşma ve Atatürk devrimlerinin yasaklamaları sonucu harem, derviş tekkeleri, padişah gibi pek çok turistik unsurun ahşap evlerle birlikte yok olması ve Osmanlı İmparatorluğu'nun yerini Batı'yı taklit eden küçük Cumhuriyeti'nin almasıydı" (Pamuk, 2012, s. 222-223).

Yukarıdaki betimlemelerden, hem ev içinde hem de tüm ülkede bir garip çatışma duygusunun hakim olduğu görülebilir. Önceden var olan tüm manevi ve maddi kültürlerin, Batılılaşmanın akıntısına kapılıp terk edilmesi gibi bir durum söz konusudur. Artık Türkiye’de eski zamanların bir yansımasının bulunmadığı düşünülmektedir; geleneksel kahvehaneler ve kitapçılar, çeşitli Batı tarzı restoranlarla yer değiştirmiş, yanmış Yalı villalarının yerlerine Batı tarzı yapılar inşa edilmiştir. İnsanlar bu akıntı içinde hızla ilerlerken, hiç kimse neden koşmaları gerektiğini sormamıştır, koşmanın sonu nereye varacaktır?

Birinci Dünya Savaşı sonrasında Osmanlı İmparatorluğu’nun yenilmesi ve topraklarının paylaşılmasıyla birlikte, gelenekle modernite, Doğu ile Batı arasındaki çatışmalar içinde, Türklerin ruhsal dünyasında bir çöküş yaşanmıştır. Türkler, ulusal ve manevi bir krizden çıkmak için modernleşme ve Batılılaşmayı bir çözüm olarak benimsemişlerdir. Bu bağlamda, birçok Türk, Avrupa yaşamını ve kültürünü yüksek bir şekilde idealize etmiş, yaşamlarında Batılı nesneleri yüzeysel bir biçimde kullanarak Batı kültürüne yaklaşabileceklerine inanmışlardır. Batı dünyası, zenginlik, medeniyet ve ilerlemeyi simgeliyor olarak kabul edilmiş ve ona yaklaşmanın Türklerin de Batılılarla aynı yaşamı sürdürebilmelerini sağlayarak eşitlik ve saygı kazanmalarına olanak tanıyacağı düşünülmüştür.

Pamuk’un da belirttiği gibi, Türkler her zaman bir tür aşağılık kompleksi taşımaktadırlar. Bu aşağılık kompleksi, kendi kültürlerine duyulan güvensizlikten kaynaklanmaktadır. Bu güvensizlik, esasen iki temel faktörden kaynaklanmaktadır: Birincisi, Türkiye’nin hem Avrupa hem de Asya kıtaları üzerinde yer alması, Avrupa ile olan komşuluğu ve Batı’nın zengin ve gelişmiş dünyası ile kıyaslandığında Türkiye’nin geri kalmış, fakir bir ülke olarak görünmesidir. İkincisi ise, Osmanlı İmparatorluğu’nun eski ihtişamı ile bugünkü Türkiye’nin Batı kültürüne bağımlı olarak yerleşmiş durumunun karşılaştırılmasıdır. Her gün, Türkler, Doğu ve Batı kültürlerinin farklılıkları ve Osmanlı İmparatorluğu’nun geçmişteki ihtişamı ile bugünkü modern Türkiye arasındaki karşılaştırmalardan kaynaklanan bir hayal kırıklığı ve uzun süreli manevi acılar yaşarlar.

Türkler, Osmanlı İmparatorluğu’nun ihtişamından ve çöküşünden kurtulmak amacıyla Avrupa yaşamını taklit etmeye başlamışlardır. Ancak uzun süreli bir taklitçilik, kendi ülkelerine ve bir Türk olarak kimliklerine duydukları hayal kırıklığını ortadan

kaldırmamıştır. Zamanla, Türkler, kültürel kimliklerini kaybedip ne Batılı ne de Doğulu olan bir kimlikte sıkışıp kalmışlardır.

Gide bahsi geçen eserinde, Türklerin yalnızca çirkin kıyafetler giymeye layık olduğunu alaycı bir şekilde ifade eder. Batılılaşma reformlarında, geleneksel Türk kıyafetleri, Batılılaşmanın önündeki engel olarak görülüp zorla ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. 1920’ler ve 1930’lar boyunca, Atatürk Cumhuriyet’in kuruluşuyla birlikte kıyafet reformunu başlatmıştır. Ancak Pamuk geleneksel Türk kıyafetlerinin Türk halk kültürünün şekillenmesinde önemli bir yer tuttuğunu savunur. “Zengin ve mağrur atalarının tersine parlak renkleri, kırmızıları, ışıltılı turuncuları, yeşilleri çok seyrek giyen benim yıllarımın İstanbulluları, dışarıdan gelen yolcuya, ilk başta gizli bir ahlak gereği, kıyafetlerinin dikkat çekmemesine özen gösteriyorlarmış gibi gözükür” (Pamuk, 2012, s. 47). Geleneksel kıyafetleri zorla ortadan kaldırmak, yerel kültürün bir kısmının terk edilmesi anlamına gelir. Gerçekten de Avrupa’ya yaklaşma çabalarının tamamı, aşağılık kompleksi tarafından katalize edilmekte ve bu durum tüm Türkiye üzerinde bir fermente etkisi yaratmaktadır.

1930’larda, Atatürk dil reformuna başlatır; amacı ise Türkleri Osmanlı döneminin karmaşık ve anlaşılması zor dilinden kurtarmaktır. Dil reformu¹⁰, hem faydalı hem de tartışmalı sonuçlar doğurmuştur. Bir yandan, hükümet dili halkın erişebileceği ve anlayabileceği bir biçimde sadeleştirip standartlaştırmış, bu da halkın öğrenimini kolaylaştırmıştır. Nitekim 1928 yılında Arap alfabesinin yerine Latin alfabesinin getirilmesinden sonra, 1923’te yaklaşık %2,5 olan okuryazarlık oranı 1935 yılına gelindiğinde %20’nin üzerine çıkmıştır (https://tr.wikipedia.org/wiki/Harf_Devrimi). Hükümet ayrıca, Türkçenin özellikle Arap ve Fars tarihleriyle olan bağlarını kopararak dili Doğu’nun Orta Çağ geçmişinden arındırmayı hedeflemiş, bu da ulusal kimlik ve devlet aidiyetinin güçlendirilmesine katkı sağlamıştır.

Öte yandan, halk arasında yaygın biçimde bilinen Arapça ve Farsça kökenli sözcüklerin yerine yeni Türkçe kelimeler türetilmesi süreci, reformun demokratikliği açısından

¹⁰ Bkz. Lewis 1999.

eleştirilmiştir. Hükümet, Türkçenin “safliğini” korumaya çalışırken, dilin sahip olduğu “renkliliği” ve tarihsel çok katmanlılığını kaybetmiştir (Üstün, 2022, s. 209).

Pamuk’un eserlerinde yer alan İstanbul, zaman, mekân ve sosyal sınıflar açısından son derece zengin bir şehirdir. İstanbul, Osmanlı İmparatorluğu’nun ihtişamına takılmamış; Batılılaşma reformlarıyla uluslararası alanda kimliğini yeniden bulmaya da çalışmamıştır. Batılılaşma süreci, eski imparatorluk gururunu hâlâ taşımak isteyenler için bir yaradır; geçmişteki ihtişam ve gelenek, artık başka bir uygarlık tarafından dışlanmış ve yer değiştirilmiştir, üstelik bu yeni uygarlık ile önceki arasındaki fark oldukça büyüktür. Gerçekten de, günümüzde İstanbul’un toplumsal yapısı, “uluslararası metropol” hayalinin kapsayamayacağı kadar çok yönlü ve karmaşıktır. Yüksek binaların arkasında, pek çok solmuş ve harabe hale gelmiş bölge bulunmaktadır, zengin ve fakir arasındaki uçurum, yoksul nüfusun artmasına ve işsizlik tehditlerine yol açmıştır. İstanbul halkı, kayıplarını ve işgal altındaki durumlarını yaşıyor, sadece gururlarının gömülmesinin ve acılarının suskunluğunun kabul edilmesi gerekmektedir. Batı’nın egemenlik ve onur hırsızlığı ve kültürel erozyonu, sadece Osmanlı İmparatorluğu’nu ve Türkiye’yi geri kalmış bir duruma sokmakla kalmamış, aynı zamanda bu gerilik, halkın eski imparatorluk zaferlerinin yeniden kazanılacağına dair bir umut görmesini engellemiştir. Çünkü Batı’nın izlediği yol, Türklerin takip etmek zorunda olduğu bir yol olup, egemenlik ve kültür bağımsızlıkları kaybolduğunda bu farkların kapanması mümkün olmamıştır. Onlar, hareket eden figürlerdir, eski Osmanlı İmparatorluğu’nun büyük yapısı, artık sadece Batılılaşma yolunda yavaşça ilerleyebilmektedir.

Bugün, Doğu ile Batı kültürlerinin iç içe geçtiği küresel bir ortamda, Türkiye, Batı ülkelerinin onayını almak amacıyla Avrupa modelini benimseyerek kendi gelişimini sürdürmektedir. Ancak bu süreç, milli kültürün mirasını ve gelişimini göz ardı etmekte, sonuç olarak Türkiye, hem Batılı ülkeler tarafından kabul edilmeyen hem de kültürel köklerini kaybetmiş bir durumda kalmakta, bu ikisi arasında kararsızca ilerlemektedir. Pamuk, vatandaşlarına şu şekilde seslenmiştir: “Önemli olan, parti çekişmeleri, medeniyetler arası çatışmalar, kültürel mücadeleler veya Doğu-Batı çatışması değildir; önemli olan şudur ki, başka ülkelerde, başka kıtalarda ve başka medeniyetlerde yaşayan insanlar, aslında sizlerle çok da farklı değildir” (McGaha, 2015, s. 45). Türk milleti,

kendi kültürünü yeniden tanıyarak, dünya halkları arasında kendi kültürel konumunu belirlemelidir.

3.2.2. Arayış İçinde Doğu ve Batı Kültürlerinin Buluşma Noktası

İstanbul'un, Türkiye'deki ve dünya çapındaki özel yeri ve önemi zaten açıkça anlaşılmaktadır ve burada Boğaz'ın önemi ise daha da vurgulanması gereken bir husustur. Bahktin, *Romanın Zaman ve Mekânı ile Zamanın Şekilleri: Tarihsel Poetikaya Dair Notlar* adlı eserinde, edebî sanatın zaman ve mekân çerçevesinde, mekân ve zaman göstergelerinin dikkatlice tasarlanmış bir gerçeklik birliğine dönüştüğünü ifade etmiştir (Akt. White, 2019, s. 302). Hayden White, bu zaman-mekân birliğinin zaman, mekân ve toplumsal-kültürel kategorilerin özelliklerine sahip olduğunu ileri sürer (s. 242). Pamuk'un eserlerinde, Boğaz'ın bu özellikleri barındırdığı söylenebilir. Türkçedeki "Boğaz" kelimesi, "boğaz" anlamına gelir; boğaz, insanın başı ile vücudu arasındaki önemli bir bağlantıyı simgeler, bu da Boğaz'ın önemini gözler önüne serer. Avrupa ile Asya'yı birbirine bağlayan Boğaz, İstanbul'un bir insani coğrafya manzarası olarak yer alırken, Pamuk'un metninde aynı zamanda edebî bir anlam kazanır ve Doğu ile Batı kültürlerinin buluşma noktası olarak sembolize edilir. *İstanbul* adlı eserinde, Boğaz'ın zaman-mekân ve toplumsal-kültürel özellikleri bir kültürel metafor olarak birleşmiş bir yapıyı oluşturur.

Pamuk, *İstanbul* adlı eserinin yedinci bölümünde, 18. yüzyılda Boğaz'ın Avrupa kıyısında yer alan bir koloniyal yapının inşasının kısa bir tarihini anlatmaktadır. Bu koloniyal yapının tasarımcısı, Almanya'dan gelen Merlyn'dir. Merlyn, Sultan'ın kız kardeşi Heidies Prensesi için sadece akasya ağaçları ve leylaklar ekilen Batılı tarzda bir labirent bahçe tasarlamakla kalmamış, aynı zamanda Boğaz'ın Avrupa kıyısında, görkemli bir palasın üst kısmında, zarif bir kış odası inşa etmiştir. Merlyn'in gravürlü kitabı *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore* [İstanbul'da ve Boğaz Sahillerinde Pitoresk Bir Seyahat]'den anlaşılacağı üzere, o zamanlar Boğaz'daki o güzel sahil yapıları, Boğaz'ın özgün bir havasını sergilemektedir. Bu Osmanlı yenilikçi yapısı, Türk çağdaş romancısı Tampina tarafından "karma stil" olarak adlandırılmıştır; yani Batı mimari tarzı ile Doğu mimarisi birleşerek "karma bir yapı" oluşturmuştur. Boğaz'ın her iki kıyısında sadece bu karma mimarinin örnekleri yer almakla kalmaz, aynı zamanda Osmanlı kültürünü simgeleyen Yalı villaları ve sahil sarayları gibi yapılar da

bulunmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşünün ardından, sahildeki Yalılar ve benzeri yapılar giderek harabe hale gelmiştir. Günümüze kadar, bu Osmanlı yazlık villaları restore edilmiştir. Yapılan onarımlar sayesinde, bu yapılar, Boğaz'ın iki yakasında, Doğu ve Batı kültürlerinin kesişim noktasında, geçmişin ihtişamını yeniden canlandırmaktadır.

21.yüzyıl öncesinde, deniz taşımacılığı, ülkeler arasında kültürel alışverişin başlıca taşıyıcısıydı. Boğaz, her zaman Avrupa ve Asya kıtaları arasında deniz taşımacılığının stratejik bir noktası olmuştur ve Karadeniz ile Akdeniz'in tek bağlantı yolu olma özelliğini taşır. Boğaz'ın bu önemli rolü, Pamuk'un otobiyografik romanı *İstanbul*'da olduğu gibi, diğer eserlerinde de kendini göstermektedir. Örneğin, *Beyaz Kule* adlı romanda, ana karakter “ben”, Venedik'ten Napoli'ye giden bir deniz yolunda Osmanlı filosu tarafından esir alınır. Osmanlı filosu, İstanbul'dan Napoli ve Venedik'e gitmek zorunda kaldığı için, coğrafi olarak Boğaz'dan geçmek zorundadır. Bu olay, metindeki Avrupa kültürünü temsil eden “ben”in İstanbul'da Batı bilgilerini öğretmeye başlamasına ve aynı zamanda Osmanlı'nın dinî, politik gibi yönleriyle tanışmasına yol açar. Hikayenin sonunda, “ben” ile “Hoca” kimliklerini değiştirirler; Türk kültürünü simgeleyen “Hoca” Avrupa'ya giderken, “ben” İstanbul'da kalır. Eğer Boğaz ve deniz yolculukları olmasaydı, bu hikaye gerçekleşemezdi. Bu bağlamda, Boğaz, metin içinde bir mekân sembolü olarak değerlendirilebilir; bu sembol, burada Doğu ve Batı kültürlerinin kesiştiği alanı simgeler.

Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında, 16. yüzyıl minyatürlerinin neden İtalyan portre resminin etkisi altına girdiği de Boğaz ile doğrudan bağlantılıdır. Romanın beşinci bölümünde, *Benim Adım Kırmızı*'da geçen “Ben Eniştenizim” başlıklı kısımda, resim atölyesinin ustası “enişte”, iki yıl önce Venedik'e yaptığı bir seyahatte İtalyan yüz resmini görmüş ve bu tarzı sevmiştir. Bu yüz resimlerin kendine özgü kişilik taşıyan yapıları, onun İstanbul'a gelirken perspektif tekniklerini de beraberinde getirmesine neden olmuştur. “Enişte”, minyatürler ve yüz resimleri, Sultan için yaptığı bu eserde birleştirmiştir. Bu da Boğaz'ın, minyatür ve yüz resminin bulunduğu köprü işlevini gördüğünü, aynı zamanda Doğu ve Batı kültürleri arasında bir iletişim köprüsü kurduğunu gösterir. Ne yazık ki, minyatür sanatçıları bu “buluşma”yı tam anlamıyla değerlendirememiş, dışsal çatışmalar ve içsel anlaşmazlıklar sonucu minyatür sanatının uzun süreli gelişme fırsatını kaçırmışlardır.

Sonuç olarak, Boğaz, büyük bir zaman-mekân birliği olarak değerlendirilebilir; bu birliğin içinde, Pamuk'un metinlerinde sıkça yer alan ve “Altın Boynuz ve Galata Köprüsü” gibi küçük dünyaların da izleri vardır. Altın Boynuz, Boğaz'ın doğal bir körfezi olup, tarih boyunca Bizans ve Osmanlı gibi imparatorlukların ticaret merkezi olmuştur ve günümüzde İstanbul'un önemli limanlarından biridir. Aynı zamanda İstanbul'un eski şehir merkezi ile Batılılaşmış yeni şehir merkezi arasında bir bağlantı noktasıdır. Altın Boynuz'un özel coğrafi konumu ve köklü tarihi, körfez boyunca farklı kültürlerin çeşitliliğini sergileyen bir yapıyı yaratmıştır. *İstanbul* adlı eserinin “Haliç Vapuru” adlı bölümünde, 1973 yılı Mart ayında, Pamuk'un eski bir gemiye binerek deniz yüzeyinde gördüğü iki kıyı manzarası anlatılmaktadır. Sallanan gemi penceresinden, eski şehirdeki Osmanlı kültürünü simgeleyen Topkapı Sarayı, Süleymaniye Camii, Fatih Camii ve Ayasofya'yı, ayrıca Batı kültürüne ait olan küçük fabrikalar, dükkanlar, tütün depoları ve tersaneleri görür. Bu da Altın Boynuz'un sadece iki kıyının mekânlarının buluşma noktası olmadığını, bu iki kıyının da Doğu ve Batı kültürlerinin etkisi altında şekillenen birer ürün olduğunu gösterir. Altın Boynuz boyunca yol alırken, hem Asya'nın hem de Avrupa'nın etkilerini görmek mümkündür.

Pamuk, “İstanbul'un güzelliklerini en iyi şekilde seyretmek için, Batı kıyısında veya Doğu kıyısında değil, iki kıyıyı birleştiren Boğaz Köprüsü'nde olman gerekir” cümlesiyle ifade eder (Mu ve Pamuk, 2008, s. 10). O, köprüdeki manzaranın daha güzel olduğunu çünkü köprünün herhangi bir kıyaya ait olmadığını düşündüğünü dile getirir. Köprünün üzerinde durarak iki kıyadan uzak durmak, manzaranın ve kültürün daha iyi bir şekilde takdir edilmesini sağlar. Ayrıca, Türkiye'nin tamamen Doğu, tamamen geleneksel ya da tamamen Batılı olmaması gerektiğini, bu unsurların bir araya getirilmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Boğaz'ı merkez alarak, Doğu ve Batı kültürlerinin burada kesiştiği ve dışarıya yayılarak, doğuya özgü gizemli bir renk ve batıya ait bir zarafet taşıyan Türk kültürünü oluşturduğu söylenebilir. Pamuk, Çinli akademisyen Mu Hongyan ile yaptığı bir röportajda, kültürel kimlik ve kültürel birleşim üzerine düşüncelerini paylaşmıştır. O, kültürlerin herhangi bir yere, herhangi bir diğer kültüre zorla dayatılmaması gerektiğini, kültür özgürlüğünün, özgür ve dünyayı kucaklayan büyük bir kültürün gelişmesinin ilk şartı olduğunu belirtmiştir (Mu ve Pamuk, 2008, s. 10). Bu görüşünden, Boğaz'ın iki yakasında var olan

Doğu ve Batı kültürlerine karşı gösterdiği hoşgörüyü ve bu kültürleri metin detaylarında birleştirerek, Türk kültürünün özgünlüğünü ortaya koyduğunu görebiliriz. Sürekli akan su ve insanı etkileyen nemli atmosferiyle Boğaz, sadece Doğu ve Batı kültürlerinin buluşma köprüsü değil, aynı zamanda kültür özgürlüğünün de bir bağlayıcısıdır.

Kültürel farklılıklar ve kültürel uyum, ikili bir karşıtlık oluşturmaz. Kültürlerin farklı olması, onların birleşemeyeceği anlamına gelmez. Peki, Doğu ve Batı kültürleri nasıl uyum içinde var olabilir? İlk olarak, kültürel farklılıkları koruyarak, çok kültürlülüğü inşa etmek gerekir. Pamuk, *Kara Kitap* adlı eserinde bunun cevabını vermektedir: Romanın altıncı bölümünde yer alan “Bedii Usta’nın Evlatları” hikâyesi, Türk halk sanatlarından olan “manken yapma” sanatını anlatmaktadır. Bedii Usta, mankenleri yaparken, her gün gözlemlediği Türk halkının hareketlerinin Batılaşmanın etkisiyle şekillendiğini fark etmemektedir. O yaptığı mankenler de zamanla orijinal ve saf Türk geleneklerinden uzaklaşmıştır. İlk başta dini sebeplerle sergilenmesi yasaklanan halk sanatları, Cumhuriyet döneminde ise Türkçeleştirilmiş özellikleri nedeniyle dışlanmışlardır. Elbette, zanaatkarlar Türk tarzında mankenler yapmaya devam etmişlerdir fakat Türk halkının giderek Batılılaşan yaşamı, mankenlerinin artık geleneksel Türk tarzını yansıtamayacak hale gelmesine neden olmuştur. Yazar, bu hikâye ile Türk halkının Batılılaşırken yerel değerlerini kaybetmesini alaycı bir şekilde eleştirmiş ve kültürel farklılıkları sürdürmenin, kültürel taklitten kaçınmanın önemini vurgulamıştır.

Batılılaşma sürecinde, sadece halk sanatları değil, dil çeşitliliği de erozyona uğramıştır. Pamuk, *İstanbul* adlı eserinde, Türk dilindeki çeşitliliği şu şekilde aktarmaktadır:

“Gautier, aynı gözlemi yapan başka pek çok gezgin gibi 1852 yılında, doğumumdan yüz yıl önce İstanbul sokaklarında aynı anda Türkçe, Rumca, Ermenice, İtalyanca, Fransızca ve İngilizce (ve son ikisinden daha çok da Ladino dinya eklemeliydi) konuşulduğunu ve bu ‘Babil kulesinde’ pek çok kişinin, aynı anda bu dillerin birkaçını birden konuştuğunu gözlemledikten sonra, çoğu Fransız gibi Fransızcadan başka bir dil bilmediği için biraz utanır” (Pamuk, 2012, s. 224).

Fransız yazar Gautier’in, Türkler arasındaki çokdilli iletişimi tanımladığı bu durum, Pamuk’un yetişkinliğinde artık kaybolmuştur. 20. yüzyılın otuzlu yıllarında Cumhuriyet hükümeti, azınlıklara yönelik yaptırım uygulayarak halkın yalnızca Türkçe konuşmasını teşvik etmiştir. Bu nedenle, Türk halkı arasında yaygın olan çokdilli iletişim ortadan kalkmıştır. Elbette, Atatürk hükümetinin dil birliğini sağlaması, yabancı araştırmacıların

Türk kültürünü incelemelerini kolaylaştırmış ve Türk halkının ulusal birliğini güçlendirmiştir.

Ancak dil çeşitliliği, bir milletin kapsayıcılığını ve kültürün çokluk yapısını yansıtan, Türk kültürünün özelliğini ifade eden bir unsurdur. Gerçekte, Türk hükümeti, kültürel çatışmalarla başa çıkma konusunda kararlı bir şekilde çözüm üretmeye çalışmıştır. Fakat bu çatışmalar çözülemediğinde, hükümetin istikrarı sağlamak için bir taraftan fedakârlık yapması gerektiği de ortadadır. Diğer yandan, Doğu ve Batı kültür farklılıklarında, her iki kültüre eşit şekilde yaklaşarak, zenginliklerinden faydalanmak ve birbirlerini tamamlamak gerekmektedir. Pamuk, seküler bir ailede doğmuş ve Türkiye’deki İslam’a her zaman belli bir mesafeyle yaklaşmıştır. Çinli bir akademisyenle yaptığı röportajda, “Aslında ailem ve seküler Türkler, dinin Türkiye’nin modernleşme yolunda engel oluşturduğunu düşünüyorlardı” (Mu ve Pamuk, 2008, s. 8). Bu ifade, onun dini reddedişini göstermektedir. 1985’te Amerika’ya gittikten sonra, kimlik kriziyle karşılaşmış ve kendisine şu soruyu sormuştur: “Dünya kültür panoramasında, benim yerim neresi?” (Mu ve Pamuk, 2008, s. 8). New York’ta, sevdiği Amerikalı yazar Holbrook ona, İran-Türk Sufi mistik şiirini ve fabl şiirini önermiştir. Öncesinde, Pamuk, Ortaokulda İslam’ın Sufi edebiyatına ilgisizdi ve bu edebiyatı “sıkıcı ve eski” olarak nitelendirmişti. Ancak New York ziyaretinden sonra, Amerikan yazarının perspektifiyle, Sufi edebiyatında Batılı edebiyatı seven birinin de ilgisini çekecek tüm özellikleri bulunduğunu keşfetmiştir: “Şaşırtıcı bir şekilde karmaşık düşünceler, olgun bir özbilinç, oyun ruhu ve zarif bir stil; Çin, Hindistan ve İran halk edebiyatlarının eski hikayelerini yeniden şekillendirerek, onlara yeni anlamlar yüklemiş ve metin üzerinde oynamışlar” (Mu ve Pamuk, 2008, s. 8). Sonrasında, Sufiizm, İran hikayeleri, Osmanlı edebiyatı ve modern, postmodern edebiyat özelliklerini birleştirerek, yeni bir dil ve edebiyat biçemi geliştirmiştir.

Pamuk’un eserlerinde Batı ve Doğu kültürlerinin birleşimi, Doğu ve Batı’nın birbirini tamamlayarak uyum içinde var olabileceğini ve yeni bir kültürel biçim yaratılabileceğini doğrulamaktadır. Eğer Osmanlı minyatür sanatçıları da bu görüşü benimsemiş olsaydı, Batı sanatının etkisiyle karşılaşan minyatür sanatı, belki de daha büyük bir parıltıya kavuşabilirdi.

4. BÖLÜM

PSİKOLOJİK MEKÂN

Fransız edebiyat eleştirmeni Maurice Blanchot, *Edebiyat Mekânı* adlı eserinde, edebî mekânın dışsal bir manzara veya sahne olmadığını, zamanın varlığını sabitleyen bir alan da olmadığını, aksine varoluşsal deneyimin derinlikli bir mekânı olduğunu öne sürmektedir. Bu mekân, yazarın varoluşsal deneyiminden doğar.

Goethe, bu bağlamda şunu dile getirmiştir: “Bir yazarın üslubu, onun iç yaşamının en doğru göstergesidir. Dolayısıyla, bir kimse kendi üslubunu yaratmak istiyorsa, öncelikle iç dünyasını net bir şekilde anlamalıdır. Eğer görkemli bir üslup geliştirmek istiyorsa, önce görkemli bir karaktere sahip olmalıdır” (Goethe, 1978, s. 39).

Bu alıntı, edebiyatın zihinsel dünyayı temsil etme biçiminin her zaman mekânsal bir metafor sistemiyle bağlantılı olduğunu göstermektedir. Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserinde, Madeleine keki tarafından tetiklenen istem dışı hafıza, doğrusal bir zaman sıralaması içinde gelişmez; bunun yerine, tat algısı aracılığıyla Combray’ın mekânsal-zamansal yapısını yeniden kurar ve parçalı zihinsel imgeleri fiziksel mekânın koordinatlarına sabitler. Fyodor Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar* eserindeki başkahramanın içsel hesaplaşmaları ise, St. Petersburg’un yeraltı mekânı ile kentsel sokaklar arasındaki karşıtlık üzerinden varoluşsal kaygıyı psikolojik ve toplumsal mekânın karşıt topolojisi olarak somutlaştırır.

Bu tür olgular, edebî anlatılardaki psikolojik mekânın ne yalnızca gerçek mekânların bir taklidi ne de salt soyut bir kavramsal kap olarak işlev gördüğünü; aksine, bilişsel metaforlar yoluyla inşa edilen bir gösterge sistemi olduğunu ortaya koymaktadır. Platon’un *Devlet* adlı eserindeki mağara alegorisinin bilişsel sınırlamaları mekânsal bir kodlama ile aktarmasından, Jorge Luis Borges’in *Alef* adlı eserinde sonsuz küçük bir nokta üzerinden makrokozmos düzenini çözümlemesine kadar, psikolojik mekânın poetik pratiği, insanın zihinsel faaliyetleri kavramsallaştırma biçimiyle yakından ilişkilidir.

Bir edebî eser, yazarın iç dünyasının bir yansıması olduğundan, bu bölümde yazarın zihinsel dünyasından yola çıkarak, eserde mekânsal özellikler taşıyan anıların, yazarın

psikolojik dünyasıyla yakından bağlantılı olan “kırmızı darı tarlaları” ve “hüzün” gibi kavramların veya temel düşüncelerin nasıl ortaya konduğunu analiz etmeyi amaçlamaktadır.

4.1. HAFIZA VE MEKÂN

Hafıza, geçmiş deneyimlerin yeniden kazanılması sürecidir ve belleğin üçüncü aşamasını oluşturur. Geçmişten bahsedildiğinde, hafızanın zamansal niteliği kaçınılmazdır. “Bellek psikolojik bir kavramdır ve bir anlamda zaman ile anlatı arasında bir köprü kurar. Eğer insan belleğe sahip olmasaydı, zaman anlamsız bir şey hâline gelir ve anlatı, izlenimlerin boşluğu nedeniyle imkânsız olurdu” (Long, 2014, s. 436). Ancak, hafıza yalnızca zamanla değil, aynı zamanda mekânla da yakından ilişkilidir.

Hafıza ve mekân arasındaki bağ oldukça güçlüdür. Antik Yunan ve Roma’da hatırlama, mekânla ilişkilendirilerek gerçekleştirilirdi. Simonides’in, bir toplantıda konukların oturma düzenini hatırlayarak yıkılan binada hayatını kaybedenleri tespit etmesiyle ilgili anlatı yaygın olarak bilinmektedir. Hafıza, anlatı sanatının da temel unsurlarından biridir ve geçmişin anlatıldığı birçok edebî eser, hafızanın mekânsal niteliğini içinde barındırır. Fransız filozof Gaston Bachelard’dan David Harvey hatıraların “durağan olduğunu, mekânda ne kadar sağlam bir şekilde sabitlenirse, o kadar güvenilir hâle geldiğini” aktarır (Harvey, 2003, s. 273). Ayrıca, “hatırlanan zaman hiçbir zaman akışkan değildir; aksine, yaşanmış mekân ve yerlerin belleğidir” (s. 274).

Edebî metinlerde geçmişin anımsanması, olayların anlatımıyla birlikte hafızadaki mekânsal düzenin de tasvirini içerir. Hafıza yazımı, aynı zamanda geçmiş mekânların betimlenmesi anlamına gelir. Hafızanın özü “görsel çağrışımlara” dayanır; yani, hatırlanan içerik, unutulmaz imgelerin belirli bir mekânsal düzene yerleştirilmesiyle kodlanır (Assmann, 2016, s. 174). Walter Benjamin de *Kazılar ve Hafıza* adlı eserinde (yayımlanmamış) şunları dile getirmiştir: “Dil açıkça gösterir ki hafıza, geçmiş arayan bir araç değil, bir ortamdır. Hafıza, deneyimlenen şeylerin bir ortamıdır; tıpkı toprağın, gömülü antik kentlerin ortamı olması gibi. Kendi gömülü geçmişine ulaşmak isteyen kişi, bir kazıcı gibi hareket etmelidir... Sürekli aynı durumlara geri dönmekten korkmamalıdır; bu durumları kazı yapar gibi açığa çıkarmalıdır” (Akt. Assmann, 2016, s. 181).

Hafıza, geçmiş deneyimlerin yeniden canlandırılmasıdır. Bu canlandırma yalnızca doğrusal bir zaman sıralaması içinde gerçekleşmez; aynı zamanda mekânsal bir boyuta da sahiptir. Geçmişimizi hatırlarken, belirli bir mekânla ve onun yarattığı atmosferle ilişki kurarız. Hafıza, mekân üzerinden inşa edilir ve bizler, hafızanın mekânında geçmiş hatırlarız.

“Geçmiş deneyimlerin yeniden inşası olarak hafıza, hem zamanın hem de mekânın içinde geriye dönüş sürecidir. Ancak bu geri dönüş, doğrudan geçmişe bir dönüş değildir; aksine, geçmiş ve şimdiyle bağlantılı, ancak bunlardan hiçbirine tamamen ait olmayan hayali bir zaman noktasına yöneliktir. Bu zaman noktası, aynı zamanda donmuş bir mekânı da içerir” (Deng, 2018, s. 154).

Edebiyat ve sanat yaratımı açısından bakıldığında, hafıza estetik güzelliğin kaynağıdır. Şairler ve sanatçılar, geçmişlerine dair içsel anı parçalarını hatırlayarak estetik imgeler hâline getirir ve eserlerinde sanatsal bir biçimde ileterek zamansız bir çekicilik kazandırır. Batı estetiğinde hafızayı ilk yücelten isim Antik Yunan filozofu Platon’dur. Ona göre, şairin şiir yazması aslında tanrılar adına konuşmaktır; dolayısıyla ilhamı, tanrıların bir armağanı olarak almalıdır. İlham, şairin kendisinden değil, ruhun önceden depoladığı anılardan gelir ve ancak şairin bu anıları hatırlaması ve yeniden hatırlamasıyla etkili olabilir. Şair, yaratım sürecinde tamamen pasif bir konumdadır; bu süreç, ilham aracılığıyla estetik bir hakikatin hatırlanması ve coşkulu bir vecd hâlinde deneyimlenmesi şeklinde gerçekleşir.

Gaston Bachelard, klasik eseri *Mekânın Poetikası*’nda şu ifadeleri dile getirmiştir: “Her basit ve büyük imge, bir ruh hâlini açığa çıkarır. Manzaraya kıyasla ev, daha çok bir ‘ruhsal durumdur.’ Dış görünüşü değiştirildiğinde bile, ev iç mekânın ifadesi olarak kalır” (Bachelard, 2013, s. 133). Bu sözler, mekân ile bireyin ruhsal dünyası arasındaki sıkı ilişkiyi doğrudan ortaya koymaktadır. Çoğu insan için tatlı ya da acı dolu anıları barındıran, güçlü duygusal anlamlar yüklenen “ev” kavramı, yalnızca bir yaşam alanı değil, aynı zamanda bireyin iç dünyasını yansıtan bir gösterge niteliğindedir. Evdeki bir kanepe, bir fincanın konumu veya deseni gibi küçük ayrıntılar bile bu mekânın içinde yaşayan bireylerin ruhsal durumlarını ve mekânla kurdukları bağı gözler önüne serer.

Örneğin, bazı araştırma kurumları çocukların çizdiği ev resimlerini inceleyerek, bir çocuktan ev çizmesini istemenin aslında onun en derin arzularını ortaya çıkarmak anlamına geldiğini keşfetmiştir. Çocuk, mutluluğu için sığınmak istediği yeri çizer; eğer

mutluysa, çizdiği ev kapalı, korunaklı, sağlam ve köklü olacaktır. Çocuklar genellikle evin dış görünüşünü resmetmeler de, bu çizimlerin neredeyse her zaman iç mekânın psikolojik gücünü yansıtan ipuçları taşıdığı görülmektedir.

Eğer “ev” ile duygular arasındaki bu ilişkiyi bir kentin ölçeğine genişletecek olursak, ikinci bölümde ele aldığımız “coğrafi mekân” bağlamında şehirleri tanımlayan beş temel unsur olan yollar, sınırlar, bölgeler, düğüm noktaları ve simgeler devreye girer. Ancak bu bölümde odak noktası daraltılarak, küçük ama derin anlamlar taşıyan bir alan olan “ev” üzerine yoğunlaşılacak ve bu sınırlı mekânın içerdiği duygusal ifadeler veya sakladığı anılar irdelenmeye çalışılacaktır.

Norveçli mimarlık kuramcısı Christian Norberg-Schulz, *Varlık, Mekân ve Mimarlık* adlı eserinde “varlık mekânı” kavramını öne sürmektedir: “Varlık mekânı, görece istikrarlı algısal şemalar sistemidir, yani çevrenin ‘imgesi’dir. Varlık mekânı, çok sayıda fenomen arasındaki benzerliklerden soyutlanarak ortaya çıkan ve ‘nesne niteliği taşıyan’ bir yapıdır” (1990, s. 19). Burada vurgulanan “varlık mekânı”, bilincin derinliklerinde yerleşik bulunan, bilişsel işlevi olan ve duygusal olarak bağ kurduğumuz bir mekândır. “Memleket” (özellikle “ev”), bu tür bir “varlık mekânı” olarak görülebilir. Genellikle en erken dönem anılarımızı barındırır ve sonrasında nereye gidersek gidelim, bu “varlık mekânı”nı bir referans noktası olarak kullanarak dünyayı ve olayları deneyimleriz.

Orhan Pamuk’un şu sözleri, “varlık mekânı” kavramını bireysel düzeyde pekiştirmektedir:

“...benim de hep aynı eve, sokağa, manzaraya ve şehre bağlanıp kalmamın da beni belirlediğini biliyorum. İstanbul’a bu bağlılık, şehrin kaderinin de insanın karakteri olması demek” (Pamuk, 2012, s. 12).

“Annem, babam, ağabeyim, babaannem, amcalarım, halalarım, yengeler, beş katlı bir apartmanın çeşitli katlarında yaşıyorduk... o zamanki modaya uygun olarak gururla Pamuk Apt. Diye yazılmıştı” (Pamuk, 2012, s. 15).

Görüldüğü gibi, büyük ölçekte İstanbul şehri, daha küçük ölçekte ise Nişantaşı’ndaki Pamuk Apartmanı, Orhan Pamuk’un “varlık mekânı”dır. Bu mekân, onun dünyayı algılama ve kavrama biçiminin temel referans çerçevesidir. İnsan yaşamının büyük ölçüde bu tür “varlık mekânları” içinde şekillendiği göz önünde bulundurulduğunda, birçok kişi için memleketi ya da evi tüm geçmiş anılarının ve kişisel tarihinin bir deposu hâline gelir. Böylece, memleket ya da ev, bireyin tüm dünyasını oluştururken, diğer mekânlar yalnızca dışsal ve “yabancı” yerler olarak kalır. Ancak, bireyin “memleketi” ya

da “evi” ile ilişkilendirilebilen diğer mekânlar anlam kazanır ve ancak bu bağlam içinde bir varoluş değeri taşır.

Ev mekânında,

“varlık artık bir değer hâline gelmiştir. Varoluş güven içinde başlar; kapanmış, korunmuş ve evin sıcak kollarına sığınmış hâlde başlar... İşte bu, korunmuş varoluşun içinde yaşadığı çevredir... Bu uzak bölgede, hafıza ve hayal gücü hâlâ birbiriyle bağlantılıdır; birbirlerini derinlemesine etkileyerek iç içe geçerler... Rüyalarımız aracılığıyla, yaşadığımız tüm evleri geçmiş zamanların hazineleriyle birlikte birbirine bağlarız. Yeni bir eve taşındığımızda, daha önce yaşadığımız yerlerin anıları zihnimizde geri döner ve çocukluğumuzun hareketsiz topraklarında dolaşırız; hatırlayamadığımız her şey, bu şekilde durağan kalır” (Harvey, 2003, s. 273-274).

Böylece, zaman içinde şekillenen hafıza, mekânsal bir yer olarak yeniden kurgulanır.

“Ev, benim için odaların, eşyaların güzelliğinden çok, kafamdaki dünyanın bir merkezi olduğu için önemlidir. Ama hüznümün arkasında, anne baba kavgalarını, babamla amcamın sürekli iflaslarından gelen fakirleşmeyi ve aile içi büyük mal mülk çatışmalarını dolaylı, karmaşık ve çocuksu bir şekilde sezmek de vardı. Derdimin bütünüyle ve olgunlukla farkına varmak, onunla yüzleşebilmek, hakkında doğrudan konuşarak, en azından acıyı açığa çıkarmak yerine; aklımın tuhaf odak değiştirmeleri, aldatma ve unutma oyunları ile onu esrarlı bir duygu haline getirmiştin” (Pamuk, 2012, s. 89).

Yazarlar, mekân, geçmiş ve hafıza arasındaki ilişkiye özellikle duyarlıdır. Geçmiş yeniden canlandırmak adına, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde memlekete dönüş yolculuğuna çıkarlar. Aslında, birçok yazarın anlatı metinlerinde, çocukluklarını geçirdikleri “mekânları” açıkça görmek mümkündür. Örneğin, Marcel Proust’un eserlerinde “Combray”, Sherwood Anderson’un yazılarında “Winesburg Kasabası” ve Mo Yan’ın anlatılarında “Gaomi Kuzeydoğu Bucağı” bu bağlamda öne çıkan örneklerdir. Belirli bir anlamda, yazarların memlekete dair bu özel mekânsal hatıraları yeniden yapılandırması, onların yazı yazma motivasyonlarının temel kaynağını oluşturmaktadır.

Orhan Pamuk, lise yıllarında uzun süre boyunca içine kapanık ve melankolik bir ruh hâlinde olduğunu dile getirmiştir. İstanbul’un sokaklarında amaçsızca dolaşırken, şehrin kendisi de onun gibi hüznü bir görüntü sergiliyordu. “Benim için fotoğraf mutluluk, modernlik ve zenginlik ile ilişkilendirilmesi gereken ya da bunların sonucu olarak çekilen bir şeydi” (Pamuk, 2025, s. 518). İşte bu yüzden, ressam ya da mimar olma hayalinden vazgeçtiği günlerde, fotoğrafçılıktan da uzaklaşmıştır. “Bu seçimimde âlemi resimlerle

değil kalemlemlerle anlatmak, görmek ve yeniden kurmak yani romancı olma kararım belirleyici olmuştur elbette” (Pamuk, 2025, s. 517).

“Beyoğlu’nun sokakları, karanlık köşeleri, kaçma isteği, suçluluk duyularıyla kafamın içinde, neon lambaları gibi yanıp sönüyordu. Bazı öfke ve aşırı duyarlık anlarında hissettiğim gibi, şehrin bütün o sevdiğim yarı karanlık, yarı çekici, kirli ve kötücül sokakları içindeki kaçılacak ikinci dünyanın yerini çoktan almışlardı. Annemle o akşam aramızda bir kavga çıkmayacağını, az sonra kapıyı açıp beni teselli edecek sokaklara kaçacağımı ve uzun yürüdükten sonra gece yarısı eve dmnüp bu sokakların havasından ve kimyasından birşeyler çıkarmak için masama oturacağımı biliyordum.

‘Ressam olmayacağım,’ dedim, ‘Yazar olacağım.’” (Pamuk, 2012, s. 342).

Böylece, memleketine karşı beslediği bu özel duygularla, Orhan Pamuk’un yazar kimliği belirginleşir. Pamuk’un kaleminde, çocukluğunu geçirdiği apartmanın her köşesi, İstanbul’un sokakları ve semtleri canlı bir şekilde canlanır. O, İstanbul’a hiç gitmemiş ya da orada yaşamış her okuru, bu şehri keşfetmeye yönlendirirken, şehrin güzelliğini anlatmanın yanı sıra, onu kuşatan “hüzün” atmosferini de hissettirmektedir.

“...içleri tıkiş tıkiş Çin porselenleri, fincanlar, gümüş takımlar, şekerlikler, enfiye kutuları, kristal bardaklar, gülabdanlar, tabaklar, buhurdanlar (ve bir gün aralarına saklanmış küçük oyuncak bir araba) dolu vitrinli büfelerin hep kilitli kalması, sedef kakmalı rahlelerin, duvara asılı kavuklukların kullanılmaması, Art Nouveau ve Japon sanatı etkileri taşıyan paravanaların arkasında hiçbir şeyin gizlenmemesi, Amerika’ya göç etmiş doktor amcamın yirmi yıllık tozlu ve ciltli tıp kitaplarının dizildiği kütüphanenin cam kapaklarının hiç açılmaması...” (Pamuk, 2012, s. 15-16).

Bu güçlü mekânsal anlatım, nesnelerin sessiz tiyatrosunda hafızanın karmaşık dokusunu örmektedir. Mekânsal kıvrımlar içinde süregelen bu hafıza oyunu, hatırlamanın maddi kalıntılarıyla şekillenmektedir: İncilerle süslenmiş, işlevselliğini yitirmiş çalışma masası, fiziksel varlığıyla zamanın silici etkisine direnir ve geçmiş ihtişamın bir anıtına dönüşür; boş başörtü askısı ile içi boş Japon paravanı ise hafızanın negatif formlarını temsil ederek, eksik olan nesnelerin oluşturduğu mekânsal boşlukta hayaletimsi bir çağrışım yapısı kurar. Çalışma odasındaki cam dolapta toza gömülmüş tıbbi kitaplar derin bir sessizliğe bürünürken, Art Nouveau perdeler ve Doğu’ya ait nesneler yan yana gelerek kültürel hafızanın katmanlarını oluşturur. Böylece ev mekânı, geçmişin maddi kalıntılarının dikey olarak üst üste yığıldığı bir arkeolojik alan gibi işlemeye başlar. Nora’nın “hafıza mekânları” (lieux de mémoire) kavramına uygun şekilde, kullanım değerinden sıyrılmış nesneler sembolik göstergelere dönüşerek camın ardında birer hafıza mührüne dönüşür. Mekân burada hem hafızanın hapishanesi hem de onun kuluçka merkezi olarak işlev

görmektedir. Bu paradoksal yapı, Bachelard'ın söylediği gibi, “ev mekânı sıkıştırılmış zamanı depolar” (Bachelard, 2013, s. 40) fikrini doğrular. Kilitli dolaplarda saklanan nesneler yalnızca bir aile tarihinin tanıkları değildir; aynı zamanda, beden ve mekân arasındaki etkileşimle (saklanacak yer arayan parmakların dolap kapaklarına dokunuşu, tozun ve camın ardından geçen bakışlar) hafızayı sürekli olarak harekete geçiren bir yapı oluşturur. Böylece sınırlı bir ev mekânı, sonsuz bir hatırlama topolojisine dönüşür.

“Alt katlarda da aynı iş için kullanıldığından, piyanoların çerçevelenmiş fotoğrafları sergilemeye yaradığını düşünürdüm o zamanlar. Babaannemin oturma odası ve salonunda bütün yatay yüzeyler çerçevelenmiş irili ufaklı fotoğraflarla kapalıydı.”
 “Yazıhaneden kristal lambaların daha da kasvetli yaptığı esas salonda geçtiğimde rötuşsuz siyah-beyaz ve daha küçük fotoğrafların kalabalığı arasında hayat birden hızlanıverirdi: Bütün kardeşlerin nişan, düğün fotoğrafları, kimi özel günlerde çağrılmış bir fotoğrafçıya verilmiş pozlar,” (Pamuk, 2012, s. 17-18).

Çinli akademisyen Long Diyong, *Mekânsal Anlatıbilim* adlı eserinde geleneksel anlatı kuramını aşarak, farklı medya biçimlerinde anlatı mekânı ile görsel imgeler arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Ona göre, görsel sanatlar (resim, heykel, fotoğraf, sinema, televizyon vb.) doğası gereği “mekânsal sanat” kategorisine girer ve bu nedenle görsel anlatı üzerine yapılan çalışmalar, *mekânsal anlatıbilimin* ayrılmaz bir parçasıdır. Görsel anlatının zamanı mekânsallaştırmasının iki temel yolu vardır: İlki, “illüzyon” veya “beklenti perspektifi” kullanarak izleyicinin tepkisini yönlendirmek; ikincisi ise bir dizi görseli bir araya getirerek olayların görsel akışını veya zaman akışını yeniden inşa etmektir.

Bu bağlamda, *İstanbul* adlı eser hem Orhan Pamuk'un apartmanındaki fotoğraflara dair ayrıntılı yazılı anlatımları içerir hem de yazarın özenle seçtiği siyah-beyaz fotoğrafları kitap sayfaları arasında sunar. Bunun yanı sıra, eserde ressam Melling'in İstanbul'a dair resimlerine de yer verilir. Tüm bu imgeler, kitap içerisinde seriyel görsel anlatı oluşturur; böylece okuyucu, dönemin İstanbul'unu daha iyi gözünde canlandırabilir. Nitekim, yazı icat edilmeden önce, görsellerin iletişimdeki önemi herkes tarafından kabul edilmekteydi.

Eserde kullanılan Pamuk ailesine ait fotoğraflar, Orhan'ın büyümesini ve ailesinin tarihsel değişimini belgeleme amacına hizmet eder. Orhan Pamuk Apartmanı'nda en dikkat çekici kareler, büyükbabasının ihtişamlı portreleri ve Pamuk ailesinin sosyal etkinliklerde çekilmiş fotoğraflarıdır. Bunlar, ailenin geçmişteki refahının görsel tanıklarıdır. Ancak zamanın ilerleyişiyle birlikte, Pamuk ailesi ekonomik ve sosyal anlamda bir çöküş sürecine girer ve bu değişim fotoğraflara da yansır. Orhan Pamuk

kitapta “zamanın akışına, insanların ve eşyaların yıpranışına direnen ve çerçeve içerisinde saklanan bu özel anların önemini ve manasını huşu içerisinde” anlardır (Pamuk, 2012, s. 19). Fotoğraflar ne kadar kusursuz olursa olsun, zamanın aşındırıcı etkisine direnemez ve bu geçicilik duygusu, Pamuk’ta yaşamın kaçınılmaz trajedisine dair bir melankoli yaratır. Sonuç olarak, fotoğraflar hem Pamuk’un kişisel büyüme sürecini hem de ailesinin yükselişini ve düşüşünü yansıtır.

Melling’in gravürleri ise İstanbul’un tarihsel manzaralarını kayıt altına alır. 18. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda yaşayan Melling, detaylı ve titiz çizimleriyle Türkiye’nin bir zamanlar sahip olduğu ihtişamı ve doğal güzelliğini betimlemiştir. Orhan Pamuk, bu görsellere dalıp gittiğinde, geçmişte bir Osmanlı vatandaşı olmanın gururunu hissettiğini belirtir. Ancak bu hayranlık duygusu kısa sürer, çünkü “bu güzellik ve yapıların çoğunun yok olduğu duygusu hüznle eşlik eder. Öte yandan Melling’in resimlerini güzel yapan şeyin bu kayıp duygusu olduğunu da mantığım bana aşırı heyecan anlarında hatırlatır. Belki biraz da hüzünlenmek için bakarım o resimlere” (Pamuk, 2012, s. 65). Batılılaşma süreciyle dönüşen Türkiye’nin artık eski güzelliğine sahip olmaması, Pamuk’ta güçlü bir keder duygusu uyandırır.

Bu hüznü yatıştırmak için Orhan Pamuk, İstanbul’un günümüzdeki manzaralarını kendi resimlerine aktarmaya çalışır, Türkiye’nin tarihini resimleriyle koruma çabasına girer. Ancak, “Gene de ama, daha sonraki yıllarda daha da derinleşerek resim yapmamı bir dert haline getirecek o hüznün duygusu... Daha kolay teselli, resmini yaptığım şehrin, fotoğraflarını çektiğim İstanbul’un, resimdeki etkiden daha önemli bir kuvvet olduğunu düşünmekteydi” (Pamuk, 2012, s. 252-253). Ayrıca, eserde sinema, televizyon ve animasyon gibi görsel medyaya yapılan referanslar da anlatının yapısını güçlendiren unsurlardır. Pamuk, resimler, fotoğraflar ve medya sahneleri aracılığıyla bir *görsel mekân* inşa ederek, Türkiye’nin tarihini ve kişisel yaşamını sorgulayan derin bir anlatı kurar.

“Fotoğraflara her yeni bakış bana yaşanan hayat ile, onun içinden çekip çıkarılmış, zamana karşı korunmuş ve bir çerçevenin içine konarak vurgulanmış kimi anların önemini öğretirdi” (Pamuk, 2012, s. 18-19).

Bu fotoğraflara bakıldığında, sanki çekildikleri anın sahnesi göz önünde canlanır. Çünkü fotoğraf, belirli bir zaman ve mekân kesitini dondurarak bir görüntüye sabitler. Bu yüzden,

fotoğrafın zamanı mekânsal bir biçimde muhafaza ettiği söylenebilir; başka bir deyişle, görsel imgelerde zaman, mekâna dönüşerek varlık kazanır.

Ancak bu bölümün odak noktası “hafıza ve mekân” olduğundan, görseller ve mekân arasındaki ilişkiyi detaylandırmaktan kaçınılacak olsa da yine de her türlü görsel imgenin yaratıldıkları an itibarıyla bir hafıza taşıyıcısına dönüştüğünü belirtmek gerekir. Görsel imgeler kendiliğinden mekânsal bir özellik taşıdığına göre, bunların hafızayla olan bağı da kaçınılmaz bir gerçekliktir.

“Mekânsal form taşıyan romanlar, elbette tek çizgili bir anlatıya sahip değildir; aksine, çoklu anlatı hatları içerirler. Üstelik bu anlatı hatları, rastgele bir araya getirilmiş dizgeler değil; aksine, belirli bir mekânsal düzen içinde ‘saray’, ‘tiyatro’ ya da ‘daire’ gibi soyut ve hayali bir mimari yapı oluşturacak şekilde inşa edilmiştir” (Long, 2014, s. 470).

Orhan Pamuk’un *İstanbul* adlı eseri, bir otobiyografik anı kitabı olmasına rağmen, yazarın çocukluk ve gençlik yıllarını kronolojik bir çizgide ele almak yerine, mekânsal bir anlatı biçimiyle kurgulanmıştır. Klasik doğrusal anlatıyı terk ederek kişisel hafıza, kentsel çöküş, kültürel bölünme ve sanatsal uyanış gibi dört ana anlatı çizgisini bir araya getirerek “hafıza sarayı” niteliğinde üç boyutlu bir yapı inşa eder. Fiziksel mekân düzleminde, Nişantaşı’ndaki aile apartmanı ve Boğaziçi, anlatının iki ana sabit noktası olarak belirir: Çürüyen Osmanlı ahşap konakları, Pamuk ailesinin aristokratik kökenlerden düşüşünü gözler önüne sererken, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküşünü de simgeler. Öte yandan, Asya ile Avrupa’yı birbirinden ayıran Boğaz, zamanın katmanlarını iç içe geçiren bir düğüm noktasıdır. 19. yüzyıl Fransız ressamlarının Oryantalist bakış açısı, Soğuk Savaş dönemi İstanbul’unun marjinalleşen kimliği ve yazarın çocukluk yıllarında vapurla yaptığı yalnız yolculuklar bu noktada birleşerek İstanbul’u bir “hüzün şehri” olarak tasvir eden ruhsal bir harita oluşturur.

Kültürel kimlik çatışması ise mekânsal öğelerle somutlaştırılmıştır: Pera’daki Avrupai kafeler ile Tarihi Yarımada’daki geleneksel çayhanelerin karşıtlığı, babasından kalan Batılı tarzda bir bavul ile annesinin muhafazakâr yaşam tarzı arasındaki gerilim, Türkiye’nin modernleşme sürecindeki kimlik bölünmesini temsil eden mekânsal unsurlardır. Aynı zamanda, Pamuk’un görsel sanatlar alanındaki deneyimi edebî dile aktarılmıştır: Ahmet Paşa’nın melankolik tonları, Karagöz gölge oyunlarının karanlık sahnesi, şehrin harabelerini kaplayan kömür isisi ve kış sisleriyle birleşerek hüzün estetiği

yaratır. Böylece, yazarın çalışma odası, gerçek ile kurgunun birleştiği eşige dönüşür. Bu anlatı öğeleri sadece yan yana dizilmiş unsurlar değildir; mimari çöküş, coğrafi tabakalaşma ve duygusal ritüelleri içeren metaforik sistem sayesinde, bireysel tarih ile şehir tarihi iç içe geçerek tek bir anlatıya dönüşür.

Yazar, kitabın iç yapısını, zaman dizindeki düzensizliğin altında yatan gizli bir düzen ile açıklamaktadır. Eserin anlatı yapısındaki bu simetri, metinde sıkça tekrarlanan ayna imgesiyle birebir örtüşmektedir:

“...aynanın iki kanadını arada kendim kalacak bir şekilde birden açınca aynaların kendi aralarında çoğalarak yaptığı derin , soğuk ve cam rengi sonsuzlukta kıpırdanan binlerce Orhan gördüm... Üç ayna arasına düşen yalnızca profilim değildi, her biri küçük bir açıyla değişen ve gittikçe daha küçülen onlarca, yüzlerce, ama her biri bir diğerinden farklı Orhan’ların, elimin bir hareketini aynı anda köle olduklarına ikna oluncaya kadar onlara çeşit çeşit hareketler yaptırırdım” (Pamuk, 2012, s. 79).

Bu ustaca tasarlanmış anlatı yapısı, Lacan’ın ayna evresi teorisini hatırlatmaktadır. Lacan’a göre, çocuk ilk kez aynada kendi yansımasını gördüğünde, benlik bilinci şekillenmeye başlar. Bu, bireyin kendisini başkalarından farklı bir özne olarak algılamaya başladığı andır. Ancak, aynada görülen imge, aslında bireyin ötekisidir; gerçek benlik, ancak sembolik düzen içinde varlığını tam anlamıyla kazanabilir (Zhang, 2016, s. 148). Bu teoriye paralel olarak, genç Orhan, aynanın derin ve labirentvari yapısına büyük bir hayranlık duyar. Ayna, mekânın derinliğini artırarak üç boyutlu dünyaya daha geniş bir perspektif kazandırır. Kitapta özellikle büyükannesinin evde olup bitenleri doğrudan gözlemlemek yerine aynalar aracılığıyla takip ettiği anlatılır:

“Babaannemin odasında tıpkı anneminki gibi, kanatlarını açıp arasına girersem görüntümün kaybolacağı çekici bir tuvalet masası da vardı... Çünkü günün ilk yarısını yatağında geçiren babaannem makyaj yapmak için hiç kullanmadığı tuvalet masasını öyle bir yere yerleştirmişti ki, yatağından baktığında uzun koridorun hepsini, ‘servis kapısını’, holü ve ta sokak pencerelerine kadar salonun öbür ucunu da aynadan görebilir, böylelikle bütün evin içindeki hareketi, girenleri ve çıkanları, bir köşede sohbet edenleri ve dövüşen torunlarını yatağından kontrol edebilirdi” (Pamuk, 2012, s. 115).

Kitaptaki her karakter, her nesne ve hatta binalar ile ev içi düzenlemeler, sürekli olarak birbirini yansıtan bir ilişkide bulunur. İstanbul, tüm Türk tarihini taşıyan bir şehir olarak, devasa bir aynaya dönüşür. Bu kent aynası, Türk ulusal kimliğinin oluşmasını sağlayan bir mecra hâline gelir. Aynaya bakıldığında görülen yansıma, bireyin kendisini doğrudan görmesini sağlarken, aynı zamanda, metne derin bir metaforik boyut kazandırır. Böylece,

şehir üzerine yapılan anlatılar, basit bir betimleme olmaktan çıkıp, daha katmanlı ve derin bir tarihsel bilinç oluşturur (Zhang, 2016, s. 148).

“İçim kararınca, mutsuz olunca, canım sıkılınca kimseye bir şey demeden bizim daireden çıkar, ya aşağıya halamın oğluna oynamaya ya da çoğu zaman babaannemin katına giderdim. (‘Çocukluğunda bir kere bile diğer çocuklar gibi içim sıkılıyor, demedin.’ demişti bir kere annem.) İçlerinin birbirine o kadar benzemesine, yemek takımlarından şekerliklere, koltuklardan küllüklere pek çok eşyanın aynı olmasına rağmen her kat apayrı âlem, apayrı memleketmiş gibi gelirdi bana” (Pamuk, 2012, s. 22).

İstanbul, bireysel hafızanın ve ulusal kimliğin olduğu aynasal bir mekândır. Orhan Pamuk, şehir anlatısını kendi kişisel hikâyesiyle bütünleştirerek, bireyin kimlik arayışını kentsel hafıza üzerinden inşa eder. Böylece, okuyucuyu sadece İstanbul’un geçmişini keşfetmeye değil, aynı zamanda kendi kimliklerini sorgulamaya davet eder.

4.2. KIZIL DARI TARLALARI ÜZERİNE BİR OKUMA

Bilindiği üzere, *Kızıl Darı Tarlaları*’nda tekrar tekrar vurgulanan ve en önemli unsur olarak ortaya çıkan kızıl darı imgesidir. Mo Yan’ın eserlerinde yaşamın bir totemi olarak kabul edilen “kızıl darı”, coğrafi mekân bağlamında bakıldığında Gaomi Kuzeydoğu Bucağı’nın doğal çevresinin bir ürünü olarak öne çıkar. Psikolojik mekân açısından değerlendirildiğinde ise, bu unsur güçlü bir ilkel enerjiye, hayat dolu ve mücadeleci bir ruha karşılık gelir.

Mo Yan, eserlerinde “türün gerilemesi”ni yani genetik ve ruhsal bozulmayı işler. Türün gerilemesini fark eden bireyin yaşadığı acı ve umutsuzluk, onun eserlerinde yalnızca bir melankoliye yol açmaz; aksine, bu hüznü farkındalık, insan varoluşunun derin bir sezgisel kavranışına dönüşerek metafizik bir antropolojik sorgulamaya evrilir. Yazar, hayatın yenilenmesi için güçlü ve mücadeleci bir ruhla dirilişi hedefler ve bu doğrultuda, eserlerinde öne çıkardığı “Kızıl Darı Ruhı”nu yeniden canlandırarak, yaşamı güçlendirme ve yeniden inşa etme çabasına girer. Mo Yan, böylece ulusal kimlik ile bireysel varoluş arasındaki bağı sıkılaştırır ve Çin halkının tarihsel ruhunu yenileyerek, dünya milletleri arasındaki varoluş mücadelesinde zayıf ve geri kalmış bir halk olmaktan çıkıp güçlü ve kudretli bir geleceğe ulaşmayı amaçlar.

4.2.1. Türün Gerilemesi

“Hayatın doğal eğilimi, etkin bir yaşam hareketidir. Bu hareket, yaşamın kudretini ortaya çıkarır; hatta bozulmuş insan doğası bile kendi yaşam sürecini tamamlayacak güce sahiptir. Bunun karşısında ise, yaşam gücünün zayıflaması ve yozlaşması yer alır; yani Mo Yan’ın sıkça bahsettiği ‘türün dejenerasyonu’ dur” (Zhang, 2012, s. 94).

Tanımı, Zhang Zhizhong’un *Mo Yan zerine* adlı eserinde Mo Yan’ın “türün gerilemesi” kavramına dair yaptığı yorumdur.

Kızıl Darı Tarlaları, her ne kadar büyük bir coşkuyla dede ve ninenin (Yu Zhan’ao ve Dai Fenglian), ardından baba neslinin (Douguan) kahramanlık hikâyelerini anlatsa da, eserin anlatıcısı olan “ben”in iç dünyasında, geçmiş nesillere dair duyulan hayranlık, aynı zamanda bir eksiklik ve hayal kırıklığı duygusuyla iç içe geçer. Eser boyunca, büyüklerinin ihtişamı karşısında anlatıcı, kendi varlığını zayıf ve önemsiz hisseder.

Mo Yan’ın eserlerinde çoğu zaman iki veya üç nesil bir arada ele alınır ve nesiller arasındaki genetik ve ruhsal dönüşümler sorgulanır. Dede ve nine kuşaağı, büyük aşkları ve büyük nefretleri olan, ölümü ve yaşamı aynı anda göze alabilen, isyan edebilen, savaşıabilen cesur ve asi figürlerden oluşur. Erkekler güçlü ve atılgan, kadınlar ise çekici ve özgür ruhludur. Hatta *Sarı Saçlı Bebek* adlı öyküde kör bir yaşlı kadın bile gençlik yıllarında sıra dışı bir aşk yaşamıştır. Ancak ebeveyn nesline gelindiğinde, bu güçlü ve cesur ruh yerini silik ve boyun eğen bireylere bırakmıştır. *Patlama* ve *Küresel Şimşek* adlı eserlerde ebeveynler iyi niyetli, çalışkan ama aynı zamanda körü körüne itaatkâr ve cahil insanlardır ve yeni neslin ilerlemesinin önündeki en büyük engeldirler.

Bu gerilemenin en belirgin göstergelerinden biri, bireylerin iç dünyalarına çekilerek kendilerini dış dünyadan soyutlamaları ve sosyal hayatla bağlarını koparmalarıdır. İnsan, hem dış dünyayla hem de iç dünyasıyla yüzleşen bir varlıktır. Sağlıklı ve dinamik bir yaşam, bireyin kendisini yalnızca iç dünyasında değil, aynı zamanda dış dünyada da ifade edebilmesiyle mümkündür. Yaşamın anlamını tam olarak kavrayabilen bir insan, özgür bir yaşam alanı yaratırken aynı zamanda ruhsal özgürlüğünü de inşa eder. Marx’ın “İnsan neye sahipse, ben de ona sahibim” sözü, insanın hayatın tüm yönlerini kuşatan bir varoluş a ulaşması gerektiğini ifade eder.

Dai Fenglian’ın ölüm döşeğindeki içsel monologu, onun yaşamla kurduğu bu derin bağın bir yansımasıdır. Onun yaşam arzusu, fiziksel dünyada bütünüyle gerçekleşmiş ve kırk yıl boyunca kızıl darı gibi dolu dolu bir hayat sürmüştür. Ancak anlatıcı için durum farklıdır: Dede ve nine için gerçek olan dünya, anlatıcının yalnızca hatıralarında ve hayallerinde varlığını sürdürür. Anlatıcı, geçmişin efsanelerinde yaşam arzusunu bulur; fakat kendi gerçek yaşamında bunu başaramaz. “Hazırcevap bir seçkinler topluluğunun bana bulaştırdığı ikiyezlülük ve kirli şehir yaşamının pis suyuna batırılmış her bir gözneğine sinmiş pis kokumla...” (Mo, 2012b, s. 359). Gerçek dünyadan uzak, yüksek darı tarlalarındaki hayalet gibi yaşamak, benim için gerçek hayattan daha anlamlı hâle geldi.

Sadece insan türü değil, doğa da bir dönüşüm ve çöküş sürecine girmiştir. Kuruyan nehirler, yaşlanan köpekler ve kan denizi gibi kızıl darıların yerini alan çirkin ve genetiği bozulmuş melez darılar:

“Öve öve bitiremediğim, hakkında kurmadan şarkılar söylediğim o kan kırmızı bir denizi andıran darılar devrimin azgın sularında boğuldu, onlarda geriye hiçbir şey kalmadı, onların yerini kısa saplı, kalın gövdeli, geniş yapraklı, her yeri beyaz çiçek tozuna bulanmış, köpek kuyruğu uzunluğunda püskülleri olan melez darılar aldı. ... Melez darılar sanki hiçbir zaman olgunlaşmayacak gibi görünüyor. Onların o gri yeşil gözleri asla tam olarak açılmayacak. İkinci ninemin mezarının önünde durup kızıl darıların topraklarını işgal eden o çirkin piçleri izledim. Darı adını taşıyorlar, ama sadece boy yoksunu saplardan ibaretler. Darı adını taşıyorlar, ama darıların renklerinden de yoksunlar. En büyük eksiklikleri de darı ruhu ve darı zarafeti. O donuk, belirsiz, uzun ve dar yüzleriyle Gaomi Kuzeydoğu Bucağı’nın saf ve temiz havasını kirletiyorlar” (Mo, 2012b, s. 361).

Yazarın duyduğu tiksinti ve öfke satır aralarında açıkça hissedilmektedir. Mo Yan’ın eserlerinde doğa ile insan her zaman bir bütün olarak ele alınır; insanlar ve çevreleri birbirleriyle uyum içinde hareket eden varlıklardır. Dedelerin ve ninelerin romantik ve özgür ruhlu yaşamları, uçsuz bucaksız kızıl darı tarlalarıyla, gökyüzünü kaplayan sonbahar sisiyle, savaş alanında yükselen güvercin sürüleriyle ve vahşi köpeklerin ehlileşmeyen yaşam iradesiyle yankılanır:

“Zalim nisan ayında, güneşin ısı yayan parlak ışınlarından istifade eden kırbağalar Mo Nehri’ne yumurtalarını bırakır, güneşin güçlü ışınları nehri yeni sıkılmış soya yağı gibi ısıtır. Yumurtadan çıkan kurbağa yavruları nehrin ılık sularında dağılmayan bir mürekkep gibi yüzer. Nehir kıyısındaki sazlıklar deli gibi büyümeye başlar, sazların arasında kızgınlıkla açan ballıbabalar mora çalan bir kırmızıya bürünür. Bu kuşlar için güzel bir günmüş. Beyaz benekleri olan toprak sarısı tarlakuşları tiz çığlıklar atarak gökte süzülüyormuş. Kırmızı kahverengi göğüslü parlak kırlangıçlar

suyun ayna gibi yüzeyinde kurmadan sekiyormuş. Kırlangıç sürülerinin makası andıran koyu gölgeleri nehrin içinde uçarcasına kayıyormuş. Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'nın kara toprağı kuşların kanatları altında hantalca dönüyormuş” (Mo, 2012b, s. 226).

Ancak, yıllar sonra tüm bunlar yok olur:

“Bu yüksek verimli, acı ve buruk bir tada sahip olan darılar pek çok kişiyi kabız etti. Şube sekreterinin üzerindeki çekirdek kadro dışında bütün köylülerin yüzleri pas rengine döndü.

Bu melez darılardan nasıl da nefret ediyorum” (Mo, 2012b, s. 361).

Belki de Mo Yan'ın hafızasında, büyükbaba ve baba kuşakları arasındaki fark gerçekten de derindir; zira günlük yaşamın zorlukları altında ezilen, duygusal olarak hissizleşmiş bir baba figürü ile efsanevi bir karizmaya sahip dede ve nine kuşağı arasındaki keskin tezat, onun zihninde net bir şekilde yer etmiştir.

Belki de Mo Yan üzerinde büyük etkiler bırakmış olan Faulkner ve Márquez'in eserleri—özellikle *Ses ve Öfke* ile *Yüzyıllık Yalnızlık*—dejenerasyon temasını işledikleri için, onun anlatısında da benzer bir yapı ortaya çıkmıştır. Bu iki roman, bir zamanlar ihtişamlı bir geçmişe sahip olan ailelerin, nesiller geçtikçe nasıl çöküşe sürüklendiğini anlatmaktadır. *Ses ve Öfke*'de, Amerikan İç Savaşı sırasında Güney ordusunda kahramanlık göstermiş Sartoris'in soyundan gelen Compson ailesi, kaçınılmaz bir çöküşün içine sürüklenir: Ailenin çocuklarından bazıları intihar eder, bazıları zihinsel engelli olarak dünyaya gelir. *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta ise, Albay Aureliano Buendía, devrimci orduların lideri ve güçlü bir figür olmasına rağmen, *Yüzyıllık Yalnızlık* içinde giderek unutulmuş bir kahramana dönüşür. En sonunda, Buendía ailesinin son üyesi, doğuştan pis bir kuyruğa sahip olarak dünyaya gelir ve karıncalar tarafından tüketilir. Bu fiziksel deformasyon (zihinsel engellilik ve kuyruğun varlığı), doğrudan türün dejenerasyonuna işaret eden güçlü sembollerdir.

Ancak, yukarıda bahsedilen unsurlar, Mo Yan'ın “türün gerilemesi” fikrini anlamamıza yardımcı olsa da, bu fikrin tüm arka planını ve anlamlarını tek başına açıklamak için yeterli değildir.

Baba ve oğul arasındaki çatışmanın, toplumsal, tarihsel ve ruhsal değişimleri yansıtması edebiyatta sıkça kullanılan bir anlatı tekniğidir. Balzac'ın *Eugénie Grandet* ve *Goriot* *Baba* romanlarında, baba-kız sevgisi ile paraya duyulan arzu arasındaki çatışma,

kapitalist düzenin aile bağlarını nasıl paramparça ettiğini ortaya koyar. Turgenyev’in *Babalar ve Oğullar* adlı eserinde, Bazarov’un babasıyla yaşadığı çatışma, Rusya’da serfliğin kaldırılmasından önceki dönemde, demokratik ve liberal düşünceler arasındaki ideolojik gerilimi gözler önüne serer. Genel olarak, baba figürü mevcut düzenin temsilcisi olarak görülürken, oğul yeni ve devrimci fikirlerle ortaya çıkar. Genç neslin özgür ve coşkulu ruhu, yaşlı neslin muhafazakâr ve katı düşünceleriyle çatışır. Gelişim psikolojisine göre, yaşlı nesil hayatta karşılaştığı zorluklarla mücadele ederken, zamanla enerjisini kaybeder ve kaderine boyun eğmeye başlar. Genç nesil ise, mevcut düzenin her yerde hissedilen baskısını ev içinde deneyimler ve bu baskıya isyan etmek, kendisine ait bağımsız bir yaşam biçimi oluşturmak ister. Ancak, bu isyanın şiddeti ve motivasyonu, tarihsel ve mekânsal bağlama göre değişiklik gösterebilir.

Mo Yan’ın *Kızıl Darı Tarlaları* romanı bakıldığında, anlatıcı olan “ben”, dedesi ve babasıyla kıyaslandığında zayıf ve güçsüzdür; hatta, “ben” (torun) çoktan memleketini terk etmiş ve on yıldan fazla bir süredir evine dönmemiştir. “Benim babam” (Douguan), doğduğu çevrede büyümesine rağmen, dede ve nine kadar güçlü ve etkileyici bir figür olamamıştır. Bu yüzden, kendi varlıklarını koruyabilmek adına, anlatıcı ve onun kuşağı, tarihsel geçmişin hayaletlerine sığınarak, kızıl darı tarlalarındaki ruhları kendilerine koruyucu olarak çağırır.

Toplumsal evrim ve insan uygarlığı genellikle düşük seviyeden yüksek seviyeye doğru ilerler; ancak bu ilerlemenin bir bedeli vardır. Modern bilim ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte, insanın yaşam alanı daralmakta, yaşam enerjisi giderek zayıflamaktadır. Tarihsel olarak insan toplumları büyük ilerlemeler kaydetmiş olsa da, bu süreç, insan doğasının ve ruhunun zarar görmesi pahasına gerçekleşmiştir.

“Bazen insan ırkının bozulmasıyla gittikçe daha zengin ve daha rahat hayat koşullarının oluşması arasında bir bağlantı olduğunu düşünüyorum. Zengin ve rahat hayat koşullarının peşine düşmek insan ırkının hedefidir, ama bu hedefe ulaşmak bazı koşullara bağlıdır, bu da kaçınılmaz olarak derin ve korkutucu bir çelişkiyi ortaya çıkarır. İnsanlar insan ırkına ait olan bazı mükemmel özellikleri kendi çabalarıyla ortadan kaldırır” (Mo, 2012b, s. 336).

Bugün dünya genelinde yaşanan çevre kirliliği, doğal kaynakların tükenmesi ve silahlanma yarışı gibi küresel krizler, insanların güvenlik duygusunu kaybetmesine neden olmakta ve yeni bir varoluşsal krizin ortaya çıkmasına yol açmaktadır. İnsan, doğayı

fethetmeye çalışırken aslında onu yok etmektedir; kendi gelişimini sağlarken, kendisini de tahrip etmektedir.

Geleneksel Çin zihniyeti, deneyime ve alışılmış olana büyük değer verir; istikrar ve dengeyi arar. Bu zihniyet, tekrar eden deneyimlerde istikrar bulmaya, tanıdık ve sıcak bir ortamda huzur ve güvenlik hissetmeye dayanır. Mo Yan ve onun memleketi Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'ndaki köylüler için, Yu Zhan'ao ve Dai Fenglian'ın romantik ve isyankâr hayatları, bölgesel savaşlar, yerel liderlerin hâkimiyeti gibi olgular, nesiller boyu aşına oldukları yaşam biçimleridir. Bir köylünün haydut olması, ardından tekrar sivil hayata dönmesi ya da hem köylü hem haydut kimliğini aynı anda taşıması, onlar için şaşırtıcı bir durum değildir. Nitekim, tarihsel olarak Shandong bölgesi, her zaman kanun dışı kahramanların çıktığı bir yer olmuştur. Bunun yanı sıra, köylüler için başka bir yaşam biçimi de mevcuttur: Değişen siyasi koşullara rağmen sadık birer tebaa olarak tarlalarını sürmek, vergi ödemek, kaderlerine razı gelmek ve büyük zorluklara katlanarak yaşamak. Bu iki yaşam biçimi de onlar için tanıdık ve yönetilebilir alanlardır.

Ancak baba kuşağı ve “ben” kuşağı için durum daha karmaşıktır. Yeni Çin'in kuruluşu benzersiz bir olaydır ve köylerde yaşanan değişimler de tarihte benzeri görülmemiş bir şekilde gerçekleşmiştir. Kollektivizasyon süreci (Birinci Beş Yıllık Plan ve Halk Komünleri), piyasa ekonomisinin dönüşümü ve diğer toplumsal reformlar, onlar için tamamen yabancı kavramlardır. İnsan, bilmediği bir ortamda kaybolmuş hisseder; yönünü bulamaz ve zihinsel olarak kendini bu yeni düzene ait hissetmez. Günlük yaşam koşulları ne kadar iyileşirse iyileşsin, eskiye duyulan özlem ve yeni dünyaya karşı hissedilen duygusal yabancılaşma, kolayca ortadan kalkmaz.

Mo Yan, kızıl darıya duyduğu özlemi şu sözlerle dile getirir:

“Bugün köylüler buğday, soya fasulyesi ve mısır ekıyor. Bu mahsuller, besin değerleri açısından darıdan çok daha zengin. Ana besin maddesi olarak darıdan, çeşitli yiyecekler içeren buğday, mısır ve soya fasulyesine geçiş, şüphesiz büyük bir ilerleme ve yaşam standardının yükseldiğinin bir göstergesidir. Önüme taze beyaz buğday ekmeği ve sert darı ekmeği koyulsa, elbette darı ekmeğini tercih etmem. Ancak, Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'nın verimli siyah topraklarında bir zamanlar var olan görkemli darı tarlalarını düşündüğümde, içimde garip bir hüznün beliriyor. Bu, Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'nın barındırdığı birçok çelişkiden biri olmalı” (Mo, 1986c).

Mantık, duyguları analiz edebilir ama onları kontrol edemez ya da yerine geçemez. Değişen gerçekliğe rağmen, geçmişe olan bağlılıktan kurtulmak zordur; bu nedenle, insan zihninin terazisi farkında olmadan geçmişe doğru eğilir.

Bu noktada, Orhan Pamuk ve Mo Yan benzer duygular taşımaktadır. Her ikisi de, büyük dönüşümler yaşayan ülkelerinde, tarihsel süreç ve ekonomik gelişmeler açısından ilerleme olarak kabul edilebilecek değişimlerin, duygusal olarak kolayca kabul edilemediğini hissetmektedir. Bu konu, “Hüzün Üzerine Bir Okuma” başlıklı bölümde tekrar ele alınacak ve Pamuk’un, Türk halkının psikolojisini nasıl yansıttığı incelenecektir.

Türün gerilemesinin en derin anlamlarını, tarihsel bağlam içinde aramak gerekmektedir. Binlerce yıl boyunca feodal sistemin hâkim olduğu Çin’de, köylüler her zaman toplumun bel kemiğini oluşturmuştur. Köylü sınıfı, hem ekonomik üretimin ana sağlayıcısı hem de hanedan değişimlerinde gerçekleşen siyasi ve askeri mücadelelerin öncü gücü olmuştur. Çin tarihindeki köylü isyanlarının büyüklüğü, sıklığı ve etkisi, dünya tarihinde eşi benzeri görülmemiştir. Aynı zamanda, Çin’e yönelik yabancı işgaller karşısında da en büyük direnişi köylüler göstermiştir. Kültürel anlamda da köylüler, toplumun ideolojik dokusunda önemli bir rol oynamıştır.

Ancak, köylü sınıfı binlerce yıl boyunca mücadele etmesine rağmen, feodal toplum yapısının dışında gelişen yeni bir düşünce sistemi olmadığı için, bu toplumsal yapıyı kökten değiştirememiştir. Çin’de modern demokratik devrim, feodal köylü isyanlarının ve Batı’dan ithal edilen devrimci fikirlerin birleşimiyle gerçekleşmiştir. Çin Komünist Partisi önderliğindeki devrim, Rusya’dan farklı bir yol izlemiş ve şehirlerden kırsala doğru değil, tam tersine, kırsal bölgelerden şehirleri kuşatma stratejisiyle ilerlemiştir. Bu süreç, köylü sınıfının tarih boyunca gösterdiği en büyük yaşam enerjisini açığa çıkarmış ve onların yaşamlarına benzersiz bir güç katmıştır. İlk kez, köylüler idealleri ile gerçekliği, bireysel çıkarları ile kolektif hedefleri bir araya getirerek Çin tarihinin en görkemli dönemlerinden birini yazmıştır (Zhang, 2012, s. 101).

Hatta *Kızıl Darı Tarlaları*’nın kahramanı Yu Zhan’ao gibi kendiliğinden oluşmuş silahlı gruplar bile, modern devrimci düşüncelerden etkilenmiş ve hayatta kalmak için dönemin büyük güçleriyle ittifak kurmuştur. Bu bağlamda, 20. yüzyılın ortalarında yaşanan köklü değişimler, Gaomi Kuzeydoğu Bucağı gibi yerel toplulukların geleneksel yaşam

biçimlerinin artık izole kalamayacağını ve modern dünyanın dinamiklerine uyum sağlamak zorunda olduğunu göstermiştir.

Ancak, tarihsel zirvenin ardından kaçınılmaz bir gerileme yaşanmıştır. Çin köylülerinin kaderi, modern çağda ikili bir trajedi taşımaktadır. 1950’lerin sonlarından itibaren aşırı solcu politikalar, Büyük İleri Atılım ve “komünist kolektivizasyon” gibi uygulamalar, köylüleri defalarca kez ekonomik ve toplumsal olarak mağdur etmiştir. En büyük zararları görenler yine köylüler olmuş; yoksulluk, kıtlık ve entelektüel gerilik, onların üretim gücünü ve yaşam enerjisini ciddi şekilde tahrip etmiştir.

Toplumsal gelişme eğilimleri açısından bakıldığında, modern Çin’in karşı karşıya kaldığı en önemli görev, sanayileşme sürecini hızlandırmaktır. Bu süreç, üretim biçimi, çalışma örgütlenmesi, kültürel yapılar ve ekonomik sistem açısından köylülerin yeniden şekillendirilmesini gerektirmiştir. Mao’nun vurguladığı gibi, “çiftçileri eğitmek en ciddi sorunlardan biridir.” Bu dönemde geleneksel köylüler, ancak trajik bir dönüşüm geçirerek modernleşmiş bireyler hâline gelebilmiştir.

Ancak, birçok çağdaşı doğrudan bu dönüşüm sürecinin trajedisini işlerken, Mo Yan, bunu daha soyut bir biçimde ele almış ve “türün gerilemesi” kavramı içinde eritmiştir. Köylülerin geçmişi ile bugünü arasındaki keskin farklar, Yu Zhan’ao ve Dai Fenglian’ın efsanevî yaşamlarının abartılı anlatımları ve nostaljik bir özlemle betimlenmesi, Mo Yan’ın bilinçaltındaki tarihî bir kaygıyı ve kültürel bir aidiyet krizini açığa çıkarır.

4.2.2. Kızıl Darı Ruhu’nun Dirilişi

Modern yaşamın sunduğu konforun insan ruhunu uyuşturması, modern uygarlığın bireyin yaşam enerjisini kısıtlaması ve tarihsel ve toplumsal koşulların insanı içine soktuğu çıkmaz, Mo Yan için tahammül edilemez bir durumdur. Onun *Seydam Turp* ve *Kurumuş Nehir* gibi eserleri, bu durumu derin bir hüznün ve keskin bir eleştiriyle işleyerek, hayatın romantik cilasını acımasızca sıyrır ve bireyin maruz kaldığı felaketlerin çirkin yüzünü gözler önüne serer. *Kızıl Darı Tarlaları*’nda da bu eleştiri, Mo Yan’ın melez darıya duyduğu büyük öfke ve çaresizlik içinde yankılanan şu sözleriyle ifade edilir:

“Ama bu melez darılar tarafından kuşatıldım ve yılan gibi yaprakları vücudumu sarmış durumda. Onların o her yere nüfuz etmiş olan koyu yeşil zehri düşüncelerimi zehirliyor. Ayağıma vurulmuş bu prangalardan kurtulmaya çalışırken nefes nefese

kalıyorum. Bu ağrıdan bir türlü kurtulamıyorum ve acı içinde hüznün derinliklerine batıyorum” (Mo, 2012b, s. 362).

Ancak burada önemli bir noktayı vurgulamak gerekir: Yazar, bu umutsuzluğu soğukkanlı ve mesafeli bir gözlemci gibi anlatmaz. Aksine, bu ıstırabı tüm benliğiyle hissederek, kişisel bir duygu patlaması içinde, modern yaşamın bireyin ruhunu nasıl aşındırdığını acıyla fark eder. Mo Yan yalnızca geçmişine, memleketinin insanlarına veya şehirlerin büyüleyici zenginliğine bakmakla kalmaz; aynı zamanda, kendi iç dünyasının değiştiğini, kanının eski tazeliğini kaybettiğini, korkunun kulaklarını bir tavşan gibi diktiğini olduğunu ve “soya sosuna batırılmış kabimi”ni keşfeder.

Bu nedenle, romanın sonunda anlatıcının atalarının ruhlarından işittiği şu sözler, yalnızca bir edebî kapanış değil, aynı zamanda bir ruhsal kurtuluş reçetesi niteliğindedir:

“Bu sırada yerin derinliklerinden ıssız ve kasvetli bir sesin yükseldiğini duyuyorum... Ailemin tüm ölmüşlerinin ruhları bana bu labirentten çıkmam için şu mesajı gönderiyor:

Seni zavallı, çelimsiz, kıskanç, önyargılı, ruhu zehirli darı içkisiyle büyülenmiş çocuk seni, Mo Nehri’ne gidip üç gün üç gece sularında yıkan; unutma bunu, ne bir gün fazla, ne de bir gün eksik, ruhunu ve vücudunu güzelce temizledikten sonra kendi gerçek dünyana dönebilirsin. Beyaz At Dağı’nın Yang’ı ile Mo Nehri’nin Yin’inin yanı sıra hâlâ bir sap safsan kızıl darı var, onu bulmak için gerekirse her şeyini feda etmelisin. Onu bulduktan sonra ellerinde kaldırabildiğin kadar yukarı kaldır, her yerini dikenli otlarla böğürtlen çalıların sardığı ve kaplanlarla kutrların kol gezdiği yırtıcı hayvanların dünyasına böylece yeniden girebilirsin, o, seni koruyacak olan tılsımdır, aynı zamanda Gaomi Kuzeydoğu Bucağı’nın geleneksel ruhunu temsil eden bir simgedir de!” (Mo, 2012b, s. 362).

İşte Mo Yan’ın “türün gerilemesi”ne karşı sunduğu çözüm: Safkan kızıl darı ya da kızıl darı ruhu.

Çin tarihine bakıldığında, Çin halkının psikolojisinin hiçbir zaman tam bir umutsuzlukla örtüşmediği görülür. Çin kültüründe, açık denizlere yelken açan ve beklenmedik fırtınalarla boğuşan denizci toplumlarının korkusu gibi, bireyin bir anda kaderin acımasız gücü tarafından yok edilmesi fikri yaygın değildir. Çin halkı, doğayla uyum içinde yaşamayı öğrenmiş, doğaya verdiğini misliyle geri alacağını bilmiştir. Kışın solan doğa, baharla birlikte tekrar canlanır; sel felaketleri korkunçtur ama getirdiği alüvyon toprakları daha verimli kılar; hatta en yıkıcı depremlerden sonra bile halk arasında “Üç yıllık deprem, bereketli hasat getirir” gibi sözler dolaşır. İyi ve kötülüğün iç içe geçtiği, umutsuzluğun

asla kalıcı olmadığı bu düşünce yapısı, Çin ulusal karakterinin hem güçlü hem de zayıf yönlerini belirleyen temel unsurdur.

Mo Yan da, yaşamın acılarını en derin şekilde hissetse de, “türün gerilemesi” karşısında tam anlamıyla umutsuz değildir. Onun için kurtuluş, kızıl darı ruhu’nun yeniden canlandırılmasındadır. O, geçmişin ruhunu geri çağırarak, kızıl darı ruhu üzerinden kaybolan gücü ve canlılığı yeniden inşa etmeye çalışır.

Mo Yan’ın eserlerindeki kızıl darı, sadece bir doğa betimlemesi ya da basit bir metafor değildir. Aksine, gerçekçi tasvirlerle inşa edilmiş kapsamlı bir semboldür. Bir yandan, kızıl darı, hem kuraklığa hem de su baskınlarına karşı dayanıklı bir tarım ürünüdür ve bu yüzden Çin’in kuzeyinde yüzyıllardır temel gıda maddesi olmuştur. Üstelik, ne hoş kokulu ne de tatlı olan bu basit mahsul, geleneksel yöntemlerle işlendiğinde güçlü ve yoğun aromalı kızıl darı şarabına dönüşebilir. Bu sıradan bitkinin içinde barındırdığı gizli güç, Mo Yan’ın anlatılarında Çin halkının ruhsal gücüyle özdeşleşir.

Öte yandan, kızıl darı, modern tarihin belirli dönemleriyle de doğrudan ilişkilidir. Romandaki savaş sahneleri, kızıl darı ile Çinli köylülerin Japon işgaline karşı yürüttüğü direnişi bir araya getirir. Bu bitki, yalnızca doğanın bir parçası değil, aynı zamanda ulusal bellekte silinmez izler bırakmış bir tarihî semboldür. Doğa ile tarih arasındaki bu güçlü paralellik, kızıl darı ruhunun yalnızca fiziksel yaşamın değil, aynı zamanda ulusal kimliğin de bir yansıması olduğunu gösterir.

Mo Yan’ın kızıl darı tasviri, yalnızca bir doğa betimlemesi değil, aynı zamanda insan yaşamıyla bütünleşmiş, kan dolaşımına karışmış bir varoluş biçimidir. Kızıl darı, yalnızca verimli topraklara kök salıp güneşin ve yağmurun nimetlerinden faydalanmakla kalmaz; aynı zamanda insanların terini, gözyaşını ve kanını da emer. Öyle ki, savaşlarda ve katliamlarda kızıl darı tarlalarına düşen cesetlerden sızan kan, darı tanelerini kırmızıya boyar. Bununla birlikte, kızıl darı kendini insanlara ve toprağa tamamen adar: Darı tarlası, yalnızca düşmana karşı bir savaş alanı değil, aynı zamanda Yu Zhan’ao ve Dai Fenglian’ın birleştiği yer, savaşta yaşamını yitiren köylülerin tek sığınağıdır. Hatta Köpek patikaları adlı bölümde, Yu Zhan’ao yaralarını tedavi etmek için “darı saplarından alkali metale benzeyen beyaz tozu kazıyıp” barut ve kara toprakla karıştırarak bir ilaç yapar.

“‘bu her derde deva bir ilaç, ciddi yaralanmalara birebir,’ demiş”. Yazarın burada anlatmak istediği mesaj çok açıktır.

Bu, kızıl darı ruhudur!

Bir eleştirmenin de belirttiği gibi, kızıl darı yalnızca yüzeysel bir metafor ya da soyut bir sembol değildir; ulusun yaşam gücünün bir göstergesidir. Eserde tekrar tekrar karşımıza çıkması, yazarın sonsuz olanı sınırlı olana, soyut olanı somuta, genişliği belirli bir forma, ebediyeti ise tek bir anın içine sığdırma çabasının bir sonucudur. Bir yandan, kızıl darı insan ve doğanın uyumunu temsil eder: Darı taneleri milyonlarca insanın yansımasıdır, milyonlarca insan ise kızıl darının birer tezahürüdür ve bu döngü, doğanın sürekliliğini gözler önüne serer. Öte yandan, kızıl darı, tarih ile bugünü birleştiren bir sembol olarak direnişi, inadı, acıyı, intikamı ve kahramanlığı simgeler. Genel anlamda, büyük bir milletin kanını, ruhunu ve karakterini içinde barındırır. Kızıl darıdan darı içkisine, dirençten coşkulu danslara, ağırbaşlılıktan özgürce taşkınlığa, hayatın vahşi dürtülerine ve arzularına—bunların hepsi aynı ruhu taşır: Bu, darının ruhudur, köylülerin hayati enerjisini dışa vuran en özgün ifadesidir.

Romanın baş kahramanları Yu Zhan’ao ve Dai Fenglian’ın karakterleri de bu ruhu yansıtır: Ölümü ve yaşamı cesurca göğüsleyebilen, aşkı ve nefreti en saf ve içgüdüsel haliyle yaşayan figürlerdir. Onların ruhlarında, hayata dair büyük acıları ve büyük sevinçleri korkusuzca kucaklayan bir enerji vardır. Onlar, yaşamlarının tüm arzularını özgürce ortaya koyan, hayatın özünü çıplak bir gerçeklikle gözler önüne seren bireylerdir. Bu ruh, modern insanın zayıflığı, şüphesi, paranoyası ve saplantıları gibi “türün dejenerasyonu” olarak adlandırılan modern hastalıklara karşı bir panzehir değil midir?

Çinli akademisyenler, *Kızıl Darı Tarlaları* üzerine yapılan çalışmalarda, eserde yalnızca kızıl darı ruhu üzerine değil, aynı zamanda şarap tanrısı ruhu (Dionysosçu ruhu) üzerine de yoğunlaşmıştır.

19. yüzyıl Alman filozofu Friedrich Nietzsche şarap tanrısı ruhunu şu şekilde açıklar:

“Yaşamı olduğu gibi kabul etmek—hatta en zorlu ve en sıra dışı koşullarda bile; yaşam iradesinin en yüksek türdeki fedakârlığında bile, kendi tükenmezliğini kutlayan bir ruh... İşte ben buna şarap tanrısı ruhu diyorum” (Wang, 2000, s. 15).

Şarap tanrısı ruhu, coşkulu ve irrasyonel bir bilinç hâlidir ve kökeni Antik Yunan'daki Dionysos festivallerine kadar uzanır. Antik Yunanlılar, doğanın ve yaşam gücünün yüceltilmesi amacıyla şarap içerek, dans ederek ve özgürce eğlenerek büyük festivaller düzenlemişlerdir. Bu festivallerin amacı, insanın sıradan gündelik hayatın kısıtlamalarından kurtulmasını sağlamak ve onun içindeki ilkel yaşam gücünü ortaya çıkarmaktır. Nietzsche'nin şarap tanrısı ruhu, bireyin akılcılığa ve geleneksel değerlere başkaldırısını temsil eder; özgürleşme, bireyin arzularını kabul etmesi ve yaşamı sınırsızca onaylamasıdır. Bu anlayış, Sokrates'in rasyonaliteye, bilgiye ve bilime verdiği önemin tam zıttıdır. Nietzsche'ye göre birey, kendi içgüdülerini bastırmak yerine serbest bırakmalı ve yaşamın içsel gücünü tam anlamıyla deneyimlemelidir.

Bu açıdan bakıldığında, kızıl darı ruhu gerçekten de şarap tanrısı ruhu ile benzerlik gösterir. Nietzsche'nin şarap tanrısı ruhu, *Kızıl Darı Tarlaları*'nda yalnızca yaşam bilinci üzerinden değil, aynı zamanda eserde güçlü bir şekilde vurgulanan mücadele ruhu ve özgürlüğe duyulan derin arzu üzerinden de kendini gösterir.

Roman boyunca güçlü bir direniş ruhu hüküm sürmektedir. Dedem sürekli olarak kendi kaderine karşı mücadele içindedir; bir keşişi öldürmesi, kendisinin ve annesinin onuruna yapılan hakarete karşı bir direniştir; bir içki imalathanesi sahibi olan baba ve oğlu öldürmesi, insanın ahlaki çöküşü karşısında güzellik ve iyiliği savunmanın bir göstergesidir; onu büyüten akrabası Dişlek Yu'yı idam etmesi, kadınlara yönelik şiddete karşı girişilmiş bir savaşın ifadesidir; Benekli Boyun adlı çete liderini tek başına öldürmesi, eşine yapılan hakaretin intikamını almak için gerçekleştirilmiş bir mücadeledir; Komünist lider Gao'yu rehin alması ve böylece silah ve mühimmat elde etmesi, baskıcı güçlere karşı verilen bir savaşın simgesidir. Ancak onun en büyük mücadelesi, Japon işgaline karşı yürüttüğü ve yaşamını ortaya koyduğu savaş olmuştur. Mo Nehri Savaşı'nda, hiçbir askerî eğitimi olmayan, modern silahlardan yoksun ve düzenli bir disipline sahip olmayan köylülerden oluşan küçük bir birlik, gece karanlığının altında kızıl darı tarlalarına gizlenerek, Japon ordusunun lojistik konvoyunu pusuya düşürmek için el yapımı mayınlar ve tuzaklarla donatılmış bir savunma hattı kurmuştur. Savaşın başlamasıyla birlikte, çatışmalar olağanüstü bir şiddetle devam etmiş ve sonunda yalnızca dedem ve babam hayatta kalmıştır; hatta yemek getiren ninem bile düşman mermilerine kurban gitmiştir. Ancak, dedemin düşman karşısında sergilediği kahramanlık ve

sarsılmaz direniş ruhu, onu ulusal direnişin sembolü hâline getirmiş ve Japon birliklerinin komutanını öldürerek zafer kazanmıştır. Ninem de doğuştan gelen isyan ruhuyla bu savaşta yer almış ve mutluluk, özgürlük ve aşk uğruna, toplumsal normlara aykırı birçok eylem gerçekleştirmiştir. Aile bağlarını koparıp zalim babasına karşı gelmiş, zorla evlendirildiği kocasına bir makasla karşı çıkmış, kızıl darı tarlalarında sevdiği adamla birleşmiş, dedemin sadakatsizliğini cezalandırmak için çete lideri Benekli Boyun'a kendini teslim etmiş, aşk rekabeti nedeniyle bir diğer eş olan Lian'er'in ve kendi kızının ölümüne dolaylı olarak sebep olmuştur. Ancak, en büyük mücadelesini, Japon işgalcilere karşı giriştiği savaşta göstermiş, erkeklerden bile daha büyük bir kararlılıkla hazırlık yapmış ve nihayetinde genç yaşında hayatını feda etmiştir. Ninem, geleneksel ahlaki değerlere başkaldırısı ve emperyalist işgalcilere karşı verdiği savaşla, kendi hayatını onurlu ve görkemli bir şekilde tamamlamıştır.

Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'nda yaşayan insanlar, darı içkisini içerek duygularını serbest bırakır ve ruhsal özgürlüğe ulaşmaya çalışırlar. Darı içki üretim süreci, bu bölge insanların yaşamına benzer; zorluklarla doludur, ancak sonunda en kaliteli ve keskin aromaya sahip bir içkiye dönüşür ve yaşamın direncini, güzelliğini ve gücünü simgeler. Dedem, sarhoşken, zorla evlendirilen ninemi kaçıran baba ve oğlu öldürerek adalet sağlamış, ninem ise kocasının cansız bedenini kızıl darı şarabı ile temizleyerek ona son kez saygısını sunmuştur. Dedemin sarhoşken ninemle olan yasak aşkını cesurca ilan etmesi, Demir İrade topluluğunun mistik kurban ritüeli, büyükannemin Japon işgalcileri kandırmak için sarhoş taklidi yapması, kızıl darı şarabı ruhunun somutlaşmış hâlidir. Luohan Amca'nın ruhu ve kanı kızıl darı şarabına karışmış, Dai Fenglian, Yu Zhan'ao ve Leng Zhidui bu şarabı içerek yalnızca kahramanları anmakla kalmamış, aynı zamanda ulusal ruhun sürekliliğini de sağlamışlardır. Dedem ve Leng Zhidui, Japon askerî konvoyuna pusu kurmadan önce birlikte kızıl darı şarabı içerek, ölümü göze aldıklarını ve savaşın yalnızca bir mücadele değil, aynı zamanda bir varoluş biçimi olduğunu kanıtlamışlardır. Nietzsche'nin şarap tanrısı ruhu kavramına göndermede bulunan Mo Yan, kızıl darı şarabını yaşam enerjisinin bir simgesi olarak kurgular ve bu metaforu şiirsel bir coşku, sarhoşluk, yoğunluk ve patlama etkisiyle birleştirerek Çin kültürüyle iç içe geçirir. Böylece, içki, insan ve yaşam bilinci arasındaki bağ, geleneksel Çin şarap tanrısı ruhu ile birleştirilerek daha derin bir anlam kazanır.

Sonuç olarak, kızıl darı ruhu, yaşamın totemi olarak, Gaomi Kuzeydoğu Bucağı'nın geleneksel ruhunun bir yansıması olarak, Mo Yan'ın yücelttiği bir yaşam bayrağı ve köylü idealizminin en derin tezahürü olarak kabul edilebilir. Mo Yan, kızıl darı ruhunu oluştururken belki aşırı derecede eleştirel bir tavır takınmış, onu idealist bir perspektifle işlemiş olabilir; belki de kızıl darı ruhu, kaybolmuş bir vatan arayışının nihai durağı değil, yalnızca bir mola noktasıdır. Yine de, kızıl darı ruhu ne kadar mitsel bir karaktere büründürülmüş olursa olsun, yaşamın kutsallığını ve insan varoluşunun temel değerini temsil eden bir öge olarak, insanlara güçlü bir düşünsel darbe indirerek yaşamın anlamını sorgulamalarına neden olur. Bu ruh, insanları daha dolu ve yoğun bir hayat sürmeye teşvik eder, hayatın monotonluğuna ve ruhsuzluğuna karşı bir uyanış yaratır. Nihayetinde, varoluşun anlamını sorgulama süreci, ulaşılan nihai hedeften daha önemlidir; insanlar, neyin yanlış olduğunu sorgularken, yaşamın nasıl olması gerektiğini keşfetmeye çalışırlar. Bu bağlamda, kızıl darı ruhu, yalnızca köylü idealizminin ve geleneksel yaşam biçiminin bir ifadesi değil, aynı zamanda insanın gerçekliğe karşı duyduğu tatminsizliği ve ideallere yönelik bitmek bilmeyen arayışını temsil etmektedir (Zhang, 2012, s. 108).

4.3. HÜZÜN ÜZERİNE BİR OKUMA

Orhan Pamuk, *İstanbul* adlı eserinin başında, Türk şair Ahmet Rasim'in şu sözlerine yer verir: "Manzaranın güzelliği hüznünde yatar". Bu cümle yalnızca eserin tamamına melankolik bir hava katmakla kalmaz, aynı zamanda Pamuk'un yazım tarzını da en iyi şekilde özetler. Bu anı-romanının onuncu bölümünde dikkat çekici bir kavram olan "hüzün" belirgin bir şekilde ortaya çıkar ve yazar bu kelimenin anlamını ve önemini detaylandırmak için iki ayrı bölümü bu konuya ayırır. Bu durum, hüznün Pamuk'un eserlerinde ne kadar merkezi bir konuma sahip olduğunu ve onun edebî üslubunun ayrılmaz bir parçası hâline geldiğini göstermektedir. Şüphesiz, Pamuk'un eserlerindeki estetik güç, kalemiyle coşkulu bir şekilde işlediği hüznün temasında saklıdır.

Pamuk'un romanında aktardığı bilgilere göre, hüznün kelimesi etimolojik olarak İslam'ın kutsal kitabı olan *Kur'an-ı Kerim*'de yer almaktadır. Bu kelime, huzn şeklinde iki kez, hazen olarak ise üç kez geçmektedir. Hüznün ortaya çıkışında dini bir anlatı mevcuttur: İslam peygamberi Muhammed, eşi Hatice ve amcası Ebu Talib'in vefat ettiği yılı *Senetü'l-Hüzn* (Hüzün Yılı) olarak adlandırmıştır. Bu anlatı bize hüznün kavramının

kökeninde derin bir acı ve yas olduğunu, yani kelimenin öncelikle sevdiklerinin kaybına duyulan kederi ve özlemi ifade ettiğini göstermektedir.

Bunun yanı sıra, *hüzün*ün başka felsefi geleneklerle de bağlantılı olduğu görülmektedir. İlk gelenek, insanın dünyadaki maddi hazlara ve çıkarlarına aşırı bağlanmasının *hüzün* deneyimine yol açtığını öne sürer. Bu düşünceye göre, “Eğer dünyaya bu kadar bağlanmamış olsaydın, eğer iyi ve dürüst bir Müslüman olsaydın, bu kadar derin bir kayıp duygusu yaşamazdın.” İslam öğretisi, insanın maddi kazanç ve dünya nimetlerinden faydalanmasını yasaklamaz; aksine, inananların hayatın nimetlerinden yararlanmalarına izin verir. Ancak, İslam hukuku, müminlerin Allah’a karşı sorumluluk duymalarını, ilahi yasalara uymalarını ve böylece manevi huzura ulaşmalarını öğütler.

İkinci gelenek ise, *hüzün*ü tasavvuf felsefesi ile ilişkilendirir. Sufi geleneğine göre, *hüzün*, Allah’a yeterince yakın olamamanın ve dünya hayatında O’nun rızasını kazanmak için yeterince çaba göstermemenin getirdiği ruhsal sıkıntıdır. Pamuk’un belirttiği gibi, “Tasavvufi görüşe göre *hüzün* Allah’a yeterince yakın olamamaktan, bu dünyada Allah için yeterince bir şey yapamamaktan ileri gelen bir eksiklik duygusundan kaynaklanıyor” (Pamuk, 2012, s. 90). İslam filozofu İbn Arabi’ye göre, Allah’ın özü tek, mutlak iyi ve mutlak güzeldir. İnsan, dünya ile bağlarını koparıp yalnızca Allah’a yönelerek, sürekli olarak O’nun ilahi varlığını hissetmeye çalışmalıdır. Bu bağlamda, *hüzün*, *Kur’an*’da kutsallaştırılmış bir ruhsal melankoli, Allah’a ulaşamamanın getirdiği ilahi bir keder olarak anlaşılabilir. Sufi öğretilerinin bu kavrama yüklediği kutsallık, *hüzün*ün yalnızca bir duygu değil, aynı zamanda dini ve felsefi bir derinlik kazandığını göstermektedir.

Eğer *hüzün*ün bu dini yönü, Müslümanların Allah’ın varlığını hissederek hayata karşı direnç göstermelerine yardımcı oluyorsa, Pamuk’un ele aldığı *hüzün* kavramı ise daha geniş bir çerçevede, fizyolojik, psikolojik ve kültürel bir fenomen olarak ele alınmaktadır. Bu noktada, Pamuk bize *hüzün*ün tıbbi ve felsefi yönlerini de açıklayarak yeni bir bakış açısı sunmaktadır. İslam dünyasının önemli hekimleri ve filozofları olan El-Kindî ve İbn Sina, *hüzün*ü bir tür hastalık olarak değerlendirmiş, ölüm acısını ve diğer ruhsal sıkıntıları bir rahatsızlık olarak tanımlamışlardır. İngiliz hekim ve filozof Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621) adlı eserinde *hüzün*ü kara ıstırap olarak nitelendirmiş, ölüm korkusu, aşk acısı, başarısızlık ve günah gibi unsurları bir araya getirerek, bu duygunun tıbbi ve felsefi boyutlarını araştırmıştır (Pamuk, 2012, s. 92).

Bu tür duygular, toplumun genel duygusal yapısından farklı olarak, derin bir düşünce biçimi geliştiren yazar ve sanatçılar tarafından daha yoğun biçimde deneyimlenir. Burada söz konusu olan, yalnızca duyguların nesnelerle ilişkisi değil, aynı zamanda bireyin duygusal algısı ile aşırı rasyonelliğin birleşerek oluşturduğu özel bir duyarlılık biçimidir. Pamuk'un vardığı sonuç, hüznün kökeninin, melankolinin kaynağı olarak kabul edilen ve Aristoteles döneminden beri bilinen kara safraya dayandığıdır. Aristoteles'in temel vücut sıvıları teorisine göre, hüznün, insanın kanında dolaşan bu koyu madde ile doğrudan bağlantılıdır ve bu sıvının fazlalığı, bireyin melankolik bir ruh hâline bürünmesine neden olur. Pamuk için, kara safranın biyolojik varlığından ziyade, onun doğurduğu melankoli, keder ve içsel sorgulamalar daha büyük anlam taşımaktadır. Bu melankoli bireyseldir, ancak benzer deneyimler yaşayan bireylerin birleşmesiyle kolektif bir bilinç oluşturur.

Böylece, dini kökenlere dayanan bu duygu, toplumsal gerçeklik düzlemine de uzanarak bir tür melankolik deneyim hâline gelmiştir. Hüznün, yalnızca Sufi geleneğinin bu kelimeye yüklediği kutsallık nedeniyle değil, aynı zamanda doğrudan Türkiye'nin toplumsal gerçekliğiyle bağlantılı olduğu için de İslam kültürü içinde önemli bir yere sahiptir.

“Kelimenin son yüzyılda İstanbul kültüründe, günlük hayatta, şiirde yaygın bir şekilde kullanılması, müzikte bu duygunun hâkim olması elbette bu itibarla ilgili. Ama son iki yüzyılda İstanbul'un ve içinde yaşayanların birbirlerine karışıklı bulaştırdıkları en kuvvetli ve kalıcı duygunun hüznün olması, yalnızca kelimenin tasavvufi itibarıyla açıklamak yetersiz olacak. Son iki yüzyılda İstanbul müziğinde hüznün bir ruh hali olarak ağırlıklı yerini ya da modern Türk şiirinde hüznün hem kalıp kelime olarak (tıpkı Divan şiirindeki mazmun gibi), hem bir duygu olarak, hem de hayattaki başarısızlık, isteksizlik ve içe çekilişi anlatan bir kavram olarak merkezi önemini de yalnızca kelimenin tarihi ve itibarıyla anlamak imkânsızdır. Çocukluğumun İstanbul'unun bende uyandırdığı yoğun hüznün duygusunun kaynaklarını sezmek için, bir yandan tarihe, Osmanlı Devleti'nin yıkılışının sonuçlarına, bir yandan da bu tarihin şehrin 'güzel' manzaralarında ve insanlarında yansımaları biçimine bakmak gerek” (Pamuk, 2012, s. 90-91).

Buradan yola çıkarak, hüznün duygusunun Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüyle doğrudan ilişkili olduğu söylenebilir. Osmanlı'nın yıkılışı, İstanbul'un fiziksel manzarasında ve halkın zihinsel dünyasında derin izler bırakmış ve hüznün kavramı, Türklerin kolektif düşünce yapısını şekillendiren temel unsurlardan biri hâline gelmiştir. Pamuk, bu durumu şu şekilde özetler:

“Hüzün İstanbul’da hem önemli bir yerel müzik duygusu, şiir için temel bir kelime, hem hayata bir bakış açısı, bir ruh durumu ve şehri şehir yapan malzemenin ima ettiği şey. Bütün bu özellikleri aynı anda taşıdığı bir ruh hali. Bu yüzden de olumsuz olduğu kadar, olumlu bulunan bir duygu” (Pamuk, 2012, s. 91).

Yukarıda açıklanan bağlam çerçevesinde bakıldığında, hüznün dini kökenlerinden toplumsal gerçekliğe doğru genişlediği ve Pamuk’un eserinde tüm şehri kuşatan milyonlarca insanın ortak karamsarlığına dönüştüğü görülmektedir. Bu güçlü ideolojik yapı, hüznü salt bireysel bir duygu olmaktan çıkarıp, geniş kapsamlı bir kültürel anlatıya dönüştürmüştür. Hüznün özü psikolojik faktörlerden, yani inanç ve değer yargılarından beslenirken, bu psikolojik temelin yönlendirdiği davranışlar ve fiziksel dünya üzerindeki etkiler dışı vurulan biçimsel unsurlar olarak karşımıza çıkar. Ancak, bu çalışmada hüznün kavramı yalnızca İslam kültürünün bir ürünü olarak ele alınmayacak, bu geleneksel çerçevenin ötesine geçerek modern dünyada hüznün şehir, tarih ve bireyin iç dünyası arasındaki ilişkileri nasıl şekillendirdiği incelenecektir. Hüznün Türk kolektif bilincine nasıl damga vurduğunu ve zamanla onun bir parçası hâline gelen toplum yapısını nasıl etkilediğini açıklamaya yönelik bir bakış açısı geliştirilecek; ayrıca, Pamuk’un kişisel deneyimleri ve eserlerinde betimlenen toplumsal gerçeklik ile hüznün duygusunun oluşumunu etkileyen öznel ve nesnel nedenler genel hatlarıyla ele alınacaktır.

Eğer Pamuk’un erken dönem eserlerinden biri olan *Beyaz Kale*’de, Hoca, Paşa, Osmanlı vebası ve Osmanlı’daki kapalı yaşamın “belgesel” niteliği hâlâ yüzeysel bir anlatıdan ibaretse, *İstanbul* adlı eserinde ise bu kavramlar, yazarın kişisel tarihinden başlayarak, şehrin arşivleri, Batılı ve Doğulu seyyahların anlatıları ve bireysel keşifleriyle derinlemesine işlenmiş bir anlatıya dönüşmüştür. Pamuk, İstanbul’un tarih içinde kaybolmuş sokaklarında geçmişin izlerini arayan bir keşifçi ve aynı zamanda nostaljik bir romantik olarak, kaybolan tarihî mirası ve onun insan hayatındaki yankılarını ortaya çıkarmaya çalışmaktadır.

Pamuk için hatıralar, bizzat deneyimlediği şeyleri sanatsal bir formda sunarak, okurun estetik duyarlılığı içinde yeniden canlanmasını sağlamaktır. *İstanbul* adlı eserinde, onun çocukluk anılarını takip eder gibi, geçmişte var olmuş sahneleri ve kaybolmuş mutlulukları yeniden görülmektedir. Anlatının melankolik tonu, İstanbul’un tarihine dair siyah-beyaz fotoğraflarla iç içe geçmiş bir hüznü estetik oluşturur. Yazarın zamanın akışı içindeki estetik algısı şu şekilde ifade edilir:

“...bu âlemin çoktan yok olduğunu, bittiğini, bir daha hiç geri gelmemecesine tükendiğini çok açık bir şekilde belirtmesidir. Dönemin Bergsoncu havasına uygun olan (ve dört hüznü yazarın da başvurduğu) zaman ve hafıza oyunları, tıpkı İstanbul’un içinde yaşayan kalıntılar gibi, geçmişin şimdi hâlâ yaşamakta olabileceği geçici yanılmasını estetik bir zevk olarak yaşatır yalnızca” (Pamuk, 2012, s. 111).

Bu, büyük ölçüde hayal gücüne dayalı bir kurgudur. Pamuk, hüznü temasını genişlettiğinde, geçmişin belirli yaşam deneyimlerine yönelik bir özlemi dile getirmektedir. Ancak bu nostalji yalnızca onun şahsına ait bir duygu değildir; tüm Türk halkı için geçmiş, kaybedilmiş ama özlenen bir yaşam tarzının simgesidir. İnsanlar, hüznün içinde geçmişi ararken, içsel dünyalarındaki manevi sığınaklarına geri dönmek isterler. Ancak bu geçmiş, yalnızca bir nostalji objesi olarak kalmaz, aynı zamanda hayal edilen bir geleceğe de işaret eder.

Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküşüyle birlikte, İstanbul halkı içinde yaşadığı şehre ve sosyal gerçekliğe karşı derin bir hoşnutsuzluk duymaya başlamıştır. Geçmiş, güzel, asil, kibar, sıcak, düzenli ve huzurlu bir dünya olarak tasvir edilirken; şimdiki zaman, çirkin, kaba, kirli, düzensiz ve insanı rahatsız eden bir varoluş olarak görülmektedir. Giyimden yemeğe, sosyal geleneklerden gündelik yaşama kadar her alanda yapılan bu kıyaslamalar, hüznü duygusunun oluşumuna katkıda bulunmuş ve İstanbul’un kaybolmuş bir ihtişamının hayalini kuran bir kolektif bilinç yaratmıştır.

Belki de bu insanlar, geçmişin nostaljik anlatımı aracılığıyla yalnızca kendi iç dünyalarını ifade etmek istememektedirler; aynı zamanda, geçmişe duydukları özlemi, içinde bulundukları dünyayı değiştirebilmek için bir motivasyon kaynağı olarak kullanmaktadırlar. Geçmiş, şimdi ve gelecek arasında kurulan bu bağlantı, hayatı sanatsal bir estetik içinde algılamayı mümkün kılarken, İstanbul’un eski ihtişamını kaybetmiş olmasına rağmen, onun romantik bir hüznü perdesiyle sarılarak bir şiirsel aura kazanmasını da sağlamaktadır.

Psikolojiye göre, kimlik krizi genellikle bir bireyin gelişim sürecinde, özellikle de kişilik oluşumu aşamasında ortaya çıkar. Bu dönemde birey, kendisinin kim olduğunu, nereden geldiğini, nereye gittiğini, ne yapabileceğini ve ne yapması gerektiğini sorgulayan temel varoluşsal sorularla yüzleşir. Orhan Pamuk için ise bu kimlik krizi, çocukluk hafızasının oluşmaya başladığı andan itibaren varlığını hissettirmiştir.

Türkiye'nin modernleşme süreci, başından sonuna kadar dış etkenlerle şekillenen ve İslam geleneğiyle çatışma içinde gelişen bir süreç olmuştur. Bu sürecin bir parçası olarak, Pamuk'un da içinde bulunduğu kentli burjuvazi, bu dalganın içine çekilmiş, bitmek bilmeyen huzursuzluklar ve kaygılar yaşamış ve bir kimlik belirsizliği içine sürüklenmiştir. Pamuk, karmaşık bir aile ortamında büyüyerek, beslenmiş olduğu çok katmanlı düşünsel yapı sayesinde yazın hayatında derin etkiler bırakacak bir zihinsel dünya geliştirmiştir. Onun eserleri, tarih ile gerçeklik, Doğu ile Batı, benlik ile öteki arasında gidip gelirken, modern ve postmodern yazarların sıklıkla yaptığı gibi, bu unsurları belirli bir düzen içinde konumlandırır. Onun edebî yapısında hiçbir unsur rastgele yerleştirilmiş değildir. Burada sorulması gereken soru şudur: Pamuk'un eserleriyle en çok kimler rezonansa giriyor ve bu okur kitlesi, onun anlatılarında nasıl bir hayal gücü üretimi gerçekleştiriyor? Anı-romanı *İstanbul*'da Pamuk, bireysel gelişimini şehrin yükseliş ve çöküş tarihine paralel bir şekilde anlatır, edebî normları ve gelenekleri iç içe geçirerek, bilinçli bir şekilde bazı işaretleri siler ve böylece kendi anlatısal örgüsünü kurgulayan bir özne hâline gelir.

Edward Said, *Oryantalizm* adlı eserinde şunları dile getirir:

“Yalnızca kendi vatanını en iyi yer olarak gören kişi henüz olgunlaşmamış bir çocuktur. Dünyanın her yerini kendi vatanı gibi gören kişi büyümüştür. Ancak dünyada hiçbir yerin ona ait olmadığını fark eden kişi, nihayetinde olgunlaşmış demektir... Bir insan, kendi kültürel kökenlerinden ne kadar uzaklaşırsa, onu o kadar nesnel bir şekilde değerlendirebilir. Aynı şey dünya için de geçerlidir; dünyayı gerçekten anlayabilmek için ona zihinsel olarak mesafelenmek ve onu olduğu gibi kabul etmek gerekir” (1999, s. 331).

Gerçekten de, bir kişi ancak coğrafi ve zihinsel olarak yurdundan uzaklaşarak, kültürel kökenlerini daha bağımsız ve eleştirel bir bilinçle değerlendirebilir. Pamuk da bu fikri destekler ve şu gözlemde bulunur: “Joseph Conrad, Vladimir Nabokov, V. S. Naipaul—bu yazarların hepsi, dil, kültür, ülke, kıta ve hatta medeniyetler arasında göç etmek zorunda kalmış olmalarıyla bilinir. Kendi topraklarından uzakta olmaları, hayal güçlerini geliştirmiştir; onlar için beslenme, kökleriyle değil, köksüzlükleriyle gerçekleşmiştir.” Pamuk'un farkı ise, tüm hayatı boyunca İstanbul'dan ayrılmamış olmasıdır. O, hep aynı sokaklara, aynı evlere ve aynı manzaralara bakarak yaşasa da, bu onun çelişkili bakış açılarını, farklı enerjileri ve çatışan duyguları tek bir roman içinde bir araya getirmesine engel olmamıştır (Mu ve Pamuk, 2008).

Pamuk, İstanbul'un Nişantaşı semtinde varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Ailesinin oturduğu ev, İstanbul'daki diğer zengin ailelerin evleri gibi, Batılı eşyalarla dekore edilmiş bir salon müzesi gibidir. Salonda hiç kimsenin çalmadığı bir piyano, gümüş takımlar, şekerlikler, kristal bardaklar ve gül kokulu su şişeleri yer alır; geniş bir halının üzerine dizilmiş, sıraya girmiş küçük Avrupa yapımı oyuncak arabalar da dekorun bir parçasıydı. Ailesi, dedesinin büyük servet kazanması sayesinde maddi olarak çok rahattı ve aile bireylerinin çoğu Batı'da yaşamıştı: Amcası Amerika'ya tıp okumaya gitmiş ve bir daha dönmemiş, halası Paris'te piyano eğitimi almış, babası ise Cenevre'de çalışmıştı. Pamuk, Batılılaşmış ve seküler bir ailenin içinde büyüyerek, kozmopolit bir yaşamın parçası oldu. Pamuk Apartmanı, beş katlı bir binaydı ve en üst kattan tüm İstanbul'a hâkim bir manzara görülebiliyordu: Ayasofya, Sultanahmet Camii, Boğaziçi Köprüsü... Tüm bunlar, onun Osmanlı aristokrasisinin mirasını taşıyan bir burjuva hayatı sürdürdüğünü göstermektedir.

Ekonomik olanaklarının genişliği sayesinde Pamuk, ortaöğrenimini Amerikan okullarında tamamladı ve burada Milton, Shakespeare gibi Batı edebiyatının en büyük yazarlarıyla tanıştı. Bu süreç, onun ilerleyen yıllarda her gün Batı edebiyatı hapi yutmasını sağlayan bir başlangıç oldu. Ancak Pamuk'un yazın hayatında en büyük etkiye sahip kişi, şüphesiz babasıdır. Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazandığında yaptığı konuşmayı *Babamın Bavulu* başlığı altında kaleme alır. Pamuk'un babası inşaat mühendisidir, ancak içinde hep bir edebiyat tutkusu barındırmaktadır. 1500 kitaptan oluşan bir kütüphanesi vardır ve küçük yaşlardan itibaren oğluna Kafka, Tolstoy gibi büyük yazarların eserlerini okutur. Kütüphanesinde yalnızca Batılı yazarlar değil, aynı zamanda Osmanlı ve Türk edebiyatından klasik eserler de bulunmaktadır.

Bununla birlikte, Batılı bir ailede doğmuş olması, Pamuk'un İslam ve geleneksel kültürle temasını engellememiştir. Küçük yaşlardan itibaren, içinde yaşadığı toplumsal sınıf ile halk arasındaki dini ayrımı gözlemleyebilir. Ona göre, Tanrı varlıklı insanlarla ilgilenmez, “yalnızca fakirlerle ilgilenir” (Pamuk, 2012, s. 167). Pamuk Apartmanı'nda çalışan hizmetçiler ve aşçılar, komşu yoksul aileler gibi, hayatlarının her anında Tanrı ile iletişim kurmaya çalışıyorlardı. Ne zaman mutlu olsalar veya sıkıntıya düşseler, hemen dua ediyorlardı. Modernleşmiş ve Batılılaşmış Pamuk ailesi için ise, bu tür dualar büyük evin ruhsuz ve karanlık bir yer hâline gelmesini engelleyen en önemli unsur olarak

görünüyordu. Ancak çocuk Pamuk için, “sanki yoksul oldukları için ikide bir Allah’ın adını yarıyorlar gibi gelirdi” (Pamuk, 2012, s. 169). Amerika’daki akademik yıllarında, Pamuk nihayet İslam felsefesine gerçek bir ilgi duymaya başladı:

“İslam felsefesine olan ilgim, ancak 30 yaşımdan sonra gelişmeye başladı. Seküler bir ailede doğdum ve din bizim için önemli bir mesele değildi. Hatta ailem ve Batılılaşmış Türklerin genel kanaati, dinin Türkiye’nin modernleşmesini engellediği yönündeydi. Ancak 1985’te ABD’ye gittikten sonra kimlik krizine girdim. Kendime şu soruyu sordum: ‘Dünya kültürü içinde benim yerim neresi?’ İronik bir şekilde, İslam tasavvufuna olan ilgim tam da orada başladı—dini bir perspektiften değil, içindeki hikâyeler, masallar ve Orta Çağ romantik anlatıları açısından. 33 yaşında, bu tür eserleri okumaya başladım. Daha sonra fark ettim ki neredeyse unutulmuş Osmanlı ve İran edebiyatını modern ve postmodern edebiyatın yardımıyla yeniden keşfederek, yeni ve modern bir anlatı dili oluşturabilirim” (Mu ve Pamuk, 2008, s. 8).

Böylece Pamuk, kaybolan Türk edebiyatı mirasını günümüze taşımak için yola çıkmış ve bu arayışını hiç bırakmamıştır.

Yazarlar, birey olarak karmaşık yapıya sahip özel bir grup olup, çağın değişimlerine karşı olağanüstü bir duyarlılığa sahiptirler. Dış dünyadaki karmaşık ve değişken toplumsal yapının baskısını hissettiklerinde ve ruhsal bir çıkmaza girdiklerinde, çoğu zaman iç dünyalarına yönelerek zihinsel bir sığınak ararlar. Orhan Pamuk’un hüznü duygusu da büyük ölçüde yeni kültürel bağlamın özelliklerine bağlıdır; daha açık bir ifadeyle, Türkiye’deki entelektüel sınıfın, ulusal kültürel mirasın çözülüşü ile Batı kültürünün güçlü nüfuzu arasında sıkışarak yaşadığı kimlik bunalımından kaynaklanmaktadır.

Hiç kuşkusuz, Mustafa Kemal Atatürk’ün Batılılaşma reformları, Türk kültürü için büyük bir dönüşüm dönemi olmuştur. Batı’nın modern ve gelişmiş kültürel unsurlarının benimsenmesi, Osmanlı-Türk İslam kültürünün geleneksel yapısını köklü bir şekilde değiştirmiş ve çok kültürlü, modern bir toplumsal yapıya zemin hazırlamıştır. Ancak bu süreçte, tarih kültürel alanlara doğrudan müdahil olmuş ve İslami gelenek, Batılı reformların eleştirel hedeflerinden biri hâline gelmiştir. Kültürel elitler olarak yazarlar, sürekli değişen bir kültürel zemin üzerinde varlıklarını sürdürmek zorunda kalmışlardır. Bir yandan, geleneksel değerlere mesafeli durmaları ve onları sorgulamaları, modern kültürel etkilere açık olmalarını sağlamıştır; diğer yandan, geleneksel kültürün bilinçaltındaki etkisi ve modern kültüre duydukları içsel direnç, onları kendi tarihî miraslarına bağlı kılmıştır. Türkiye’nin iç dinamikleri, kültürel ortamın da son derece

karmaşık olmasına neden olmuştur. Bağımsızlık bilinci yüksek bir yazar, aslında ifade özgürlüğüne sahip olmalıdır; çünkü objektif düşünme yetisi, onun dünyayı kendi gözünden mümkün olduğunca gerçeğe uygun bir şekilde tasvir etmesine imkân tanır.

Pamuk, Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazandığında yaptığı konuşmada şu ifadeleri kullanmıştır: “Yazar olmak için, sabır ve çileden önce içimizde kalabalıktan, cemaatten, günlük sıradan hayattan, herkesin yaşadığı şeylerden kaçıp bir odaya kapanma dürtüsü olmalıdır. Sabır ve umudu yazıyla kendimize derin bir dünya kurmak için isteriz” (Pamuk, 2014b s. 477). Pamuk'un bu ifadeleri, onun ve onun gibi düşünen her Türk bireyin iç dünyasındaki derin yalnızlık duygusunu gözler önüne sererek, insanın varoluşsal çaresizliğini güçlü bir şekilde hissetmemizi sağlar.

Aslında, yalnızlık deneyimi yalnızca kişisel bir duygu değil, aynı zamanda derin bir içsel bilgelik sürecidir. Birey, dış dünyayla bağlantısını bir süreliğine askıya alarak, kendi varoluşunun anlamını sorgular. Bu süreçte, başkalarıyla tam anlamıyla örtüşemeyecek bir farklılık ve bireysellik hisseder. Ontolojik açıdan bakıldığında, yalnızlık insan varoluşunun evrensel bir yönüdür. İnsan, bir yandan hayatın sıkıntılarıyla boğuşurken, diğer yandan dünyanın acı ve anlamsızlığıyla yüzleşir.

“İnsan iradenin boyunduruğu altında yaşar, sürekli bir arayış içindedir, ancak her arayışın sonunda karşısına yine boşluk çıkar. Nihayetinde, dünyanın varoluşunun büyük bir trajedi olduğunu ve tüm içeriğinin acıdan ibaret olduğunu kabul etmek zorunda kalır” (Schopenhauer, 1987, s. 180).

Pamuk'un iç dünyasında, yalnızlık hem milletin geleceğine dair endişelerle hem de bireyin varoluşsal trajedisiyle iç içe geçmiştir. Pamuk için “yazar olmak demek, içimizde taşıdığımız, en fazla taşıdığımızı biraz bildiğimiz gizli yaralarımızın üzerinde durmak” diyen Pamuk, “onları sabırla keşfetmek, tanımak, iyice ortaya çıkarmak ve bu yaraları ve acıları yazımızın ve kimliğimizin bilinçle sahiplendiğimiz bir parçası haline getirmektir” (Pamuk, 2014b, s. 481). Pamuk, bu acılar ve yaralar aracılığıyla bir ruh dünyası inşa eder ve bu dünyada yalnızca kendisini değil, aynı zamanda eski ve hüznü bir milletin ruhunu da keşfeder. Böylece, onun romanlarında melankoli ve keder, sürekli olarak yankılanan temel bir tema hâline gelir.

Bir şehrin hüznü, eninde sonunda halkının hüznüne dönüşecektir. Pamuk'un kaleminde, İstanbul'un karmaşık ve kasvetli melankolisi, tüm İstanbulluları kucaklayan kolektif bir

duygusal atmosfer oluşturur. Onun tanımladığı gibi, bu “milyonlarca kişinin ortaklaşa hissettiği o kara duygu”. İstanbul halkının hüznünü analiz ettiğimizde, bunun hem maddi hem de manevi sebeplerinin olduğunu görebiliriz.

Pamuk’un tasvir ettiği İstanbul’un hüznü, adeta fakirlikle iç içedir. Şehir sokaklarında gezinen bir gözlemci, kent yaşamına baktığında, kendi içsel hüznün duygusuyla yüzleşir. Eski, terk edilmiş Boğaziçi vapurlarında güverte temizleyen denizciler, bir finans krizinden diğerine sürüklenen ve müşteri bekleyen eski kitapçılar, ekonomik kriz nedeniyle azalan müşteri sayısından şikâyet eden berberler, işsizlerle dolu çayhaneler, bakımsızlıktan kubbeleri çökmek üzere olan camiler, en umulmadık yerlerde dilenen ve her gün aynı cümlelerle yardım isteyen dilenciler... (Pamuk, 2012, s. 90-94).

Bunun yanı sıra, İstanbul’un arka sokaklarındaki gecekondu mahalleleri, yıkık dökük evleri, çatlak çatısı ve rüzgârda dalgalanan eski çamaşır ipleriyle umutsuzluğun ve sefaletin mekânsal tezahürleridir. Bu fakirlik ve yoksunluk, Türk halkının uzun süredir kendine model aldığı Batılı kapitalist toplumların zengin yaşamıyla keskin bir tezat oluşturur. Pamuk bu durumu şu sözlerle anlatır:

“Az önce seyrettiğim Hollywood filmindeki gibi güzel ve anlamlı asıl hayatları, Amerika’nın ya da Avrupa’nın mutlu insanları yaşayabilirdi; dünyanın büyük çoğunluğunu oluşturan ve benim de dahil olduğum geri kalan kalabalığı ise kırık dökük, özelliksiz, iyi boyanmamış, eskimiş, yıpranmış ve ucuz yerlerde, kimsenin öyle fazla dikkat etmeyeceği ikincil, önemsiz ve özensiz hayatlar bekliyordu ve ben öyle bir hayata hazırlandığım fikrine yavaş yavaş alışıyordum” (Pamuk, 2012, s. 287).

Eskiden dünya yoksulları, zenginlerin hayatını bu kadar yakından gözlemlene imkânına sahip değilken ancak günümüzde televizyon ve Hollywood filmleri sayesinde fakirler, zenginlerin nasıl yaşadığı en ince detayına kadar görebilmektedir. İstanbul’un gecekondu mahallelerinde yaşayanlar, ülkelerinin dünya ekonomisindeki yerinin ne kadar marjinal olduğunu artık çok daha net bir şekilde fark edebilmekteler. Kendi yaşam koşullarının Batılılarinkine kıyasla ne denli zor olduğunu bilmekte ve Batı’daki insanların ömürlerinin çok daha uzun olduğunu öğrenmekteler. Fakirlik içinde sıkışmış bir hayat süren insanların, varoluşsal bir hüznün duygusuna kapılmamaları mümkün değildir. Hele ki bir zamanlar görkemli, zengin ve ihtişamlı bir geçmişe sahip olan İstanbul için, bugünkü perişan hâl, doğal olarak geçmişin görkemini özlemeye sebep olmaktadır. Geçmişin ulaşılmaz oluşu

ve bugünün dayanılmaz gerçekliği, İstanbul halkını derin bir nostalji ve melankoliye sürüklemektedir.

Maddi yoksunluk ve toplumsal eşitsizliklerin ötesinde, ruhsal düzeydeki hüznün durumu, daha önceki bölümlerde de ele alınan “manevi inancın kaybı” olarak da açıklanabilir. Hükümetin yönlendirdiği laikleşme süreciyle birlikte, dinin günlük yaşamdan giderek uzaklaşmasıyla “Batı medeniyet anlayışını” benimseyen insanlar, geleneksel İslamı, “yoksulların batıl inançları” ve ülkenin ilerlemesini engelleyen gelenekler olarak görmeye başlamıştır. Bu yeni düşünce yapısı, “o beyaz çarşafı yaşlı ve yumşak varlığın bizim dileklerimize kulak asmayacağını...bilirdik” anlayışına dönüşmüştür. Yüzlerce yıldır süregelen Allah korkusu, zamanla Tanrı’ya meydan okuma şeklini almış, hatta hizmetçilerin içtenlikle ettiği dualar bile “oyun yanına takılır” (Pamuk, 2012, s. 168) olarak görülmeye başlanmıştır. Dindarlık ile yoksulluk arasındaki bağlantının sözde meşrulaştırılmasıyla, insanların Allah ile olan ilişkisi seküler reformların etkisiyle zayıflamış, İslam'a duyulan duygusal bağ yavaş yavaş ortadan kalkmıştır.

Günlük beş vakit namaz kılan fakir inananlara karşı kuşkucu ve alaycı bir bakış açısı gelişmiş, dini ritüeller giderek azalmıştır. “Ne babaannem, ne de ondan sonraki kuşaktan amcalarım, yengelerim, babam, annem, bir gün bile oruç tutmazlardı” (Pamuk, 2012, s. 171); Ramazan ayında bile insanlar, dinî farkındalıktan uzak bir şekilde, sofrada suskun bir şekilde bekleyerek top sesini duyunca yemeğe saldırıyorlardı. Bu noktada, dini gelenekler ve kurallar göz ardı edilmiş, dini bayramlar sıradan bir tatil olarak algılanmaya başlanmıştır. Bayramlarda herkes en resmî Batılı giysilerini giymekte, Batı tarzında yemeklerin sunulduğu uzun masalar etrafında toplanmaktadır. Camilerdeki cemaat de dini bir topluluk olmaktan ziyade, daha çok sosyal sohbetlerin yapıldığı bir gruba dönüşmüştür (Pamuk, 2012, s. 174).

Bütün bunlar, Türk halkının ruhsal huzuru bulduğu dini inancın, günlük yaşamdan kaybolmaya başladığını ve bunun sonucunda derin bir “manevi tembellik” hissini ortaya çıkıldığını göstermektedir. “Ama aile içindeki manevi manzara, dinin yerini derin hiçbir şey almadığı için, eski ahşap konaklar kalpsizlikle yıkılıp yıkıldıktan sonra geriye kalan kırık döküklerle ve eğreltiotlarıyla kaplı hüznü arsalar gibi boştu” (Pamuk, 2012, s. 170). Tanrı’nın korumasından yoksun kalmış bir dünyada, insan ruhu kırılğan, tesadüfî ve parçalanmıştır. Karmaşık ve değişken bir dünyada, Batıcılık baskısının arttığı bir ortamda,

insanlar dini aidiyetlerini kaybetmiş, yaşamlarının yönünü belirleyemez hale gelmişlerdir. Sonuç olarak, bu zihinsel ve ruhsal acı hüznün hissini derinleştirmiştir; bu, kurtulmalarının mümkün olmadığı bir melankoliye dönümüştür.

Sonuç olarak, bu hüznün duygusunun temel nedeni, geleneksel unsurların kesintiye uğramasıdır. Bu kopuşun temelinde, modern toplumda geleneklerin hızla kaybolması, geleneksel manevi anlayışların, değer sistemlerinin, düşünme biçimlerinin ve hatta somut geleneksel unsurların dönüşüme uğraması ve zamanla silinmesi yatmaktadır. Türkiye, hızlı batılılaşma sürecinde ulusal kimlik unsurlarını sürekli olarak silmiş, geçmiş yaşantılarla olan bağlarını koparmıştır. Siyasal alanda din ve devlet işlerinin ayrılması, ekonomik sistemde köklü reformlar yapılması ve dil reformu gibi değişiklikler, Türk halkının önceden sahip olduğu uyumlu yaşam düzenini bir gecede altüst etmiş, zihinlerinde uzun süre uyum sağlayamayacakları bir kopukluk, şaşkınlık ve kimlik bunalımı yaratmıştır.

“Ama bu tür manevi çelişkilerin, tutarsızlıkların çok daha derinlerinin sesizlikle geçirildiği bir evde yaşıyordum. İstanbullu Batılılaşmış, zengin ve laik ailelerde çok sık gördüğüm maneviyat eksikliği aslında dine boş vermekten çok, bu sesizliklerde ortaya çıkar: Matematik, okul başarısı, futbol, eğlence gibi konularda her şeyi konuşurlarken, aşk, şefkat, din, hayatın anlamı, kıskançlık, kin gibi temel konularda herkes bir şaşkınlığa ve acıklı bir yalnızlığa gömülür, canları yanıp da bu konularda birşeyler konuşup iletişim kurmak istediklerinde, tıpkı sağır ve dilsizler gibi, bir kelime bile söylemeden, ellerini ve kollarını çaresizlik ve talaşla oynatırlardı” (Pamuk, 2012, s. 175).

Tam da bu “yabancılaşma” olgusu, modern Türkiye toplumunda derin bir kriz yaratmış, geleneksel ve modern toplum, geleneksel ve modern ruh hali, geleneksel ve modern düşünme biçimleri arasındaki temel “kopuşu” tetiklemiş, geleneksel toplum ve düşünce sistemlerinin modernleşmenin etkisiyle giderek kaybolmasına yol açmıştır.

Geçmiş ile gerçeklik arasında kapanması imkânsız bir uçurum oluştuğunda, duygularını ifade edecek bir alan bulamayan, ruhuna sığınacak bir yer arayan insanlar, yaşamın yüzeyinde varlıklarını sürdürmekten başka bir şey yapamaz hale gelirler. Böylece nostalji, doğal bir kaçış mekanizmasına dönüşür. Bu, bireyin iç dengesini koruyabilmesi için bir fırsattır; nostalji yoluyla birey, geçmişi yeniden hatırlayarak kendisine ait bir tarih yaratır ve böylece zihninde geçmiş ile şimdi arasında bir tampon alan oluşturur.

Bu tür nostaljik bireyler genellikle belirli nesnelere ya da mekânlara duydukları bağlılık üzerinden duygularını beslerler. Örneğin, İstanbul sokaklarındaki yıkık bir imparatorluk kalıntısını gördüklerinde, geçmişin görkemli günlerini, Osmanlı İmparatorluğu’nun dünyayı yönettiği dönemleri hatırlarlar ve böylece zamanın acımasızlığına ve eski ihtişamın artık var olmamasına duyulan hüznün oluşur. Pamuk’un eserinde bu duygu, Antoine-Ignace Melling’in (1763-1831) Boğaziçi manzaralarını tasvir eden resimleri aracılığıyla ifade edilir. Melling’in resimleri, “yeni-klasik tarzda bir estetikle” ve “bir iç gözlemcinin bakış açısıyla” İstanbul’un altın çağındaki mimari yapıları, doğasını ve günlük yaşamını yansıtır. “Bu Melling’in resim hüneri ya da zarafetinden çok, İstanbul’un coğrafyasının ve mimarisinin ona sunduğu bir imkândır” (Pamuk, 2012, s. 75). Eski bir ressamın bugünkü insanlara sunduğu bu türden bir deneyim, gündelik yaşamın sıradan olayları ve duyguları aracılığıyla tetiklenir ve bilinçaltında, unutulmuş imgeler ve hatıralara dönüşerek geçmişin hem uzak hem de şimdiki zamana ait olduğu hissini uyandırır.

Aslında “hüzün”, Türk halkının kültürel ve varoluşsal kaygılarının bir başka biçimdeki yansımasıdır. Geçmişe duyulan özlem, zaman içinde köksüzleşen Türk toplumunun kendini tanımlama sorununa işaret eder. Bu noktada bireyler, toplumsal gerçekliğin değişkenliğini hisseder, yaşamın özünü kavrayamadıklarını fark eder ve tarihin getirdiği iniş çıkışlara karşı çaresiz olduklarını hissederler. *İstanbul*’da yer alan hüznün temalı pasajlar, aslında geçmişe duyulan özlemle gerçeklik karşısında yaşanan ruhsal bunalımı anlatan tüm Türk halkının hissiyatını özetler:

“İstanbulluların hüznü, cemaatin değerlerine ve biçimlerine karşı her türlü yaratıcılığı köreltir ve azla yetinmenin, herkese henzemenin ve alçakgönüllü olmanın ahlakına destek olur. Yokluk, yoksulluk zamanlarında hayatta kalabilmek için gerekli dayanışma duygusunu şerefliendiren hüznün, hayatın ve şehrin tersinden okunmasına yol açar. Yenilgi ve yoksulluğu bir sonuç değil hayata başlamadan önce şerefli bir ön kabul olarak gösterdiği için, hem itibarlı hem de yanıltıcı bir tutumdur” (Pamuk, 2012, s. 103).

Dolayısıyla, bu anlamda bakıldığında, Pamuk’un eserlerinde görülen “hüzün”, yurt özlemi, geleneklere duyulan bağlılık ve geçmişe yapılan şiirsel bir dönüş olarak karşımıza çıkar. Daha derin bir düzeyde ise, Türk geleneksel uygarlığının ve ihtişamlı geçmişinin yüceltilmesi olarak değerlendirilebilir. Bu duygu, modern yazarların duygu dünyalarını yansıtırken, aynı zamanda Batılılaşma reformlarından sonraki Türkiye’nin karakterini de

tanımlamaktadır. Bu Türkiye, köklü tarihi, zengin kültürel gelenekleri ve büyük zorluklarla karşılaşan bir millet olarak, halkının acıları, kültürel mirası ve tarihsel avantajlarıyla birlikte, sanatsal ve şiirsel bir imgede somutlaşmaktadır.

Hüzün duygusu Türk halkının uzun tarihsel gelişim sürecine tanıklık etmiştir. Türk halkı için hüznün, toplumsal grupları ayıran ve bireyleri farklı kimlikler altında konumlandıran bir semboldür. Bu sembolün anlamı yalnızca toplumsal kimliklerin belirlenmesiyle sınırlı değildir, aynı zamanda ortak değerler ve kolektif hafıza için bir taşıyıcı işlevi görmektedir. Bir yandan hüznün, bireylerin gündelik yaşamında derin izler bırakmış, nostalji yoluyla Türk milletinin tarihsel ve kültürel mirasının aktarılmasını sağlamıştır. Öte yandan, hüznün yoğun bireysel ve kolektif duygular içeren güçlü bir ifade biçimi olarak, bireylerin toplumsal yapı içindeki konumlarını anlamalarına ve kendilerini “hüzün topluluğunun” bir üyesi olarak görerek bir kimlik duygusu kazanmalarına olanak tanımıştır.

Elbette, hüznün bize yalnızca duygusal bir konu sunmaz, aynı zamanda bir araştırma çerçevesi olarak, Türkiye'nin modernleşme sürecinde önemli sosyal anlamlar kazanmış ve bu süreçte yaşanan sıkıntıları gözler önüne sermiştir. Böylece araştırmacılar, bu duygu aracılığıyla toplumsal düşüncenin bütünlüğünü ve tarihsel gelişimin sürekliliğini inceleyebilirler. Pamuk'un eserlerinde halkın içinde bulunduğu bu hüznün, bizlere toplumsal gelişim karşısında dikkatli olmayı öğretmelidir. Bu da, tarihe ve geleneklere saygı göstermeyi, olaylara izole bir perspektiften bakmamayı, tarihsel süreci aşan aşırılıkları düzeltmeyi gerektirir. Yalnızca gerçekliğe dayanarak, kademeli ilerleme anlayışıyla, sağlıklı bir modern bireysel ve toplumsal kimlik oluşturmak mümkün olacaktır.

SONUÇ

Kentlerin ortaya çıkışı, insanlığın mekân kavrayışında daha derinlemesine düşüncelere yol açmıştır. Böylece, kentsel iç mekânlar, kent ile kırsal arasındaki ilişkiler, kent ile dünya arasındaki etkileşimler gibi konular, mekânsal düşüncenin başlıca odak noktaları hâline gelmiştir. Kapitalist toplumun üretim biçimlerini sürekli olarak iyileştirmesi ve bilimsel-teknolojik gelişmelerin hız kazanmasıyla birlikte, kentsel mekânlar ile insan yaşamı arasındaki bağ giderek daha da sıkılaşmıştır. Günümüzde bilgi toplumu ve bilgi ekonomisinin “büyük patlaması”, kenti bilgi mekânı, ağ mekânı ve küreselleşmiş bir mekân görünümünde süsleyerek, onu sözde “postmodern” bir metropol hâline getirmiştir. Çağdaş dünyanın toplumsal mekân çevresi üzerine yapılan düşünsel sorgulamalar neticesinde, Batı akademi dünyasında “mekânsal dönüş” (spatial turn) olarak adlandırılan bir eğilim ortaya çıkmış; bu eğilim, mekân teorisinin oldukça geniş ve çok yönlü bir kuramsal yapı sunduğunu, disiplinlerarası geçişlilik ve kesişimsellik çerçevesinde geliştiğini göstermiştir. Bu disiplinlerarası düşünme biçiminin gelişimiyle birlikte, mekânı odak noktası yapan felsefi görüşlerin, dönemin edebiyat kuramları, edebî eleştiri, edebiyat araştırmaları ve edebiyat estetiği gibi edebiyat kavrayışlarıyla içsel bir ilişki kurması kaçınılmaz olmuştur. Bunun neticesinde, edebiyatı nesne alan çok çeşitli mekânsal eleştiri paradigmaları gelişmiş ve mekân çalışmalarının içeriksel zenginliğine katkıda bulunmuştur.

Bu çalışma, mekân teorisinin akademik araştırmalar bağlamındaki genel durumu ve gelişim süreci hakkında kısa bir tanıtım sunmakla birlikte, *Kızıl Darı Tarlaları* ve *İstanbul* adlı eserlerde yer alan mekâna ilişkin içerikleri coğrafi mekân, tarihî mekân, kültürel mekân ve psikolojik mekân olmak üzere dört farklı açıdan incelemiş ve bunların anlam dünyasını kapsamlı biçimde analiz etmiştir.

İstanbul adlı eser her ne kadar bir anı kitabı olsa da, zamanın doğrusal ilerleyişine dayalı klasik anlatı düzeninden saparak mekânın grafiksel düzeni etrafında gelişen bir yapıya sahiptir. Bu mekânsal özellik, geleneksel romanlardaki lineer zaman kurgusunun ötesine geçişi temsil etmektedir. Eserde bütüncül bir olay örgüsüne, olayları tetikleyen dramatik olaylara ya da diyaloglara çok az rastlanır. Bunun yerine, metne kolaj yöntemiyle yerleştirilmiş fotoğraflar, Osmanlı minyatürleri ve parçalı günlük söylemler ağırlıktadır.

Tam da bu merkezless görsel ve sözel unsurlar, kentin karmaşık mekânsal örgütlenmesini ve bu mekânlara sinmiş iktidar göstergelerini öne çıkararak yazarın sürekli olarak işlediği “hüznü” temasını ifade eder.

Pamuk’un anlatısında, İstanbul bütünüyle söylemsel mekân, mimari mekân, gündelik yaşam mekânı ve hapishane mekânı gibi unsurların “bölücü pratikler” yoluyla inşa ettiğı bir düzen dünyası olarak resmedilir. Bu mekânsal yapı, Türkiye’nin sekülerleşme sürecindeki iktidar mücadelelerini ve söylemin inşası ile kontrolünü metinsel biçimde yeniden üretir.

Benzer şekilde, *Kızıl Darı Tarlaları* adlı roman da geçmişin anımsanması yoluyla anlatılsa da, zaman çizelgesi bakımından klasik romanlardan ayrılır. Mo Yan, “benim dedem” ve “benim ninem” gibi özgün anlatıcı figürleri icat ederek tarih ile modernite arasındaki engelleri aşmıştır. Bu bakış açısı anlatıya olağanüstü bir serbestlik kazandırmıştır. “Benim dedem”, “benim ninem”, “babam” ve her şeyi bilen anlatıcı “ben” karakterleri anlatının farklı parçalarını üstlenir. Ayrıca Mo Yan, doğal zaman akışını bozarak karakterlerin geçmişini ve şimdiki zamanını bir araya getirir ve buna “kan bağının belirlediğı psikolojik zaman” adını verir. Romanda, sorgum tarlasında yürüyen Douguan, zaman zaman Luohan Amca ile yengeç avladığı anıları hatırlarken, zaman zaman kana bulanmış acımasız gerçekliğe döner; bir anda Luohan Amca’nın derisinin yüzüldüğü vahşet sahneleri gözünün önüne gelir. Dai Fenglian ile Yu Zhan’ao’nun hikâyesi de pusudaki çatışma sahnelerinin arasında yer bulur. Zaman ve mekânın sürekli değiştiğı bu anlatım biçimi, Çin toplumunun kan bağına dayalı etik yapısından türemiş, zamanı algılamadaki kültürel özgünlüğü yansıtmaktadır. Savaş anlatılarında kullanılan bu özgün bakış açısı ve zaman modeli, romanı klasik tarihî anlatılardan ayırır.

İstanbul ve Kızıl Darı Tarlaları adlı metinlerde mekânsal temsillerin analizinden yola çıkarak, Doğu ile Batı kültürlerinin mekân algısı bakımından derin farklılıkları olduğu kadar, modernitenin etkisiyle ortaya çıkan ortak insani ruh halleri de gözlemlenebilir. Mo Yan, *Kızıl Darı Tarlaları*’nda “kan bağına dayalı psikolojik zaman” kavramını yaratırken, Gaomi Kuzeydoğu Bucağı’ndaki sorgum tarlasını kolektif hafıza ve yaşamsal etik değerlerin taşıyıcısı olan bir Doğu mekânsallığına dönüştürmüştür. O, dinamik bir soy bağları ağı aracılığıyla coğrafi mekânı yeniden kurgulamış; atalarının ayak izleri ile savaşın izleri sorgumların salınımında tarihsel kıvrımlar hâlinde mekânsallaşmıştır. Bu,

yaşam deneyimiyle örülmüş anlatı yapısı, Konfüçyüsçü ataerkil toplum düzeninin mekânsal etik anlayışına dair bir metafor niteliğindedir.

Buna karşılık, Pamuk'un *İstanbul*'u, fotoğraflar, minyatürler ve parçalara ayrılmış gündelik söylemlerle kolajlanmış bir mekân haritası sunar; bu yapı Batı'nın postmodern bağlamında kentsel mekânın çözülüşü ve yeniden kuruluşunu yansıtır. Boğaziçi'nin iki yakasında yükselen Osmanlı kalıntıları ile modern yapılar arasındaki görsel gerilim; gündelik dilde saklı kalan imparatorluk hafızası ve sekülerleşme kaygısı, Foucault'nun "heterotopya" olarak nitelendirdiği alternatif bir mekânsal yapı oluşturur. Bu görsel imgeler ve söylemsel iktidarla inşa edilen mekân anlatısı, Türkiye'nin Avrasya üzerindeki kültürel kimlik ikilemini yansıttığı gibi, Batı mekân kuramındaki "mekânın üretimi" anlayışının da tipik bir örneğidir.

Farklı kültürel bağlamlardan gelen bu iki yazar, mekânsal anlatı stratejileri bakımından derin bir yankı oluşturur. Her ikisi de mekânı, doğrusal zamanın egemenliğine karşı bir karşıtlık alanı olarak kullanarak; bellek, iktidar ve kimlik kavramlarını çok katmanlı bir mekân ağına örmüşlerdir. Mo Yan, sorgum tarlasının vahşi yaşam gücüyle devrim tarihinin büyük anlatısını çözümleyip sıradanlaştırırken; Pamuk, Boğaziçi'nin sisleriyle imparatorluk ihtişamı ile modern gerçeklik arasındaki çatlağı örter. Bu mekânsal poetika, tekil tarih anlatılarına bir tür başkaldırıdır. Daha da önemlisi, bu eserlerde inşa edilen coğrafi mekânlar fiziksel sınırların çok ötesine geçer: Mo Yan'ın Gaomi'si, "en güzel ve en çirkin, en anlaşılmadık ve en sıradan, en kutsal ve en yozlaşmış" paradoksal yazımıyla Çin taşrasının yaşam felsefesini evrensel bir yaşam alegorisine dönüştürürken; Pamuk'un *İstanbul*'u "hüzün" atmosferinde küreselleşme çağındaki kültürel kimlik krizinin bir aynasına dönüşür. Bu "yerellik" ile "evrensellik" arasındaki mekânsal diyalektik, Lefebvre'ün "Mekân toplumsal bir üründür" teziyle örtüşmekte ve edebiyat mekânının bir kültürel şifre çözücü olarak sahip olduğu özgün değeri gözler önüne sermektedir.

Edebî metinlerin mekân üzerinden okunması, edebiyat kuramının mekânsal dönüşü bağlamında özgün ve etkili bir yöntem olarak öne çıkar. Bu yöntemin en çarpıcı yönü, edebî metinlerin çok anlamlılığına, deneyimsel yapısına ve çoklu yorumlara açıklığına yaptığı vurgudur. Bu özelliklerin temelinde, mekân kuramlarının bütüncül, açık uçlu ve deneyimsel doğası yer almaktadır. Edebî metinlerdeki mekânı anlamak için; kişiler, yerler, imge ve imgelem, dilsel yapı ve metnin mekânsal düşünceyi nasıl kurduğu gibi çeşitli

düzlemlerden bakmak gerekir. Edebî bir eseri okumak, yalnızca anlatılan hikâyeyi ya da betimlenen ortamı kavramak değildir; aynı zamanda metin tarafından inşa edilen mekânın bütünsel bir deneyimini yaşamaktır. Bir şiiri hatırladığımızda, zihnimizde o şiirin sahnelediği manzaralar ve bu manzaraların duygusal tonları belirir; bir romanı okuduktan sonra, karakterlerin yaşantılarını ve metnin sunduğu özgün mekânsal yapıyı hatırlarız. Bu bağlamda okuma, mekânı gözümüzün önüne getirerek bize metinsel bir deneyim sunar. İşte o zaman, metin tüm açıklığıyla okura kendisini sunar.

Bu çalışma, edebiyat metinlerini açıklamada mekân kuramını merkeze alarak, disiplinlerarası bir analiz çerçevesi geliştirmekte ve geleneksel olarak zaman eksenli yorumlara dayanan eleştiri kalıplarını aşmaktadır. Bu yöntemsel yenilik, çağdaş edebiyatın mekânsal dönüşümünü kavramak için yeni düşünsel kapılar aralamaktadır. Coğrafi mekân düzeyinde, yazarların yaşam algılarını, estetik yönelimlerini ve kimlik bilinçlerini şekillendiren çevresel etkiler ortaya konmuştur. Tarihî mekân bağlamında, Pamuk ve Mo Yan'ın sıradan zaman-mekân sınırlarını aşarak, okura farklı bir deneyim dünyası sunma çabaları değerlendirilmiştir. Kültürel mekân düzleminde, “yurt” imgesinin somut bir mekândan simgesel bir ruh hâline geçişi analiz edilmiştir. Psikolojik mekânda ise, hafıza ile mekân arasındaki içsel ilişki, “kızıl darı” ve “hüzün” gibi simgeler üzerinden yorumlanmıştır.

Mekân kuramının önde gelen isimlerinden David Harvey'e göre, edebiyat bir anlatım biçimi olarak yalnızca toplumsal mekân fikrinin bir “sunucusu” değil, aynı zamanda mekânsal düşüncenin iktidar söylemini de içeren bir alandır. Mo Yan da Pamuk da kendilerine özgü edebî coğrafyalar inşa ederek edebiyat ideallerini adım adım somutlaştırmışlardır. *İstanbul* ve *Kızıl Darı Tarlaları*, yalnızca güçlü ulusal kültürel kimlikler taşıyan eserler olmakla kalmaz, aynı zamanda insanlığın ruh hâliyle derinden ilgilenen evrensel metinlerdir.

Bunun ötesinde, Pamuk ve Mo Yan'ın eserleri aynı zamanda Doğu'ya özgü birer büyümlü gerçekçilik uygulaması olarak öne çıkar. Her iki yazar da yerel mistisizmi gerçeklikle harmanlayarak Batı-merkezci anlatı kalıplarına meydan okumaktadır. Örneğin Pamuk, Sufî mistisizmini (örneğin *Benim Adım Kırmızı*'daki minyatür alegorileri) anlatısına dahil ederken Mo Yan ise halk anlatıları, doğaüstü olaylar ve tarım temelli inanç sistemlerinden (örneğin *Yaşam ve Ölüm Yorgunu*'ndaki altı varoluş döngüsü) beslenir. Bu bağlamda, her

iki yazar da kültürel melezliğin sözcüsü olarak değerlendirilebilir. Eserlerinde gelenek ile modernlik arasında bir gerilim mevcuttur: Pamuk'un anlatılarındaki “hüzün”, Osmanlı mirası ile Batılılaşma kaygısı arasındaki çelişkiyi yansıtırken Mo Yan'ın kırsal coşkusu, küreselleşmenin yerel yaşam üzerindeki etkilerine karşı verilen bir yanıttır.

Kısacası farklı milletlerden gelen ve Nobel Edebiyat Ödülü'ne layık görülen bu iki yazar, yalnızca uluslarının sesi olmakla kalmayıp, insanlığın kaderine dair duyarlılıklar geliştirmişlerdir. Bu da bize ulusal kimlik ile küresel bilinç arasındaki derin karşılıklı bağı gösterir: Ulusal olan olmadan evrensel olamaz, evrensel olan olmadan da ulusal olan gelişemez. Edebiyat, kişisel ve ulusal olduğu kadar, çok biçimli ve evrensel bir varoluş biçimidir. Sürekli olarak hem ulustan hem de dünyadan öğrenerek, daha güçlü sanatsal yaşama ulaşabilir.

İki yazar arasındaki en temel fark ise yazma konumları ve perspektifleridir. Pamuk, Batılılaşmış seçkin bir aileden gelmekte olup modern Batı eğitimi alır. “Avrupa tahayyülü” ile “İslami kimlik” arasında sıkışmış bir pozisyonda, entelektüel bir mesafeyle olayları değerlendirmektedir. Mo Yan ise, dönemin sosyal koşullarından derinden etkilenmiştir. Başlangıçta köy yaşamından bilinçli bir kaçış sergilese de, sonunda tekrar en iyi bildiği kırsal hayata dönmüştür. O, köylülerin sözcüsüdür ve onun karakterleri Çin taşrasının hayatta kalma gücünü temsil eder; eserlerinde köylüye özgü kara mizah, acıların içinden sızar.

Ayrıca, anlatı stratejileri bakımından da farklılaşmaktadırlar. Pamuk, üstkurmaca ve çok sesli anlatıya (örneğin *Beyaz Kale*'deki kimlik yansımaları) yatkın olup, dilinde felsefi bir düşünsel derinlik görülür. Mo Yan ise, anlatılarında grotesk dil ve duyusal yoğunlukla öne çıkar (örneğin *Kızıl Darı Tarlaları*'ndaki şiddet estetiği) ve bedenselliğin maddi yönünü vurgular. Onun tarih anlayışı, halkın sözlü anlatım geleneğine daha yakındır.

Kızıl Darı Tarlaları'ndaki şarap tanrısallık darı tarlaları ile *İstanbul*'un imparatorluk hüznüyle dolu sokakları yan yana geldiğinde, edebî mekânın doğasında taşıdığı çok seslilik daha net görünür: Bu mekân hem bir kültürel gen deposu hem de zamanın ruhunun göstergesidir; hem yazarın anlam inşası için kullandığı bir koordinat sistemi hem de okurun dünyayı çözümleyebileceği bir prizmadır. Bu mekânsal eleştiri modeli, yalnızca karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarına yeni bir söylem alanı açmakla kalmaz;

aynı zamanda disiplin sınırlarının giderek belirsizleştii günümüzde, edebiyat araştırmalarının beşerî ve toplumsal bilimlerin kuramsal kaynaklarıyla daha açık biçimde temas kurması gerektiğini de hatırlatır. Tıpkı iki Nobel yazarı gibi, edebiyat mekânı üzerinden yerel deneyimi insanlık ortak paydasına bağlayarak, akademik çalışmalar da metin ile kuram arasında kurduğu bu diyalog aracılığıyla edebiyatın sırlarını aydınlatacak yeni takımyıldızlarını keşfetmelidir.



KAYNAKÇA

- Adnan, A. (2013). *Nobel: Orhan Pamuk ve Yazarlığı*. İstanbul: Doruk.
- Akşin, S. (2017). *Turkey: From Empire to Revolutionary Republic* (Wu Qijun & Liu Chunyan Çev.). Pekin: Sosyal Bilimler Yayınları.
- Arslan, C. C. (2020). “Writing As If In The Center: World Literature And Orhan Pamuk’s Istanbul: Memories And The City”, *International of Turkish Academic Studies (TURAS)*, cilt 1, sayı 1, s.18-33.
- Assmann, A. (2016). *Hatırlama Mekânları: Kültürel Hafızanın Biçimleri ve Dönüşümü* (Pan Lu, Çev.). Pekin: Pekin Üniversitesi Yayınları.
- Ba, J. (2008). *Mo Yan Romanlarında Memleket İmgelemi Üzerine* (论莫言小说中的故乡想象). Yüksek Lisans Tezi. Qingdao Üniversitesi, Çin Modern ve Çağdaş Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Bachelard, G. (2013). *Mekânın Poetikası* (Zhang Yijing Çev.). Şanghai: Şanghai Çeviri Yayınları.
- Bao, Y. (2004). *Avarelerin İktidarı* (游荡者的权力). Pekin: Çin Halk Üniversitesi Yayınları.
- Bayrakceken, A. & Don, R. (2005). “Meetings of East and West: Orhan Pamuk’s İstanbulite Perspective”, *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, cilt 46, sayı 3, s. 191-204.
- Byron, L. (2021), *Childe Harold’s Pilgrimage* (Yang Xiling Çev.). Guangxi Normal Üniversitesi Yayınları.
- Cai, Y. (1986). “Güzellik ile Çirkinlik Arasında – “Kızıl Darı”yı Okuyarak Li San’a Yazılmış Bir Mektup” (在美丑之间——读〈红高粱〉致立三同志). *Mo Yan Araştırmasının Otuz Yılı* (Yang Shousen & He Lihua Ed.). Shandong Üniversitesi Yayınları.
- Cao, W. (2002). *Yüzyıl Sonu Çin Edebiyatı Üzerine Gözlemler* (世纪末中国文学现象研究). Pekin: Pekin Üniversitesi Yayınları.

- Cassirer, E. (1985). *İnsan Üzerine Bir İnceleme* (Gan Yang Çev.). Şanghai: Şanghai Çeviri Yayınları.
- Cengiz, S. (2010). “Orhan Pamuk’un Romanlarında Doğu-Batı İkilemi”, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, cilt 12, sayı 12, s. 63-88.
- Chen, H. (2009). “Mo Yan ‘Kızıl Darı Tarlaları’nı Nasıl Yazdı” (莫言是如何写出<红高粱>的). *Guangming Daily*, s. 14-15.
- Chen, S. (1999). *Çağdaş Çin Edebiyatı Tarihi Ders Kitabı* (中国当代文学史教程). Şanghai: Fudan Üniversitesi Yayınları.
- Chen, X. (2003). *Modernlik ve Çin Çağdaş Edebiyatında Dönüşüm* (现代性与中国当代文学转型). Kunming: Yunnan Halk Yayınları.
- Chen, Z. (2004). “Köyden Kök Arayışına: Edebiyat Modernizminin Üç Ana Evresi” (从乡村到寻根：文学现代性的三个主要阶段). *Sanat Teorisi ve Eleştirisi*, sayı 2, s. 74.
- Cheng, G. (2015). “Orduya Katılmak: Mo Yan’ın Aile Geçmişine Dair Beşinci İnceleme” (参军——莫言家世考证之五). *Çağdaş Edebiyat Sahnesi*, sayı 3.
- Cong, X. (2019). “Kızıl Darı Tarlaları Ailesinde Direniş, Aşk ve Tarih Anlayışı” (红高粱家族的抗战、情爱与历史观). *Shandong Normal Üniversitesi Dergisi (Beşeri ve Sosyal Bilimler)*, cilt 64, sayı 1, s. 26-34.
- Çağışan, A. (2023). “Albert Camus’nün Veba ve Orhan Pamuk’un Veba Geceleri İsimli Eserlerinin Benzerlikler Açısından Karşılaştırılması”. *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi*, cilt 7, sayı 2, s. 249-264.
- Engin, K. (2006). *Orhan Pamuk’u Anlamak*. İstanbul : İletişim Yayınları.
- Dang, R. (2015). *Orhan Pamuk Romanlarında “Hüzün” ve Harabe Estetiği* (奥尔罕·帕慕克小说“呼愁”、废墟审美研究). Yüksek Lisans Tezi. Fujian Normal Üniversitesi, Edebiyat Teorisi Anabilim Dalı.
- Deng, Y. (2018). *Yirminci Yüzyıl İngiliz ve Amerikan Romanında Mekânsal Poetika* (二十世纪英美小说的空间诗学研究). Pekin: Shangwu Yayınları.

- Demir, E. (2022). “Orhan Pamuk’un Romanlarında Göç, Kültür ve Kimlik İlişkisi”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı 73, s. 100-113.
- Demir, R. (2019). “Orhan Pamuk’un ‘Kara Kitap’ Romanında Hurûfilik İnancının İzleri”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, sayı 21, s. 80-91.
- Demirkol Ertürk, Ş. (2020). “İstanbul Ve Çevirmenleri: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Orhan Pamuk’un Edebi Anlatılarında Şehrin Çevirisi”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, sayı 19, s. 876-886.
- Doğan, Z. (2014). *Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Dostoyevski, F. M. (1981). *Karamazov Kardeşler* (Geng Jizhi Çev.). Pekin: Halk Edebiyatı Yayınları.
- Faulkner, W. (1985). *Faulkner Orta Uzunlukta Hikâyeler Seçkisi* (福纳克中篇小说选). Pekin: Çin Edebiyat ve Sanat Federasyonu Yayınları.
- Fang, F. (1999). “Çin’in Japonya’ya Direniş Romanlarının Tarihsel Geriye Bakışı” (中国抗日战争小说的历史回顾). *Edebiyat, Tarih ve Felsefe*, sayı 5, s. 23-25.
- Feng, L. (2017). *Mekânı Anlamak: 20. Yüzyılda Mekân Kavrayışının Büyük Değişimi* (理解空间——20 世纪空间观念的激变). Pekin: Merkezi Çeviri Yayınları.
- Gan, Z. (2013). “Tersine Çevrilmiş Bir “Anıt” – Kızıl Darı Tarlaları Ailesi Üzerine Bir Eleştiri” (倒错的 “丰碑” ——评<红高粱家族>; Li Bin & Chen Guiting Ed.). *Mo Yan’a Eleştiriler*. Pekin: Pekin Bilim ve Teknoloji Üniversitesi Yayınları.
- Gaomi Yerel Tarih Komisyonu. (1990). *Gaomi İlçesi Yıllığı* (高密县志). Jinan: Shandong Halk Yayınları.
- Goethe, J. W. (1978). *Goethe ile Konuşmalar* (Zhu Guangqian, Çev.). Pekin: Halk Edebiyatı Yayınları.
- Guan, M. (2013). *Abi Mo Yan Hakkında Konuşuyor* (大哥说莫言). Jinan: Shandong Halk Yayınları.
- Harvey, D. (2002). “Sınıfsal Yapı ve Mekansal Farklılaşma Kuramı”, *20. Yüzyıl Kenti*, (Bülent Duru Çev.), Ankara: İmge Yayınevi.

- Harvey, D. (2003). *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Dönüşümün Kökenleri Üzerine Bir İnceleme* (Yan Jia Çev.). Pekin: Shangwu Yayınları.
- Harvey, D. (2022). *Sermayenin Mekanları: Eleştirel Bir Coğrafyaya Doğru*, (Başak Kıcıır, Deniz Koç, Kıvanç Tanrıyar & Seda Yüksel Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Hegel, G. W. F. (2022). *Tarihte Felsefe* (Wang Zaoshi Çev.). Şanghay: Şanghay Kitabevi Yayınları.
- He, L. & Yang, S. (1992). *Deha Mo Yan* (怪才莫言). Shijiazhuang: Huashan Edebiyat Yayınları.
- He, X. (2011). *Devrimin İşareti: Bugünün Avangardı Üzerine Söyleşiler* (革命的标记: 今日先锋访谈录). Pekin: Yaşam · Okuma · Yeni Bilgi Sanlian Kitabevi.
- He, Y. (2013). *Pamuk Romanlarında Kimlik Arayışı* (论帕慕克小说的身份追寻). Yüksek Lisans Tezi. Sichuan Normal Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı.
- Huang, G. (1988). “Mo Yan’ın Askeri Edebiyata İlham Kaynağı Ve Katalizörü” (莫言对军事文学的激扬和催化), *Mo Yan Araştırmasının Otuz Yılı* (Yang Shousen & He Lihua Ed.). Shandong Üniversitesi Yayınları.
- Huang, W. (2015). *Osmanlı İmparatorluğu* (奥斯曼帝国). Pekin: Çin Uluslararası Yayıncılık Evi.
- Huang, Z. (2007). “Mo Yan Romanlarında Taşra Duygusunun Kökenleri Üzerine” (莫言小说乡土情结探源). *Film Edebiyatı*, sayı 17, s. 57-58.
- Huntington, S. P. (2002). *Medeniyetler Çatışması ve Dünya Düzeninin Yeniden Kurulması* (Zhou Qi, Liu Fei, Zhang Liping & Wang Yuanyi Çev.). Pekin: Xinhua Yayınları.
- Ji, H. (1996). *Tanrıların Portresi* (众神的肖像). Pekin: Halk Edebiyatı Yayınları.
- Jiang, W. (2011). *Ruhun Memlekete Dönüşü: Faulkner’in Yeni Çin Dönemi Kök Arayışı Edebiyatına Etkisi Üzerine* (精神的还乡——论福纳克对新中国时期寻根文学的影响). Yüksek Lisans Tezi. Nanjing Normal Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat ve Dünya Edebiyatı Anabilim Dalı.

- Kandinsky, V. V. (1999). *Sanatta Maneviyat* (Li Zhengwen & diğeri Çev.). Kunming: Yunnan Halk Yayınları.
- Karakaş, G. (2015). *Mo Yan'ın Kurbağa Adlı Romanında Çin'in Aile Planlaması Politikası*. Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı.
- Kongzi. (1980). "Lunyu: Yongye Bölümü" (论语 • 雍也; Yang Bojun Çev. ve Açıkla.). *Lun Yu Yi Zhu*. Pekin: Zhonghua Kitabevi.
- Kurtuldu, E. (2021). *Klasik Çin Yazınında ve Mo Yan'ın Eserlerinde Tilki İmgesi*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı.
- Langer, S. K. (2006). *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures* (Teng Shouyao Çev.). Nanjing: Nangjing Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2013). *Kentsel Devrim*, (Selim Sezer Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2015). *Mekanın Üretimi*, (Işık Ergüden Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lewis, G. (1999). *Turkish Language Reform A Catastrophic Success*. Oxford: Oxford University Press.
- Li, C. (1984). *Sima Qian'in Kişiliği ve Tarzı* (司马迁之人格与风格). Pekin: Sanlian Kitabevi.
- Li, L. (2006). "Çin 20.Yüzyılının Memleket Hasreti Edebiyatının Evrimi ve Özellikleri" (中国 20 世纪乡愁文学的流变及其特征). *Hunan Bilim ve Teknoloji Üniversitesi Dergisi (Sosyal Bilimler)*, sayı 4, s. 111-114.
- Li, O. (2001). *Şanghai Modern: Çin'de Yeni Bir Kent Kültürü* (上海摩登：一种新都市文化在中国; Mao Jian Çev.). Pekin: Pekin Üniversitesi Yayınları.
- Li, Z. (2015). *Mo Yan Romanlarında "Şiddet Estetiği" ve Günümüz Estetik Kültürü Açısından Anlamı* (论莫言小说的“暴力美学”及其当下审美文化意义). Yüksek Lisans Tezi. Xinjiang Üniversitesi, Çin Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Li, Z. (2024). *Eleştirel Felsefenin Eleştirisi* (批判哲学的批判), Pekin: Pekin Birleşik Yayıncılık Şirketi.

- Liu, M. & Fang, J. (2009). *Modern Coğrafya Bilimi Sözlüğü: İnsan-Çevre İlişkileri Teorisi* (《现代地理科学词典》“人地关系论”). Pekin: Bilim Yayınları.
- Liu, J. (2003). *Fredric Jameson Üzerine Kültürel Poetika Çalışmaları* (弗雷德里克·詹姆逊文化诗学研究). Chengdu: Bashu Kitabevi.
- Liu, P. (2014). *Gaomi Kültürü: Mo Yan Romanlarının Dünyasını Açan Şifre* (高密文化：打开莫言小说世界的密码). Yüksek Lisans Tezi. Qufu Normal Üniversitesi, Çin Modern ve Çağdaş Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Lin, S. (2020). “Kızıl Darı Tarlaları’nda Renk Dili Üzerine” (论《红高粱家族》中的色彩语言). *Halk Sanatı*, sayı 19, s. 3-4.
- Lin, T. (2020). *Pamuk’un “İstanbul Yazımı”* (帕慕克的“伊斯坦布尔书写”). Yüksek Lisans Tezi. Heilongjiang Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı.
- Liu, X. (2017). *Doğu-Batı Medeniyetleri Perspektifinde Orhan Pamuk Araştırması* (东西方文明视阈中的奥尔罕·帕慕克研究). Yüksek Lisans Tezi. Henan Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı.
- Liu, Y. (2002). *Türkiye'nin Siyasal Modernleşmesi Üzerine Düşünceler* (土耳其政治现代化思考). Lanzhou: Gansu Halk Yayınları.
- Liu, Y. (2022). *İstanbul Üzerine Tarihsel Denemeler: Şehir, İmparatorluk ve Medeniyet* (伊斯坦布尔史论：城市、帝国及文明). Şanghai: Şanghai Üniversitesi Yayınları.
- Long, D. (2014). *Mekân Anlatısı Üzerine Araştırmalar* (空间叙事研究). Pekin: Yaşam · Okuma · Yeni Bilgi Sanlian Kitabevi.
- Lu, S. (1931). *Şimdiki İlçelerin Adlandırılması Üzerine* (今县释名). Henghe Ticaret Matbaası.
- Lü, S. (2019). *Orhan Pamuk’un Eserlerinde Kültürel Kök Arayışı Bilinci* (奥尔罕·帕慕克作品的文化寻根意识研究). Yüksek Lisans Tezi. Jiangnan Üniversitesi, Çin Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

- Lynch, K. (2001). *Kentsel İmgelem* (城市意象; Fang Yeping & He Xiaojun Çev.). Pekin: Huaxia Yayınları.
- Maden Kalkan, Ç. (2018). *Mo Yan'ın "Yaşam ve Ölüm Yorgunu" Romanının Kültürel Öğelerinin Çeviribilim Kuramları Açısından Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi, Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı.
- Marx, K. & Engels, F. (2012). *Marx ve Engels Seçme Eserler (Cilt 4)* (Çin Komünist Partisi Merkez Komitesi Marksizm-Leninizm-Stalinizm Eserleri Çeviri Bürosu Çev.). Pekin: Halk Yayınları.
- McGaha, M. (2015). *Söz Yüzünden Suçlanan: Orhan Pamuk'un Biyografisi* (Chen Yuhong & Ma Jingjing Çev.). Nanjing: Jiangsu Halk Yayınları.
- Mo, Y. (1985). "Özgünlük Arayışı – Saydam Turp Hakkında Bir Diyalog" (有追求才有特色——关于《透明的红萝卜》的对话). *Çinli Yazarlar*, sayı 2.
- Mo, Y. (1986a). "Büyük Yumurta" (大肉蛋). *Wen Xue Zuo Tan*, sayı 1.
- Mo, Y. (1986b). "İki Kızgın Yüksek Fırın" (两座灼热的高炉). *Dünya Edebiyatı*, sayı 3.
- Mo, Y. (1986c). "'Qi Si'den Sonra Düşüncesiz Karalamalar" (《奇死》后的信笔涂鸦). *Kunlun*, sayı 6.
- Mo, Y. (1986d). Saydam Turp. (透明的红萝卜). Pekin: Yazarlar Yayın Evi.
- Mo, Y. (2002). *İlk Aşk · İlahi Fahişe* (初恋 · 神嫖). Şanghai: Şanghai Edebiyat ve Sanat Yayınları.
- Mo, Y. (2003a). "Merhaba Faulkner Amca" (福克纳大叔，你好吗). *Xiao Shuo De Qi Wei*. Pekin: Chunfeng Yayınları.
- Mo, Y. (2003b). *Romanın Kokusu* (小说的气味). Shenyang: İlkbahar Rüzgarı Edebiyat Yayınları.
- Mo, Y. (2007). "Memleketi Aşmak" (超越故乡). *Söyle Mo Yan: Korku ve Umut – Konuşmalar ve Eserler Koleksiyonu*. Shenzhen: Haitian Yayıncılık.
- Mo Y. (2010a). "Edebiyatın Kendi Yolu Vardır" (文学有自己的道路). *Mo Yan'ın Yeni Konuşmaları*. Pekin: Kültür ve Sanat Yayınları.

- Mo, Y. (2010b). *Mo Yan'ın Yeni Konuşmaları* (莫言演讲新篇). Pekin: Kültür ve Sanat Yayınları.
- Mo, Y. (2012a). *Edebi Deneyimlerim: Dinleyerek Okumak* (我的文学经验——用耳朵阅读). Pekin: Yazarlar Yayınları.
- Mo, Y. (2012b). *Kızıl Darı Tarlaları* (红高粱家族). Şanghai: Şanghai Edebiyat ve Sanat Yayınları.
- Mo Yan Edebiyat Araştırma Derneği. (2011). *Mo Yan ve Gaomi* (莫言与高密). Pekin: Çin Gençlik Yayınları.
- Mo, Y. (2020). “Açlık ve Yalnızlık, Yazarlığımın Hazinesidir” (饥饿和孤独是我创作的财富). *Nobel Edebiyat Ödülü Sahibi Mo Yan'ın Tüm Konuşmaları*. Hangzhou: Zhejiang Edebiyat ve Sanat Yayınları.
- Mu, H. & Pamuk, O. (2008). “Kimlik ve Kültürel Bütünleşme – Orhan Pamuk ile Bir Röportaj” (身份认同与文化融合——帕慕克专;Zhou Min Çev.). *Bohai Üniversitesi Dergisi*, sayı 5, s. 7-10.
- Oldenburg, R. (1999). *The Great Good Place*. Boston: Da Capo Press.
- Pamuk, O. (2009). “Kimin İçin Yazıyorsun?” (你为谁而写作). *Pamuk On Yol Ayrımında* (Wei Liming Çev., s. 28-31). Şanghai: Şanghai Sanlian Kitabevi.
- Pamuk, O. (2000). *Cevdet Bey ve Oğulları*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2006). *Benim Adım Kırmızı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2012). *İstanbul-Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2014a). *Kar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2014b). *Öteki Renkler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2015). *Kara Kitap*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2025). *Resimli İstanbul-Hatıralar ve Şehir*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pei, B. (2010). *Orhan Pamuk Romanlarında Kültürel Kimlik Bilinci Üzerine* (论奥尔罕·帕慕克小说中的文化身份意识). Yüksek Lisans Tezi. Huazhong Normal Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı.

- Peter, L. B. (1985). *Gezgin Ruh: Modernleşme Sürecinde Bilinç Değişimi* (Zeng Weizong Çev.). Taipei: Jiu Liu Kitabevi.
- Qi, C. (2013). *Mo Yan Romanlarında Yaşam Bilinci Üzerine* (论莫言小说中的生命意识). Yüksek Lisans Tezi. Shandong Normal Üniversitesi, Estetik Anabilim Dalı.
- Qi, T. (2005). *Çin Halk Gelenekleri Genel Tarihi – İnanç Cilt* (中国民俗通志 • 信仰志). Jinan: Shandong Halk Yayınları.
- Ren, L. (2013). *Orhan Pamuk Eserlerinde Türk Kültürü Üzerine Düşünceler* (奥尔罕 • 帕慕克作品中的土耳其文化之思). Yüksek Lisans Tezi. Hebei Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı.
- Robertson, R. (1992). *Globalization: Social Theory and Global Culture*. California: SAGE Publications.
- Said, E. W. (1999). *Oryantalizm* (Wang Yugen Çev.). Pekin: Yaşam · Okuma · Yeni Bilgi Sanlian Kitabevi.
- Sakalli, C. (2021). “Tema Araştırmasına Bir Katkı Olarak Edebiyatta Mekân ve Edebi Mekân”. *KARE, Özel Sayı*, s. 95-114.
- Schopenhauer, A. (1987). *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar* (Zhang Shangde Çev.). Harbin: Heilongjiang Halk Yayınları.
- Schulz, C. N. (1990). *Varlık · Mekân · Mimarlık* (Yin Tongpei Çev.). Pekin: Çin Mimarlık Sanayi Yayınları.
- Seçkin, M. (2008). “İstanbul: Hayallerde Şehrin ve Hal Tercümesinin Yeniden İnşası”. (Nüket Esen & Engin Kılıç Ed.). *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası*. İstanbul: İletişim Yayın.
- Soja, W. E. (2005). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (Lu Yang Çev.). Şanghay: Şanghay Eğitim Yayınevi.
- Spengler, O. A. G. (1995). *Batı’nın Çöküşü: Dünya Tarihine Bir Bakış (I. Cilt)* (Qi Shirong & Tian Nong Çev.). Pekin: Shangwu Yayınları.

- Sun, J. (2016). *Bilgi Coğrafyası: Mekân ve Yer Arasındaki Anlatı Dönüşümü ve Yeniden Kurulum* (知识地理学：空间与地方间的叙事转型与重构). Pekin: Bilim Yayınları.
- Sun, X. (2005). “Romantik Bir Sorgulama: Kök Arayışı Edebiyatı” (浪漫的叩问：寻根文学). *Tongren Öğretmen Yüksekokulu Dergisi*, cilt 7, sayı 5, s. 31-33.
- Şener, A. (2016). *Orhan Pamuk’un Cevdet Bey ve Oğulları, Sessiz Ev ve Kar romanlarında “Politik söylem”*. Yüksek Lisans Tezi. Kırklareli Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Taina, H. A. (2018). *Sanat Felsefesi* (Fu Lei Çev.). Jiangsu Phoenix Edebiyat ve Sanat Yayınları.
- Tekin, K. (2018). “Orhan Pamuk’un Hafızasında Bir Melankoli Kaynağı: İstanbul”, *Folklor/Edebiyat*, cilt 24, sayı 95, s. 203-212.
- Tian, M. (2015). ““Kızıl Darı Tarlaları”ndaki İmgelerin Yaşamsal Bilinci ve Dionysosçu Ruhu Üzerine” (论《红高粱家族》意象的生命意识与酒神精神). *Ünlü Eser Yorumu*, sayı 35, s. 140-142.
- Tükenmez, R. (2021). *Orhan Pamuk’un Kırmızı Saçlı Kadın Adlı Romanının Metin Dil Bilimsel Çözümlemesi*. Yüksek Lisans Tezi. Siirt Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Üstün, Ö. (2022). ““Yazı Devrimi’ne Yöneltilen Eleştiriler Hakkında”, *19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 3, sayı 3, s. 207-214.
- Wang, D. (1999). “Binlerce Söze Karşılık, Mo Yan’ın Sessizliği” (千言万语 何若莫言). *Okuma*, sayı 3, s. 96.
- Wang, D. (2006). *Çağdaş Roman Yazarlarından Yirmi İsim* (当代小说二十家). Pekin: Sanlian Kitabevi.
- Wang, D. & Zhang, W. (1987). “Kök Arayışı Edebiyatı: Coşkudan Bitkinliğe” (寻根文学：从亢奋到虚脱), *Edebiyat Eleştirisi*, sayı 3, s. 48-54.
- Wang, J. (2000). “Nietzsche’nin Dionysosçu Ruhu Üzerine” (论尼采的酒神精神). *Shandong Üniversitesi Dergisi (Felsefe ve Sosyal Bilimler)*, sayı 3, s. 13-18.

- Wang, J. (2011). “İstanbul: Hatıralar ve Şehir” Üzerinden Orhan Pamuk’un “Hüzün” Kavramı (从《伊斯坦布尔：一座城市的记忆》看奥尔罕·帕慕克的“呼愁”). Yüksek Lisans Tezi. Shandong Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat ve Dünya Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Wang, M. (2005). “Sokağın Yüzü” (街道的面). *Kentsel Kültür Araştırmaları I* (Sun Xun Ed.), Şanghay: Şanghay Sanlian Kitabevi.
- Wei, H. (2012). *Orhan Pamuk Romanlarında Hüzün Kompleksi* (论奥尔罕·帕慕克的“呼愁” 情结). Yüksek Lisans Tezi. Yangzhou Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı.
- Wei, J. & Jia, Z. (1995). *Çilu Kültürü ve Şandong Yeni Edebiyatı* (齐鲁文化与山东新文学). Changsha: Hunan Eğitim Yayınları.
- Wellek, R. & Warren, A. (2021). *Edebiyat Teorisi*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- White, H. (2019). *Anlatının Kurmacalığı: Tarih, Edebiyat ve Teori Üzerine Yazılar (1957–2007)* (Ma Lili, Ma Yun & Sun Jingshu Çev.). Nanjing: Nanjing Üniversitesi Yayınları.
- Wu, L. (2005). *Mo Yan’ın “Yeni Tarihsel Romanlarında” İnsan Doğası Manzarası* (永远的异乡——莫言“新历史小说”人性景观探析). Yüksek Lisans Tezi. Güneybatı Normal Üniversitesi, Çin Modern Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Wu, X. (2001). *Çin Çağdaş Edebiyat Eleştirisi* (中国当代文学批判). Şanghay: Xuelin Yayınları.
- Xiao, Q. (2008). *Kentsel Mekân ve Edebi Mekân: Doris Lessing Romanlarında Bir İnceleme* (都市空间与文学空间——多丽丝·莱辛小说研究). Chengdu: Sichuan Sözlük Yayınları.
- Xu, G. (2015). *Kültürel Poetika ve Kentsel Estetik* (文化诗学与城市审美). Şanghay: Şanghay Halk Yayınları.
- Xu, J. (1993). *Çinlilerin Toprak Bağlılığı* (中国人的乡土情结). Şanghay: Şanghay Kültür Yayınları.

- Yan, K. (2020). *Mekân Kuramı Perspektifinde Metinsel Mekân Çözümlemesi – Borges Eserleri Örneğinde* (空间理论视域下文本的空间分析研究——以博尔赫斯作品为例). Yüksek Lisans Tezi. Liaoning Üniversitesi, Edebiyat Teorisi Anabilim Dalı.
- Yang, S. (1992). “Yazar Mo Ya ve Kızıl Darı Tarlaları” (作家莫言与红高粱大地), *Mo Yan Araştırmasının Otuz Yılı* (Yang Shousen & He Lihua Ed.). Shandong Üniversitesi Yayınları, s. 33-42.
- Yu, X. (2021). *Mo Yan’ın Romanlarında “Memlekete Dönüş” Temasının İncelenmesi* (莫言小说中的“返乡”主题研究). Yüksek Lisans Tezi. Shandong Üniversitesi, Modern Çin Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Yuan, S. (1988). *Modern Batılı Filozoflar Biyografik Eleştiriler Dizisi: Nietzsche* (西方现代哲学家评传：尼采). Sichuan: Sichuan Halk Yayınları.
- Zeng, D. (2017). “Coğrafi Çevrenin Edebiyat Üzerindeki Etkisi, Yöntemleri ve Mekanizmaları” (地理环境影响文学的表现、途径与机制). *Lanzhou Araştırmaları*, sayı 4, s. 22-37.
- Zhan, H. (2011). *Mekân* (空间). Nanjing: Doğu Çin Üniversitesi Yayınları.
- Zhang, H. (2014). “Pamuk ve İstanbul” (帕慕克与伊斯坦布尔). *Taiyuan Üniversitesi Dergisi*, cilt 15, sayı 2, s. 91-95.
- Zhang, K. (2013). “‘Kök Arayışı Edebiyatı’ Bağlamında Mo Yan’ın Memleket Özlemi” (从“寻根文学”看莫言的故乡情结). *Anhui Edebiyat*, sayı 6, s. 24-28.
- Zhang, X. (2022). *Mo Yan ve Kök Arayış Edebiyatı* (莫言与寻根文学). Yüksek Lisans Tezi. Qingdao Üniversitesi, Çin Modern Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Zhang, Y. (2016). “İstanbul’da Anlatı Sanatı ve Kültürel Kimlik Bilinci” (以城为镜——论《伊斯坦布尔：一座城市的记忆》的叙事艺术及文化身份意识). *PLA Sanat Akademisi Dergisi*, sayı 2, s. 147-152.
- Zhang, W. (2014). *Ortaçağ Edebiyatında Coğrafi İmgelem* (中古文学的地理意象). Pekin: Zhonghua Kitabevi.

- Zhang, Z. (2012). *Mo Yan Üzerine* (莫言论). Pekin: Pekin Birleşik Yayıncılık.
- Zhao, A. (2011). “Pamuk’un Eserlerinde Kültürel Kimlik Meselesi” (帕慕克作品中的文化身份探讨). *Chenggong Jiao Yu*, sayı 12, s. 296.
- Zhao, M. (2013). “Suyun Altındaki Kızıl Darı – Mo Yan İzlenimleri” (淹没在水中的红高粱——莫言印象). *Mo Yan Araştırmasının Otuz Yılı* (Yang Shousen & He Lihua Ed.). Shandong Üniversitesi Yayınları, s. 38-41.
- Zhou, D. (2010). “İstanbul’un Hafızası” (伊斯坦布尔的记忆). *Coğrafya ve Kültür*, s. 58-59.
- Zhou, G. (2002). *Memleketin Keşfi ve Benliğin İfadesi – Mo Yan ile Bir Söyleşi* (发现故乡与表现自我——莫言访谈录). *Roman Eleştirisi*, sayı 6, s. 39.

İnternet kaynakları

- Baidubaik (t.y.). 三年困难时期. Erişim tarihi: 19 Ocak 2025, <https://baike.baidu.com/item/三年困难时期/10317322>
- Baidubaik (t.y.). 寻根小说. Erişim tarihi: 23 Ocak 2025, <https://baike.baidu.com/item/寻根小说/5476835?fr=aladdin>
- Baidubaik (t.y.). 中国. Erişim tarihi: 2 Şubat 2025, https://baike.baidu.com/link?url=qvTbkf5gbQWQA-DfpcP3DsL-idnBNKiyvB_BKzRouOJCCRL4h-mOwEAMKkvzzL3OfOpY1XceUQWf-A7JSVT_hdBxVXVnQwEhSXL99mx_htIAk6L2TNBGEsNNN20AvEZZwa8vfOTp_qzdF7Ase4Jinq
- Vikipedi (t.y.). Türkiye. Erişim tarihi: 3 Şubat 2025, <https://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkiye>
- Vikipedi (t.y.). İstanbul Boğazı. Erişim tarihi: 3 Şubat 2025, https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0stanbul_Bo%C4%9Faz%C4%B1

Vikipedi (t.y.). *Nüfuslarına göre büyük şehirler listesi*. Erişim tarihi: 10 Şubat 2025,
https://tr.wikipedia.org/wiki/N%C3%BCfuslar%C4%B1na_g%C3%B6re_b%C3%BCy%C3%BCk_%C5%9Fehirler_listesi

Vikipedi (t.y.). *Harf Devrimi*. Erişim tarihi: 19 Nisan 2025,
https://tr.wikipedia.org/wiki/Harf_Devrimi



EK 1 ORJİNALLİK FORMU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu <i>Form No.</i>	FRM-YL-15
		Yayın Tarihi <i>Date of Pub.</i>	04.12.2023
	FRM-YL-15 Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu <i>Master's Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No <i>Rev. No.</i>	02
		Revizyon Tarihi <i>Rev. Date</i>	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ÇAĞDAŞ TÜRK LEHÇELERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 20/06/2025

Tez Başlığı (Türkçe): Orhan Pamuk'un *İstanbul* ve Mo Yan'ın *Kızıl Darı Tarlaları* Eserlerinde Mekânın Etkisi
Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*:.....

Yukarıda başlığı verilen tezin a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 219 sayfalık kısmına ilişkin, 19/06/2025 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı %2'dir.

Uygulanan filtrelemeler*:

1. ☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
2. ☐ Kaynakça hariç
3. ☐ Alıntılar hariç
4. ☐ Alıntılar dâhil
5. ☐ 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tezin herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Ruolan LİU

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Ruolan LİU
	Öğrenci No	N22123965
	Enstitü Anabilim Dalı	Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı
	Programı	Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
(Doç. Dr. Nurtaç ERGÜN ATBAŞI)

* Tez **Almanca** veya **Fransızca** yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

**Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları İkinci bölüm madde (4)/3'te de belirtildiği üzere: Kaynakça hariç, Alıntılar hariç/dahil, 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 5 words) filtreleme yapılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-YL-15
		Yayın Tarihi Date of Pub.	04.12.2023
	FRM-YL-15 Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu <i>Master's Thesis Dissertation Originality Report</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev. Date	25.01.2024

TO HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MODERN TURKIC LANGUAGES AND LITERATURES

Date: 20/06/2025

Thesis Title (In English): The Effect of Space in Orhan Pamuk's *İstanbul* and Mo Yan's *Red Sorghum*

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 19/06/2025 for the total of 219 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled above, the similarity index of my thesis is 2%.

Filtering options applied**:

- ☐ Approval and Declaration sections excluded
- ☐ References cited excluded
- ☐ Quotes excluded
- ☐ Quotes included
- ☐ Match size up to 5 words excluded

I hereby declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

Kindly submitted for the necessary actions.

Ruolan LIU

Student Information	Name-Surname	Ruolan LIU
	Student Number	N22123965
	Department	Modern Turkic Languages and Literatures
	Programme	Modern Turkic Languages and Literatures

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
(Assoc. Prof. Dr. Nurtaç ERGÜN ATBAŞI)

**As mentioned in the second part [article (4)/3] of the Thesis Dissertation Originality Report's Codes of Practice of Hacettepe University Graduate School of Social Sciences, filtering should be done as following: excluding reference, quotation excluded/included, Match size up to 5 words excluded.

EK 2 ETİK KURUL MUAFİYET FORMU (YA DA İZNİ)

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-YL-09
		Yayın Tarihi Date of Pub.	22.11.2023
	FRM-YL-09 Yüksek Lisans Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu <i>Ethics Board Form for Master's Thesis</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ ÇAĞDAŞ TÜRK LEHÇELERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA
Tarih: 20/06/2025
Tez Başlığı (Türkçe): Orhan Pamuk'un <i>İstanbul</i> ve Mo Yan'ın <i>Kızıl Darı Tarlaları</i> Eserlerinde Mekânın Etkisi Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*:
Yukarıda başlığı verilen tez çalışmam: 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır. 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmamasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne veya ruh sağlığına müdahale içermemektedir. 4. Anket, ölçek (test), mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme gibi teknikler kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen araştırma niteliğinde değildir. 5. Diğer kişi ve kurumlardan temin edilen veri kullanımını (kitap, belge vs.) gerektirmektedir. Ancak bu kullanım, diğer kişi ve kurumların izin verdiği ölçüde Kişisel Bilgilerin Korunması Kanuna riayet edilerek gerçekleştirilecektir.
Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.
Gereğini saygılarımla arz ederim.
Ruolan LİÜ

Öğrenci Bilgileri	Ad-Soyad	Ruolan LİÜ
	Öğrenci No	N22123965
	Enstitü Anabilim Dalı	Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı
	Programı	Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
(Doç. Dr. Nurtaç ERGÜN ATBAŞI)

* Tez **Almanca** veya **Fransızca** yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu Form No.	FRM-YL-09
		Yayın Tarihi Date of Pub.	22.11.2023
	FRM-YL-09 Yüksek Lisans Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu <i>Ethics Board Form for Master's Thesis</i>	Revizyon No Rev. No.	02
		Revizyon Tarihi Rev.Date	25.01.2024

HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES DEPARTMENT OF MODERN TURKIC LANGUAGES AND LITERATURES	
Date: 20/06/2025	
ThesisTitle (In English): The Effect of Space in Orhan Pamuk's <i>Istanbul</i> and Mo Yan's <i>Red Sorghum</i>	
My thesis work with the title given above: - Does not perform experimentation on people or animals. - Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.). - Does not involve any interference of the body's integrity. - Is not a research conducted with qualitative or quantitative approaches that require data collection from the participants by using techniques such as survey, scale (test), interview, focus group work, observation, experiment, interview. - Requires the use of data (books, documents, etc.) obtained from other people and institutions. However, this use will be carried out in accordance with the Personal Information Protection Law to the extent permitted by other persons and institutions.	
I hereby declare that I reviewed the Directives of Ethics Boards of Hacettepe University and in regard to these directives it is not necessary to obtain permission from any Ethics Board in order to carry out my thesis study; I accept all legal responsibilities that may arise in any infringement of the directives and that the information I have given above is correct.	
I respectfully submit this for approval.	
Ruolan LİU	

Student Information	Name-Surname	Ruolan LİU
	Student Number	N22123965
	Department	Modern Turkic Languages and Literatures
	Programme	Modern Turkic Languages and Literatures

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
(Assoc. Prof. Dr. Nurtaç ERGÜN ATBAŞI)