



2017
Çocuk Yazını
Ekim Sayısı

İçerik

Dosya

Bilişsel Gelişim Teorisine Göre Kitap Dedektifleri - Esra Özcan

Bir Pasif Direniş *Sekoyana'nın Kapıları* - Hatice Kübra Armağan

Fantastik Kurguda Arayış: *Tuhafliklar Asansörü* ve *Ejderhalar Zamanı* - Canan Kapucu

Ufaklık ve *Canavar*'da Çocuk Ebeveyn İlişkilerinin Ters Yüz Edilişi - Merve Tünay Dünya

Serçekuş, *Katıraslan* ve *Motorlu Kuş*'ta Alegorik ve Fantastik Ögelerin Kullanımı - Fatma Betül Özkan

Fantastik Bir Roman Okura Ne Söyler? - Büşra Eser

Muhayyir El Yahut *Talihsiz Serüvenler Dizisi*'ne Lacanyen Bir Yaklaşım - Selve İnce

Kritik

Bir Başka Karnaval Nazım Hikmet'in *Sarayda'sı* - Azra Sancak Çelik

Kurmaca Gibi Yaşanmış Gerçek Bir Çocukluk: *İlk Romanım* - Ebra Usta

Söyleşi

Sevin Okyay ve Kutlukhan Kutlu ile Söyleşi

Sine-masal

Miyazaki'nin Sihirli Evrenine Yolculuk - Havva Yılmaz

Kehanetin İzinde: *Aslan*, *Cadı* ve *Dolap* - Abdullah Doğan



Hakkımızda

Çocuk Yazını sitemiz, kitap tanıtım sayfalarının, yayınevi reklam metnlerinin, okur ve anne bloglarının, “çok beğendim, çok güzel kitap” diyen ama kitabın niçin güzel olduğunu izah etmeyen klişe metnelerin aksine; çocuk edebiyatındaki eleştiri ihtiyacını hatırlatmak üzere doğdu. Amacımız, çocuk yazınına tıpkı yetişkin kitapları gibi eleştirel, objektif ve akademik perspektiften bakmak.

Nitelikli ile vasatın, faydalı ile zararlının birbirinden ayrılması, bir metni kalitesiz yapan unsurların belirlenmesi ve üst düzey ürünlerin niçin öyle olduklarının izah edilmesi; alandaki kaliteli yazının sayısını artıracaktır. Bu da ancak yerinde “eleştiriler” ile mümkündür. Her ay yayımlanan çocuk edebiyatı kitaplarının ve bu kitapların ulaştığı çocuk okurların sayısının yüz binlere ulaştığı düşünülürse; çocuk edebiyatının, çağdaş Türkçe yetişkin edebiyatının duyduğu “eleştiri” ihtiyacından çok daha büyük bir yoksunluğa sahip olduğu görülür. Çocuk Yazını sitemiz ile bu derin boşluğu doldurmaya talibiz!

Her ay en az on farklı kritik metni ve alanında uzman kişilerle yapacağımız röportajlarla ilk adımlarımızı atıyoruz. Anlatı düzlemindeki türsel çeşitliliği kapsayabilmesi için biz bu metinlere “çocuk yazını” tasnifiyle yaklaşmayı uygun gördük. Geniş bir okur kitlesine hitap etmek ve bu alanda dünya çocuk yazınına da kapsayan bir arşiv kurabilmek için sitemizi çift dil seçeneği ile sunuyoruz takipçilerimize. Dolayısıyla evet, karşılaştırmalı edebiyatla da ilgileniyoruz.

Kısa vadede hedefimiz; Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın desteklediği ilk dokuz ay içerisinde iki yüzden fazla kitaba eleştirel yaklaşmak ve Aralık ayında ulusal bir çocuk edebiyatı sempozyumu düzenlemek. Uzun vadede ise önceliğimiz; çağdaş çocuk edebiyatını takip etmek isteyen ve nitelikli kitap arayan ebeveynler; okul öncesi, sınıf ve Türkçe branş öğretmenleri, kütüphane oluşturmak isteyen eğitim kurumları için zengin bir kaynak listesi olma değeri taşıyacak metinler havuzu oluşturmak ve alana dair farkındalık yaratmak.

Bu alanda çalışmanın ve yazmanın önemini farkındayız. Projemizin Türkiye’de çocuk edebiyatı kürsülerinin açılması ve yaygınlaşması için dikkat çekmesini diliyoruz.



2017

Çocuk Yazını

Ekim Sayısı

Dosya

Dosya 1

Esra Özcan

Bilişsel Gelişim Teorisine Göre *Kitap Dedektifleri: Hazine Avı*

Ödüllü yazar Koray Avcı Çakman'ın kaleme aldığı *Kitap Dedektifleri: Hazine Avı* bir grup arkadaşın başından geçen fantastik olayları okuyucuya aktarmaktadır. Anlatıda yaşanan fantastik olaylar çerçevesinde hem anlatı içerisindeki kahramanlar hem de okuyucu bilişsel gelişim teorisine (Cognitive stages of development) göre “soyut işlemler” (formal operational) dönemindedir. Bu yazıda anlatı karakterlerinin yaşadıklarını bu bağlamda işlemiş olacağım.

Anlatıda dört arkadaşın, Melis ve Ozan ile ikiz kardeşler Cemre ve Emre'nin, başından geçen olaylar yaşamış oldukları çok korunaklı ve yapay bahçeyle çevrili sitede gerçekleşmektedir. Siteye yabancı birinin girdiği söylentisiyle birlikte dört kafadar bu olayın peşine düşerler. Olayların başlangıç noktası, bahçede bulunan yapay mor çalılıklardır. Mor çalılıkları kazarak şişe içerisinde bir bilmece bulurlar. Bu bilmeceyi sadece *Alis Harikalar Diyarında*'yı okuyarak çözebileceklerdir. İpuçları, kahramanlarımızı bahçede tavşan heykeli aramaya yöneltir. Tavşanı bulduklarında yeniden bir bilmece bulurlar ve bilmece bu arkadaşları *Almarpa'nın Gizemi* adlı kitaba yöneltir ve kahramanlarımız bu bilmeceyi de çözer. Buldukları yeni bilmeceler başka kitapları da okumalarını sağlar.

Anlatıcı olayları kurgularken onları bir gizem çerçevesine oturtur ve anlatı soyutluk hakkında algı geliştirme ile birden fazla problemi çözüme ulaştırma gibi nitelikleri kahramanlara kazandırma işlevi üstlenir. Bir başka deyişle anlatının hitap etmiş olduğu yaş grubunda Piaget'in bilişsel gelişim teorisine göre “somut işlem” (concrete operational) döneminden “soyut işlem” (formal operational) dönemine geçiş mevcuttur. Somut işlemler döneminde eklemlenen kazanımlar, kahramanların daha üst bir düzeye geçmelerini mümkün kılar. Geçilen bu dönem, soyut işlemler

dönemi olarak adlandırılır. Bu dönemdeki kişi “şimdi” ve “burada”yı algılayıp mevcut olmayan olasılıkları da göz önünde bulundurup değerlendirme yetisine sahip olur (Ahioğlu 6).

Emre, Cemre, Melis ve Ozan’ın sitelerine giren gizemli kişileri araştırırken olasılıkları değerlendirmeleri bu durumu destekler niteliktedir. Emre ve Cemre olayı duyup Ozan ve Melis’le paylaşırlar. Gizemli kişiler gece geç vakitte bahçeye girdikleri için onları gören çok az kişi olacaktır. Kimlerin görmüş olabileceği olasılığını değerlendirmeleri birinci örnektir. Bu olasılıklar üzerine düşünüp Emre ve Cemre büyükbabalarının geç saatte yattığını hatırlarlar ve ona bu olayı sormaya karar verirler. Büyükbaba gerçekten gizemli kişileri görmüştür ve mor çalılıkların oraya bir şey gömdüklerini söyler. Böylece değerlendirilen olasılıklar sonucu yaptıkları araştırma onların problemin ilk basamağını çözmelerini sağlamıştır.

Piaget’in teorisine göre, soyut işlem dönemindeki kişi “birleştirici düşünme” edimini kazanmıştır. Bu düşünme sisteminde kişinin birden fazla özellik ve değişken içeren bir problemi, olası bütün değişkenlerle birlikte değerlendirerek çözüme kavuşturması söz konusudur. Aşağıdaki fantastik bilmece ile dikkatleri cezbedilir ve arayışları başlar: “Arayan bulur,/ Merak merakı doğurur,/ Aradığın ne havada,/ Ne ayda,/ Ne de yerin altında.../ Alis yanında olsa sana söylerdi,/ Tavşan önden giderdi./ Sen de Alis gibi düş peşine,/ Bu kolay bir bilmece./ Çabucak çözülecek,/ Tavşan sana yol gösterecek./ Duvar duvarla birleşecek./ İki duvar seni gizeme götürecektir./ Tavşan da bahçıvan da sizi izleyecek.” (Çakman 105) Önlerine çıkan ve oldukça fantastik olan bu ilk bilmecenin ne olduğunu anlamaya çalışırken birçok parametreyi birlikte değerlendirirler; kelimeleri tersten yazıp herhangi bir anlam var mı diye bakmaktan büyüteçle kağıdı inceleyip aslında bir haritanın olup olmadığını değerlendirmeye varıncaya dek. Bütün bu değişkenler sonucunda bilmecenin içerisinde geçen Alis kelimesinin *Alis Harikalar Diyarında* hikâyesine atıf yaptığını ve ancak bu hikâyeyi okuyarak sonuca ulaşacaklarını bulmuşlardır. Hikâyeyi okuduktan sonra bilmecede ve hikâyedeki parametreleri birlikte değerlendirmeleri gerekmiştir:

“Melis: (...) Alis tavşanın peşine düşünce neler oldu? (...) Küçük bir tavşan deliğinden geçip olağanüstü bir dünyaya ulaştı... Tavşanın peşine düşmeliyiz, ama bu canlı bir tavşan olmayabilir...”

Cemre: Bahçede irili ufaklı heykeller var. (...) Tavşan heykeli de vardır sanırım sitenin bir yerinde. Onu bulmalıyız bence...” (116-7-8).

“Birleştirici düşünme” ile gizemli bilmecenin cevabının site bahçelerinde yer alan tavşan heykelinde olduğunu bulmuşlardır.

Anlatı kahramanlarının alışlageldik sıradan hayatlarına katılan fantastik olaylarla birlikte kitapların peşine düşerek yapmış oldukları araştırmalar ve problemleri çözüm aşamaları, hem anlatıdaki ana karakterlerin yaş grubuyla hem de okuyucu kitlesinin yaş grubuyla örtüşmektedir. Piaget’in teorisine göre soyut işlemler döneminde olan okuyucunun olayları kavraması kahramanların olayı kavramasıyla örtüşecektir. Belki de anlatıdaki kahramanlarla birlikte okuyucuda bu fantastik bilmeceleri çözümleyecek, bu ve benzer fantastik anlatılar hitap ettikleri yaş grubunun bilişsel gelişimini de olumlu etkileyecektir.

Kaynakça

Ahioğlu, E. Nihal. LİNDBERG. *Piaget ve ergenlikte Bilişsel Gelişim. Kastamonu Eğitim Dergisi* 1 c.19 (Ocak 2011):1-10.

Çakman, Koray Avcı. *Kitap Dedektifleri: Hazine Avı*. İstanbul: Doğan ve Egmont Yayıncılık, 2017.

Dosya

Hatice Kübra Armağan

Bir Pasif Direniş: *Sekoyana'nın Kapıları*

Sekoyana'nın Kapıları Şiirsel Taş'ın kaleme aldığı “bir orman öyküsü”. Öykü, ormanda, kendi yaptığı kulübesinde münzevi bir hayat süren Sekoyana'ya bir çocuğun bir süreliğine emanet edilmesiyle başlar. Ancak çocuk bu dünyanın kendisine tamamen yabancı bir dünya olduğunu derhâl anlar. Sekoyana yaşlandıkça yeşerdiğini söylediği ve gerçekten de yemyeşil, upuzun saçlarıyla çocuğun karşısında konuşmadan fakat tebessümle dururken, çocuk rahatsız edici sessizliği bozmak adına ve elbette kendi bildiği yöntemle bir giriş yapmak için Sekoyana'ya adını söylemeye yeltenir. Ancak Sekoyana çocuğun sözünü keser ve ona “Henüz söyleyebileceğin bir adın yok” (Taş 8) der. Bu noktadan itibaren, çocuk da okuyucu da bilinmeyen bir dünyanın içindeki dört kapılı bir kulübede, çocuğun adını bulma yolundaki bir orman macerasına atılmış olur.

Kural basittir. Çocuk sırayla kulübenin bütün kapılarından çıkacaktır ve istediği kapıdan çıkmakta özgürdür; fakat o kapıyla işi bittiğini düşünene kadar aynı kapıdan çıkması gerekmektedir. Böylece çocuk her bir kapıdan çıkışında ormanın farklı bir tarafıyla tanışır. Birinci kapıda toprakla, ikinci kapıda havayla, üçüncü kapıda suyla ve son olarak da geçirdiği ateşli hastalık sebebiyle ateşle. Her bir tanışmadan sonra, yani bir diğer kapıya geçişinde, bir önceki kapının üzerine o kapıdan çıktıktan sonra yaşadıklarıyla alakalı olarak kendinde iz bırakan bir şeyi çizmesi gerekmektedir. İlk kapıya bir soru işareti çizer. Zira ormanda geçirdiği ilk üç günün sonunda çocuğun zihninde soru işaretleri vardır. Ormana ve oradaki hayatlara dair bilinmezlik onu ürkütmektedir. Bu noktada, içindeki her şeyi birbirine bağlayan bir diyalogun yarattığı uyumla ve yine kendi içinde işleyen kurallarla orman karşımıza mistik bir alan olarak çıkar. Sekoyana'nın öyküyü keserek metne yerleştirilen günlüğü sürekli olarak

bu diyalogun altını çizer. Ağaçların iletişim sistemi olan mikoriza gibi, orman ve ona dâhil her şey canlı bir iletişim hâlinedir. Ormanda yalnız kaldığı bir vakitte yakalandığı şiddetli yağmurun ortasında bayılıveren çocuğu bulması için Sekoyana’ya yaban kedisinin yol göstermesi de, yine aynı gün çocuğu kulübeye kadar taşıyacak olan kızıl geyiğin onlara eşlik etmesi de bu diyalogun bir parçasıdır. Ormanda bulunduğu müddetçe çocuk da gitgide ormanın diline yaklaşır ve bu diyaloga dâhil olur. Dâhil oldukça, ormanın gizemli unsurlarının manası da ve böylece soru işaretlerinin ifade ettikleri de çocuk için farklılaşacaktır. Bu değişim elbette ormanın bilgisine sahip mistik bir bilge konumundaki Sekoyana ile olur. Sekoyana çocuğa hissetmeyi; ağaçla, toprakla ve bunlara dair bütün unsurlarla tüm duyularını kullanarak iletişim kurmayı öğretir. Böylece çocuk her bir kapıdan sonra Sekoyana’nın deyiimiyle sadece kendi türünün safını tutmayı bırakır ve ormanda bayırları kolayca aşmasını sağlayan uzunca sopasıyla “üç bacaklı bir orman yaratığı”na dönüşür. Orman, artık çocuk için yabancı bir yer değildir.

Ancak yine de çocuğun aklında soru işaretleri kalmaya devam eder. Her bir kapıya kendinde iz bırakanları çizer ve nihayetinde çizdikleri ormana dair akıl erdiremedikleridir. Fakat bu soru işaretleri ilk kapıdaki soru işaretlerinden farklıdır; çünkü çocuk ormanın dilini öğrendikçe düşünme biçimi de değişmeye başlar. Ormanın gerçeği, ondan uzaklaşmış gündelik şehir hayatının gerçeğinden çok daha başkadır. Bu gerçeğin diline yaklaştıkça bilinmezlik ortadan kalkmaz; fakat bu bilinmezlik artık çocuğu korkutmamaktadır. En başta çocuk ormanda çıktığı keşifte rast geldiği bir kayrana dair çeşitli hikâyeler üretir. Orasının neden ağaçsız bir boşluk olduğu, etrafında çimlerin nasıl düzgün bir yuvarlak etrafında sıralandığına dair aklında kocaman bir soru işareti vardır. İlk başta kayranı uçan bir dairenin bıraktığı bir iz olarak düşünür. Sekoyana ise buraya cadı dairesi denildiğini söyler. Cadılar gizemli ve ürkütücüdür; çocuk buna inanmak istemez. Fakat Sekoyana hikâyeyi tersine çevirir. Cadılar kayranların ortasına girip ormanın kendisine has kokusunu veren kazanları

kaynatanlardır. Diğer canlılar ise onları göremez; çünkü orman kayranına giren cadıları görünmezleşerek onları kollamakta ve korumaktadır. Sekoyana da işte yemyeşil saçlarıyla ormanla bütünleşmiş, çocuğu koruyup kollayan bir cadıdır. Bu noktadan sonra gizemli olaylar gizemli kalmaya devam eder, fakat artık ürkütmezler. Çocuğun kapılardan çıkarken duyduğu tak tak sesleri, insanların değil; ormanın duyabildiği ve yaban kedisinin çocuğu ölmek üzereyken bulmasını sağlayan kehribar düdük ve Sekoyana'nın saçları ormanın kendi gerçekliğinin unsurlarıdır. Sekoyana bu gerçeğe yaklaşmak, ormanın dilini okuyabilmek ve onun bir parçası olabilmek için ormandadır. Çocuk da Sekoyana'ya bu dili öğrenmesi için emanet edilmiştir. Bu noktadan sonra tıpkı çocuk gibi ormanın diline yaklaşan herkes gökyüzü ile okyanusun, sığırcık ile balığın birbirine ne kadar benzediğini derhâl fark edecektir. Zira hikâyenin önermesine göre hepsinin ve her şeyin özü aynıdır; ancak insanlar zaman içinde ona gitgide yabancılaşmıştır.

Esasında Sekoyana'nın ormanda, ara ara yanına bırakılan çocuklarla sürdürdüğü bu hayat sivil bir itaatsizliktir. Bu noktada, çocuğun aslında kendi adını bulmak için Sekoyana'nın yanında olduğunu hatırlamak da faydalı olacaktır. Ona verilen bir ismi kabullenmektense başka bir gerçekliği görmesi, yaşadığı tek hayatın şehirde dayatılan hayat olmadığını anlaması ve o zamana kadar öğrendiği hayatın gerçekliğini yıkan ormanın dünyasında, kendi adını kendisinin bulması gerekmektedir. Düşünme biçimi değişmeye başladıkça şehirdeki hayata mesafe de almaya başlar çocuk. Eski anlamlar değişir, yerine tıpkı kayrandaki cadı hikâyesinde olduğu gibi yeni anlamlar gelir. Bu, ormandan gitgide uzaklaşmış ve onun sesini bastırmış modern dünyaya karşı bir direniş, ancak pasif bir direniştir. Zira burada esas prensip zarar vermemek, yani şiddetsizliktir. Bu sebeple, basitçe zarar vermemek manasına gelen *ahimsa* sözcüğü metinde çok önemli bir yer tutar. Bu noktada, Sekoyana'nın orman öyküsü ile ahimsa prensibi zemininde hareket eden Gandhi'nin tuz yürüyüşü arasında bir paralellik kurmak mümkündür. Tuz vergisini protesto etmek ve tuz

tekeline kırmak amacıyla binlerce destekçiyle denize kadar kilometrelerce yürüyen Gandhi, denizden çamurla karışık tuzu çıkarıp onu yıkayarak kendi tuzunu kendi üretmiş ve böylece tuz üretimindeki tekeli ahimsa prensibi sınırlarında kırmıştır. Sekoyana da kendi inşa ettiği kulübesinde, kendi yaptığı unla pişirdiği ekmeği, yine kendi topladıklarıyla hazırladığı yemekleriyle modern hayata isyan eder. Bu direnişte zarar vermemek onun için de esas ilkedir. Av onun gözünde bir şiddet olayıdır ve bu sebeple Sekoyana avcı değil toplayıcıdır. Metnin genelinde duyulan müzik de yine bu prensiple alakalıdır. Sekoyana sürekli olarak eski dillerde söylenen bir şarkıyı mırıldanır. Çocuk için en dikkat çekici olansa şarkının içinde sürekli geçmekte olan ve anlamını sonradan öğreneceği ahimsa sözcüğüdür. Hikâyenin sonunda çocuğun kendisine seçeceği isim de yine ahimsa olacaktır.

Toparlamak gerekirse, *Sekoyana'nın Kapıları* süregiden hayata mesafe alan, onu sorgulayan ve onun yerine başka bir yaşama biçimini öneren bir orman öyküsüdür. Modern hayattan çıkıp ormanın bilgisine erişerek onunla bütünleşmiş Sekoyana'nın yanına gelen çocuğun orman serüveni boyunca ormanın bilinmezlikleri biçim değiştirerek farklı bir gerçekliğin kapısını aralar. Süregidenden başka bir hayatın varlığının imkânını keşfetmek ise artık diğer hayata dair bir itaatsizliğin ve ona karşı bir direnişin de yolunu açacaktır. Bu yeni yolun esas kuralı zarar vermemektedir. Çocuk bu kuralı kendisine isim olarak seçer ve ormandan ayrılır. Şehre geldiği gibi değil, üç ayaklı bir orman yaratığı olarak döner. Böylece bu pasif direniş ormanı aşmış ve kendini süregiden hayata da çoktan taşımıştır.

Kaynakça

Taş, Şiirsel. *Sekoyana'nın Kapıları: Bir Orman Öyküsü*. Res. Oğuz Demir. İstanbul: Doğan Egmont Yayınları, 2017.

Dosya

Canan Kapucu

Fantastik Kurguda Arayış: *Tuhaflıklar Asansörü ve Ejderhalar Zamanı*

Ayşe Sevim'in *Tuhaflıklar Asansörü ve Ejderhalar Zamanı* kitaplarından oluşan iki kitaplı "Hikâye Anahtarcısı" dizisinde, Şaban isimli bir karakterin başından geçen fantastik bir yolculuğun hikâyesi okura sunulmuştur. Şaban herkes gibi büyüyen bir çocukken, rutin hayatı bir gün başına düşen kâğıt parçasındaki not ile değişir: "Lütfen yardım et! Yukarıda tutsak kaldım. Bu kâğıdı bulan kişi, beni kurtar!" (Sevim 8). Şaban bu not ile belirsiz ve merak uyandırıcı bir durumun içine girer. Bu vesileyle de hikâye, okuru kendisine bağlayacak bir kanal açmış olur.

Fantastik kurgunun temelinde belirsizlik ve gergin bir duygu hâli yatmaktadır. Bu duygu hâli, okuru olayın içine çekecek ve süreci yönlendirecektir. Hikâye bu bağlamda başarılı bir girizgâh sunmuştur. Fantastiğin gündelik yaşamda bir gedik açtığını, kabul edilen normları ihlal ederek gerçeklikte kırılma ve yanılsama yarattığını öne süren Pierre-Georges Castex fantastiği; "başına gerçek dışı bir olay gelen, şoka uğrayan ve zihnin karşı çıkışlarına rağmen bir olgunun gerçekliğini hisseden ve hissettiğine inanan birinin düğümü" olarak, Todorov ise "kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan öznenin, görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlık hâli" olarak tanımlar (alıntılayan Aslan Ayar 25-6). Bu tanımlamalar doğrultusunda Şaban notun peşinden gidip gitmemek konusunda bir tereddüt hissetmiştir: "Şaban okul çantasının askılarını sımsıkı tutarak şöyle dedi: 'Gideceğim, benim yerimde kim olsa aynısını yapardı. Gidip yardım çağıracağım'. Şaban eğer asansöre binmezse ne olacağını ömrü boyunca merak edeceğini düşündü"

Bu kısımda merak, görünen hakikate baskın gelerek görünmeyen hakikatin peşine düşme çabası ile esere yön veren duygu olmuştur.

Eser, yaşlı insanları görmeye alıştığımız yerlerde değil beklemediğimiz mekânlarda okurun karşısına çıkararak fantastik kurguyu besleyen bir yapıyla dikkat çeker. Bunlar kurgusal motiflerin hikâyeye yön verecek küçük modülleridir. *Tuhaflıklar Asansörü*'nde lobi alanında yaşlı bir teyzenin Hikâye Anahtarcısı göreviyle bulunması Şaban için alışık olmadığı bir durumdur. Hikâye Anahtarcısı, *Ejderhalar Zamanı*'nda Şaban'ın karşısına müzede çıkar ki bu da beklenmedik bir durumdur. Anahtar, geçmiş ve gelecek arasında kopmuş bağın kilidini açmakla görevlidir. Hikâye Anahtarcısı'nın da yaş itibarıyla büyük olması bu bağlamda anlamlıdır. Fantastik eserlerde kahramana, yolculuğunda rehber olan ve yol gösteren insanlar yaşlı ve bilge kişilerdir. Bilgelik yönleriyle gösterdikleri yol kahramanın bir düğümü çözmesini sağlayacaktır.

Bir edebî tür olarak fantastik aslında sadece dış dünyayı dönüştürmez, kutsal kitaplardan halk hikâyelerine “ilk” metinleri, dolayısıyla edebiyatı da dönüştürür; fantastik türdeki bir anlatının aslında ilk anlatılarla kan bağı vardır. Mitoloji ve destanlar, hayret verici olay ve kahramanları, coğrafi tuhaflıkları, doğaüstünü anlatışı ve dünyanın oluşumuna dair kurdukları büyülü öykülerle fantastiğin atası olarak kabul edilmiştir. Periler, canavarlar, hortlaklar, büyücüler, dev yılanlar ve cinlerin içinde bol bol görüldüğü doğaüstü masallar gibi olağanüstü anlatılar da fantastiğin şekillenmesinde önemli katkı sağlamıştır (Aslan Ayar 27-8). Eser, bu bağlamda fantastik motiflere yer verir. Geçişlerin sağlandığı bu motiflerle karakter üzerinden okur da o dünyanın olağan durumlarını anlayarak bir sorgulama eğilimine gidebilecektir. Şaban'a her iki kitapta da yol gösterici olarak bir kıssa, bir biyografi metni, din büyüklerinin sözleri verilmiştir. *Ejderhalar Zamanı*'nda Kürşad Ayaklanması'nın olduğu zamana ışınlanan Şaban, orada Hz. Ali'nin kıssaları ve sözleriyle karşılaşır. Yazar burada İslam motifleri ile Türk destanlarını, hikâyelerini de terkip etmiştir. Bu terkip motifleri

Tuhaflıklar Asansörü'nde başarılı bir şekilde birbirine entegre edilmişken *Ejderhalar Zamanı*'nda fantastik olgu temi arka planda kalmıştır. Fantastik öğeler bulunmasına rağmen dinî kıssaların kurgusal açıdan bir adım önde olması fantastik motifleri yapaylaştırmıştır. *Tuhaflıklar Asansörü*'nde yer alan motifler modern dünyanın objeleriyle terkip edilmiştir. Bu terkip *Ejderhalar Zamanı*'na göre daha samimi ve inandırıcı bir nitelik taşımaktadır.

Potkal, at, asansör Şaban'ın zamanlar arasındaki geçişini sağlayan araçlardır. Potkal, açıklarda kazaya uğrayan bir geminin durumunu ya da denizde yer alan başka bir olayı karadakilere bildiren bir yazının içine konulup denize bırakıldığı şişedir. Eski zamanın iletişim aracıdır. Asansör ise modern zamanının kısa süreli kat taşıyıcısıdır. Burada iki farklı mekanizma objeler üzerinden dikkatlerimize sunulmuştur. Modern dünyanın hızlı gidişatı insanların birbirini anlamasına, birbiriyle iletişime geçmesine engel teşkil eder. Apartmanlarda, plazalarda yer alan ve hayatın her alanına giren asansörler kendi dünyalarına çekilen insanların temsilidir. Potkallar doğal dünyada var olan bir iletişim aracı olarak lanse edilmiştir. İmkânların getirdiği yaşam biçimleri insanların ilişkilerine de yön verir. Betona, maddeye kapatılan sözler insanların hayatlarını ben merkezli bir perspektife çevirmiştir. Şaban'ın fantastik yolculuğu da ben merkezli hayatlar üzerinden geçmişi ve geleceği anlamak üzerine kurulmuştur.

Fantastik kurgunun insan ilişkilerine dair bir mesaj taşıdığı, bu kurgunun eğlenceli bir üslup ile ifade edilişinden, Şaban'ın yolculuklarından bir hisse çıkarışından ve her kahramanın bir ilkeyi ve ahlaki yönelimi temsil edişinden anlaşılacağı üzere eserin yönlendirici işlevleridir. Tüm maceralar bittiğinde Şaban başına düşen o not kâğıdının sahibini bulmak için otele döner. Notu camdan aşağıya atanın kendisi olduğunu görür. Şaban'nın hikâyesi kendisini anlamaya ve tanımaya yöneliktir ve bunun sonu yoktur: “Hikâye Anahtarcısı'nın senin için açtığı kapı henüz kapanmadı. Yolculuğuna devam edeceksin. Çok yakında seni yeniden çağıracağız” (Sevim 119).

Kaynakça

Aslan Ayar, Pelin. *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür: Fantastik Roman*

(1876-1960). İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Sevim, Ayşe. *Hikâye Anahtarcısı 1: Tuhaflıklar Asansörü*. İstanbul: Profil Yayınları, 2016.

Sevim, Ayşe. *Hikâye Anahtarcısı 2: Ejderhalar Zamanı*. İstanbul: Profil Yayınları, 2016.

Serçekeş, Katıraslan ve Motorlu Kuş'ta Alegorik ve Fantastik Ögelerin Kullanımı

Cahit Zarifoğlu'nun çocuk kitaplarında sıkça kullandığı alegorik anlatım ve fantastik kurgu çocukların kitapları okumalarını kolaylaştıran birer etmen olmuştur. Bilhassa *Serçekeş*, *Ağaçkakanlar*, *Katıraslan*, *Motorlu Kuş* kitaplarına bu alegorik anlatım hâkimdir. Zarifoğlu bu anlatım teknikleri ile soyut olanı, çocukların anlam dünyalarına hitap edebilmek adına somutlaştırmak için yapmıştır. Böylece çocuklar hayal güçlerinden yararlanılarak ilerde karşılaşacakları yetişkinlerin dünyasından haberdar edilmiş olurlar. Mustafa Ruhi Şirin, çocukların bu kitapları okumasının temel nedeni olarak anlatıcının yalın, çocuğu anlatımın içine çeken ve masalsi, “alegorik ve fantastik kurgunun da içine dâhil olduğu” anlatım tonunun bu imkânı sağladığını belirtir. *Ağaçkakanlar*, *Katıraslan* ve *Motorlu Kuş*'un fantastik anlatım türünün ve hayal gücünün imkânlarından yararlanılarak çocukların yetişkin dünyasına yönelmelerini amaçlayan bir tutumun sergilendiğini görürüz. Şirin bu bakımdan yazarı *Pinokyo*'nun yazarı C. Callodi ve S. Behrengi'nin üslupları açısından paralellikler kurmanın mümkün olduğunu düşünür (668).

Katıraslan, *Serçekeş* ve *Ağaçkakanlar* kitapları için Zarifoğlu, işlek bir zekânın ürünü olduklarını ve eserlerdeki fantastik kurgunun sihirli bir dünyaya sahip olduğunu belirtirken, aslında ilhamını daima “o anda çocuklar için yazıyor olmaktan” aldığını söylemektedir (*Konuşmalar* 127). “Zarifoğlu çocukta kendini hem açıklar hem gerçekleştirir. Bilinçle bilinçdışı, somutla soyut arasındaki yüzleşmeyi alegorik bir anlatımla yapmaya önceden karar vermiştir” (233) diyen M. R. Şirin'e göre yazar fantastiği seçerek onun sayesinde hayal gücünün atını sınırsız bir şekilde koşturma imkânına erişmiştir. Böylece gerçek dünyanın karşısına sınırsız bir dünya koyarak gerçekçilikle ulaşılamayan noktalara erişebilme imkânını

açmış olur kendisine. Bu sayede salt gerçeklikle anlatılması imkânsız olanı anlatarak okurda yeni ufuklar açmayı modernlik sonrasında ortaya çıkan bir zihin durumu olarak gören Şirin, bu sebeple Zarifoğlu'nun çocuk yazınına “modern sanat masalı” demeyi tercih eder (a.y.). Şirin ayrıca fantastiğin kullanımının sinema, tiyatro, roman ve modern hikâye yazarları tarafından tercih ediliyor olmasının çocukların bu türün sunduğu olanaklar sayesinde gerçeklerle yüzleşmesini kolaylaştıran bir etmen olduğu için yazarlar tarafından başvurulmuş bir yöntem olduğunu belirtir (a.y.). Esasında, çocuk okuyucular kitapların merak uyandıran olaylar silsilesine kapılıp metnin kendilerini eğlendiren kurgu düzeyinde kalırken, yetişkin okurlar ise verilmek istenen düşünceyi daha iyi idrak edebilirler. *Serçekeş*, *Katıraslan*, *Motorlu Kuş*, *Ağaçkakanlar* ve *Küçük Şehzade* kitaplarında bulunan bazı sanat masallarındaki dünyanın çocukların değil, yetişkinlerin dünyası olduğunu belirten Şirin'e göre, fantastik kurgu ve alegorik anlatım yetişkinler kadar çocuğun da ilgisini çekmektedir. Bu durum Zarifoğlu'nun “çocuğun hayal gücüne verdiği değerin bir göstergesi” dir (234).

Yazar *Konuşmalar*'da “Serçekeş minik, filozof tavırlı bir serçe ile bir avcı arasında geçen küçük bir macera,” diye özetler *Serçekeş*'u (74). Metin sayfalar süren edebî bir tabiat tasviri ile başlar ve esas kahramanımız Serçekeş uykudan uyanır uyanmaz bu tasvirin her bir aşamasına şahit olur. Uzun bir doğa tasvirinden sonra okuyucuyla konuşarak ve ona sorular sorarak konuya yavaş yavaş giriş yapılır: “Acaba Serçekeş'la avcı macerası olan avcı mı bu? Olabilir. Fakat karar vermeden önce ötekilere de bir bakalım (...) Sonra bilemeyiz de. Kaderleri yaratan Allah'ın kimi kiminle tanıştıracığını, daha açık söyleyelim, bize ne yazdıracağını bilemeyiz” (Zarifoğlu *Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk* 32). Bu alıntıdan hareketle eserin tekniğine ve içeriğine dair pek çok şey söylemek mümkündür. Türüne bir türlü karar veremeyiz. Yer yer hikâyeyi yer yer masalı andıran yanları vardır.

Fantastik bir karakter olarak kurgulanan masal kahramanımız, tıpkı bir insan gibi akıl edebilen bir serçe kuşudur. Serçekeş'un düşünce dünyası kâinattaki her şeyi sorgulayan bilge

bir insan zihni gibi işlemektedir. Serçekuş'un zihin dünyası ve metindeki genel ton Allah'a kuvvetli bir şekilde iman etmiş, etrafındaki nimetlerin bilincinde, doğadaki oluşumlara karşı yoğun bir tefekkür ve şükür hâlinde bulunan bir fikir dünyasının tezahürüdür. Anlaşılacağı üzere Serçekuş sıradan bir kuş değildir, tabiat hakkında, hayat hakkında, ölüm hakkında derin düşüncelere sahip olan fanstastik bir kuştur. Her zamanki gibi Kocabağ köyü çevresinde karnını doyurmak için uça uça gezinirken avcı insanlarla karşılaşır: "Avcılar bunlar. Korkunç insanlar mı, yoo hayır. İpiri bile değiller. Birinin bıyıkları sinsi sinsi sarkmış. Uykulu şiş gözleri gölün yüzeyine isteksizce bakıyor..." (a.y.)

İlerleyen kısımlarda uzun uzun Kocabağ köyü ahalisinin yaşantısından bahsedilir. Serçekuş'un her zamanki gibi erkenden kalkıp rutinini gerçekleştirdiği bir esnada içine düşen korkudan sonra olayların seyri değişmeye başlar: "Serçeler çocukların avlanma zamanını çok iyi bilir ve onların gezdikleri yerlerde eğleşmezler. Kimini uzaktan gördüğü, kimiyle bir çalılıkta burun buruna geldiği o çocukları Serçekuş sırtı ürpererek hatırladı. İçine bir korku geldi." (45) Ancak daha sonra kendisine bu fikri unutturur ve güneş hakkında sayfalarca süren uzunca bir tefekküre dalar. Yine de içini kaplayan öldürülmek duygusundan dolayı içgüdülerini dinleyerek avcılardan uzaklaşmak için ayrıca bir gayret göstermeye başlar. Günler sonra bir gün aniden bir avcının namlusuyla burun buruna gelir. İşte o andan itibaren ölümün ve yaşamanın ne olduğu üzerine sayfalarca süren bir düşünceler silsilesi başlar, zihninde belki birkaç dakika ya da saniye süren bir süreç içine bir dolu fikir sığdırılmıştır yine:

Ne olacaksa bir an önce olup bitse bari diye geçirdi içinden. Böyle yaşamaktansa yerde cansız yatmaya razıydı. Hatta o, ölüsüne, ayağındaki kocaman postalla dokunup eline almaya ve av çantasına atmaya değer bulmasa bile. Kendi kendine acımaya başladı. Bu ne farktı böyle. Bu ne eşitsizlikti. Fakat ağaçları, aralarında hür bir şekilde haftalarca dolaştığı yaprakları, ağaç gövdelerinin arasından görünen sazlıkları ve gölü, güneşin canım ışıklarını düşününce, her şeye rağmen yaşamak daha kuvvetli çıktı içinde. (69)

Daha sonra avcı ile aralarında bir konuşma başlar, minik kuş kendisini öldürmemesi için avcıyı ikna etmeye çalışır. En sonunda da küçük bir talihsizlik anında onu kurtarmak sözü ile avcıdan sağ salim kurtulmayı başarır. Ve günlerden bir gün tıpkı Serçekuş'un dediği gibi bir şekilde avcı bir bataklığa saplanıp kalır, Serçekuş da bir anda orada bitip mucizevi bir biçimde avcı adamı bataklıktan kurtarır.

Bu metin, pek çok açıdan masala benzemektedir. Anlatımdaki baskın olan masalsı ses tonu, küçük bir kuşun bu derece nedensel bir bilince sahip olması, bir serçe ile avcının konuşarak ya da konuşmadan iletişim kurup birbirlerini anlayabilmeleri ve koskoca bir adamın mini minnacık bir serçenin bataklıktan ipe çekerek kurtarabilmesi gibi olağanüstülükler içermesi bakımından bir masal gibidir. *Serçekuş*, masalsı bir tonu olan ancak çözümleyici anlatımıyla da romana yakın duran bir türdür (Zarifoğlu *Konuşmalar* 237). Öte yandan Serçekuş'un zihninden geçen, hayata ve ölüme dair pek çok sorgulamanın, bir çocuk zihni için fazla derin olduğu da yadsınamaz bir gerçektir. Yazar bu durumların oldukça farkında olduğu için olsa gerek *Serçekuş* için: “Hem çocuklar hem de yetişkinler için” (74) demiştir. Hemen ardından da zaten bütün kitapları için önce yetişkinlerin okumasını akabinde çocuklarına okumalarını ve birlikte kitapları değerlendirmelerini tavsiye ettiğini belirtir. Zarifoğlu *Serçekuş*'un bir çocuk gibi düşünmesini planlamıştır ancak daha sonra otuz beş-kırk hatta altmış yaşındaki bir yetişkin gibi düşünen bir karaktere dönüşmesinin sonucunda kitabın yetişkinler tarafından da tercih edilir bir hâl aldığını düşünmektedir (237).

“*Katıraslan*, üst tarafı aslan, alt tarafı katır, yani hayvan. O güne kadar göölmemiş bir hayvan.” (65) fantastik bir kahramandır. Metnin başında bir tilki ile bir aslan yolculuğa çıkarlar. Tilki yanına ancak insanların kullanabilecekleri cinsten bir sürü eşya alır ve eşyalarını bir eşeğe yükler. Aslan ise işine yarayacak çok daha az eşya alır. Yolculuğa başlarlar, acıktıkları zaman yemek üzere tilki yanına sadece konserve yiyecekler almıştır. Bundan maksadı ise yırtıcı bir hayvan gibi vahşi yöntemlerle değil, akıllı uslu insanlar gibi karnını doyurmaktır. Yolda

acı kırlar, aslan konservenin tadına bakar ve daha fazla yemez. Tilki ise karnını konserveyle güzelce doyurur. Aslan bunun üzerine karınını doyurması için birkaç tavşan çaldırtır tilkiye, zira kendinden ödün verip konserveye talim etmeye hiç niyeti yoktur. Böylece aslan, tilki üzerinde kendi fiziksel gücünün getirdiği tahakkümü kurarak onu emri altına alır ve habire ondan kendisi için avlanmasını talep eder. Tilki ise istemese bile korkudan her denileni yapar. Yolculuk zaman içinde tilki için bir eziyete dönüşür ancak bir türlü kaçıp gitmez. Tilkinin çaldığı horoz, tavuk, tavşan ve hatta sütü fark eden insanlar hayvanların peşine düşerler. Elllerinde tüfeklerle onlara yaklaştıkları vakit katırın üstüne oturmuş bir vaziyette duran aslanın ne olduğunu tam olarak algılayamazlar ve bir çeşit “katıraslan” gördükleri dedikosunu her yere yayarlar. Bu haber kısa bir zaman içinde dünya çapında sansasyon yaratan bir haber olur ve dünyanın dört bir yanından insanlar katıraslanı görmek üzere onun görüldüğü bölgeye akın ederler. Onu yakalamak için birlikler, avcılar ordusu gibi kurumlar tesis ederler. Zaman içerisinde ise o bölgede büyük bir şehir meydana gelir ve yerli uzmanlar yetersiz görülerek yurtdışından bin beş yüz tane “yabancı uzman” getirilir. Bu sayı git gide artar ve yedi yüz elli bin kişiye ulaşır. Bu kalabalık arttıkça yabancı uzmanların yanlış uygulaması sonucunda ülkenin çöllerinde kaybolurlar. “O güne kadar görülmemiş bir hayvan. Bu sebeple insanların müthiş ilgisini çeker ve sansasyona sebep olur” (65). Bir şekilde bir budalalık hâlini alan sansasyon merakının bir tür parodisini yaparak insanların bu meraklarının onları düşürdüğü durumu anlatır *Katıraslan*. İnsanların ikiyüzlülüklerini, yalancılıklarını, her işten nasıl maddi çıkar elde etmeye giriştiklerini ve bu çıkarıcılıklarının mide bulandırıcı iç yüzünü ortaya dökerek, oldukça alaycı bir tonla onları küçük düşürür. Katıraslan’ın nasıl bir varlık olduğunun anlaşılması için Başuzmanın olay yeri incelemesi sonundaki tespitleri oldukça ironiktir:

Arakadaşlar, diye başladı, maalesef her şey doğru. Bir tilki, bir eşek, bir de katıraslan.

Uzun tetkikler sonucunda şuna karar vermiş bulunuyoruz: (Oysa yalnız kendi karar vermişti) Katıraslan’ın hem katır hem de aslan ayakları var. (...) Ancak şu anda burada

olsaydınız bizim gibi siz de fark edecektiniz ki, Katıraslan'ın olduğunu tahmin ettiğim özel bir koku duyuyoruz. Nasıl söylesesem, etli bamya gibi bir koku. Yani pek garip ama rahmetli annemin mutfağındaki gibi bir koku hah ha ha... (Zarifoğlu *Çocuklarımızla Atlara Biniyoruz* 123-124)

Yazar metnin bu kısımları için bazı motifleri ön plana çıkardığını söyler: “Sansasyon merakını, hayatı yaşamaya değer kılmak için merak uyandıracak bir şeylere budalaca ve büyük bir zavallılık ile sarılışı... Yerli ve yabancı olma motifini... Yabancılar karşı duyulan aşırı güveni ve bunun kötü sonuçlarını... Kendi insanımıza güvenmememizin ağır faturasını” (Zarifoğlu *Konuşmalar* 68). Bu alegorik ve ironik metin sanki çocuklara yönelik olamayacak derecede ağır bir mesaj taşıyormuş gibi görünür. Bu durum yazara sorulduğu zaman ise şöyle bir yanıtla karşılaşılır:

Çocuklar rahatlıkla okuyorlar *Katıraslan*'ı. Yani onlara rahatlıkla kendini okutturan bir hikâye var kitapta. Yukarıda anlattığımız hikâyeyi hem de zevkle okuyorlar. Onlardan birine kitabı anlatmasını söylerseniz özetleyecekler. Oradaki genel atmosfer içinde verilen öğüdü, bilinçaltıları büyük bir şaşmazlıkla, katiyetle not edecektir. Yani büyüdüklerinde eğer hiçbir etki altında kalmamışlarsa bu tür konularda yanlış karar vermeyeceklerdir. (a.y.)

Çocukların yazarın bahsettiği söz konusu öğütleri az çok anlayabilecekleri doğrudur ancak yine de çocukların metni tamamıyla ya da tüm detaylarıyla idrak edemeyeceklerinin kendisi de farkındadır. “Katıraslan'ın peşine düşen insanlar kapitalist sistemin çıkarıcı düzeninden kopamayan tiplerdir ve bütün insanları bu halkanın içine çekmeye çalışırlar” diyen Cemile Süreya'ya göre masalın olumlu bir tipe yer vermeme nedeni de bu sistemden kaçışın mümkün olmamasıdır (284). Öte yandan masalın esas kahramanları tilki ve aslan da, modern insanda görülen korkaklık, güven kaygısı, doyumsuzluk gibi duygularla örülü psikolojisinin alegorisidir (a.y.). Aslan bencil, çıkarıcı ve doyumsuz tabiatının gereği olarak en sonunda yol arkadaşı

tilkiyi neredeyse hiç tereddüt etmeden yer: “Aslan bir süre seyretti onu. Sonra da içinden kaslarının ta derinliklerinden gelen hafif bir itiraz sesine kulaklarını tıkayarak peşine düştü” (Zarifoğlu *Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk* 150). Kapitalizm, sansasyon merakı gibi konuları işlediği için oldukça modern bir teması olan eser, hayvanların insanlar gibi düşündüğü, konuştuğu bir metin olduğu için fabl özelliği de göstermektedir. Sonuç olarak esere modern bir masaldır denebilir. Fakat büyüklerin bile anlamakta zorlanabilecekleri derecede, modern dünyanın çıkmazlarının alegorisi olarak okunan bu masal, Zarifoğlu metnin yazarı olarak çocukların bu hikâyeyi zevkle okuduklarını düşünse de, çocuk okurun algısının çok üstünde konulardan bahsettiği için “çocuk edebiyatı”nın kapsamını aşan/sınırlarını zorlayan bir boyuttur. Ayrıca masal kahramanlarından biri olan aslanın sayfalar boyunca kendisine yol arkadaşlığı etmiş olan tilkiyi yemesi de küçük dimağlar için fazla acımasız, ürkütücü ve şeditir.

Motorlu Kuş kitabının içinde beş farklı masal bulunmaktadır. Bu masallardan birincisi *Motorlu Kuş* adlı dört sayfalık bir metindir. Yetişkinlerin dünyasına ait olan “sömürü” ve “emperyalizm” gibi, çocukların zihin dünyası için fazla büyük ve karmaşık konular modern bir fabl havasında çocukların alımlamasına bırakılmıştır. Hikâye küçük bir kırlangıç kuşunun annesinin şiddetli tehditlerle ve uyarılarla dolu sözünü dinlemeyip: “Zaten yaklaşıyor yaklaşıyor belli oluyor, çok garip bir yer olduğu. Kayaların arasından siyah siyah dumanlar yükseliyor.” (286) şeklinde tasvir edilen o yere gitmesiyle başına gelenlerden oluşur. Küçük kırlangıç bu garip yere, “görülmemiş şekil ve renklerle yepyeni kuşlar”ın kim bilir hangi dünyadan buraya kaçıp, harıl harıl çalıştığı yere gelir. Daha sonra bu kuşların motorlarla donatılmış “oto kuş”lar olduğunu öğreniriz. Bir şekilde küçük kırlangıcı da ikna edip ona motor takarlar ve motorun üstündeki küçük kuvvet levhasını gagalayarak vurunca çalıştığını öğretip salarlar. Annesi çocuğunu bu hâlde tuzağa düşüğünü görünce: “Aptal, diyormuş bunların hepsi uydurma. İnanma sakın. Hepimizin gençken başına geldi bu. Ama hiçbirimiz aldırmadık buna. Çünkü

sonu fena: Motor bedava ama yedek parça kan pahası” (Zarifoğlu *Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk* 288) diyerek çocuğu için hem üzüldü hem de çok kızdı. Zarifoğlu bu ifade için: “Çocuk bunu belki anlamayacaktır, ama büyükler az gelişmiş bütün ulusların en büyük baş belalarından birinin masala yedirildiğini çabucak görebileceklerdir. Bir gün karşılaşacakları dış kredi, yardım, hibe gibi kelimelerin, ikili anlaşmaların ne oldukları hakkında bilinçaltılarında bir direnç kazanacaklardır” demektedir (Zarifoğlu *Konuşmalar* 93).

Oradaki garip kuşlar kırlangıcının adını da “Kırlanmotor” olarak değiştirmişlerdir. Annesi adını bile değiştirdiklerine çok üzüldü aslında motorla çalışmanın onların yapısına uygun olmadığını uzun uzun açıklar. Ancak yeni adıyla “Kırlanmotor” başına gelenlerden memnundur ve annesinin sözlerini dikkate almaz. Konuyu kuşlar meclisine sunar, bu meclis Kırlanmotor’un uçuş gösterisini izleyip olaya temkinli yaklaşma kararını alır: “Kırlanmotor’un motoru vücuduna sıkıca bağlanıp mühürlenecek. Hiç kimseye motor takılmayacak ... Acele işe şeytan bulaşır” (Zarifoğlu *Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk* 289) diyerek altı ay sonra durumu tekrar gözden geçirmeye karar verilir. Aradan geçen altı ayın ardından toplanan meclis, vücudun motordan ayrılması imkânsız bir şekilde etrafını sardığını ve kanatların kullanılmadıkları için köreldiğini, artık motor çıksa bile bu kanatlarla uçmanın imkânsız olduğunu, motoru çalıştırmaktan gagasının ucunun fena hâlde köreldiği için Kırlanmotor’un acilen kuşlar hastanesinde tedavi altına alınması gerektiğine karar verirler. Karar şu şekilde açıklanır: “Hemen bir cankurtaran çağırın. Ve bu olayı bir bültenle kırlangıçlara duyurun. Düşmesinler yabancıların tuzaklarına.” (290) Bu kısacık anlatının içinde yabancılara hemen aldanmamak, kişinin elinde olandan fazlasını istememesi, kanaatkârlık, kendini olduğu gibi kabullenmek, anne sözü dinlemenin önemi gibi pek çok mesaj çıkarılabilmektedir. Bu mesajlar büyük oranda çocukların anlayabileceği bir lisan ve anlatımla verilmiştir. Ayrıca bir kuşa motor takılabilmesi, kuşların kendi içlerinden çıkan birtakım kötü ve yabancı adamların olması, kuşlardan oluşan bir meclisin kurulması gibi hayal gücü ve fantastik yönü kuvvetli bir metin olması hasebiyle de

çocukların ilgisini çekebilecek birçok özelliğe sahiptir. “*Motorlu Kuş* görünüşte çocuklar için olmasına rağmen büyüklerin de okuyabileceği sorun odaklı bir masaldır.” (Aldı 273) Ancak büyüklerin bu masaldan daha üst düzey alegorik birtakım anlamlar çıkarabilecekleri de bir gerçektir. Yani diğer çocuk metinlerinde olduğu gibi bu metinde de Zarifoğlu’nun çocuk okurun algı dünyasından beklentisi çok yüksektir diyebiliriz. Kitaptaki diğer üç kısa metin de “İnsana ait; haksızlık, tembellik ve aile içindeki tutarsızlıklar gibi problemlere hayvanların yaşantıları ile göz önüne serilir” (Uçan 281). Her yetişkin insanı biraz çocuk kabul edişi Zarifoğlu’nun yazarlığının ana eksenini oluşturmaktadır (Zarifoğlu *Konuşmalar* 235). Zarifoğlu’nun çocuk edebiyatı toplumsal sorunlara duyarlı olan, insan yaşamının bazı hususlarını eleştirirken bazı hususlarının önemine dikkat çeken fakat bunları yaparken edebî estetiği asla geri plana atmayan bir edebiyattır. İlk etapta çocuklar içinmiş izlemine veren eserlerinin her yaştan okuyucunun edebî zevkine hitap etmesinin sebebi de budur. Böylece çocuklar edebiyat sayesinde hem hayal güçlerini geliştirmiş hem de gerçek hayatla ilgili birtakım gerçeklere karşı önceden uyarılmış ve bilgi sahibi olmuş olurlar.

Zarifoğlu’nun çocuk yazını masalsı ve fantastik yönlerinin kuvvetli bir edebî anlatımla zenginleştirilmesiyle birlikte çocukların ilgisini çekerek onları eğlendirme ve eğitmeyi bir arada gerçekleştirmiş olur. “Yazdıklarımın tümü, çocuğum sana söylüyorum, büyüğüm sen anla esprisi içinde gelişti. Onlarda şiddet, sömürü, kapitalizm, İslam gibi birçok motiflerin işlendiğini görebilirsiniz” (92) diyen yazar pek çok yerde çocukların boyunu aşan diyaloglar kurgulamış ve *Katıraslan* ile *Serçekuş* masallarında olduğu gibi çocukları ürkütebilecek derecede şiddet sahnelerine de yer vermiştir. Çocuk okurlar metinlerin mesaj-ileti boyutlarından çoğu zaman kendilerince birtakım anlamlar çıkarılabilmektelerse de çocukların okuması adına yazılan eserlerde şiddet sahnelerinin bulunmasını onaylamak mümkün değildir. Az da olsa masallarda bulunan bu sahnelerin çocukların zihninde dehşet yaratma ihtimali çok yüksektir. Anlaşılan Zarifoğlu ya bu ihtimalleri düşünmemiştir ya da çocuk okuruna böyle durumların da hayatın gerçeklerinden

olduğunu anlamasını bekleyen fazla ağır bir sorumluluk yüklemiştir. Zarifoğlu'nun çocuk kitapları esasında önce yetişkinler için yazılmış, ondan sonra da çocuklar için yazılmışlardır. Bir başka deyişle Şirin'in tanımlamasına uygun olarak, bu eserler “çocukların yetişkinlik dönemine” hitap etmekte, onları gelecekte karşılaşabilecekleri gerçeklerle erkenden yüzleştirmektedir. Zarifoğlu kendisi ulvi bir amaç¹ uğrunda çocuk edebiyatı ürettiği için çocuk okuyucusuna ciddi sorumluluklar yüklemiştir. Anlaşılan o ki onların bu ağır yükü taşıyabileceklerine olan güveni de tamdır.

¹ Niçin çocuklar için yazdığını: “Çocukları, nasıl desem taa çocukluğumdan beri severim ben. Hile hurda, yalan dolan çok mu tedirgin ederdi beni? Başka bir sebebi mi vardı? Çocukların saf ve günahsız hâllerine hayranlık duyardım. Çocuklarla bu şekilde dostluk, aslında bir kaçıştı benim için. Sanırım realite, iş hayatındaki, daha çok da politik hayattaki acılıklar, bağnazlıklar, iş hayatındaki yolsuzluklar, şunlardan bunlardan hep çok ürkütüm. Hep o bozulmalardan bir yerlerde durduğunu vehmettiğim safiyeti, Peygamberimiz (s.a.s)'in müminlere ve tüm insanlara emrettiği hasletleri, güzüpekliliği, doğruluğu, inceliği bulmaya çalıştım” (Zarifoğlu *Konuşmalar* 63) diyerek aslında çocuklardaki masumiyet hâlini çok sevdiğini, yetişkinlerin dünyasındaki kötülüklerden bir kaçış olarak ve bu gibi sebeplerle onlarla iletişime geçmekten hoşlandığını anlatıyor. Ancak yazarın konuşmalarının devamında anlıyoruz ki onu çocuklar için yazmaya iten sebeplerden en önemlisi onlarda “İslâmi bir şuur” oluşturmak. “Eğitimimiz sokağın ve okulun eline bırakılmıştı. İkisi de ruhumuza bir yücelik katmıyordu. Oyunlar, cahil, görgüsüz ve aşağılık duygularıyla dolu olarak büyüyorduk” (64) dedikten sonra buradaki aşağılık duygusunun politikacılar, medya ve öğretmenler tarafından sürekli özendirilen Batı karşısındaki aşağılanma olduğundan bahsediyor. Bu aşağılanmayla yetişen nesillerin hayatta her daim bir-sıfır yenik devam ettiğini söyleyerek: “Kompüteri neye göre planlarsanız sonuçlarını, hâl çarelerini ona göre verecektir... Müslüman bilir ki, çocuk eğitimi çocuk çok küçükken değil, çocuk daha doğmadan başlar” (a.y.) sözlerinden yazarın çocuk kitapları yazmasındaki esas gayesinin çocukları alttan alta belli bir doğrultuda eğitmek olduğunu görüyoruz. Zarifoğlu: “Yazarlık militanlıktır. Zira savunduğunuz, inandığınız bir düşünce var. İster istemez o düşüncenin emrindesiniz. Bahanesi ne olursa olsun, masala başlayışımı rahatlıkla, hem nalına hem mihına diyerek, kılıç sallayabilmekte bulduğumu söyleyebilirim” (125) ve “Çocuklar için yazmakta çocukca katışıksız bir mutluluk vardır, bir görevin yerine getirilme duygusu ve tatmini vardır, bir sorumluluğa evet demenin tatmini vardır, kıyasıya bir savaşta çocukları daha şimdiden kendi safımıza kapmanın savaşçı karakteri vardır...” (129) sözleriyle kendisinde bir sorumluluk bilinci olarak var olan “çocukları eğitmek” amacının altını çizmektedir.

Kaynakça

Aldı, Mustafa. “Zarif Prens’in Sanat Masallarına Yolculuk”. *Hece* 126-127-

128 (Haziran- Temmuz-Ağustos 2007): 270-275.

Şirin, M. Ruhi. “Ergin Çocukların Yazarı: Cahit Zarifoğlu”. *Türk Dili* 756

(Aralık 2014): 663-673.

Uçan, Hilmi. “Cahit Zarifoğlu’nun Masallarında Büyüklere Öğütler”. *Hece*

126-127-128 (Haziran-Temmuz-Ağustos 2007): 276-278.

Zarifoğlu, Cahit. *Çocuklarımızla Atlara Biniyorduk*. İstanbul: Beyan

Yayınları, 2014.

Zarifoglu, Cahit. *Konuşmalar*. İstanbul: Beyan Yayınları, 1987.

Dosya

Büşra Eser

Fantastik Bir Roman Okura Ne Söyler?

“Bir çocuğun yetişkinler dünyasından kaçıp her açıdan güçlü olduğu bir yere gitmesi fikri bana çok ilginç geldi.” Harry Potter kitaplarının cildinde okuru, kitabın yazarı J. K. Rowling’den alıntılanan bu pasaj karşılar. Seri boyunca Harry Potter’ın *Muggle*lar (büyücü kanı taşımayan insanlar) dünyasındaki sıradan hayatından kaçıp sihrin, büyünün ve olağandışlıkların dünyasında yaşadığı maceraları okuruz. Fakat seri ilerledikçe anlarız ki Harry sadece daha güçlü olacağı bir dünyaya gitmemiştir; büyücü dünyasının dirlik ve düzeni için belki canı pahasına mücadele etmekle yükümlü olduğu bir savaşın da içindedir aslında. Bu savaş, büyücü kanının üstünlüğünü savunan Karanlık Lord Voldemort ve takipçileri ile ona karşı savaşan iyiler arasında geçer. Harry bu savaşın merkezindedir, çünkü Voldemort onu öldürmeye çalışırken yok olmuş, ekibi Ölüm Yiyenler dağılmıştır. Seri boyunca Voldemort’un geri dönme ve Harry’nin onu engellemeye çalışma mücadelesini okuruz.

J. K. Rowling’in 1997’de *Harry Potter and The Philosopher’s Stone* adıyla başlayan serisi, 2000 yılında Ülkü Tamer tarafından çevrilerek Türkiye’ye gelir ve özgün ismine paralel biçimde *Harry Potter ve Felsefe Taşı* olarak satışa sunulur. İkinci kitaptan, 2007 yılında serinin son kitabı yayınlanana dek metinleri bu kez Sevin Okyay ve Kutlukhan Kutlu dilimize çevirir. Fakat serinin etki alanı bu yıllarla sınırlı kalmaz. Seri henüz sonlanmamışken romanların sinemaya aktarılmasıyla etki alanını genişletir, geniş hayran toplulukları oluşturur ve popüler kültürün pek çok alanını etkiler. Bu noktada, Gierzynski’nin 2013’te yayımladığı “Harry Potter and the Millennials: Research Methods and the Politics of the Muggle Generation” (Harry Potter ve 1980

Kuşağı: Araştırma Yöntemleri ve Muggle Nesli)¹ isimli bir araştırma, Harry Potter hayranlarının hayran olmayanlara göre farklılıklara daha açık ve politik olarak toleranslı olup daha az otoriter olduklarını ve işkence ya da orantısız güç uygulamalarını daha az desteklediklerini bulgularını açısından ilginç bir popüler kültür çalışması örneğidir.

Öte yandan bu bulguların rastlantı olmadığını düşünüyorum. Rowling'in fantastik edebiyat türünü kullanması, anlatısını kurarken okuyucusuna bu mesajları iletebileceği bir konum almasına imkân sağlıyor olabilir. Bugün sahip olduğumuzdan tamamen farklı bir evreni kurgulayıp anlatan fantastik edebiyat, bu dünyada da adaletsizliklere sebep olan pek çok şeyi; güçlülük ilişkilerini, hâkimiyet kurma isteğini, birilerine özden kutsallık atfetmeyi, işkence ve şiddeti ve dahasını o evrenin kendi bağlamına yerleştirerek anlatabilir. Harry Potter serisinde zorlukları göğüslemek, savaş durumunda alınan konumlar, farklılıkları karşılama şekli, üstünlük kurma gibi temalar, iyi ile kötü arasındaki mücadeleyi ve doğruyu anlatmak için kullanılır ve buradan Harry'ye de iyiler tarafında daha ileri bir doğruluk, sağlam karakterlilik ve iyilik konumu atfedilir. Böylece iyinin aldığı, özellikle Harry'nin, doğru konumlar ve kötülerin, Felsefe Taşı kitabı özelinde Dursleyler ve Slytherinlilerin, konumları yukarıda bahsettiğim temalar çevresinde gösterilerek okuyucuya bahsi geçen mesajların verilebileceği bir ortam sağlanır.

Hikâyeyi özetlersek; annesini ve babasını bir araba kazasında kaybeden Harry, teyzesi ve eniştesinin evinde büyümüştür. Harry bu evde hizmetçi-köle arası bir şekilde büyür. Kendine ait herhangi bir şeyi yoktur, merdiven altındaki dolapta uyur, cezalıyken orada kilitli kalır, evin işlerini yapar. Bu evde Dudley'nin eski oyuncakları için bile ayrı bir oda varken Harry'ye yer yoktur. Kuzeni Dudley'nin eski kıyafetlerini giyer. Dudley hunharca tüketen, doymayan, kıran,

¹ Millenials; 1980-90 yılları arasında doğan kişileri isimlendirmek için kullanılan, Y kuşağı olarak da anılan bir terim. Araştırma bu yıllarda doğan, ABD'de yaşayan 1100 üniversite öğrencisiyle yapılmıştır. Harry Potter okuyarak ve filmlerini izleyerek büyüyen ve bugünün oy kullanan yetişkinleri olan bu çocuklarının politik duruşlarının Harry Potter okumuş olmaktan etkilenip etkilenmediğini bulmayı amaçlamaktadır.

hep daha fazlasını isteyen biri olduğu için obezdir ve onun kıyafetleri Harry’ye hayli büyük gelir, bu ona gülünç bir görünüm verir. Hem bu görüntü yüzünden hem de Dudley insanları tehdit ettiği için kimse Harry’nin etrafına yaklaşmaz, bu yüzden hiç arkadaşı da yoktur. Harry bu şekilde annesiz, babasız, onlara ait bir anıdan mahrum, ilişkisiz, iletişimsiz ve kendine ait hiçbir şey olmadan büyür. Dursleyler onu bebekliğinden beri horlayarak büyütür: “Dursleyler Harry’den hep böyle söz ederlerdi, sanki kendisi orada yokmuş gibi -ya da söylenenlerin zaten farkına varmayacak iğrenç bir şeymiş, bir sümüklüböcekmiş gibi” (Rowling 33). Doğum gününde hediye ettikleri şey bir elbise askısı ve eski bir çift çoraptır (57). Bu şekilde Harry ailenin ve iyi bir duygunun ne demek olduğunu bilmeden 11 yaşına kadar gelir. Böyle bir bebeklik ve çocukluk geçiren birinin, ileride kendilik problemleri yaşayacağını, sağlıklı bir kendilik geliştiremeyeceğini ve daha birçok psikolojik problemle karşılaşacağını öngörebiliriz. Fakat Harry’de böyle bir durum gözlemeyiz. Harry büyücü dünyasında tanıştığı hiç kimseyle herhangi bir iletişim, yakınlık problemi yaşamaz, hatta Hagrid, Ron ve Hermione ile güzel bağlar kurar. Hogwarts ona tam anlamıyla yuva olmuştur. Burada “masada bir yeri vardır”. Seçmen Şapka onu Gryfindor’a yerleştirdiğinden beri, Gryfindor masasında, kendi binadaşları arasında oturacağı bir yere sahiptir artık. Böylece Hogwarts, Harry için birileriyle aynı tarafta durduğu, yer işgal etmediğı ama bir yerinin olduğu ve burada tanıştığı insanlar sayesinde paylaşmak, sevmek gibi hisleri yaşadığı, arkadaşlığı deneyimlediğı ve ailesiyle olan bağlarını öğrendiğı bir yer hâline gelir.

Dikkatli baktığımızda, Harry diğer karakterlerin sahip olduğu kişilik zaaflarına da sahip değildir. Ron, kendisinden daha başarılı olan ağabeylerinin gölgesinde büyümüştür, onlar her şeyi yapmış olduğu için kendisine yapacak bir şey kalmadığını düşünmektedir (119). Bu yüzden içinde bir sürü hırs barındırır, Kelid aynasında kendini ağabeylerinin başardığı şeylerin toplamını başarmış şekilde görür (223). Hermione ukalalığı ile çevresindekileri rahatsız eden bir karakterdir, hatta Ron bir keresinde onun hiçbir arkadaşı olmamasından dem vurarak ne kadar

sinir bozucu biri olduğuyla dalga geçer. Dumbledore dahi hikâyede mutlak olumlu değildir, delilik ve dâhiliğin ortasında duran bir karakterdir. Kendisi Percy tarafından “Dahidir o. Dünyanın en iyi büyücüsü! Ama orası öyle, hafifçe kafadan çatlaktır” (144-5) şeklinde anlatılır. Dumbledore ara sıra absürt konuşmalar yapsa da hikâyenin bilgesidir. Harry’nin ise tüm bu davranışları, büyücü dünyasından uzakta büyümesinden, karşılaştığı şeylere alışlagelen kalıplar üzerinden değil, yabancı tepkileri vermesinden kaynaklansa da kişiliğinin yüceliğine vurgu yapıldığını yer yer görürüz. Harry paylaşmayı bilir, cesurdur, en başından beri iyiliğin tarafında olmaya çabalar, yardımseverdir ve kendisine asla özel ya da farklı bir muamele yapılmasını istemez. Ona yapılan iyiliklere karşı mahcup olur (98). Seçmen Şapka’nın söylediğine göre, içten içe kendini kanıtlama arzusuyla dolu olsa da bunu yıkıcı bir hırsa dönüştürmez. Çalışarak, hak ederek başarmak ister ve şöhretini kötü yönde kullanmaya çalışmaz. Aslında, “masada yeri olma” teması Harry, Hermione ve Ron’un karakterleri ve arkadaşlıkları açısından önemlidir. Burada “masada yeri olma hissi”ni Sara Ahmed’in hatırlattığı şekliyle kullanıyorum. Aileler “aynı tarafta olma” ya da “masada yeri olma” hissini, kişiye özgü farklılıkları mutlu nesneye dönüştürerek verebilir (64). Kişiye özgü ifadesi, aslında karakterde ya da mizaçtaki tuhaflıkları da ifade eder ve bu tuhaflıklar dahi bahsi geçen aidiyetle iyi hislere ve bağlılıklara dönüşür. Harry’ye bu hissi veren Hogwarts’ta kurduğu arkadaşlıklardır ve aralarındaki küçük farklılıklar ya da rahatsız edici özellikler bile onların arkadaşlığını ve maceralarını bağlayıcı hâle getirir.

Felsefe Taşı hikâyesi de aynı şekilde Harry’nin doğruluk konumunu yükseltir. Felsefe Taşı, onu kullanana ölümsüzlük ile sonsuz altın vadeden ve sadece simya ilminde ustalaşmış Nicholas Flamel’in yapmayı başarabildiği efsunlu bir taştır. Flamel bu taşı 665 yaşına gelene kadar kullanmıştır. Sonrasında ise taş, Hogwarts içerisinde, ona ulaşmak isteyenlerden korunmaktadır (252). Voldemort dünyaya insan formunda geri dönmek için var gücüyle taşla ulaşmaya çalışırken taş Harry’nin cebinde, korunmak için belirir. Dumbledore’a göre bunun tek sebebi, Harry’nin taşı kendi çıkarları doğrultusunda kullanmak istemeyecek kadar temiz yürekli

olmasındandır (342). Hikâyede sadece Voldemort Felsefe Taşı'nı kullanacağı bir hayatı ister, iktidar hırsıyla dolu olduğundan güç sahibi olduğu bu dünyadan hiç ayrılmayacağı bir yaşam ister. Ölümü ayrı bir serüven olarak görmekten ya da ölümün olmadığı bir yaşamın anlamsızlığını kavramaktan acizdir, zaten içinde insanlık dahi yoktur, tamamen canlı bile değildir (340-4).

Hikâyenin mutlak kötöleri, Karanlık Lord'a yakınlığı ile bilinen Slytherinler ve Muggle aile Dursleylerdir. Slytherinler, içlerinde Karanlık Lord Voldemort'un emellerini barındıran, büyücü kanının üstünlüğüne ve başkaları üzerinde kullanılması gerektiğine inanan, farklı olanları; Muggle doğumluları, diğer büyülü yaratık ve türleri küçümseyen insanlardır. Slytherinliler, kitapta özcü bir yaklaşımla tasvir edilir. Draco Malfoy kuşaklardır Slytherinli olan ve Karanlık Lord'a yakınlığı ile bilinip bu sebeple başkalarına korku veren bir ailede büyümüştür. Onun arkadaşları için de kötü kalpliye benzeyen ve ahmak tasvirleri kullanılır. Harry Malfoy'u karakter olarak kuzeni Dudley'e benzetir (94), Draco, Hagrid'i yabaniye benzeterek aşağılar ve Harry ile Muggle'ların yani, onlarla -büyücülerle- aynı kanı paylaşmayanların Hogwarts'a alınmamasıyla ilgili fikirlerini paylaşır (95). Draco, Weasleyleri de küçümseyerek aslında büyücü dünyasındaki sınıfsal farklılıklara da işaret eder. "Babam bütün Weasleylerin kızıl saçlı, çilli olduklarını, yetiştirebileceklerinden çok daha fazla çocuk yaptıklarını söylemişti. Bazı büyücü ailelerin ötekilerden üstün olduğunu yakında anlayacaksın, Potter" (129). Dursleyler ise Harry'nin ailesinden, sihirden, olağandışı her şeyden nefret ederler. Büyünün gücünden korkularını, nefret olarak yansıtır, Harry'nin büyücü kanından ötürü gösterdiği her farklılığa güç uygulayarak, cezalandırarak karşılık verirler. Farklı bir dünyanın mümkün olduğu fikrinden, hayal gücünden, meraktan ve soru sorulmasından dahi hoşlanmazlar. "Dursley'leri onun soru sormasından daha çok sinirlendiren bir şey varsa, o da herhangi bir şeyin olağandışı davranışlarıyla ilgili konuşmasıydı, konu ister düş, ister çizgi film olsun, fark etmezdi" (36).

Harry Potter özelinde, iyilik ve kötülüğün mücadelesi gibi fantastik anlatılarda sık rastlanan bir temaya Rowling, vermek istediği mesajları yerleştirir. Mesela Rowling, iyiliği ve kötülüğü farklılıklara açıklık çevresinde şekillendirir. Dursley ve Slytherinlilerin kötülükleri, onların farklılıklara karşı aldıkları konumlarla pekişir. Dursleylerin normalliğin patikasını izleme yolundaki arzuları onları farklı olan her şeyden beri kılarken Slytherinliler ve karanlık taraf Ölüm Yiyenler, kendilerinden farklı olanlar, güçsüzler üzerinde hâkimiyet kurmayı hakları olarak görürler. Bunun için başkalarını horlamaktan, onlara kara büyü uygulamaktan, şiddetten ve onların iradelerini hiçe saymaktan kaçınmazlar. İlk kitaplarda belki de Voldemort'un saf kötülüğü ve korkutuculuğuna mukabil, Harry'ye bir doğruluk konumu atfedilerek ahlaki ve iyi olanın altı çizilir, bu şekilde Rowling iyilik ve kötülük saflarını sıkılaştırır. Fakat seri ilerledikçe, belki hitap ettiği kitlenin yaşı da büyüdüğünden, gri karakterlerin sayısı artar. Serideki mesajlar, ilk kitaplarda baskın olan özcü bakışın da yumuşatılmasıyla, fikrimce, daha sofistike bir hâle getirilir.

Belki bu yüzden bahsettiklerim, ileride “Fantastik bir roman bize ne anlatır, neler yapmaya imkân verir ve bunlar politik midir?” sorularıyla incelenebilir. Burada politik kelimesini, iktidar ilişkileri ve güç ilişkileri arasındaki bağıntıları ortaya koymaya çalışan yapıtlarda olduğu gibi² kullanarak, güç temeline dayanan ırk, sınıf ve cins gibi kesin çizgileri olan gruplar arasındaki ilişkiyi tanımlamak için kullanıldığı şekliyle kullanabiliriz. Çünkü *Harry Potter* serisi, Sihir Bakanlığı gibi bir kurumla; Ölüm Yiyenlerin yöntemleri ve emelleriyle, ev cinleri, cincüceler, devler, atadamlar gibi farklı türlerin ilişkileriyle bize böyle bir zemin sağlıyor. Son söz olarak, Türkiye’de bir Harry Potter nesli araştırması yapılabilir mi bilmiyorum ama hikâyede karşılaştığımız kötülerle faşizmin değişik formlarını görmemizden, seçimlerimizle doğru olacağımız mesajlarından, bir olağanüstü durum olan savaş karşısında insanların aldığı konumlardan, insanların iyiler ve kötüler olarak ikiye ayrılmadığını gösteren Sihir

² Bknz: Millett, Kate. Cinsel Politika. Çev. Seçkin Selvi. 2. Basım. İstanbul: Payel , Çağdaş Kadının Kitapları Dizisi, 1987

Bakanlığı'ndan, Hermione'nin ev cinlerinin özgürleştirilmesi kampanyalarından özellikle hikâyenin ilk kuşak okuyucuları olarak çok şey öğrendiğimizi düşünüyorum.

Kaynakça

Ahmed, Sara. *Mutluluk Vaadi*. Çev. Deniz Mayadađ. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016.

Gierzynski, Anthony. *Harry Potter and the Millennials: Research Methods*

and the Politics of the Muggle Generation. Johns Hopkins University Press, 2013.

Rowling, J. K. *Harry Potter ve Felsefe Taşı*. Çev. Ülkü Tamer, Kutlukhan Kutlu.

12. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.

Dosya

Selva İnce

Muhayyir El Yahut *Talihsiz Serüvenler Dizisi*'ne Dair Lacanyen Bir

Yaklaşım

Poe, “Çalınan Mektup” hikâyesinde ifşa edildiği takdirde kraliçeye dair sansasyonel bir haber olacağı var sayılan bir mektubun Bakan tarafından çalınıp çalınamayışını, polisin mektubu arayıp bulamayışını, dedektif Dupin’in olaya karşı lâkayt görünüp kayıtlı oluşunu anlatır. Hikâye, olaydan ziyade olayın üstüne örülen söylemlere ve bu söylemlerin yapaylığına dikkat çekerek, açık seçik ortada olan gerçeğin görülemeyişini karikatürize eder. Lacan ise “Çalınan Mektup Üzerine Seminer” de hikâyenin mizansenini ortaya koyarak bahsettiğim olup olamama hâlini, metinde metnin kendi kurgusal düzenlemesini açığa vuran bir hile olarak tanımlar: yerinden edilmişliği gösteren bir hile (41). Bir tür gerçeği ters yüz etme hâli. Dolayısıyla, bu ters yüz etmede mektubun yerinden edilişinin ne tür bir hakikati gizlediğine yahut nasıl bir hakikati lanse ettiğine işaret eder ve ekler: “...bir mektup daima varacağı yere varır” (70). Benzer bir ters yüz etme hikâyesi Lemony Snicket’in yazdığı *Talihsiz Serüvenler Dizisi*’nin birinci kitabında da görülür. Ancak bu kez nesne bir mektup değil, bir eldir: muhayyir el.

Talihsiz Serüvenler Dizisi öksüz ve yetim kalan Baudelaire kardeşlerin (Violet, Klaus ve Sunny) başına gelen felaketler silsilesini konu edinir. Ancak bu silsile tıpkı “Çalınan Mektup” hikâyesinde Bakan’ın çaldığı mektubu buruşturup önemsiz bir kağıt parçası gibi ortalıkta bırakması gibi seyreder ve nihayetinde o mektup yani gösteren olarak metin, parçalanıp yok olur. Derrida’nın tabiriyle yapıbozuma uğrar. Anlatıcı birinci kitaptan itibaren kartlarını açık oynar. Okuru bizzat uyarır, “...mutlu sonla biten öykülere meraklı biriyseniz, başka bir kitap

okumanız daha iyi olur. Bu kitapta mutlu son olmadığı gibi, mutlu başlangıç da yok” (Snicket 1). Bu noktada kendisinden evvel yazılmış ve yazılmaya devam eden mutlu sonla biten peri masallarından örülü dünyada ilmeği kasten kaçırır. Dolayısıyla, çocukların aileleriyle birlikte huzurla yaşadıkları mutluluk tablosu silikleşerek kaybolur ve ortaya çıkan yeni tablo burjuva toplumunun semptomatik yanlarını sahneler. Birinci kitapta bu semptomlar, kanunlar kisvesinde velayet, miras ve evlilik nosyonlarıyla zuhur eder. Şöyle ki, üç kardeşin velayeti anne ve babalarının vasiyeti gereği “şehir sınırları içindeki akrabalarına”, Kont Olaf’a verilir (15). Onlara kalan yüklü miras ise en büyük kardeş Violet on sekiz yaşına gelene kadar “Kazıkçı Para Yönetimi Bankası”nda çalışan ve aynı zamanda kapı komşuları da olan Bay Poe’ya tevdi edilir (62). Kont Olaf, tiyatro oyuncusu olan, kendisinden başka kimseyi düşünmeyen, bir anlatıda olabileceğinin en kötü şekliyle tasvir edilen karikatürize bir karakterdir ve tek düşündüğü Baudelaire kardeşlerin mirasına konabilmektir. Bu nedenle tıpkı “Çalınan Mektup” hikâyesinde mektubu çalan Bakan gibi kendi kurduğu hileli gerçeği hem gizler hem ifşa eder.

Birinci işlemi olan gizleme işleminde “Göz Kamaştıran Evlilik” adlı bir oyundan yararlanır. Sözde oyun “zeki ve cesur bir adamın başından geçen olayları” anlatıyordur. Olaf, Klaus ve Sunny’e “şenlikteki insanlardan ikisini oynama” rolü verir (76). Violet’e ise kendisiyle evlenecek genç kızı oynamayı. Yüksek Mahkeme’de görevli kapı komşusu Adalet Strauss’u da oyunun yargıcı olması için ikna eder. Violet’in rolü gereği yapması gereken tek şey “kabul ediyorum” demektir. Kardeşler Olaf’a inanmasalar da vasi babalarını kızdırmamak için kabul etmiş gibi davranarak Olaf’ın oyunundaki bit yeniğini aramaya koyulurlar. Bu motivasyonla Adalet Strauss’un evine kütüphanesinden miras hukuku kitabını ödünç almak için giderler (85). Bayan Strauss oynayacağı rolün heyecanına o kadar kaptırmıştır ki

kendini, çocukların bu kitabı okuma meraklarındaki absürtlüğü bile fark etmez. Üstüne üstlük Olaf'ın adamlarından biri, çocukların bu kitabı okuduğunu görür görmez onları tehdit eder. Klaus ise -Bakan'la aynı motivasyonla olmasa da Bakan gibi- kitabı çalar. Bir şeyler bulabilmek umuduyla sabaha kadar okur. Nihayet nikâh yasası babında Olaf'ın gizli planını açık eden kanunu bulur. Bu kanuna göre, yaşadıkları beldeye göre "...evlilik kuralları çok basittir... Gerekli kurallar şunlardır: Bir yargıcın hazır bulunması, hem gelinin hem damadın 'Kabul ediyorum' diye açıklamada bulunması ve gelinin evlilik gereklerini anlatan belgeyi kendi eliyle imzalaması" (97). Klaus tüm bunları çocukça saflığıyla Olaf'a anlatır ve ekler: "Sahneye koyduğun oyunun adı *Göz Kamaştırıcı Evlilik* değil *Göz Korkutucu Evlilik Olmalı*" (97). Bu noktada anlatıcı Klaus'un safça sözleri dolayısıyla önce oyunun adını ters yüz eder, kurulan yapıyı sökmeye başlar. Başka bir deyişle, üzerine giydirdiği hilenin soyulmasına izin verir. Böylece gizleme işleminden ifşa etme işlemine geçilir:

-Violet'le mecazi anlamda değil, gerçek anlamda evleneceksin! Bu oyun sözde kalmayacak, sahici ve yasal açıdan bağlayıcı olacak.

-... Kız kardeşin evlenecek kadar büyük değil.

- Anne babasının yerini tutan yasal vasisinin izni olursa evlenebilir... Onu da okudum. Beni kandıramazsın.

- Yahu senin kardeşinle niçin sahiden evleneyim? ...

-... Yasal bir koca ... yasal karısına ait her türlü parayı denetim altına alma hakkına sahiptir... Baudelaire ailesinin serveti üzerinde denetim kurmak için kız kardeşimle evleneceksin. Veya en azından yapmayı planladığın şey bu. Ama bu bilgileri Bay Poe'ya aktardığımda, oyunun sahneye konmayacak ve sen cezaevine konacaksın! (97-98)

Bu diyalogda ön plana çıkan duygu soğukkanlılıktır. Kont Olaf, Klaus’u Dupin’in polisi dinlediği gibi dinler. Onun saflığına ve olayın ardında yatan gerçeği irdeleyişine tepkisizmiş gibi tavır takınır. Oysa ki çoktan sinsice kurduğu mizansenin sağlamlaştıracak adımlar atmaya başlamıştır. Klaus ise kız kardeşine Olaf’ın planını anlatır:

-Bu beldede evlilik için aranan yasal koşullar... senin Adalet Strauss gibi bir yargıcın huzurunda ‘Kabul ediyorum’ demen ve bir belgeyi kendi ellerinle imzalaman!

-Ama evlenecek kadar büyük olmadığım çok açık... Yaşım daha on dört.

On sekiz yaşın altındaki kızlar... yasal vasilerinin izniyle evlenebilirler. O kişi de Kont Olaf. (100)

Böylelikle mizansenin tekilliği “yineleme otomatizmasıyla” yükselir (Lacan 56), gerçeğin kendisi olur. Okura ise umut duygusu zerk edilir. Oysa ki, planını inkâr etmeyişiyle ikrar etmiş olan Olaf, kurbanlarıyla kedinin fareyle oynadığı gibi oynayacaktır. Nitekim kardeşler Bay Poe’ya durumu anlatma planı kurarlarken Olaf en küçük kardeş Sunny’i kaçıır ve onu kulesinin camına bir kafes içinde asar. Böylece sadece Sunny’i değil, çocukların umudunu ve saf duygularını da hapsetmiş olur (Snicket 105). Violet ise her ne kadar Sunny’i kurtarma girişiminde bulunsa da Sunny’nin hayatı için Olaf’la evlenmek zorundadır artık. Kraliçe gibi mektubun içinde yazılı olanların esiridir o.

Nihayet oyun günü gelir. Kardeşler el mahkum söylenilenleri harfiyen yerine getirirler. Üçüncü perde açılır ve Adalet Strauss gerçekte olduğu gibi nikâh akdini gerçekleştirir. Gelinlikli Violet seyirci-şahitlerin huzurunda “Kabul ediyorum” diyerek önüne uzatılan belgeyi imzalar (144). Bu noktada Olaf’ın mizansenini tamamlanırken, yazarınki başlar. Kont seyircilere açık açık Violet ile evlendiğini ilan

eder. İlk itiraz Bay Poe'dan gelir. Adalet Strauss şaşkındır. İkisi de nedenini, nasıldığını tek tek sorgularken Olaf tane tane her sorularına -yine soğukkanlılıkla- cevap verir. Görünürde imzalanan belge gerçek, yargıç gerçek, şahitler mevcut, Violet'in söylemi hukuka uygundur. Böylelikle anlatıda yineleme otomatizması devam ettikçe görünür gerçek yoğunlaştırılır. Strauss'un evliliğin yasal olduğunu ilan etmesiyle de bu görünür gerçeklik bir de hukuki olarak meşrulaştırılır. Violet ise bu ana kadar sabırla bekler ve Dupin'lik gömleği giyerek, kendisine "Kontes" diyen Olaf'a "Ben senin kontesin falan değilim"(150) diyerek çıkışır. Nedenini soran Olaf'a "Belgeyi yasada belirtildiği gibi kendi elimle imzalamadım" der (a.y.). Burada devreye tekrar Strauss girerek, "İnkâr etmenin faydası yok. O kadar çok tanık var ki" dese de Violet konuşmasına devam eder "Çoğu insan gibi, ben de sağ elini kullanan birisiyim. Ancak belgeyi sol elimle imzaladım" (151). Klaus da ablasını tasdik ederek elinin titrediğini gördüğünü söyler. Olaf, "imzada hangi elin kullanıldığı gibi küçük bir ayrıntının ... ufacık önemi bile yoktur" der (151). Adalet Strauss ise belgeyi ciddi ciddi inceler ve "Eğer Violet gerçekten sağ elini kullanan biriye ve belgeyi sol eliyle imzalamışsa, bundan imzanın nikâh yasasındaki gereklere uymadığı sonucu çıkar. Yasa gelinin belgeyi kendi eliyle imzalaması gerektiğini açık seçik belirtiyor. Dolayısıyla bu evliliğin geçersiz olduğu sonucuna varabiliriz" sözleriyle akdi fesheder (152). El, muhayyir; akit, ters yüz; mizansen, alaşağı edilir. Anlatıcı yanılsamanın yapısını gösterir okuruna. Başka bir deyişle, muhayyir el dolayımıyla velayet, miras ve evlilik yasalarını yapı-bozuma uğratar, içlerini boşaltır. Bu nosyonların semptomatik yanlarının "kinizmini" yapar. "Eğer bir avukat değilseniz, Violet'in sağ el yerine sol elle imza atarak Kont Olaf'ın planını boşa çıkarması size herhâlde tuhaf gelecektir. Ama hukuk tuhaf bir şeydir işte" (153). Bu noktada "resmi kültürün ironisidir" artık metin (Žižek 43). Mektup gibi yerine varan mesaj budur. Adalet

Strauss ve Bay Poe'nun yaptıkları ise sinizmin göstergesi. Yani egemen kültürün kinizmin yaptığı bu bozuşturmaya verdiği, semptomu oluşturan yapıyı meşrulaştıran cevap (44).¹ Öte yandan gerçeğin ortaya çıkışında okuru Lacan'ın tabiriyle ayna evresindeki çocuğa benzetirsek Violet'in sağ elini değil de sol elini kullanması da anlatıda gerçeğin aynadaki tezahürü olarak belirir. Nitekim ayna karşısında gerçekte sol elini kullanan öznenin aynadaki görüntüsünde kullanılan el soldur. Böylece anlatıcı bakılan yer ve durulan konum açısından da okura bu yanılsamayı tiyatro gibi izletmiş olur.

Sonuç olarak *Talihsiz Serüvenler Dizisi* her ne kadar çocuklara yönelik yazılmış bir metin olsa da gerçeğin yanılsamasıyla yerinden edilmişliğini ortaya koyuşuyla fantastiğin imkânlarını sorgulatır. Bu noktada karakterlerin soyadlarının Baudelaire, Poe ve Strauss oluşu da tesadüf olmaktan sıyrılarak alegorik biçimde yazarın yapısalcı analize eleştirisi şeklinde de yorumlanabilir. Elin muhayyirliği bu noktada “Çalınan Mektup”u çağrıştırmaktadır ki metni Fransızcaya çeviren de Baudelaire'dir.

¹ “Kinizm halkın, alt tabakaların, resmi kültürü ironi ve alay yoluyla reddetmesini temsil eder: Klasik kinik işlem, egemen resmi ideolojinin tumturaklı laflarının-o ağırbaşlı, ciddi havalarının-karşısına gündelik sıradanlığı çıkartmak ve bunlarla alay etmek, böylelikle de ideolojik lafların yüce soyluluğunun ardında gizlenen bencil çıkarları, şiddeti, kaba iktidar hırsını teşhir etmektir. O hâlde bu işlem argümana dayalı olmaktan çok pragmatiktir: Resmi önermeyi, onun karşısında sözcelendiği durumu çıkararak alt üst eder; kişiye yönelik davranır (örneğin bir politikacı kendini vatan için feda etmenin kutsal bir görev olduğunu vazederken, kinizm onun başkalarının fedâkarlığından elde ettiği kişisel kazancı teşhir eder). Sinizm ise egemen kültürün bu kinik bozuşturmaya verdiği cevaptır: İdeolojik evrenselliğin ardındaki tikel çıkarı, ideolojik maske ile gerçeklik arasındaki mesafeyi tanır, hesaba katar, ama yine de maskeyi korumak için nedenler bulur. Bu sinizm dolaysız bir ahlaksızlık konumu değildir, daha çok ahlaksızlığın hizmetine koşulmuş bir ahlaktır-sinik hikmetin modeli, doğruluğu, dürüstlüğü en üst namussuzluk biçimi olarak, ahlakı en üst utanmazlık biçimi olarak, doğruyu da en etkili yalan biçimi olarak kavramaktadır. Dolayısıyla bu sinizm, resmi ideolojinin ‘olumsuzlanmasını olumsuzlamanın’ sapkın bir türüdür: Yasadışı zenginleşme karşısında, hırsızlık karşısında sinğin tepkisi yasal zenginleşmenin çok daha etkili olduğunu ve üstelik yasalarca koruma altına alınmış olduğunu söylemekten ibarettir. Bertolt Brecht'in ‘Üç Kuruşluk Opera’da söylediği gibi: ‘Yeni bir bankanın kurulması yanında bir banka soygunu nedir ki?’” (Žižek 44-45)

Kaynakça

Lacan, Jacques. “Çalınan Mektup Üzerine Seminer”. *Çalınan Poe: Lacan ve Derrida,*

Psikanalitik Deveküşü Diyalektiği. Der. ve Çev. Mukadder Erkan ve Ali

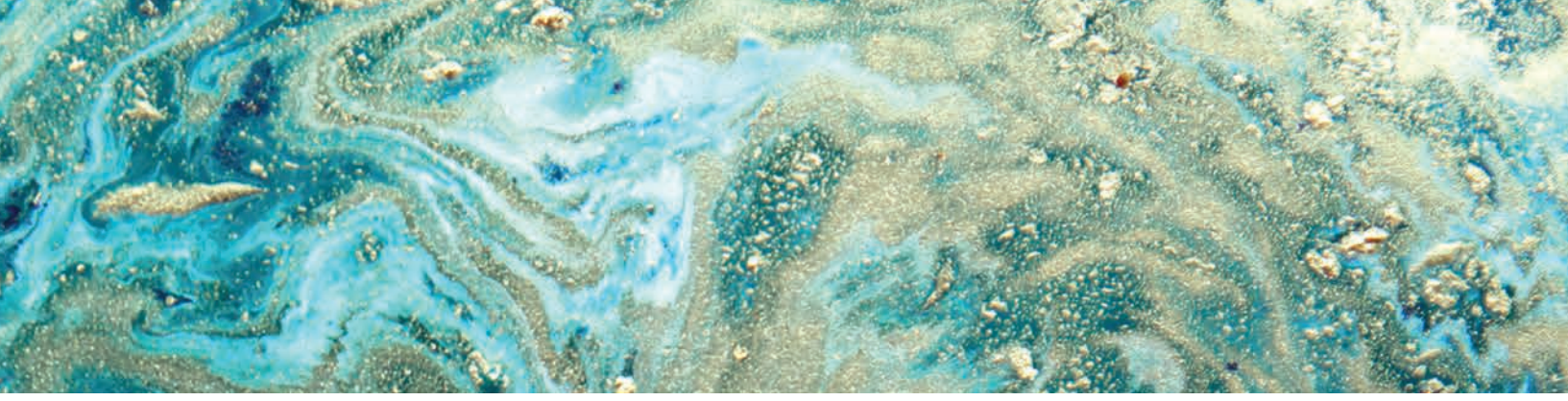
Utku. İstanbul: Birey Yayınları, 2005. 33-70.

Snicket, Lemony. *Talihsiz Serüvenler Dizisi: Kötü Günler Başlarken.* Çev. Nurettin

Elhuseyni. Res. Brett Helquist. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık, 2002.

Žižek, Slavoj. *İdeolojinin Yüce Nesnesi.* Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis

Yayınları, 2008.



2017

Çocuk Yazını

Ekim Sayısı

Kritik

Kritik -1

Azra Çelik

Bir Başka Karnaval: Nâzım Hikmet'in *Sarayda'sı*

Nâzım Hikmet'in *Masallar ve Hikâyeler* olarak derlenmiş dört kitaptan oluşan serisinin dışında, bunların içinde yer alan bazı metinlerinin tekli ya da gruplar hâlinde çocuk kitabı olarak yayımlandıkları bilinir. Bunlar içinde Ağustos 2017'de yayınlanan resimli çocuk kitabı *Sarayda*, "Orman Cücelerinin Sergüzeşti" isimli kısmın bir parçasıdır. Hayalî yaratıklar olan orman cücelerinin bir saray ziyaretini konu alan metin, sınıfsal farklılıklara dikkat çeker ve bu ayrımı eleştirir gibidir. Bu bağlamda, metnin geçtiği atmosfer ve bu kısa hikâyenin kuruluş biçimi, Bakhtin'in edebi türlerin teorik açılımlarını yapmada işlevsel olan karnaval kavramını açıklarken üstünde durduğu karnaval ve panayırların kendilerine atfettiği özelliklerle oldukça benzer bir görünüm sergiler.

Cücelerin tek bir serüveninden oluşan bu kitapta, ilk kısım cücelerin kısa bir tanıtımıyla başlar. Kimsenin fark etmediği bu cüceciklerin içinde muazzam bir çeşitlilik söz konusudur. Çinli Çi-Ka-Çi'den zenci Hintli veya Eskimo bir cüceye, Bilgiç ve Mankafa gibi tamamen birbirine zıt iki kardeşten Fırçaçık gibi ressam, Merhem Kutusu gibi doktor bir cüceye dek "cüceler toplumu"nun çeşitliliği ile metinde daha en baştan bir çeşit kozmopolit toplum yapısı kurulur. Cüceler bu noktada hayalî de olsa var edilmiş bir nevi halktır. Bu cücelerin serüvenleri ise kendisini cücelerin "en çevikleri, en akıllıları, en cesurları" olarak nitelendiren Yusufçuk'un aktarımı ve önderliğiyle gerçekleştirilmiştir. Ormanda yaşayan ve çoğu kişilerin böcek, ağustos böceği ya da çekirge sandığı bu varlıkların kahramanvari birtakım özellikleri mevcuttur. Bunların içinde "ormandan dışarı çıkarak dünyayı dolaşmak, insanlara bakmak, iyi işler görmek, iyi insanlara yardım etmek, gülüp eğlenmek, bazen de fenalıkların cezasını vermek" (1) gibi hiçbir kötü özelliğe yer vermeyen olumlu özellikler vardır. Cücelerin bu özellikleri

aslında onların yaşamlarını sürdürmek adına gerçekleştirdikleri gündelik uğraşlarıyla ilgili hiçbir ayrıntıya dikkat çekmeden, birçok çocuk yazını metninde gözlemlenmeye alışıldığı biçimiyle, boş zaman etkinlikleri üzerine kurulmuş bir hayalî dünya imgesiyle tıpatıp aynıdır. Bu dünya imgesinin ise Bakhtin’in karnavalıyla yakından benzerlikleri vardır.

Karnaval, Bakhtin’in deyimiyle kişilerin gerçek yaşam koşullarından bayram olarak belirlenen tarihlerde uzaklaşıp masalsı bir zaman düzleminde hep birlikte gerçekleştirdikleri çoğu zaman da kimliklerinden sıyrılarak gerçekleştirdikleri bir çeşit törendir: “Folk eğlencesinin vazgeçilmez öğelerinden biri taklitti yani giysilerin ve toplumsal imgenin yenilenmesi. Başka bir temel öge de hiyerarşik düzeylerin tersine çevrilmesiydi: Soyтары kral ilan edilir” gibi (102). Cücelerin yaşadıkları komün hayat birçok özelliğiyle karnavalesk özellikler taşır ve *Sarayda* gerçekleştirdikleri gezi küçük bir karnaval modelini temsil eder. Bir merak duygusuna kapılarak şehre gelip gördükleri saraya girmeyi kararlaştıran cüceler, Yusufçuk’un önderliğinde nöbetçilere yakalanma korkusu konusunda cesaretlendirilerek içeri sızarlar. Metinde, sarayda yaşayanlara ve sahiplerine dair hiçbir detay verilmemiştir aslında. Anlatıda buna dair hiçbir detayın verilmemesi ve anlatı boyunca da sarayda cüceler dışında kimseyle karşılaşılıyor oluşu manidardır. Adı üstünde hikâyenin geçtiği mekânın “saray” olarak adlandırılması, orada yaşayan, varlığı bilinen kral gibi birtakım soylu kişilere işaret eder fakat anlatı boyunca bu kişilerin anlatıya dâhil olması ya da görünmesi bir yana ismi dahi geçmez. Yalnızca muhafızlarla korunduğuna dair tek bir detayın bilindiği saraya girişte, cücelerin eyleminin gizli ve kural yıkıcı ancak kurnazca olduğunun altı çizilmiştir: “Sarayın içi karınca üşüşmüş gibi orman cüceleriyle doldu. Artık sarayın sahipleri bizlerdik” (Nâzım Hikmet 7). Bu noktada, Bakhtin’in karnaval sırasında halkın eğlenmek adına taklit ve toplumsal imgenin yenilenmesine başvuru cüceler için de geçerli olur. Nitekim “Alt ve orta sınıf, ruhbanlar, din öğreticileri, öğrencileri ve korporasyon mensupları bu folk eğlencelerinin asıl katılımcılarıydı” (Bakhtin 103). Daha ilk andan itibaren cüceler sarayın asıl sahibini taklide

başlarlar ve kimse tarafından fark edilmeyen, bir manada sıradan, herkes gibi, yani halktan olan bu kişiler farklı bir ritüele adım atarlar. Bu ritüelin kendisi ise karnaval ile koşut özelliklere sahiptir. Bakhtin’e göre,

Karnaval, sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında bir ayrım yapılmaksızın gerçekleşen bir törendir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır, karnaval edimine herkes katılır. Karnaval izlenmez, hatta daha doğru bir dille icra bile edilmez; katılımcıları karnavalın içinde yaşarlar, karnavalın yasaları yürürlükte olduğu sürece bu yasalara göre yaşarlar; yani, karnavalesk bir yaşam sürerler. Karnavalesk yaşam alışıldık seyrinden çıkmış bir yaşam olduğu için de, bir ölçüde “ters yüz edilmiş bir yaşam”dır, “dünyanın tersine çevrilmiş tarafı”dır. (238)

Kimsenin fark etmediği cüceler burada sarayın asıl sahibi yerine geçip “dünyanın tersine çevrilmiş tarafı”nda bir karnavalda gibi eğlenirler. Öyle ki bu hâllerini şöyle aktarırlar: “Sırmalı perdelerin altın kakmalı kornişlerin ipekli halıların üstünde ter ter tepiniyorduk. Kocaman yaldızlı kapılar açıyor odalara girip çıkıyorduk” (Nâzım Hikmet 8). Kendilerine ait bir karnavalın içinde cüceler hep birlikte eğlenirlerken diğer cüceler içinde kendini ön plana çıkarmasıyla daha en baştan belirginleşen Yusufçuk cüce karakterinin söylemi dikkat çekicidir. Bakhtin’e göre,

Sıradan, yani karnavalesk-olmayan yaşamın yapısı ve düzenini belirleyen yasalar, yasaklar ve kısıtlamalar, karnaval boyunca askıya alınır: askıya alınanların başında da, hiyerarşik yapı ve bu yapıyla bağlantılı tüm korkutup sindirme, hürmet, dindarlık ve adabımuaşeret biçimleri gelir -yani, sosyo-hiyerarşik eşitsizlikten veya insanlar arasındaki (yaş da dâhil olmak üzere) herhangi başka bir eşitsizlik biçiminden kaynaklanan her şey. İnsanlar arasındaki tüm mesafeler askıya alınır ve özel bir karnaval kategorisi yürürlüğe girer: insanlar arasında özgür ve içli dışlı, teklifsiz, samimi, sıcak bir temas. (238)

Oysa Yusufçuk yukarıda bahsi geçen bu sıcak teması gerçekleştirirken itici bir güç işlevi görür gibidir *Sarayda*'da. Bir sahnede, Yusufçuk diğer cücelere bakar ve aynada kendilerini seyreden Küçük Gemici ile Değirmenci cüceleri hakir görür: “Doğrusunu isterseniz hiç de aynada bakılacak kıyafetleri yoktu. İçlerinde aynaya bakıp elbiselerinin şıklığı ile iftihar etmesi lazım gelen bir ben vardım. Fakat beni aynanın yanına çıkartmadılar” (Nâzım Hikmet 14). Giysilerin kılık kıyafet ve görünüşün karnavallar boyunca ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu dile getirmek elbette ki bir malumu ilam etmek olacaktır. Buna işaret edişinin dışında bu tip söylemleriyle metin boyunca anlatıcı sesi ile Yusufçuk örtüşerek okurla buluşur ve Yusufçuk ötekiler içinde anlatıya öncelikli bir pozisyonda dâhil edilmiş ve sürekli kendisini öne çıkaran bir karakter sergiler. Kendini diğerlerinden daha üstün görmeye meyilli bu karakterin kral yahut soylu kişi yerine geçmiş bir alt tabaka kişisi olarak düşünülmesi yanlış olmayacaktır. Nitekim Yusufçuk'un alayla ya da davranışlarının kısıtlanmasına varan tepkilerle karşılaştığı anda başvurduğu bir davranış metin boyunca takip edilebilir durumdadır: cüceleri kışkırtarak onları kendi fikri doğrultusundaki eyleme itmek. Bu noktada *Sarayda* karnavalı Bakhtin'inkinden ayrılmaya başlar. Diğer tüm cüceler kimi özelliklerine, beceri hatta beceriksizliklerine göre isimlendirilirken Yusufçuk'un bir özel isme sahip olması da yine onu ayırtıran ve görece onu üstün konuma taşıyan bir simge gibidir. Anlatı boyunca Yusufçuk'un harekete geçirici her kışkırtması cücelere karnavalesk öğeleri pekiştirecek edimler sergiletir. “Hayatta geçirgen olmayan hiyerarşik engellerle birbirinden ayrılan insanlar karnaval meydanında özgür ve teklifsiz bir temasa girerler. Sıcak, samimi temas kategorisi keza, kitlesel eylemlerin özel örgütlenme şeklerinden, özgür karnaval jestlerinden ve sakınmasız karnavalesk sözden de sorumludur” (Bakhtin 238). Bu noktada metnin soyluları hiç anlatıya dâhil etmeyişiyle halk ve soylular arasında bir hiyerarşi yaratması gibi bir durum söz konusu olmadığından kitlenin yine kitle içinden biriyle harekete geçişi söz konusudur ki bu tamamıyla metne dair bir noktayı öne çıkartır. Yusufçuk kitlenin bir parçası olmakla kalmaz bir şahsiyet

kazanır, bireyleşir. Yusufçuk'un onunla alay eden cücelerin ilgisini bir başka yöne çevirmek adına onları balo salonuna yönlendiriş de bu şekilde gerçekleşmiştir. Burada cüceler tam da karnavalesk bir eğlence içine girmişlerdir: "Herhâlde sarayın dans salonu şimdiye kadar böyle parlak bir balo görmemişti. Dansların her nevini yaptık. Zeybek oyunundan fokstrota kadar ne kadar dans varsa hepsi büyük bir neşe ile yapıldı. Mızıkamız yoktu. Fakat biz sıçrayıp hopladıkça tavandaki avizeler sallanıyor billurları birbirine çarpıyor güzel bir orkestra gibi bize tempo tutuyordu" (Nâzım Hikmet 20). Bu yorucu eğlencenin ardından bu kez hep birlikte istirahat amaçlı gidecekleri yatak odasını aramaya koyulduklarında odayı bulan yine önderliğiyle ve yatağa atlayışıyla diğerlerini kışkırtıp onların da yatağa atlamasını sağlayan bir başka deyişle taklit edilen şahsiyetiyle Yusufçuk olur. "Beni gören orman cüceleri dururlar mı?" (22). Fakat bu eylemle başlarına gelen artık "karnaval"larının sona erdiğinin sinyalleri gibidir. Somya kırılmış, cüceler yaralanmış, doktor cüce onları tedavi etmeye başlamıştır. Birden bire yatağın kırılma sesinin yarattığı etkiyle, onlara doğru geldiğini düşündükleri saray eşrafından kaçmak adına harekete geçerler ve cüceler yine Yusufçuk'un önderliğiyle sarayı terk ederler.

Bu terk edişle birlikte karnavallarının resmî bitişi gerçekleşmiş olur ki bu bitişle cüceler, sarayın eşrafı kendileriymiş gibi davrandıkları bu kısıtlı karnaval sürecinde, asıl saray eşrafını taklit etmeyi gerçekleştirebilmiş, kısa süreliğine de olsa hiyerarşik düzende onlardan üstte olan bu kişilerin yerine geçebilmiş, tıpkı Bakhtin'in karnavalında olduğu gibi, karnaval için belirlenen süre içerisinde kural ve kaideler yokmuşçasına özgürce eğlenip soyluların yerine geçebilmişlerdir. Tüm bu benzerliklerin dışında, *Sarayda* serüveniyle Bakhtin karnavalını ayıran en temel gösterge, burada soylularca onaylanmış ve gerçekleştirilmesine izin verilmiş bir karnavalda değil, gizli ve kuralları gerçek anlamda yıkmakla gerçekleştirilmiş bir karnavalda eğlenilmiştir ki bu başkaldırı Nâzım Hikmet'in kaleminden çıkan bu eseri tam manasıyla kendi eseri olarak imzalayışıdır. Karakterleşmiş bir kahraman olarak Yusufçuk gibi düzene

başkaldıran kişiler oldukça, yalnızca soyluların belirttiğı sınırlar içerisinde değil kendi belirledikleri sınırlar içerisinde de özgür bir karnaval yaratılabilir. Ne yazık ki nihai noktada göze çarpan düzenin kurmuş olduğı hiyerarşinin karşısına kendi öz iradesiyle yeni bir cüceler arası hiyerarşi kurulmasıdır ki bu da metnin parodisi olsa gerektir.

Kaynakça

Bakhtin, Mikhail. *Karnaval dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Nâzım Hikmet. *Sarayda*. Res.Ayşe İnan Alican. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Kritik

Ayşenur Gülsüm

Kurmaca Gibi Yaşanmış Gerçek Bir Çocukluk: *İlk Romanım*

Çeviri metinleri, radyo programları ve sinema yazılarıyla tanınan Sevin Okyay'ın ilk çocuk kitabı *İlk Romanım*, on yaşındaki Sevin karakterinin her gün bir parça yazdığı “özel bir defter” olarak kurgulanır. Sevin, üç yaşından anlatı zamanındaki bugüne dek yaşadıklarını, elbette geçmiş zaman kipi ile kaleme alır. Çocukluğa ait tüm duygular bugündendir, tanındır; fakat zaman zaman Sevin'in yaşadığı dönemin günümüz olmadığı hissedilir. Kardeşinin kolu kırılınca Münir Nurettin Bey'in konserine gidememişlerdir örneğin ya da Sevin çarpım tablosunu değil de “kerrat cetvelini” öğrenmeye çalışmaktadır. Kışlar Beşiktaş'ta geçirilirken yazın dört ay Maltepe'deki yazlık köşke gidilmektedir, Sevin'in ananesi de saraylıdır üstelik. Tüm bu motifler, yazarın 1942 doğumlu olduğu göz önünde bulundurulunca daha bir anlam kazanır ki metnin otobiyografik derinliği yazar tarafından da pek çok yerde dile getirilmiştir.

Pınar İlkiz'in Sevin Okyay ile söyleşerek yayına hazırladığı *Hakikaten, Sevin Okyay Anlatıyor* isimli nehir söyleşi kitabını okuyanlara *İlk Romanım*'daki bazı bölümler tanıdık gelecektir. Maltepe'deki hain kazların bacaklarını gagalaması, Oral ağabeyinin onu bisikletten düşürmesi, Bergson'un kitabının plaja kadar gitmesi, iki kişi ipi çevirirken bir türlü tersten girip atlamayı beceremeyişi... Söyleşide bir kez daha hatırlanan tüm bu anılar, on yaşındaki Sevin'in de başından geçmiştir *İlk Romanım*'da. Fakat nehir söyleşiyi okumayanlar yahut Sevin Okyay'ı tanımayanlar için de romandaki her bir anı son derece gerçekçidir. Zira başkahraman Sevin zaten kitapların içerisinde yaşamakta, bu sebeple gerçekle kurmacayı zaman zaman birbirine karıştırmaktadır. Bu muğlaklığa ek olarak anlatıcının çocuk diline ve duygularına hâkimiyeti ve Sevin'in kendi beceriksizliklerini açık yüreklilikle itirafı da metni son derece “sahici” bir yere taşımaktadır.

Okuduklarıyla Yaşayan Küçük Sevin

İlk Romanım, Sevin’in kendisinin yazdığı Önsöz’ün -çünkü bu bir günlük ya da anı defteri değildir, en başından beri bir roman olarak kurgulanmıştır- hemen ardından “Jo’nun Kardeşiyim” bölümüyle başlar. Dört kız kardeşin yer aldığı *Küçük Kadınlar* romanını bir solukta bitiren Sevin, Jo ile kardeş olduğunu tahayyül etmektedir. Evet, diğer üçüyle değil, sadece Jo ile kardeştir ve Jo’nun da kendisini gördüğüne inanmaktadır. Bu gerçeküstü başlangıç, kahraman hakkında önemli bir ipucu vermektedir aslında; Sevin’in bir Beşiktaş-evi bir de kitap-evi vardır, aynı şekilde kitap-annesi ve kitap-babası. “Ben gizli kahramanım, kitapta yazılmıyorum” (Okuyay 21) der ama orada olduğunu her zaman duyumsar. Okuduğu, sevdiği, korktuğu her kitap kahramanı ile bir arada yaşamaktadır. Çok sevdiği kuzuları kurban bayramında kesilince, katilleri Kraliçe İzabo’ya şikâyet etmeyi düşünür mesela. Fakat Kraliçe’nin Henri’yi bırakıp babasına âşık olacağından korkup vazgeçer. Hemingway “sakallı bir küçük oğlancık” olur gözünde, üstelik çok yaramazdır. Sevin’e göre eğer Cyrano bir takım tutsaydı kesin Beşiktaşlı olurdu ya da.

Sevin’in hikâyedeki gerçeklik ile kurmacayı daima iç içe tutmayı tercih ettiği ama bunu “hesaplı” değil tüm doğallığında yaşadığı “kurgusal hayatı” çeşitli dertlerle doludur; Fransız romanlarının içine girmektedir, ama dil bilmediğini belli etmemesi gerekmektedir örneğin: “...erkek çocuğum diye Castel-Jaloux’nun Gaskon taburuna girecektim. En kahraman genç Gaskon Beyi ben olacaktım. Fransız olmadığımı kimse bilmeyecekti. Annemden Fransızca öğrenecektim. Yani inşallah” (141). Tüm masumluğu ile yaşadığı bu hayal dünyasının zenginliği, “gerçek” hayatta pek yaşıtı ya da arkadaşı olmamasına rağmen okurda kalabalık bir arkadaş grubunun parçasıymış ve çok eğleniyormuş hissi bırakışı, pek çok kitabın çocuk okurlara gizliden ya da açıktan verdiği “kitap en iyi arkadaştır, çok kitap okumalıyız” klişe öğüdünden çok daha etkilidir. Sevin’in bu hülyalı yaşam biçimi, “Niçin kitap okumalıyız?” sorusunun da samimi bir cevabı gibidir.

Dünyaya Bir Çocuk Gibi Bakmak

Anlatının sahiciliğini artıran en önemli özellik ise yazarın çocuk dünyasına hâkimiyetidir. Otobiyografik pek çok öge barındıran böylesi bir eserde anlatıcının “çocuk” olduğuna okuru ikna eden, yazarın hadiseleri, diyalogları değil o zamanki hislerini ve yanlış yorumlamalarını çok iyi hatırlamasıdır. Küçük Sevin, yazar Pearl S. Buck’ın ismindeki S. kısaltmasının Sevin olacağını umut ediyordur örneğin. Düştüğünde oluşan yaralarının kabuklarını güzel bulmaktadır; “Güzeldir, kalındır, kopartınca yine kabuk bağlar” (127). Babahala’nın her zamanki kısık sesinin, çocuklara bağırmaktan öyle kalmış olacağına hükmeder ya da.

Çocuk bakışını yansıtan tüm bu detayları paylaşırken de zoru başarır anlatıcı; tıpkı bir çocuk gibi konuşur: “Kibar hanımlarla hanım kızlar, tarihî filmlerde görüyordum, ya da resimli romanlarda, ya da resimle süslenmiş hakiki romanlarda, ata biniyorlardı. Eteklerini topluyorlardı. Çok komiktiler. At onları n’apsın öyle etekle falan?” (91). Son cümlelerin devrikliğine ek olarak sondaki “falan” kelimesinin bıraktığı etki ile söylem görüntüyü daha da komikleştirmiştir. Dilin bu bilinçli çocuklaştırılma örneklerinin metin içinde çok bulunması yanı sıra bazı sahnelerde dil, başlı başına çocuk bakışının konusu olur: “[Annem] ölmemi istemezdi, onu biliyorum. İstese çünkü hasta olduğumda bakmaz, olur biter. Bakıyordu, sorumluluk sahibiydi çünkü. Ya da sorumluluğunu müdrik, herkes öyle diyordu. Müdrik’i seviyordum, ibrik’e benziyordu da ondan. Sen ibrik oluyordun, sorumluluk da koşup içine giriyordu” (184). Anlatıcı kelimelerin çağrışımları üzerinden bir çocuğun zihin dünyasına dair okuru fikir sahibi yapar. Metinde dilin araçsallaştırıldığı önemli bir örnek daha vardır: Başkahraman İstiklal Marşı’nı ezberlediği sahnede, “o zaman vecd ile bin secde eder varsa taşım” kısmında ve “ruh-i mücerret” tamlamasında sürekli takılmaktadır. Pek çok okurunun ilkokul sıralarında tecrübe ettiği bu deneyimi önce başarısızlık, sonra başarı aracı olarak sunan anlatıcı, bu detayla okurları kahraman ile biraz daha yakınlaştırır.

Beceriksizlik Güzellemesi

Kurmaca ile gerçeğin iç içeliği ve çocuk dilinin başarılı kullanımına ek olarak metni sahici kılan; küçük başkahraman Sevin'in idealleştirilmeden, tüm hataları ve beceriksizlikleri ile okura sunulmasıdır. Her çocuk gibi Sevin de sağını ve solunu birbirine karıştırır örneğin: "...sağımı ve solumu uzun zaman bilemedim. Çok çalıştım, öğrenemedim. Çünkü hepi topu iki tanecik şeydi, biri değilse öbürü. İnsan şaşırıyordu. Biri ya da öbürü olan şeylerde hep şaşırırdım. Hep öbürü olanı esas sanırdım önce. Onun öbürü olduğunu anlamazdım" (71). Çocukların niçin bu işi öğrenemediklerini, yetişkinlerin de mantıklı bulacağı şekilde açıklayan bu becerisizlik anlatımı, tıpkı önceki örneklerdeki gibi yine bir başarı hikâyesine dönüşür. Resmî geçit töreninde ilk sol ayağını atmaya alışan Sevin'in; "Kendiliğinden öne fırlıyordu, çok akıllı bir ayaktı" (72) açıklaması hem çocuk diline güzel bir örnek hem de çocuklar için bir "başarabilirsiniz" mesajıdır.

Sevin'in bir özgüvenle tırmandığı ağaçtan korkup inemediği hikâye de yine özenli kelime seçimleri ile komikleştirilmiştir ve çocuk okurlar için "ben de sizin gibiyim, bazen bazı şeyleri başaramayabiliriz" tesellisi hükmündedir:

Gözümü kararttım, en tepesine kadar çıktım. Sonra, cesur çocuğum diye, edayla aşağı baktım bir. Dutun tepesinde yiğit bir çocuk, bir gözcü. Serenin tepesinden ufukları tarıyor, düşman gelirse herkesi uyandıracak. Sonra da ordusunun başında savaşa koşacak. Edayla aşağı baktım ve ağacın tepesinde kalakaldım. Olduğum yere çakılıp kalmıştım, korkudan kıpırdayamıyordum. Dallara sımsıkı tutundum, ağaca yapıştım.

(106)

Sevin'in ilham verici başarısızlıkları, çok kitap okumasından mütevellit heyecanlı bir macera kitabının parçası gibidir her zaman. Bu alıntı onun kurmaca ve gerçek arasındaki yaşam biçimine, anlatıcının çocuk dünyasına hâkimiyetine de birer örnektir aynı zamanda. Kendisinde

ordular yönetecek kuvvet bulup tepelere tırmanan çocukların, aşağı inemeyince duydukları korku ve her iki duygu arasındaki o doğal geçiş Sevin'i sahici kıldığı gibi *İlk Romanım* okurları için de bu beceriksiz kız çocuğunu "en iyi arkadaş adayı" yapar. Kitap-arkadaş elbette!

Sonuç

Sevin Okyay'ın *İlk Romanım* isimli çocuk kitabı, başkahraman Sevin'in en başta söylediği; "Şimdi önsöz yazdım, birazdan da romanımı yazarım" (9) cümlesinin vadettiği kolaylık ve akıcılıkta ilerler. Kısa cümlelerin zaman zaman okumayı zorlaştırması göz ardı edilirse, romanın geneline etkileyici bir "çocuk bakışı" hâkimdir. Anlatıcı bir çocuk gibi konuşmaz yalnızca, sahiden bir çocuk gibi düşünüp hissedebildiğine ikna eder okuru. Sevin Okyay'ın anadile hâkimiyeti ve dikkatli kelime seçimleri ile metin derinleşirken, otobiyografik öğeleri bilmeyenler için dahi sahici bir yer edinir. Bunu sağlayan ise bahsi geçen çocuk bakışı ve en önemlisi başkahramanın hiç yaramazlık yapmayan, her alanda başarılı, ideal bir çocuk yerine çoğu zaman kıskanç, beceriksiz ve dikkatsiz şekilde karakterize edilmesidir. Bu özellikler aynı zamanda çocuk okurların başkahraman ile kuvvetli bir bağ kurmasına da yardımcı olmaktadır.

Kaynakça

İlkiz, Pınar. *Hakikaten: Sevin Okyay Anlatıyor*. Ankara: Ayizi Yayınları, 2017.

Okyay, Sevin. *İlk Romanım*. İstanbul: Can Çocuk Yayınları, 2010.



2017

Çocuk Yazını

Ekim Sayısı

Söyleşi

*Sevin Okyay
&
Kutlukhan Kutlu*



2017

Çocuk Yazını

Ekim Sayısı

Sine-masal

Sine-masal

Havva Yılmaz

Miyazaki'nin Sihirli Evrenine Yolculuk

-Korkunç hissediyorum, bir kayanın altına sıkışmışım gibi.

-Evet, kalp ağır bir yükür.¹

Sinemanın büyüyle arkadaşlığı nevezuhur bir olgu değil. Kamuya açık ilk film gösteriminden bu yana sinema başlı başına sihirli bir icat, seyirciyi başka dünyalara sürükleyen, alternatif hayatlara inandıran bir araç olarak görölmeye başladı. Teknolojik yeniliklerin sağladığı imkânlarla, zamanla, gerçekten de göz kamaştırıcı bir büyü makinasına dönüştü sinema. Her film, kendi içinde yeni bir evren inşa ederken seyircinin payına düşen, yaşadığı dünyadan sıkıldıkça hangi evrende nefes almak istediğine karar vermek oldu. Eh, iyi ki de oldu; bu sayede Hayao Miyazaki gibi muhteşem evrenlerin kapısını çalabildik. Hayatında bir kez olsun, herhangi bir Miyazaki filmi seyretmiş olup bu yazıyı okuyanlar, ortada çalınacak bir kapı falan olmadığını hatırlatacaklardır derhâl. Elhak, doğru da söyleyeceklerdir. Çünkü Miyazaki sinemasının büyülü evreninde tüm iyi niyetlilikler öncelikli kabul listesinde. Siz kapıyı çalmadan, bütün alem önünüze seriliverir, şöyle bir yönelmeniz yetecektir... Şu hâlde, Miyazaki sineması deyince “(ö)yle bir kapı olmalı ki çalınca, insana hiçbir şey sormadan açsalar...” diyen Oğuz Atay’ın dahi hayallerinin ötesinde bir samimiyet, ferahlık, hüsnükabul diyarından söz ettiğimizi hatırla tutalım...

Diana Wynne Jones’un aynı isimli eserinden uyarlanan, *Yürüyen Şato* (2004) filmi de Miyazaki evreninin kıymetlilerinden. Studio Ghibli yapımı film, Reiko Yoshida tarafından

¹ *Yürüyen Şato* filminden.

senaryolaştırılmış ve ilk gösterimden itibaren sinemaseverlerin yoğun ilgisine mazhar olmuş. Hâliyle, hatırı sayılır bir finansal başarı ve birtakım ödüller ve adaylıklar da kazanmış. Konusu ise özetle şu şekilde: Sophie Hatter, babasını kaybetmiş ve çalışmak zorunda olan yoksul bir genç kızdır. Kendisini güzel bulmadığı gibi hayata karşı yüksek beklentiler içerisinde girmeye de cesareti yoktur. Üvey annesiyle beraber işlettikleri şapkacı dükkanında gün boyu şapka süslemesiyle meşgul olmaktadır. Sophie'nin en yakın arkadaşları da yine bu şapkacılar; kimi zaman onları üzgün görüp teselli eder kimi zaman kendi derdlerini paylaşır. Bir gün, şehir merkezindeki pastacıda çalışan kardeşi Lettie'yi ziyarete gitmesiyle bu sakin, beklentisiz fakat bir parça da buhranlı hayatı büyük değişime uğrar. Sophie, farkında olmadan Kötülükler Cadısı'nı (Witch of Waste) kızdırmıştır ve ne olduğunu anlamadan cadının öfkesine maruz kalır: O artık bastonsuz yürüyemeyen yaşlı, eciş-bücüş bir kadındır. İlginç olansa herhangi bir kadını doğrudan intihara sürükleyecek bu durumun Sophie'nin hayatında sabah tarakta kalan saç telleri kadar dahi hüzne sebep olmamasıdır.

Sophie, yaşlılığı yadırgamaz, ancak bu hâliyle dükkanda kalıp çalışmaya devam etmesi mümkün olamayacağı için, yine de yollara düşer ve büyüden kurtulmaya çalışır. Filmin geri kalanı bu yolculuk sırasında Sophie'nin içsel dönüşümünü hikâye eder. Yolda Sophie'nin yolda karşısına çıkanlar, büyücü Howl'un şatosuna temizlikçi olarak girmesi, zamanla ev halkının bir parçası olması, hatta evin hanımefendisi hâline gelmesi renkli ve hareketli bir olay örgüsüyle ve eğlenceli bir üslupla seyirciye aktarılır. Bütün bunlar olup biterken, Sophie iyi niyetli ama tecrübesiz bir genç kızdan, iyiliğini bilgelikle tamamlamış, aşkla taçlandırmış bir genç kadına dönüşür ve kendisiyle birlikte diğer karakterlerin de dönüşümüne yardım eden güçlü bir iradeyi temsil eder. Sophie'nin iyilikle dolu kalbinin yöneldiği, sevgi ve merhamet çemberinin içerisinde herhangi bir şekilde dâhil olan kim varsa bu değişim rüzgarından nasibini alır; boy boy

yeşillenir, filiz verir. Sophie Hatter, elinin değdiği yere can veren büyülü bir iyilik meleği gibidir ama onun gücünü ortaya çıkartan, iradesini harekete geçiren, bakışına derinlik, ruhuna gençlik, diline soyut bir lezzet ve kudret katansa büyücü Howl'a duyduğu saf aşktır.

Howl'un kimsesiz kalbinde açılan derin boşluk, küçük yaşlardan itibaren Miyazaki'nin filmlerinde sıkça eleştirdiği kötü duygularla dolmuştur. Bencillik, hırs, materyalizm gibi duygular, Howl'u uçsuz bucaksız bir umarsızlık çukuruna sürüklemiştir. Yakışıklı, karizmatik, güçlü, becerikli, zeki ve daha bir dolu nimet, Howl'un kalbini bir ateş cinine emanet etmesine neden olacak kadar hayatını esir alan prangalara dönüşmüştür. Howl, yeteneklerini ve zekâsını kullanarak başarılı ve ünlü bir büyücü olmuştur, hâlbuki bu şöhret kimi zaman ayağına dolanmakta, onu istemediği şeyleri yapmaya zorlamaktadır. Başkalarının savaşlarına asker olmak zorunda kalmak, siyasi otoriteyle iyi geçinmek, sürekli kaçak hayatı yaşamak gibi... Yakışıklı, çekici ve karizmatik bir erkek olmaksızın, ona gerçek aşkın ne olduğunu unutacak kadar duygusuzlaşmak dışında herhangi bir yarar sağlamamaktadır. Üstelik, bu özellikleri onu etkileyciliğine düşecek küçücük bir gölge yüzünden saatlerce salya-sümük ağlayacak kadar kırılganlaşmıştır. Velhasıl, Howl, Sophie'nin maruz kaldığı büyüden çok daha beter bir lanete uğramış gibidir.

Miyazaki takipçileri, bu imanın açık bir kapitalizm eleştirisi olduğunu hemen fark edeceklerdir. Maddeci, ruhsuz, egoist bireyler üreten bu kalpsiz düzende fiziki güzelliğin, başarının, gücün nasıl kutsandığını ve bu geçici hasletleri yüceltmenin insanı nasıl alçalttığını, parçası olmayı istemediği işlere, ruhunu yoran mücadelelere sürüklediği gibi hususlar Miyazaki filmlerinin en önemli temaları arasındadır. *Yürüyen Şato*'da da Howl'un ihtirashı kişiliği bütün bu eleştirileri mücessem kılar ve onun şahsında bütün bu hasletler yerilir. Öte yandan, Howl'un aciziyeti de bu eleştirinin bir parçasıdır. Çünkü Howl, bu kalpsiz dünyanın acınası hâlini de gözler önüne serer.

Sophie'nin, Howl'un sırrına zamanla ulaşması bu açıdan önemlidir. Kapitalizmin parlak, acımasız, ihtişamlı yüzünün ardında kendi kendini yiyip bitiren ve kendisiyle beraber etrafındakileri de hayvanlaştıran bir yapı vardır. Bu yapıyı görmek, meseleye biraz daha içerden bakmayı ve ferasetli olmayı gerektirir. Sophie'de bu feraset, potansiyel olarak vardır çünkü onun yaşlı bir bedene hapsolmuşken bile taşımaktan yorulmadığı bir kalbi vardır. Ama olayların içyüzünü kavramasını sağlayacak olan bilgeliği ancak tecrübeyle edinmesi mümkün olacaktır. Bu tecrübe, tehlikelerle dolu bir maceranın ardından kazanılacak bir hediye, içsel bir mücadelenin ardından edinilecek bir ganimettir. Bu yüzden, filmin neredeyse tamamını oluşturan bu serüvenin kahramanının Sophie olması gerekmektedir.

Sophie gibi çekingen ve içine kapanık bir karakter için bilinmedik maceralara atılmak zordur. Neyse ki, en mütevazı ve korkak ruhları bile harekete geçirebilecek denli kuvvetli bir aşk bulutu Sophie'nin ruhunu sarıp sarmalar, asla gitmeyeceği yollardan gitmeye, asla girişmeyeceği işlere girmeye onu ikna eder. Böylece, hem Sophie bilgelik (sophia) yolunda kalıcı mertebeler edinip güç kazanır hem de koca bir dünyayı kalpsiz bir ateş cininin elinden kurtaracak çözüm reçetesini seyirciye sunar. Bu öyle etkili bir tedavi yöntemidir ki, bizzatıhi ateş cinini bile iyileştirme gücüne sahiptir. Bu nedenle, filmde, Sophie'nin ateş cini Calcifer ile büyücü Howl arasındaki antlaşmayı bozabilecek tek kişi olduğu doğrudan Calcifer'in dilinden ifade edilir. Calcifer'den Howl'un kalbini alıp yerine koymak bir başkası yaptığında her ikisinin de hayatına son verecekken, Sophie yaptığında hem Calcifer'i özgürleştiren, hem Howl'u yeniden hayata döndüren ve insanileştiren bir eyleme dönüşür. Ancak Sophie'nin bu hayat veren eylemi icra edebilmesi için, kötü niyetten ve hırstan arınmış kalbinin yanında, söz konusu bilgeliğe ulaşmış olması gerekmektedir. Saf iyilik ve hüsnüniyetin böylesi komplike sorunların çözümünde yeterli olamayacağını ima eden bu husus, Sophie'nin kendine yapılan büyüü, yine büyüünün bir parçası

olduğu için sözle ifade edemiyor olmasına rağmen, Howl'un başından beri durumun farkında olmasıyla da pekiştiriliyor. Howl Sophie'nin aslında görüldüğü gibi yaşlı bir kadın değil, 18'inde bir genç kız olduğunu bilmesine rağmen Sophie'ye onun sırrını bildiğini açıklamıyor. Çünkü Sophie aslında büyüü bahane ederek yaşlılığı kendisine bir zırh olarak kullanıyor ve Howl kendi kurtuluşunun onun mücadelesine bağlı olduğunu bildiği için bu zırhı ifşa etmek istemiyor. Hatta Calcifer bile Sophie'nin istese kolaylıkla eski hâline dönebileceğini ondan gizliyor. Ama ikisi de Sophie'nin kendi elleriyle bu zırhı bir kenara bırakıp daha hızlı yol almasını da arzu ettikleri için birtakım küçük hilelere başvurabiliyorlar. Şatoyu Sophie'nin eskiden çalıştığı dükkanın yanına taşıyıp ona geçmişini anımsatmak, böylece yolculuğunun onu kendisinden uzağa savurmasına, içine sığındığı zırhı benliğinin bir parçası gibi benimseyerek durağanlaşmasına izin vermemek gibi...

Bütün bunlar, Sophie'nin aslında hepsinden daha güçlü bir büyücü olduğunu da ortaya çıkartmaya yarayacaktır. Sophie, kendisi farkında değilken bile aslında sihirli güçlere sahiptir ve eşyaya etki edebilmektedir. Gücünün farkına vardığıdaysa iradesini iyilikten, doğruluktan, güzellikten yana kullanacaktır. Filmin bu açıdan kaderci bir perspektifi olduğu da öne sürülebilir. Howl'un Sophie'yi askerlerin elinden kurtardığı sahnede nasıl ve neden ortaya çıktığı seyirciye açıklanmadığı hâlde henüz macera başlamamışken onun aradığı kız olduğunu anlaması ve ifade etmesi, sonrasında sabırla Sophie'nin değişim sürecinin sona ermesini beklemesi ve beklerken Sophie'ye hiçbir sır vermemesi, Sophie'nin Kötülükler Cadı'sı gider gitmez durumunu kabullenip yola koyulması, yolda karşılaştığı olayların üzerinde büyük şaşkınlıklar uyandırmaması ve daha bir çok şey karakterlerin iradeleri dışında gelişen olaylar karşısında paniklemek yerine sakince beklemeyi ve doğru tavırdan ısrarcı olmayı tercih ettiklerini gösteriyor. Yani olayların akışı ya da ailenin ilk çocuğu olarak dünyaya gelmek gibi verili özellikler kaderin

bir parçası; bu hususlar altında karakterlerin aldıkları kararlar ve bu kararlardaki ısrarları ise iradeyi temsil ediyor.

Bu noktada macera, sadece Sophie'nin kişisel gelişim ve dönüşüm macerası olmaktan tamamen uzaklaşarak tüm karakterleri kuşatan kapsamlı bir serüvene dönüşüyor. Bu serüvende Sophie başrolde gözükse de olayların gelişiminde herkesin payı var ve herkes görüldüğünden farklı özelliklere sahip. Hatta çoğunlukla her şey görünenin tam tersi: Sophie'nin Şalgam Kafa adını verdiği korkuluk aslında korkutucu değil, kalpsiz bir büyücü olarak tanınan Howl aslında oldukça merhametli, hatta Kötülükler Cadı'sı bile aslında kötü değil... Herkesin birbirine ihtiyaç duyduğu, iyi ve kötünün mücadelesinde iyilerin safına katılacak herkesin kıymet gördüğü bir evren bu. Burada iyi ve kötünün üstünde bir kategori yok, çünkü herkesin mutlu olmasının tek şartı iyiliğin kazanması ve tüm Miyazaki filmlerinde olduğu gibi *Yürüyen Şato*'da da iyilikle kötülük arasındaki mücadele filmin temel odak noktasını teşkil ediyor.

Miyazaki'nin hikâyeye kattığı en temel unsur, bu mücadelenin ön plana çıkartılması ve kitabın görece daha kenardan değindiği meseleyi billurlaştırmasıdır diyebiliriz. Kitap ve film arasında kurgu açısından da hayli fark var. Örneğin kitapta Sophie'nin Martha adında ikinci bir kız kardeşi, Martha'nın da yanında çıraklık yapmaya gönderildiği iyi niyetli bir cadı daha var. Kötülükler Cadı'sının adı ise Çöl Cadısı olarak geçiyor ve Howl asıl mücadeleyi cadı ve cadının anlaşma yaptığı cine karşı veriyor. Filmde ise Howl'un cadı ile mücadelesi bir süre sonra geri planda kalıyor ve saray cadısı Suliman'ın savaşta birlikte çalışma teklifini kabul etmediği için onunla çetin bir mücadeleye giriyor. Ayrıca kitapta Howl'un kızkardeşi ve ailesine de yer verilirken filmde böyle bir konuya hiç girilmiyor. Hem kitabı okuyan, hem de filmi seyreden biri için aynı hikâyenin iki farklı versiyonunu görmeye imkân sağlayan bu değişiklikler konunun özüne zarar vermiyor.

Bu noktada, filmdeki bir çok değişikliğin hikâye Miyazaki rengini veren söz konusu iki önemli vurguya yer açmak için yapıldığını söyleyebiliriz. Görünen o ki, Miyazaki, kahramanlarını birer iyilik savaşıısına çevirebilmek için onları sadeleştirdiğı gibi, olay örgüsünü de bir parça dağınıklıktan kurtarıp derinleştirmek istemiş denebilir. Böylece, hem vurgulamak istediğı hususların altını çizerek diyaloglar için gerekli zemin oluşturulmuş, “Maymun iştahlı kalp, bu dünyada değişmeyecek tek şeydir”, “En parlak aydınlık, felaket zamanında olur”, “Kalp ağır bir yüküdür” gibi kuvvetli aforizmaları taşıyabilecek bir yapı kurulabilmiş; hem de bu mesajların duygusal geçişinin teminini sağlayacak romantik bir iklim, yapının içine yedirilebilmiş. Yani hem iyilik-kötülük mücadelesi, hem de bu mücadelede iyilik için savaşanların en önemli motivasyonu olarak sahici bir aşk, filmin merkezine oturtulmuş. Böylece, ortaya hem küçüklerin hem büyüklerin tekrar tekrar seyredebileceğı ve seyredenlere iyi bakmaları gereken bir kalpleri olduğunu hatırlatacak sihirli bir masal çıkmış. Öyle ki, filmin sonunda Calcifer’in hiçbir anlamaya ihtiyaç duymaksızın kendi arzusuyla uçurduğu şatonun peşinden gitmemek için kendinizi zor tutuyorsunuz.

Sine-masal

Abdullah Doğan

Kehanetin İzinde: *Aslan, Cadı ve Dolap*

C.S Lewis'in en önemli eseri olarak kabul edilen *Narnia* serisinin ilk kitabı *Aslan, Cadı ve Dolap* 1950 yılında okurların karşısına çıkmıştır. 2005 yılında Andrew Adamson'un beyaz perdeye aktarması ile ise dünya çapında bir şöhret kazanmıştır.

Lewis, kitabını vaftiz kızı Lucy Barfield'e armağan ederken ondan "peri masalı" diye bahsetse de günümüzde her yaştan okurun ilgi gösterdiği bir fantastik eser olarak alınılması muhtevasının bambaşka olduğunu gösteriyor. Lewis'in kurduğu dünya mitolojik varlıklar, İsa'yı andıran bir Aslan, Lilith'ten gelme bir Cadı ve Âdemoğulları, Havvakızları ile kutsal metinlerin tezahürü gibidir. Çeşitli dinî öğelere yapılan göndermelerle birlikte metnin altyapısının sıkı bir kadercilikle kurulması da bu iddiayı destekler niteliktedir. Bu yazı, farklı dinî öğelerin harmanlanarak yazarın fantastik dünyasına yaptığı katkıyı göstermeyi amaçlamaktadır. Bununla birlikte bu fantastik dünyanın filme olan yansımaları da göstermeye çalışacaktır.

Narnia, içinde çeşit çeşit varlıkların eşit bir şekilde yaşadığı bir evrendir. Narnia'da yaşayan bir faun olan Mr.Tumnus'un evinde "İnsan Bir Mit Midir?" adlı bir kitap vardır. Böylece iki dünya arasında bir koşutluk kurulur. İnsanların dünyasında devlet, periler, faunlar gibi varlıklar birer mit iken Narnia dünyasında da insan bir mit olarak görülür. Bununla birlikte Narnia halkı bu mite inanmaktadır. Narnia dünyasında Âdemoğulları ve Havvakızlarının yönetimi ele alacağına dair bir kehanet vardır. Cadı dâhil herkes bu kehaneti doğru olarak kabul eder. Narnia'nın heterojen dünyasında her varlık birer canlıdır: "Kadına benzeyen ama aslında ağaçların ruhları olan taştan harika şekiller vardı. Bir Sentor'un harika bir kopyası, kanatlı bir at ve Edmund'un bir ejderhaya benzettiği yılan gibi bir yaratık vardı."

(Lewis 57). Cadı'nın hükümdarlığından önce bu dünyada herkes mutludur. Şarap tanrısının neşe getirdiği, Hermes ile bir Nympha'nın oğlu olan Silenus'un gezdiği mitolojik bir dünyadır: "Yaşlı Silenus'un şişko eşeğiyle onları ziyarete gelişini, bazen Baküs'ün gelişini ve o zaman derelerden su yerine şarap akışını ve tüm ormanın haftalarca neşeye boğuluşunu anlattı." (Lewis 15). Cadı ile birlikte bitmeyen bir kış gelmiş ve bu neşe sona ermiştir. Bununla birlikte neşe getiren mitolojik tanrıların yerini Cadı'nın tarafında olan kötü varlıklar almıştır. Böylece Narnia'da kutsal metinlerdeki gibi katı bir iyi-kötü karşıtlığını meydana gelir. Kötü varlıklar Homeros'un *Odysseia*'sındaki varlıkları andırır: "Devleri, kurt adamları ve bizim tarafımızda olan ağaçları çağır. Gulyabanileri, cinleri, insan yiyen devleri ve minotaurları çağır. Zalimleri, büyücü karıları, hortlakları ve zehirli mantar insanlarını çağır." (Lewis 79). Bu karşıt güçler Âdemoğullarının ve Havvakızlarının Narnia'ya gelmeleriyle birlikte epik bir destan oluşturur.

Film, çok küçük bir iki değişiklik dışında hikâyeye sadık kalarak çekilmiştir. Narnia'nın mitolojik evrenini de oldukça iyi yansıtmıştır. Savaş yüzünden Londra'dan uzağa gönderilen dört kardeşten Lucy, saklambaç oyunu esnasında boş bir odadaki dolaba saklanır. Büyük kürk ve paltolarla dolu olan bu dolaptan kışın hüküm sürdüğü Narnia ülkesine gider. Burada bir faun olan Mr.Tumnus ile karşılaşır. Tumnus'un anlattıklarından bu soğuk ve kasvetli ülkenin bir zamanlar yemyeşil ormanların içinde eğlenceli partilerin düzenlendiği bir yer olduğunu öğrenir. Dolaba geri dönen Lucy kardeşlerini böyle bir ülkenin varlığına inandıramaz. Lucy ile eğlenmeyi seven Edmund bir gün onu takip eder ve dolaptan Narnia'ya giden ikinci insan olur. Lucy'nin aksine Edmund Cadı ile karşılaşır. Cadı lezzetli Türk lokumu ve sıcak içecek verdiği Edmund'a kardeşlerini getirmesi karşılığı daha fazla Türk lokumu ile bir de prenslik teklif eder. Daha sonra Narnia'da Lucy ile karşılaşan Edmund yaşadıklarından ona bahsetmez. Döndükleri zaman da Lucy diğer kardeşlere Narnia'da

Edmund’la karşılaştığından bahsettiğinde Edmund bunu reddeder. Nihayet hizmetçi Margaret’ten kaçtıkları bir gün, dört kardeş dolaba saklanırlar ve Narnia’ya giderler.

Asıl hikâyenin başladığı bu kısım, kadercilik üzerine kurulmuştur. Bay Tumnus’un Cadı tarafından kaçırıldığını öğrenen kardeşler onları çağıran bir kunduzun evine giderler. Burada kunduz onlara iki Âdemoğlu ile iki Havvakızını içeren bir çeşit kehanetten bahseder. Peter buna karşın kendilerinin kahraman olmadığını belirtir. Bu nokta önemlidir çünkü daha önce Edmund, Cadı ile ilk karşılaştığında kardeşlerinin hiçbir özelliğinin olmadığını belirtmiştir. Kardeşler kendi dünyalarında yaşayan sıradan insanlar olmalarına karşın Narnia’da birer kahraman hâline gelirler. Nitekim Cadı’dan sonra Narnia’ya ilk kez uğrayan Noel Baba Peter’e kılıç ile kalkan, Susan’a yay ve Lucy’e bir merhem ile bir kama verir. Edmund ise Cadı’nın yanına gitmiştir. Edmund’un kardeşlerine ihanet etmesi de yine kader ve kehanetle bağlantılanır. Özellikle metin versiyonunda anlatıcı, ısrarla Edmund’un kötü biri olmadığını ve Cadı’nın verdiği sihirli lokum yüzünden kardeşlerine ihanet ettiğini belirtir. Bu noktanın filmde tam olarak yansıtılmamış olması hikâye açısından önemlidir. Edmund ihanet ederken dahi içten içe gerçekleri bilmektedir: “Yaptığı şey için kendi kendine bulduğu bahane buydu ancak çok da iyi bir bahane değildi, çünkü aslında, içten içe Beyaz Cadı’nın kötü ve zalim olduğunu düşünüyordu” (Lewis 54). Edmund’un yanlış yola bile bile girmesi, kaderine karşı bir eylemde bulunamayacağını göstermektedir. Anlatıcının Edmund’un Cadı’nın evine yaptığı yolculuğu uzun uzun anlatması ise Edmund’un bilinmeyen bir kuvvetin etkisiyle oraya çekildiğini hissettirir. Ayrıca Edmund’un kardeşlerine yiyecek ve ikbal karşılığında ihanet etmesi, yani nefsanî isteklerine boyun eğmiş olması onun günahkâr bir insan olarak çizildiğini göstermektedir. Cadı anlatıya göre, Âdem’in ilk karısı Lilith’in, cinlerin ve devlerin soyundan gelmektedir. Böylece sembolik düzeyde, tıpkı kutsal metinlerdeki gibi iyi Âdemoğlunu kandıran kişi lanetlenmiş kadın Lilith olur.

Peter, Lucy ve Susan kunduzlarla beraber yaptıkları yolculuktan sonra Aslan'ın kamp alanına varırlar. Bu yolculuk esnasında kış yavaş yavaş etkisini kaybetmeye başlar. Kehanette Aslan'ın dönmesi ve Âdemoğulları ve Havvakızlarının gelişi eşzamanlıdır. Aslan'ın ortaya çıkışı Narnia'nın mitolojik dünyasına bir de İsa figürünü katar. Aslan'ın İsa ile özdeşleşmesi Edmund için kendini feda etmesi ile gerçekleşir. Aslan'ın adamları Edmund'u kurtarırlar fakat Narnia'da yer alan büyü Aslan ve Cadı'nın üstündedir. Onu hazırlayan Büyük İmparator hainlerin öldürülmesini Cadı'ya hak olarak vermiştir. Cadı Edmund'u geri istediğinde Aslan onunla baş başa görüşür ve Edmund'un yerine kendisini feda eder. O günün gecesinde Aslan Taş Masa etrafında Cadı ve çeşitli yaratıkların eşlik ettiği bir ayinde kurban edilir. Film ile metin içerik aynı olmasına karşın Aslan'ın geri dönüşünün anlatıldığı yerlerde biçim açısından ayrılırlar. Filmde yönetmen bir yandan Aslan'ı, diğer yandan savaş meydanını gösterir. İzleyici Aslan'ın hikâyesiyle birlikte aynı zamanda Peter ve Edmund'un savaş alanında yaşadıklarına şahit olur. Metinde ise Aslan'ın hikâyesine ağırlık verilir. Okuyucu savaşın yaşandığı yere Aslan ile birlikte gider. Böylece İsa'nın dönüşü metaforu metinde daha epik bir biçimde yer alır. Buna karşın filmdeki savaşın anlatımı, metindekine göre daha ayrıntılı ve başarılıdır. Aslan, Cadı'nın taşa çevirdiği varlıkları tekrar canlandırır ve zor durumda olan Peter ve Edmund'a destek olarak yetişir. Bu sırada Edmund, Cadı'ya karşı savaşmış ve ağır yaralanmıştır. Edmund böylece cezasını çekmiş ve sembolik olarak tövbe etmesi sağlanmıştır. Aslan'ın Cadı'yı mağlup etmesi ile kehanetteki gibi dört kardeş tahta oturmuş ve Peter en büyük kral olmuştur.

Sonuç olarak eser, iyilerle kötülerin belli bir kadercilik çevresinde savaşını ele alır. Narnia hikâyesi tamamen ikili zıtlıklar üzerine kurulmuştur. Yaz-kış, iyilik-kötülük gibi durumlar bunların açık göstergeleridir. Bu açıdan anlatının tek tanrılı dinlerin yapısından etkilendiğini açık bir şekilde söylemek mümkündür. Bununla birlikte birçok mitolojik varlık barındırması ve ağaçların yaşananlara müdahalesi gibi detaylar ile de paganizme de

göndermeler içerdđi söylenebilir. Film ve anlatı kimilerince Hristiyanlık propagandası yaptığı için kimilerince de pagan öğeler taşıdığı için eleştirilmektedir. Buna karşın ben yazarın sadece bu temlerden yararlandığını düşünüyorum. Anlatının -üslubunun pek başarılı olmamasına karşın- bu kadar etkili olmasını da dinî ve mitolojik öğeleri başarıyla kullanmasına bağlıyorum. Filmde de bu unsurlar güçlü bir görsellikle sunulduğu için fantastik film hayranları tarafından ilgiyle karşılanmaya devam etmektedir.

Kaynakça

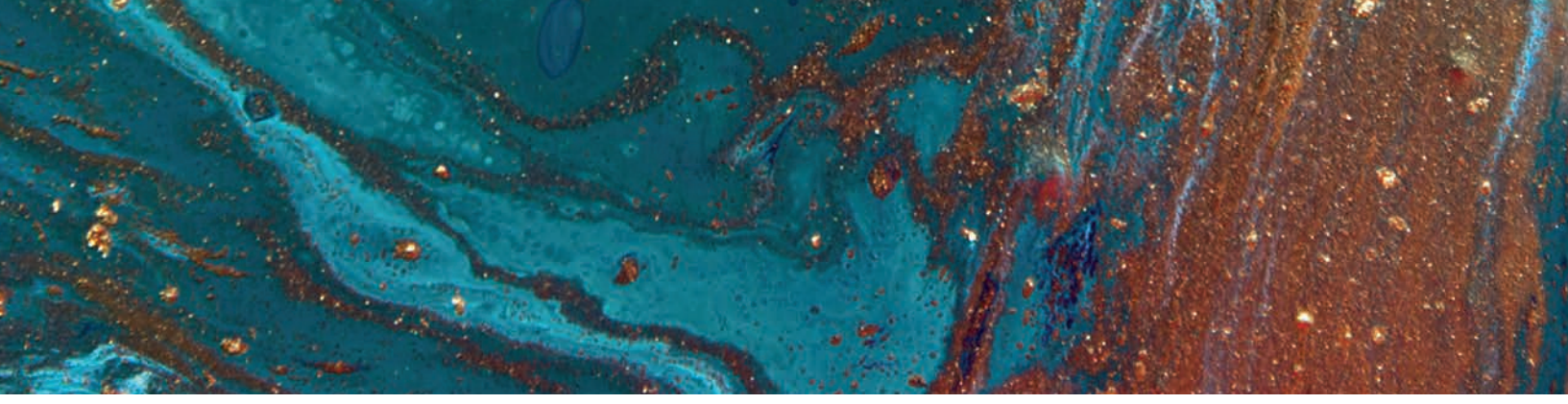
Lewis, C.S.. *Narnia Günlükleri: Aslan, Cadı ve Dolap*. çev. Müfit Balabanlılar. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık, 2012.



2017

Çocuk Yazını

Ekim Sayısı



www.cocukyazini.com

Sosyal Medya Hesaplarımız



cocukyazini



@cocukyaziniwebsite



@cocuk_yazini



T.C.
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI