Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 42, Ekim 2019, s. 114-127

ISSN: 2149-0821 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.39373>

Doç. Dr. Sema Özher Koç

Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

sozherkoc@osmaniye.edu.tr

*Sayın Hocam Tarık ÖZCAN Beyefendiye
Saygıyla...*

AYLA KUTLU’NUN “ASİ... ASİ” ADLI ROMANINDA MİTİK SÖYLEM-I: YATAY BOYUTUN SEMBOLLERİ

ÖZET

Modern Türk edebiyatına hikâye, roman, çocuk kitapları gibi pek çok farklı türde verdiği eserle katkı sağlayan Ayla Kutlu, romanlarını kurgularken toplumsal yapıya yön veren önemli olay ve dönemleri tarihi bir fon olarak seçer ve buradan hareketle kendi şekillendirdiği alternatif tarih anlayışıyla okuyucuya mesajlarını iletir.

Ayla Kutlu son romanı *Asi...Asi* ile Osmanlı’nın son döneminden 2000’li yıllara kadar gelen Antakya’nın tarihini anlatır. Romanların kronolojik sıralaması göz önünde bulundurulduğunda yazarın *Bir Göçmen Kuştı O* ve bu romanın devamı olan *Emir Bey’in Kızları* ile *Asi... Asi* adlı yapıtlarda daha uzak bir tarih anlayışına yöneldiği; *Kadın Destanı* ile de bu uzaklığın mitik bir zamana ulaştığı dikkati çeker. Sanatçının Anadolu coğrafyasından Kafkaslara genişleyen bir uzama yerleştirdiği olayların anlatımını mitolojik unsurlarla zenginleştirmesi; evrensel insanın dünya üzerindeki varoluş yolculuğu olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışmada mitin tanımı ve özelliklerinden, mitoloji ve edebiyat arasındaki ilişkiden

yola çıkılarak Ayla Kutlu'nun son romanı *Asi...Asi*^{*}de geçen mitik unsurlar, yatay ve dikey boyutların sembolizminden yararlanarak bir ayırıştırma tabi tutulacak ve romanda yatay boyutun sembolleri tespit edilmeye çalışılacaktır. Ayrıca dikey boyutun sembolleri ise başka bir makalenin konusu olacaktır.

Anahtar Sözcükler: Mit, yatay boyutun sembolleri, roman, Ayla Kutlu.

“Dünya insanla konuşur, bu dili anlamak için de mitleri bilmek ve simgeleri çözmek yeterlidir.”

Mircea Eliade

Giriş: Teorik Arka-Plan/Mit Ve Edebiyat

Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü* adlı kitabının Ön Söz'üne “*Mythos ve Mythologia*” başlığı altında “mythos”, “epos” ve “logos” sözcüklerinin anlamları üzerinde durarak başlar. Yunancada “söz” kavramını karşılamak için kullanılan bu sözcüklerden “mythos”un *söylenen veya duyulan söz, masal, öykü, efsane*; “epos”un *belli bir düzen ve ölçüye göre söylenen, okunan söz* (şiir ve ezgi anlamlarını taşır); “logos”un *ise insanda düşünce, doğada kanun* anlamlarına geldiğini belirtir. (file:///C:/Users/sema/Downloads/azra_erhat_-_mitoloji_sozluqu%20(1).pdf) 17. ve 18. yüzyıllarda, Aydınlanma Çağı'nda *uydurma, bilim ve tarih açısından gerçek dışı bir şey* olarak küçümsenen mythos; Alman romantikleri, Coleridge, Emerson ve Nietzsche'den sonra gittikçe yaygınlaşacak olan *ilmî veya tarihi hakikatin bir rakibi değil, fakat tamamlayıcısı olan bir çeşit hakikat veya hakikate eş bir şey* (Wellek-Varren, 1993, s. 165) biçiminde yeni bir anlam kazanmaya başlar.

Mitin bir şeyin nasıl yaratıldığını, nasıl *varolmaya* başladığını anlattığını bu nedenle de kutsal kabul edildiğini belirten Eliade'ya göre mitler, “*kutsal (ya da doğaüstü) olan şeyin, dünyaya çeşitli, kimi zaman da heyecan verici akınlarını betimlerler. İşte Dünya'yı gerçek anlamda kuran ve onu bugün içinde bulunduğu duruma getiren de kutsalın bu akınıdır.*” (Eliade, 2001, s. 16)

Joseph Campbell'e göre “*düş kişiselleştirilmiş mittir, mit kişisellikten çıkarılmış düştür; hem düş hem de mit ruhun dinamiğinin genel işleyişi içinde simgeseldir.*” (Campbell, 2000, s. 30) Campbell, “*genel geçerliği olan olağan insani biçimlerin yerel ve kişisel tarihsel sınırlamalarını çatışarak aşabilmiş olan kadın ya da erkek*” olarak tanımladığı kahraman'ı, -ki bu aslında arkaik toplumlardan bu yana kaostan kurtulmaya çalışan insandır- *ayrılma-erginlenme-dönüş* biçiminde standart bir yol üzerinde yolculukta kabul eder. Monomitin çekirdeğini oluşturan (Campbell, 2000, s. 41) ve ilkel mitolojidekilerle benzerlik gösteren bu yapı, mitlerin evrensel insanı kucaklayan yanına da işaret eder.

C. G. Jung, bazı mitos ve efsane motiflerinin dünyanın farklı bölgelerinde aynen tekrarlanması üzerine dikkatleri çekerken bunu biri kişisel diğeri kişiötesi (ortak bilinçdışı) olmak üzere iki kat üzerine düşündüğü bilinçdışı kavramıyla açıklar. “*Kişisel bilinçte, unutulmuş anılar, bastırılıp geri itilmiş olan acı hatıralar, eşikaltı algılamalar, yani bilinç yüzeyine çıkacak gücü bulamamış duyu algılamaları, en sonra da, bilinç için henüz olgunlaşmamış*

* Romandan alıntılar için Ayla Kutlu, *Asi... Asi*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2010 adlı basım kullanılmıştır.

ıçerikler"; ortak bilinçdışında ise "insanlığın en eski ve en evrensel düşünce biçimleri" olarak gördüğü ilksel imgeler (ilkörneğ/köken örnek) yer alır.(Jung, 1997, s. 145) Jung'un analitik psikoloji içerisinde değerlendirdiği bu ilksel imgeler, insanlığın zaman içerisinde tekrarlanagelen edinimleridir.

Dil, mitos ve sanatı "sembolik formlar" olarak adlandıran Ernst Cassirer, her üçünün de bir gerçeklik tabakasına dayandığını ve bu gerçekliğin zihinsel aktarım sürecinde varlık özne tarafından kavranır kavranmaz kırılmaya uğradığını; *bilginin temel dürtüsünün varlığın örtülü sembolünü açma ve hakikati çıplak ve örtüsüz biçimde kendi önüne serme çabası olan dürtünün her zaman yeniden doğduğunu* belirtir.(Cassirer, 2005, s. 14) Cassirer'e göre mitos karşımıza, belirli bir içyapı ve düzene sahip bir dünya koyar ki burada varlık *görünüş içinde bütün olarak, kırılmamış ve parçalanmamış bir birlik olarak kendini gösterir*.(Cassirer, 2005, s. 100) Mitosun zihinsel ortamında –her türlü somut anlamdan bağımsız olarak- 'öznel gerçeklik' keşfedilir ve kendine özgülüğü içinde kavranır.(s. 104)

Mitosun dünyasını bir kavram dünyası olarak görmek ve mitosun sürekli değişebilecek anlamını kendine ait düzeni bulunan bu dünyada aramak özünde *bilincin kendisini saran 'bilinçli olmayan' içindeki varoluş kavgası*(Saydam, 1997, s. 7) olup beraberinde kendilik ve nesne tasarımlarını da getirir. Burada kendilik kavramı ile kast edilen şey, *nesnelerle birlikte kendiliktir*; yani *ilişki içindeki kendiliktir* ve Kernberg'e göre arketipler, *etkinlikleri açısından, Nesne İlişkileri Kuramı'nın belkemiğini oluşturan içsel kendilik ve nesne tasarımlarının ilksel, ayrılmamış formlarına koşut düşmektedir*.(Saydam, 1997, s. 39)

Joseph Campbell, tamamlanmış mitoloji için dört temel işlev belirler. Bunlardan ilki uyanan bilincin bu evrenin *mysterium tremendum et fascinans* (ürpertici ve bağlayıcı giz) olarak olduğu gibi kabul edilmesini sağlamak(metafizik-mistik yönelim); ikinci işlevi bu biçimi yorumlayıcı bütüncül bir imge geliştirmek(kozmolojik yönelim); üçüncü işlevi, ahlaki bir düzeni savunmak(toplumsal yönelim); dördüncü işlevi bireyin bütünlük içine kuşkusuz biçimde yerleşmesini sağlamaktır. Mitolojinin en önemli işlevi olan bu son madde gereği *birey kendisiyle (mikrokozmos), kültürüyle (mezokozmos), evrenle (makrokozmos) ve kendisinin ve her şeyin ötesinde ve içinde olan huşu veren nihai gizemle uyum sağlar*.(Campbell, 2003, s. 16) Mitolojiye insanın yaşamı anlamlı kılma ve toplumu biçimlendirmede önemli görev yükleyen Campbell, bunun iki yolla yapılabileceğini söyler. Birincisi *düşünce yoludur* ki buradan mitoloji bilime yaklaşır; diğeri *deneyim yoludur* ki o da sanattır.(Campbell, 2006, s. 198) Mitolojinin edebiyat ile bağıntı kuracağımız çıkış noktası burası olsa gerek.

Güzel sanatların bir dalı olarak tasnif edilen edebiyat, mitosun gelecek zamanlara aktarılmasını sağlayacak en iyi vasıttır. *Kaos neyin ne olduğunun ve olacağının kesin şekilde bilinemediği bir oluş dünyasıdır*. Mitos bu dünyayı anlatırken insanın kaostan kozmosa geçişini de anlatır. Bu bağlamda edebiyatın dünyası da **kaos** olarak addedilir. Böylece sanatçı bir edebî metinde insana dair duygu, düşünüş, hayal ve tasarımları dile getirirken mitosların gücünden yararlanır. *Ancak burada mitosa batmış bir edebiyattan değil, mitosun dünyasını kendi tasarımlarının çok renkliliği derinliği ve zenginliği için kullanan yahut âdeta mitostan beslenen bir edebiyattan söz ediyoruz*. Mitosla bağıntı koparmış bir edebiyat ifade formları bakımından yoksullaşacağı gibi, hayal gücünün zengin dünyasında da uzaklaşır.(Köktürk, 2012, s. 22) Eliot, "Ulysses, Düzen ve Mit" başlıklı yazısında Mr. Joyce'un "Ulysses" adlı eseriyle Homer'in "Odyssey" adlı eseri arasında kurduğu ilişkiden söz ederken şu ifadeleri kullanır: "Eserinde mit kullanmakla, insanın çağdaş tecrübesiyle geçmişteki tecrübesi arasındaki fark ve benzerlikleri

ele alan Mr. Joyce, kendisinden sonrakilerin de kullanması gereken bir metot kullanmıştır. ... onun arz ettiği kargaşaya bir düzen verme metodudur.”(Eliot, 2007, s. 53) Bunu ilk defa Mr. Yeats'ın ortaya attığını belirten Eliot, Yeats'ı, mito-poetik metodun gerekli olduğunu anlayan ilk çağdaş bir şair olarak gösterecektir. Eliade ise mit ile özellikle roman arasındaki ilişkiye değinecek, romanın modern toplumlarda mit ve masalların ezberden okunmasının yerini aldığını; roman okunurken geçen zaman ile mit dinlerken geçen zamanın insanı *tarihsel ve kişisel zamanın dışına çıkarma ve masalsı, tarih-ötesi bir zamana dalma* bakımından benzer bulur. Nihayetinde romancının kurguladığı bu zaman anlayışı da *hayali dünyaların tüm özgürlüklerine sahip bir zamandır.*(Eliade, 2001, s. 233)

Rene Wellek-Austin Warren, mit ile edebiyatı karşılaştırdıklarında her ikisinde de *“imajlara ver vermiş olması, sosyal olması, tabiat üstü olması, tahkiyeli bir şey olması, arşetip karakteri taşıması, sembolik olması, bir program veya öbür dünyadaki hayatla ilgili olması, mistik olması”* gibi ortak yönler tespit etmişlerdir.(Wellek-Varren, 1993, s. 165) Daha çok roman ve mit arasındaki benzerliği çıkış noktası alan Gariper-Küçükcoşkun insan merkezli ve varlığın dünyayı anlamlandırma çabası bakımından yukarıdakine benzer bir yaklaşım sergilemişlerdir.(Gariper-Yasemin Küçükcoşkun, 2012, s. 39)

Günümüzde mitosların özelliklerinin belirlenmesi ve mitosları yeniden anlamlandırma çalışmaları mit ve edebiyat arasındaki bağı daha somut hale getirmiştir. Özellikle tarihi roman, postmodern roman ve fantastik roman türlerinde yaygın biçimde kullanılan mitik göndergeler, metinlerin zamanlar ötesi ile bağlantısını kurma ve evrensel imgeler yaratma bakımından sanatçılara kolaylık sağlamıştır. Biz, modern Türk romancılığının yetkin isimlerinden Ayla Kutlu'nun mit ve roman arasındaki bu bağdan başarılı şekilde yararlandığı kanaatindeyiz. Bu nedenle yukarıda genel çerçevesini çizmeye çalıştığımız mit kavramından hareketle sanatçının son romanı Asi... Asi'de geçen mitik söylemi tespit etmeye çalışacağız.

Ayla Kutlu, Türey Köse'yle yaptığı *“Küllerinden Doğan Şehrin Romanı...”* <http://www.yapi.com.tr/haberler/kullerinden-dogan-sehrin-romani-79296.html> adlı söyleşide bu romanın adındaki ilk Asi'nin yatay bir Asi olduğunu ve bereketi, insanlık değerlerini, bu topraklara ait değerleri temsil ettiğini; ikincisinin ise dikey Asi olarak isyanı, öfke ve yıkımı temsil ettiğini; ayrıca bu başkaldırıda bazı sırların ortaya çıktığını, romanın da bu sırlar üzerine kurulduğunu belirtir. Biz de çalışmamızı bölümlendirmede–aynı zamanda *yatay ve dikey boyutların sembolizmiyle* de uyuşan- sanatçının yaptığı yataylık ve dikeylik düşüncesinden yola çıktığımızı belirtmek isteriz.

“Düşünce ile onun yöneldiği nesne, aynı şeydir.”

Ernst Cassirer

1.Dişil İmgelerin Yayılımı: Asi... Asi'de Yatay Boyutun Sembolleri

Rene Guenon yatay boyutun *“genişliği” ya da tahakkukun temeli olarak alınan bireyselliğin tüm yayılımını, bazı özel tahakkuk koşullarına bağımlı olan bir olanaklar birlikteliğinin sınırı belirsizce yayılımını temsil et(tiğini)* ve belirli bir varoluş düzeyinde ya da derecesinde gerçekleştiğini dile getirir. Başka bir deyişle *bütünsel olarak alınan bir ve aynı varlık halinin olası tarzlarının sınırı belirsiz olmasına* denk gelen (Guenon, 2001, s. 23-24)

yatay yayılım, varlığın uzamsal açılımıyla da örtüşür ki bu açılımın dışıl imgeler kullanmak suretiyle mümkün olduğu söylenebilir. *Asi...Asi*'de **su**, **toprak**, **kadın** ve **kent** imgeleri etrafında yoğunlaşan yatay yayılım, aynı zamanda Campbell'in belirlediği mitolojinin 2. işlevi olan kozmolojik yönelime hizmet eder.

1.1.Su

Su, hem insanın ilk yaratılış maddesinde yer alır hem de hayatın sürdürülebilirlik şartıdır. Dünyanın ve insanın yaratılışına dair mitlerde geniş yer bulması; ayrıca antik çağlardan itibaren yerleşim yerlerinin su kıyısına yapılması su ile insan yaşamı arasındaki bu vazgeçilmez bağı işaret eder. Örneğin klasik Yunan ve Roma mitolojisinde Okeanos ve Thethys suyla ilgili unsurları yöneten Titanlardı. Jove ve erkek kardeşleri Titanları tahttan indirip iktidarı ele geçirdiğinde, Neptunus ve Amphitrite suların hakimiyetini Okeanos ve Thethys'in elinden almışlardı. Yine Nereus, Doris, Triton, Proteus su tanrılarından bazılarıdır. Latinlerin pınar nemfleri başta olmak üzere diğer ilahi varlıkları da içerecek şekilde kullandığı Camenae (Bulfinch, 2017, s. 153-155) sözcüğü suyun insanın varoluş yolculuğundaki yadsınmaz kutsiyetini vurgular. Türk mitolojisinde ise yer ve su birlikte düşünülürdü. Göktürk yazıtlarında**geçen "*Iduk yer-sub*" yani "*mukaddes yer ve su*" anlayışı aynı zamanda vatan düşüncesini de yansıtır.(Ögel, 2010, s. 323) Dede Korkut anlatılarında geçen "*arı sudan abdest almak*" ifadesi, suyla söyleşi, suya kurban olma, suya dua etme, sulardan geçit isteme, "*ant içme*" bu su kültürünün parçalarıdır.

Asi... Asi'de su imgesi akarsu ve yağmur biçiminde roman kurgusuna yansır. Asi nehri Ömer Azmi Efendi-Eşref Kadın, Bestami Ağa-Beyazıt Bey-Mahur Hala, Verda-Hatay-Nevnur-Altınyaz ve Armağan-Beylan-Atik-Alasu etrafında yoğunlaşan dört nesil üzerinde de etkisini gösterir. Malul gazi Ömer Azmi Efendi Sinanlı köyünde devlet tarafından kendisine verilen eve geldiğinde "*ırmağa vurulduğunu düşün(ür)*". Sinanlı civarında "*en geniş yayılma yatağına kavuş(an)*" Asi, "*taa Orta Toroslardan çıkıp gelen billur gibi Karasu'yu yutup rengini çalıyor, hazmettiğinde, o delişişek güzel sudan bir iz bile bırakmıyordu. Ömer Azmi Efendi, gücünü kaybettiğinden beri, güç saydığı her şeye hayranlık duyuyordu.*"(s. 23) biçiminde genişleme özelliğini vurgulayarak suyun yatay boyuttaki açılımını destekleyen bu ifadeler, henüz romanın başından itibaren Asi'nin roman kişileri üzerinde derin etkiler bırakacağını habercisidir. Sinanlı'daki "*eve kadar bir arktan gelen dağ suyu, mutfağın altından geçiyor, odanın tam ortasında açılmış dört köşe bir defter büyüklüğündeki delik, suyu kolayca alabilmek için kapı görevi görüyor.*"(s. 24) Ömer Azmi eve yerleşirken suyu kirletmemek gayesiyle bu deliği kapatır. Çünkü "*bu suyu ihtiyacı olan herkes alır, ... ama kimse içine bir kibrit çöpü, bir yaprak bile atmaz. Suyun kirletilmeyeceği inancı dolaşıma izin veriyor. İnsana duyulan güvenin bin yıllardır saygıyla sürdürülen örfü böyle. Ömer Azmi bu örfü biliyor, uyacak. İnsanın insana en büyük saygısının kanıtı, bütün evleri dolaşan açık bir akarsu.*"(s.24) Anadolu'daki eski su inancını da yansıtan bu alıntı, farklı kültürlerin ortak yaşadığı bu topraklardaki insana duyulan

** Bilge Kağan Abidesinin Doğu Cephesinde "*Üze Türk tengrisi iduk yiri subı anca itmiş erinç.*"(Ergin, 1995, s. 78) (Yukarıda Türk Tanrısı, mukaddes yeri, suyu öyle tanzim etmiştir.); "*Eç(ümüz apamız tutmuş yir sub idi)siz kalmazun (tiyin Az budunug itip yaratıp...*"(Ergin, 1995, s. 80) (Ecdadımızın tutmuş olduğu yer, su sahipsiz kalmasın diye Az milletini tanzim ve tertip edip...).

saygının metaforik anlatımıdır.

Roman kurgusunda Asi'nin salt bir nehir olarak değerlendirilemeyeceğine dair önemli işaretlerden birisi Verda'nın *mırıldanır gibi, yahut iç çeker gibi* söylediği *"Bir ırmak kadar çıplak başka bir şey yok yeryüzünde. Hele Asi... Onun derisi değil, üstünde bir zarı bile yok..."* (s. 79) cümleleridir. Asi'nin inorganik bir bileşikten çok daha fazlası olduğuna dikkati çeken bu ifade; Armağan'ın Asi'yle *"Nereye, yorgun ırmak? -Gerçeklere... Onlara ulaştığımda, anıların durulmuş, yaşanmakta olanların ise bulanık görüldüğünü anlatmaya..."* (s.79) biçimindeki söyleşi ve yine Armağan'ın Siren Hanımla Bestami Ağanın aşkından söz ederken *"Ne tuhaf aileyiz Asi... Bizler, toprakta doğan senin çocuklarıdır. Hem güçsüzüz, hem görkemli!"* (s. 140) diye kendi kendine konuşur gibi Asi'yle konuşması -ki Dede Korkut anlatılarındakine çok benzer bir kullanımdır bu söyleşme-, diğer aile bireyleri gibi su kıyısından ayrılmak istemeyen Hatay'ın da evi için *"iki suyun kucaklaştığı özel bir yer"* olan *"Karasu'nun Asi'ye katıldığı kavşakta"*ki arsayı seçmesi suyun dünya ve insan yaşamındaki kutsalı temsil eden şeylerden biri olduğu düşüncesini ortaya koymaktadır.

İnsan, dünyadaki yolculuğuna başladığı zamandan itibaren kendisini tanımlama ve belki ölümsüz olma gayesiyle dünyada bir iz bırakmaya çalışmıştır. Tarihi eserlerde karşımıza çıkan basit kullanım için yapılmış nesnelerdeki bezemeler; ev, ibadethane ve tiyatro gibi mekânların mozaik, yontu ve boyamalarla süslenmesi; lâhitlerin ölen kişinin statüsüne göre ihtişam kazanması gibi sıralanabilecek pek çok şey insanın kendini ifade etme gayesiyle ilintilendirilebilir. Kerenyi *"mitolojinin söylemi antropolojik ve her antropolojik söylem gibi psikolojik ve teolojik bir söylemdir."* der ve mitolojinin temelde *"insan nedir?"* sorusuna yanıt aradığını belirtir. (Saydam, 1997, s. 45) Bu bağlamda Ayla Kutlu'nun Roma uygarlığına ait kalıntılara; höyük kazılarına; Bestami Ağa, Verda ve Kerem Bey'in tarihi eser koleksiyonculuğu merakına ve *"Brakisefal kafaları, pazarlığa yanaşmayan inatçı ince dudakları ve kısık gözleri ile, kampustaki öğrencilere elleriyle yaptıkları deri giysileri satmak için zaman zaman buralarda dolaşan o çelimsiz ve mutsuz yüzü, kavruk gövdeli"* (s. 313) Afgan göçmenlerine dair göndermelere roman kurgusunda yer veriş i mitolojinin kullandığı antropolojik söyleme; *"Cehennem Kayıkçısı"* (Kharon) adlı kabartma, Beyazıt-ı Bestami Hazretlerinin manevî kişiliği (Eşref Kadın oğullarının adlarını ondan esinlenerek Bestami ve Beyazıt koymuştur), kökleri şamanizme uzanan ocak anlayışı, *Bir inançlı Nusayriye'nin* (Muharrem Ağa'dır o) *sır olarak verilen şeyi* mutlaka saklayacağına dair getirilen kanaat ve Habib-i Neccar Dağı ile ilgili göndermelere yer veriş i ise teolojik söyleme dayandırılabilir.

1.2.Toprak

Toprak, roman kurgusunda verimliliği ve yemyeş il doğa unsurları ile birlikte yer bulur. Suyun romandaki ikinci bir görüntüsü olan yağmur ise toprağa, bitkilere ve hayvanlara hayat kaynağıdır. Bu nedenle romanda su, toprak ve diğer doğa unsurlarıyla ilgili ifadeler iç içe geçmiştir. Toprak öylesine mümbittir ki *"uç gün ayak basılmasa, mutlaka bir tohum filiz verirdi burada."* (s. 34) Örneğin Asi ve yağmur suyuyla sulanan topraklar *"narlı, incirli hopurlarla, ormandaki ağaçlarla, ısırganlarla, yetiştirdiği bitkileri üstüne sararak kendini saklayan dere boyunca yetişen, hüda-ı nâbit böğürtlenlerin, su terelerinin, yaban nanelerinin büyü lü yeş illikleri ile akşam alacasının Harbiye vadisinin o derin cennet zenginliğini koyu neftiye boyaması(yla)"* (s. 451) endemik yapıyı masalsı bir güzelliğe dönüştürür:

"Toprak hizasında, yahut çok az bir yükseklikle üste çıkan, doğanın eseri çok iri taş ve kayaların oluşturduğu mozayiklere leçe deniyor. Armağan'ın küçüklüğünden beri, yeşilliğine alıştığı doğanın bu çeşitlemesine, bir tür soyut doğal mozayikler oluşturmaya hayranlığı var."(s. 459)

Armağan'ın etrafında anlatılan ve doğa unsurlarının ayrılmaz bir bütün oluşturduğu yukarıdaki tasvire benzer anlatımlara romanda çok sık rastlanır. Örneğin Bestami Ağa'nın -50 yıldır- Siren Hanıma tahsis ettiği babadan kalma ev, "*Asi'nin taşıdığı millerle çok zenginleşmiş toprağın üstü rengârenk ve biçim biçim çiçeklerle dolu. İlerde, çiçek bahçesinin ardında kaldığı için, oturacak yeri görünmeyen bir çardak var. Üstünü çiçekler değil, olgunlaşmış büyük salkımlar sallandıran koca bir asma kaplamış.*"(s. 205) Bir "*eski zaman âdeti*" olan ağaçların içi oyularak yapılmış suluklar bu topraklarda hâlâ kullanılmaktadır. Bestami Ağa iyi bir avcı olmasına rağmen üreme mevsiminde avlanmaz. Yine Akbez beylerinin korumasında varlığını sürdüren bir tür şamanlık geleneği olan ocaklar hafifleyip gizlenerek hâlâ yaşıyor buralarda. Romanda Yeşim Bacı, çiftliğe geldiğinde Siren Hanıma el verir. Özetle bu topraklarda insan, doğanın bir parçası olduğunun farkındadır ve bu düşünce onun bütün yaşamını şekillendirmiştir.

1.3.Kadın

Kadın imgesi roman kurgusunda annelik, cinsellik ve düşsel güzellik yönleriyle yansıma bulur. İlk olarak annelik yönü, annenin *bakıp büyüten, besleyen; iyiliği, arzu dolu duygusallığı ve yeraltına özgü karanlığı* gibi özelliklerini yansıtan anne arketipi ile temsil edilir ki bu arketip *deniz ve akarsu; kader tanrıçaları (Moira'lar, Graia'lar, Norna'lar)...* *kâbus ve umacı (Empusa, Lilith vb)* gibi farklı biçimlerde tezahür edebilir.(Jung, 2003, s. 22) Romanın kişiler dünyası göz önünde bulundurulduğunda Ömer Azmi Efendinin ilk eşi Eşref Kadın anne arketipinin görüntü seviyesi olarak değerlendirilebilir ki Mahur ve Delfina Halalar da bu gruba dahil edilebilir. Romanda sık sık *ömür yumağını ayarlayan ak saçlı, görmez Moiralara* yapılan göndermeler anne arketipi ve *Asi... Asi* arasında kurduğumuz bağı destekleyici niteliktedir. Kadın imgesinin diğer biçimi olan cinsellik Ömer Azmi Efendi'nin ikinci eşi Ganime ve Armağan'ın sevgilisi Şirin'de; *düşsel güzel* diye adlandırdığımız üçüncüsü ise Göksu ve Siren Hanım ile Nevnur, Beylan ve Alasu'da görülür. Üçüncü grupta yer verdiğimiz bu kadınlar, cinsellikleriyle değil; olayları sessizce takip eden, güçlü ve rüyaya benzer bir zamanı yaşayan güzeller olarak tanımlanır. Romanın sonunda Verda'nın şans tanrıçası Fortuna (Antakya'daki adıyla Tyke)'ya dönüşmesi ile *düşsel güzel* kadın imgesi mitik döngüsünü tamamlar.

Antakya eşrafından varlıklı bir ailenin kızı olan Eşref Kadın'ın malul yüzbaşı Ömer Azmi Efendi ile evlenmesiyle kurulan ve dört nesil boyunca oturulacak evin "*Eşref Kadın Evi*" olarak kabul görmesi, Bestami Ağa'nın yakışıklılığını annesinin atalarından aldığıının vurgulanması anacıl bir düzeni ön plana çıkarmaktadır. *Yerleşik sosyal düzen her zaman babacılığın belirleyiciliğinde*(Saydam, 1997, s. 100) olmasına rağmen Asiyel ailesinde anacıl düzenin baskın olması anneliğe dair vasıfların vurgulandığını işaret eder. Romanda Mahur Halanın Beyazıt Beyin cenazesi için gelen misafirleri karşılamak üzere "*... bordo entarisi, başına attığı oyasız süssüz beyaz tülbentinin altında ağır örgü topuzu, sağ elinde altın toplanlarla oluşturulmuş imamesiyle kehribar tespihi, boynunda beline inen kalın, eski zincire takılı hamaylısı ve sol elinin bileğiyle birleştiği çizgi üstüne yapılmış sümbül biçimli dövmesiyle, eski ve geniş zamanların Hitit soylularından biri edasıyla*"(s. 150) odaya girişinin anlatıldığı sahne; Delfina

Halaya baktığı zaman Armağan'ın *"Ayrı ırktan, ayrı dinden bu kadının yalnızlığı gibi bir yalnızlığın insanı zor sınavlardan geçirdiğini düşün(ürken)"* (s. 154) Delfina'nın yalnızlığı ile bu toprakların yalnızlığını eşleştirmesi kadın, tarih ve uzam arasındaki geçişlere örnektir.

Romanda cinselliğe ilk olarak tatmin edilememekten kaynaklı açlık biçiminde Ömer Azmi Efendi-Ganime arasında; ikinci olarak da karşılıklı doyuma ulaşma ve mutlu olma biçiminde Armağan-Şirin arasındaki ilişkide dikkat çekilir. Eşref Kadın iki oğlunu dünyaya getirdikten sonra eşine kadınlık yapamayacağını söyler. Bu sebeple Ömer Azmi Efendi, ikinci eş olarak yıllar önce malul gazi sıfatıyla Sinanlı Köyündeki eve yerleştğinde yalnız günlerinde kendisine arkadaşlık eden çocuk Ganime'yi seçer. Evin yönetimini Eşref Kadına bırakıp tarla işlerini Ganime ile yürütürken Ömer Azmi Efendi, genç karısını kendisine bağlayacağını düşünür:

"Yağmurlar yağdı üstlerine. Yağmurda ıslanan erkek ne kadar küçülüp büküldüyse, kadın o kadar bağırgan bir dişilik simgesine dönüştü. ... kendini tanıyamıyordu. Yıllarca uyuyan ruhu aç bir dev gibi açık ağızla uyanmıştı: Açlık hem toprağa, hem dişisine karşıydı. İkisi de vaz geçilemeyecek kadar önemliydi." (s. 62)

Suyun cinsel çağrışımlarıyla zenginleştirilen yukarıdaki alıntı Ömer Azmi Efendinin kalan hayatında sürdüreceği Ganime meftunluğu ile Ganime'nin tatmin edilmemiş kadınlığının habercisidir. Çünkü Ganime, *"hileyle satın alınmış, kendisinden otuz beş yaş büyük bir yaşlı ve özürlü adama gençliğini sunmak zorunda bırakılmış mazlum bir küçük kızdır. Çocuklukla genç kızlığın arasında sıkışmış bir Amanos menevşesi(dir)." (s. 76)* Ganime aç kalan kadınlığını evdeki delikanlı Bestami ile doyurmak isteyecek ancak karşılık bulamayacaktır. Yıllar sonra Bestami Ağa, Ganime'yi ilk gördüğü zamanı *"Güneşe durmuş, parlayan koca bir salkım pembe üzüm tatlılığında."* (s. 74) diye hatırlayacaktır. Delikanlı Bestami ile genç Ganime'nin sapan germe sahnesi cinselliğin hayvan ve doğa karışımı çağrışımlarla birlikte işlendiği önemli sahnelerden birisidir:

"Dört bir yan kuş kanadı, kuş tüyü ve kuş sesiyle harman gibi. Sapanı ustalıkla tutuyor, taşı ortadaki deriye yerleştiriyor ve lastiği gerip... Gererken, sağ kolu geri çekilirken, göğsü açılıyor, beyaz bir güvercin, üstünde onu çillendiren belirsiz sarımsı benekler. Meme taş gibi fırlıyor saklandığı yerden. O sırada taş fırlatılıyor, yere düşen, beyni dağılmış bir paçalı güvercin.... Bestami gözyaşlarının aktığının farkında değil. Aştan ve kuş yerine ölmek isteğinden yüreği kavruluyor." (s. 75)

Yukarıdaki alıntıda okuyucu, yere düşenin güvercin değil, Bestami'nin yüreği olduğuna kanaat getirecektir.

Armağan'ın geleneksel biçimde üretim yapan imalathanesini modernleştirmek üzere İstanbul'dan Antakya'ya gelen Şirin, çalışkan ve güzel bir kadındır. Armağan'a göre *"Sevinin getirdiği şey, cinsel güce katılan coşku ve duyarlılıktan ibaret değil ki. İnsanı yaşamın her aşamasına anlam kazandıran bir ortama taşınması(dır)." (s. 387)* Bunlar, Armağan'ın Şirin'le yaşadığı aşk gecesinden sonra sevi hakkındaki düşünceleridir. Yazar, Armağan'ın reelde yaşadığı bu duyguları doğa unsurlarının tasvirini ve ünlü Roma İmparatoru Hadrianus'un sevgilisi Antonius'la Harbiye'de geçirdiği mutlu zamanları ekleyerek sevinin insanın dünyadaki macerasının başladığı günden itibaren varolduğunu imler.

Romandaki Bestami-Siren, Beyazıt-April, Nevnur-Şevket, Verda-Orkun arasında

yaşanan sevgi/aşk ilişkilerinde kadınlara yüklenen 'değer' göz önünde tutulursa tarihsel süreçte kadının insan oluş yolculuğunda önemli bir mesafe kat edildiği dikkati çekecektir.

Romanda artzamanlı aktarımlarla okuyucuya sunulan Bestami-Siren ilişkisinde cinsel çağrışımların güçlü olduğunu eklemek gerekir. Ancak *"bugün, Bestami Ağa ile kendisi, bir mezar taşı ile üstündeki yazı kadar yakınlar. Öte yandan, kendilerini dışlayan yeni yaşama biçimlerinin sürdüğü dünyadan çok daha fazla olarak birbirlerinin ruhlarına ve toprağa yakınlar."*(s. 307) Zaman içerisinde cinsellikten çok daha derinlik kazanmış bu ilişkide *"Yetmişine yakın olmasına karşın, boğazından geçen zeytin tanesi görünür, denilen türden bir teni var. Az kırışık ve rengi hâlâ çok güzel."*(s. 231) ve pembe-beyaz bir bahar çiçeğini andıran Siren Hanımın ölümlü varlığa ait salt cinsel nesneden daha üst bir varlık kategorisine geçtiği kanaatindeyiz. Aşağıdaki alıntı metin, romanın geneline yayılan Siren Hanım imgesini yansıtacak bir örnektir:

"Uzaktan uzağa kumru sesleri geliyor. Sakin, huzurlu, çoğu zaman gizli yaşayan kumrular. Tıpkı Siren gibi. Kendisine hiçbir zaman karşı çıkmayan Siren. Varlığıyla insana 'Asude bir hayatım olmalıydı benim' dedirten. Evde, çiftlikte, şehirde tümü de kendisine ağır gelen ortamlarda, içi sıkıldıkça, Siren'i düşünüyor. Gözünü kapatınca o geliveriyor. Sanki avucunun ortasında bir yumurta varmış da az önce içerden kırıp, yumurtadan çıkmış Siren."(s. 291)

Yunan mitolojisinde denizcilere yol gösterdiğine inanılan Sirenler gibi Siren Hanım da Bestami Ağaya birey oluş sertüveninde yol göstermiş, 'asude bir hayat'ı teneffüs etmesine olanak sağlamıştır. Bu nedenle onun, bedensel güzellikten öte tinsel bir değeri karşılamak amacıyla kullandığımız *düşsel güzel* statüsündeki kadınlar arasında değerlendirilmesi daha doğru olacaktır.

Romanda Beyazıt Bey'in eşi Göksu Hanım, kızı Nevnur ve Verda, torunları Beylan ve Alasu ile ilgili betimlemelerde onların da sadece ölümlü birer insan olarak değerlendirilmemesini işaret eden bazı ipuçları bulunduğunu söylemek gerekir. Örneğin Beyazıt Bey, eşi April Hanımın adını *kendine sakl(ar)* ve geriye kalanların onu Göksu Hanım olarak çağırmasına izin verir. April Hanım, kıyafetlerinde *"inadına sarıları tercih ediyor. April'in giymekten hiç vazgeçmediği sarıların, isyancı, atak titreşimlerle yüklü ışıkları"*, *"Sarı giymese, başka renkleri yeğlese.. Hayır, inatla sarıları seçiyor. Özgür ruhunu teşhir edencesine bedenine sarıları sarıp, herkesi hoşnut edecek özverileriyle, yumuşaklığı ve çalışkanlığıyla ipek gibi akışkan bir yaşam sunuyor yakınlarına."*(s. 87)

Ayla Kutlu'nun tinsel bir değer olarak gördüğü kadın imgesi, romanın sonunda Verda'nın kader tanrıçası Fortuna'ya dönüşmesi ile mitik döngüsünü tamamlar. Cassirer'e göre *"Mitik dünya için, herhangi bir uyanık yaşantıdaki içerik gibi bir rüya yaşantısının içeriği de çok önemlidir."*(Cassirer, 2005, s. 101) Roman kurgusunda sözü edilen bu rüya hali Verda ile ilgili tasvirlerde okuyucunun dikkatine sunulur. Örneğin *"Verda'nın başı ışıkl, yüzü gölgeler içinde."*(s. 81); *"Şu an çok, çok derin sulara yüzüyor olmalı Verda. Yaşamında çok giz saklıyor gibi duruşu yüzünden, insanlarda bu izlenimi uyandırıyor annesi. Girdiği her yerde uyandırdığı ilk etki bu. Direnilmez bir çekim merkezine dönüşüyor doğallıkla."*(s. 372) biçiminde romandan yapılan alıntılar, Verda'nın düşselliğiyle mitin dünyasına katkı sağladığını örneklemektedir.

Romanda başı ışıklar içinde, bakışları hüznü ve dalgın, yürüyüşü endamlı olarak

tasvir edilen Verda, romanın sonunda şans tanrıçası Fortuna (Tyke)'ya dönüşür ki okuyucuya bu değişim, çocuk Armağan'ın bakış açısından sunulur. Burada Verda'nın bir tanrıçanın sembolüne dönüşmesi mitik ben kavramıyla ilintilendirilebilir. *İnsan, kendi varlığını sadece kendi tanrıların sembolünde görsel hale getirebildikçe, insanın kendini kavraması ve tanınması da gerçekleşir.* (Cassirer, 2016, s. 301) Yazarın insanı tanıma ve kavrama adına bir tanrıçayı seçmiş olması da manidardır. Ayrıca Ayla Kutlu'nun Verda'nın Tyke'ye dönüşümünü bir çocuğun gözünden anlatmasının da bilinçli bir tercih olduğunu söyleyebiliriz. Mitik sembollerin gelecek zamanlara aktırılmasında kullanılan masal formuna benzer bir usuldür burada kullanılan. Böylece sanatçı, *Asi... Asi*'yi mitin geniş bir zamanı kucaklayan evrenselliğiyle zenginleştirmeyi de başarmış olur.

1.4.Kent

İncelediğimiz romanda yatay boyutu tamamlayan son imge **kent**tir. Yazarın Antakya'yı tarihsel dokusuyla birlikte adeta roman kahramanlarından biri gibi işlevsel bir biçimde *Asi...* *Asi*'nin kurgusuna dahil etmesi, mitik dünyadaki mekân inşasının önemine dikkatleri çeker. Mitik temaşa mekânında yerler ve yönler, *dünyevî (profan) olanla kutsal olanın ayrılmasına* dayanan asıl vurguya gönderme yapar. *Mitik mekânın sınırları, insanın kendini gerçekliği tamamlayıcı ve koruyucu olarak konumlaması dolayısıyla kendini sınırlaması sonucu çizilmiştir. Sınır çiziminde belirleyici diğer unsur, duygusal gerçekliğe karşı insanın kendi duygusunu ve isteğini bağladığı belli sınırları kendisi için kurmasıdır. ... Biri alışılan, genel ve kolay ulaşılır varlıktır; diğeri kutsal alan olarak bu kolay ulaşılmanın çevresinden ortaya çıkar ama bu çevreden ayrılır ve bu çevreyi kuşatıp koruyan kutsal alan olarak kendini gösterir.* (Cassirer, 2016, s. 121-128)

Mitik mekân olarak sınırların belirlenmesinde Antakya'nın kutsiyeti kentin kuruluş mitinde başlar. Kurulacağı yerin belirlenmesinde bir kartalın kesilen kurbanın bir parçasını deniz kıyısına, diğerini Silpios dağının eteklerine, Orontes'in sol kıyısına bırakması Zeus tarafından gönderilen bir işaret kabul edilmiş ve şehrin yeri buna göre seçilmiştir. Zeus'un cesaret, güç ve adaletinin simgesi olan kartal –bir yerde de büyük tanrı Zeus'un simgesidir– yüzlerce yıl önemli bir kültür merkezi olarak kalacak Antakya şehrinin ruhuna sinecek olan değerleri de bize iletir. Saint Pierre Kilisesi, Beyazıd-ı Bestami Hazretleri türbesi, Habib-i Neccar Camii, Daphne'nin diyarı ve ayrıca Musa ile Hızır'ın görüştüklerine inanılan sahilin yine bu bölgede oluşu, Antakya'yı hem Yunan ve Roma mitolojisi hem de Hristiyan ve İslâm kültürü açısından önemli kılmıştır. Kutsal ve dünyevî olanı ayıran, *insanın kendi duygusunu ve isteğini bağladığı belli sınırları kendisi için kurduğu* bu mekânlar, roman kurgusunda *Asi'nin çocukları*'nın kendilik mekânları ile yan yana duracaktır. Yazar, sözü edilen kendilik mekânlarını oluştururken öncelikle Antakya'yı her daim yeşil doğası, münbit toprakları, gür akan suları, şiddetli yağın yağmurlarıyla cennete özgü bir yer olarak kurgular. Daha sonra roman kahramanları yaşam pratikleri ile edindikleri kazanımlar sonrasında yaşadıkları mekânlara tinsel bir değer atfederek mitlerin yaptığı gibi kutsal ve dünyevî olanı ayırırlar. Örneğin aşağıdaki alıntıda Asiyel ailesi için önemli bir mekân olan *Eşref Kadın evi*'nin henüz inşaatından itibaren kutsalı yaşatacağına dair göndermeler dikkati çekmektedir:

"Havuşun ortasındaki Antakya usulü küçük, orta bahçe, iri taşlarla kaplı havuşun beyaz taşlarının sertliğini sıcacık bir vahaya çeviriyordu. Turunç, mandalina, limon ve yasemin

ağacı büyüyordu orada. Kenarları çepeçevre ful tenekeleriyle dolacak, evin kokusu **ful buhuru** olarak anılacaktı konu komşuda... Havuşun üç yanını kaplıyordu ev. **Sağda** ve **karşıda** evin sahiplerine ait odalar kısmı iki katlıydı. **Sol** yandaki tek katlı kısım mutfakla başlıyordu. Devamında çamaşırlık, sonra da hizmetli odaları.... Mutfağın havuşa açılan kapısının az sağında, duvarın hemen dibinde **çıkırıklı kuyu**, içerde, mutfakta kuyunun öbür yarısından su çekecek olan bir su tulumbası kurak geçen mevsimler için düşünülmüştü. Bu tek katlı kısmın devamı, sokak kapısının bulunduğu dış duvara dayanıyordu. Buradaki odalar, Eşref Kadın'ın yaşlı dadısıyla; evin bekçisi, kâhyası, arabacısı, ulağı, oğlanların lalası gibi asıl işi belirsiz, her yere koşan Rezzak Ağa'nındı. İki oda daha vardı çalışanlara ayrılmış: ...”(s. 45)

Alıntı metinde *küçük, orta bahçe, beyaz taşlar, ful buhuru, sağ ve sol* temel yön ifadeleri ile *çıkırıklı kuyu* ifadeleri mitik açıdan yoruma elverişli simgelerdir. Arketipsel sembolizmde bahçe ve kuyu anne arketipini imlerken(Jung, 2003, s. 22) beyaz renk eski Türklerde kutsalı temsil eder.^{***} Eski Türklerin yön tayininde yüzlerini güneşe döndükleri ve diğer yönlendirmeyi bu esasa göre yaptıkları, sağ tarafta güney, sol tarafta kuzeyin kaldığı bilinmektedir. Yine Oğuz Kağan Destanında Oğuz Han öldükten sonra yerine sağında oturan oğullarından Gün Han'ın geçmesi ve sağın Ak Koyun, solun Kara Koyun ile sembolleştirilmesi; devlet teşkilatında oturma düzeninin sağ-sol esasına göre yapılması –ki Dede Korkut'ta da bu oturma düzeninin örneklerine rastlanır-; Kutadgu-Bilig'de cennetin ve iyiliğin sağ tarafta bulunması(Ögel, 2010a, s. 289) ayrıca İncil'de sağ tarafta cennetin, sol tarafta cehennemin bulunması sağ-sol ayrımında sağ'ın üstün tutulduğuna örneklerdir.(Türk, 2004, s. 127)

Yukarıdaki bilgilerden hareketle ev halkının oturacağı odaların *sağ* yanda ve (karşı'nın yüzü güneşe dönmekten hareketle doğuyu/aydınlığı işaret ettiği düşüncesinden yola çıkarak) *karşıda* bulunması; bahçedeki ful tenekelerinden yayılan *ful buhurunun* tıpkı kutsal bir mabette buhurdandan etrafa yayılan buhur gibi tütmesi dört nesil tarafından kullanılacak *Eşref Kadın ev'*inin başlangıcındaki kutsiyeti okuyucuya işaret eder. Daha sonra romanda geçecek olan ailenin büyüğü olarak Beyazıt Bey'e tahsis edilmiş “*boyasında mavi geometrik çizgiler ve arabesk desenli kabartmalar bulunan ve ne yapılsa aydınlatma olanağı olmayan büyük oda*”(s. 152) ile ilgili tasvirler, ölmüş olduğu halde *Nevnur ve Altınyaz'ın da burada olduğunun* düşünülmesi ve aşağıya aldığımız Verda'nın büyük odaya girişinin anlatıldığı bölüm, yukarıdaki tespitlerimizi destekler niteliktedir:

“Uzakların taşıdığı maddesel bir şeyleri algılıyor: Yel mi, ses mi, koku mu, yoksa maddesiz var olan zaman mı, anıların tozları mı yoksa? Neyse ne... Odadaki sessiz ama aşırı duygulu havayı oluşturan, benzerlikler ve yitirdikleri... Verda bekleniyor! Nihayet, kapı sessizce açılıyor, Verda eprimiş bir ruh gibi içeri giriyor.”(s. 152)

Armağan'ın bakış açısından anlatılan bu sahnede geçmişten (Eşref Kadından) şimdiye (ve oradan da geleceğe) genişleyen tek ve düz bir zaman algısında kutsalın bir mekân üzerindeki hükmünü görmek mümkün.

Mutfağında pişirilen yemeklerden kış hazırlıklarına, günlük yaşama dair belli kuralların

^{***} Hitay efsanelerinde rüyada görülen Tanrılar beyaz elbise giymiş ve beyaz çelenk takmış olarak görünürlerdi. Yine Mani dininde Tanrının beyaz bir ışık şeklinde görüldüğüne inanılırdı ve bu nedenle beyaz renk kutsaldı. Tanrı Ülgen dünyayı yaratmağı düşünürken, su içinden çıkan ve ona yaratma ilhamı veren ilahenin adı Ak-Ene'dir.(Ögel, 2010a, s. 550-555)

uygulanmasından meslek tercihine kadar *Eşref Kadın* ev'i mikro düzeyde Antakya'dır. Çevreye koku saçarak iştah kabartan hiçbir yiyecek yalnızca aile bireylerini doyuracak kadar alınmaz bu evde. Göksu Hanım ilk çocuğu Verda-i Vera'yı doğurduğu zaman onun bakımını Delfina ve Mahur Halalar üstlenir. "Geri kalan ve zaman alan bütün işler Antakya usulü saygı ve sonsuz dedikodular eşliğinde, değişmez kurallar çemberi içinde sanki kendiliğinden yapıp durmakta."(s. 93) Kentin sakinleri arasında yer alan Ermeniler yüksek tepeleri "Mizaçlarını yansıtan taş döşeli dik sokakları yeğliyorlar... Böylece dışa kapalı, iç dünyalarında özgür doğulular olduklarının kanıtlarını veriyorlar."(s. 126) Bestami Ağanın Musadağ kıyısındaki Vakıflı Köyünden eski dostları vardır. Armağan, büyük dedesi Ömer Azmi Efendinin Musadağ direnişinde yaralandığını öğrendiğinde daha otuz beş yaşında ayağını kaybeden dedesi için üzülür ve "böylesi çapraz duyguların Hatay'da güçlü bir 'yine de yaşamak' diyen barışçıl felsefeyi var ettiğini de öğreniyor. Halk aradan binlerce yıl geçmiş olsa da, çok acılar, yoksunluklar ve cehalet yaşasalar da, Antakya Felsefe Okulu'nun tohumlarının kendilerine aşılandığını biliyor. Uzaktan bakıldığında; halk denilen belgisiz topluluğun hiçbir ayrıma bakmadan bütünlük oluşturduğunu da."(s. 126)

Romanda yukarıdakilere benzer daha pek çok örneğin verilebileceği bu tutum ve davranışlar, bu toprakların ruhunu var eden bir çeşit ahlâkî bir düzenin yansımalarıdır. Ayla Kutlu'nun yazılı olmayan kurallarla yaşamın belli bir plan çerçevesinde sürdürüldüğünü vurgulaması, Campbell'in *Yaratıcı Mitoloji* adlı kitabında belirttiği mitolojinin 3. işlevi olan sabit ilkelere bağlı, ahlâkî düzeni savunan toplumsal yönelim ilkesiyle örtüşür.(Campbell, 2003, s. 626) Bu ilkeler, içinden çıkarıldığı toplumu diri tutacak nüveyi de içinde barındırır. Sözü edilen ahlâkî düzen Antakya'nın eski dükkânları, sokakları ve tarihi yapıları ile bütünleşmiştir. Roman kişileri zorluklarla karşılaştıkları zaman eski Antakya'ya yüzlerini dönerek kendilerini, zamanı ve olayları sorgularlar. Örneğin Şirin tarafından terk edilen Armağan, kendisini Kantara Mahallesinde bulur:

"Bu en eski Antakya bölümünde zaman, yaşamın dış duvarlarına tırmanmaya çalışır. Çünkü orada bırakılmıştır, Kantara mahallesindeki evlerin kapısı, hayatın yüzüne kapanmış gibidir. Kapılardan bazıları evleri değil, sokakları içerir. Bitmek bilmeyen bir ömrü ve coğrafyayı giyinmiş gibi kuşaklar boyunca aynı ailenin bireylerini ve onların yoksul küçük dünyalarını barındırır."(s. 446)

Armağan buralarda ne aradığını düşünür, zamanı sorgular. Şirin'in İstanbul'a gidişi bu yeknesak zamandan kaçıştır ona göre. "Şehrin eski semtlerinin donmuş bir zamana kurulduğu gibi. Buralarda binlerce yıldan beri evler yıkılmıyor, sokaklar değişmiyor..."(s. 447) Burada varoluş mücadelesi veren kişilerin cezaları dahi eski zamanlardakilerle benzerdir. Örneğin Verda "asla suya ulaşamayan Tantalos'a biçilen ceza gibi eziyet çekmeye bırakılmıştı."(s. 447) Yazarın geçmişle şimdi, mitle yaşam arasında böyle sıkı bağlar kurması mitlerin yaşayan yanına vurgudur.

Yukarıda ifade edilen ahlâkî düzen romanda şark olarak da ifade edilir ve yazar bu düzene eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşır. "Evladın mesleğini kendisinin seçmesine izin verilmez. Burası Antakiyye. Burada insan geleneğini, toprak insanı... avucunun içinde mahpus tutar."(s. 60) Bestami Ağa'nın da mesleğini seçmesine izin verilmemiştir. O, ağa olarak doğmuş; kanının yönlendirdiği alışkanlıkları ve hayatı sürdürmüş; on yedi yaşında getirildiği Asiyel ailesinin reisliği sıfatını seksenli yaşlara geldiğinde de taşımaya devam etmiştir. Büyük ve soylu bir aileden gelmeyen "Ganime gayretli. Hızlı öğreniyor. Ama onun bir Eşref Kadın

olmasına bu şehir izin vermez.”(s. 60) Verda eşinden kalan borçları tek başına ödemek zorunda kalır. “Şark buydu belki de. Havası, suyu ve toprağıyla tüm insanları böyle oluyordu. Büyük, çok büyük sevgilerini tekrarladıkça görevlerini tamamladıklarına inanıyorlar.”(s. 147) Bu alıntılar, şark denilen düşünce sisteminin insanın bireyselleşmesi önünde nasıl bir engele dönüştüğünü gösterir ki Suveydiye’yle ilgili “...Şehrin evlerinin duvarları bile toz. Binlerde yıldan beri biriken toz, yapışkan karanlık yüzleriyle kumlara, sarı sert çalılıklara, ...yapışıyor. Kasabanın dar sokaklarındaki arklardan akan suların yüzü bile tozlu. Akarsu benimsiyor onları, yutmaya veya eritmeye kalkışmıyor. Bu toz, doğunun tembelliği, aymazlığı, her şeyi pamuk ipliğine bağlayarak çözmesidir.”(s. 17) alıntıda şarkın toz’la simgesel bir görüntü seviyesi kazandığını görürüz.

Roman kurgusunda eski olan her şeyi hatırlatan Eşref Kadın, değerlerini tıpkı bu şehir gibi ılıman ikliminde, vaha kadar mümbit duygu yatağında oluştur(an)Mahur Hala ve Antakya gibi; belli zaman aralıklarıyla yıkılan bir şehir olan Verda eşleşmesi ile yazar, kentin dışıl yanını vurgular. Bu Ayla Kutlu’nun yaptığı bir söyleşide Antakya’yı dışı bir şehir olarak düşündüğünü belirten ifadesiyle de örtüşür. (<http://www.yapi.com.tr/haberler/kullerinden-dogan-sehrin-romani-79296.html>)

Son olarak Bestami Ağa’nın Siren Hanıma tahsis ettiği ailenin babadan kalma tek mülkü olan Sinanlı’daki ev ile Bestami Ağa’nın sürekli kaldığı çiftliğe de roman kurgusundaki diğer kendilik mekânları arasında yer verdiğimizizi; Verda için eşi Orkun Beyin inşa ettirdiği *Gül Evi*, Hatay’ın yerini iki su arasında tasarladığı evin –zira Türk ve Moğol kavimlerinde iki nehrin birbirine kavuştuğu yerler kutsal sayılırdı(Ögel, 2010a, s. 550)- ise ilgili roman kişilerinin kendileme sürecinde yaşadığı kırılmalar sebebiyle kendilik mekânına dönüşemediğini eklemek isteriz.

Çıkarım:

Mitlerin varoluş yolculuğundaki insanın evrensel serüvenini anlatan kutsal öyküler olduğu yönündeki düşüncelerin ağırlık kazanmasından itibaren mitlere bakış açısı değişmiştir. Mit-edebiyat ilişkisini başarılı kullanan isimler arasında yer alan Ayla Kutlu, *Asi... Asi* adlı romanında su, toprak, kadın ve kent imgeleri etrafında yoğunlaşan yatay boyutun sembollerini yoğun bir biçimde kullanmıştır.

Kutlu, suyun Türk ve dünya mitolojilerinde tanrılara yaratma ilhamı vermesinden kaynaklanan kutsiyetinden ve bu kutsiyetin günlük yaşama nüfuzundan ilham alarak Asi nehri ile yağmuru roman kurgusunda olayları yönlendiren ve onlara eşlik eden bir güç olarak kurgular. Toprak ise su ile canlanan yeşil doğayı besleyen ve insanı var eden mitik bir unsur olarak roman kurgusunda yansıma bulur. Kadın imgesi *Asi.. Asi*’de üç farklı biçimde yansıma bulur. Bunlardan Eşref Kadın, Mahur-Delfina Halalar annelik yönünün kişisel görüntü seviyesini temsil eder ve anne arketipinin mitolojideki sembollerinden olan *ömür yumağını ayarlayan ak saçlı, görmez Moiralara* romanda gönderme yapılır. İkincisi cinsel çağrışımlarla zenginleştirilmiş kadınlıktır ve Ganime Kadın ile Şirin tarafından temsil edilir; sonuncusu ise *düşsel güzel* olarak adlandırdığımız Siren ve April Hanımlar (ikinci kuşak), Verda (üçüncü kuşak), Beylan ve Alasu (dördüncü kuşak) ile görüntü seviyesi kazanır. Yatay sembollerin sonuncusu kenttir. Antakya hem tarihi yapıları hem dar sokakları hem de mitik efsaneleri ile birlikte değerlendirmek, yazara geniş ve tek bir zamana açılma imkânı kazandırmıştır.

Sonuç olarak mitik imgeleri kullanmak, Ayla Kutlu'ya evrensel anlamda insanın dünya üzerindeki varoluş macerasını yine evrensel bir dille anlatma imkanı kazandırmıştır. Bu yolculukta yatay semboller, üretkenliği ve toplumsal yapının devamlılığını sağlayacak vazgeçilmez şarttır.

Kaynaklar:

- Bulfinch, T. (2017)., Klasik Yunan ve Roma Mitolojisi, İnkılap kitabevi, İstanbul.
- Campbell, J. (2000)., Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, (Çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Campbell, J. (2003)., Yaratıcı Mitoloji, (Çev. Kudret Emiroğlu), İmge Kitabevi, İstanbul.
- Cassirer, E. (2005)., Sembolik Formlar Felsefesi III/Bilginin Fenomenolojisi, (Çev. Milay Köktürk), Hece Yayınları, Ankara.
- Cassirer, E. (2016)., Sembolik Formlar Felsefesi II/Mitik Düşünme, (Çev. Milay Köktürk), Hece Yayınları, Ankara.
- Eliade, M. (2001)., Mitlerin Özellikleri, (Çev. Sema Rifat), Om Yayınevi, İstanbul.
- Eliot, T. S. (2007)., Edebiyat Üzerine Düşünceler, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Ergin, M. (1995)., Orhun Abideleri, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Gariper, C.-Küçükcoşkun, Y. (2012)., Mit ve Roman Üzerine Kısa Bir Bakış, Bizim Külliye Dergisi, Mart-Nisan-Mayıs.
- Guenon, R. (2001)., Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi, (Çev. Fevzi Topaçoğlu), İnsan Yayınları, İstanbul.
- Jung, C. G. (1997)., Analitik Psikoloji, (Çev. Ender Gürol), Payel Yayınevi, İstanbul.
- Jung, C. G. (2003)., Dört Arketip, (Çev. Saffet Murat Tura), Metis Yayınları, İstanbul.
- Köktürk, M. (2012)., Kültürün İlk Dili: Mitoloji, Bizim Külliye Dergisi, Mart-Nisan-Mayıs.
- Ögel, B. (2010a)., Türk Mitolojisi, C: I, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ögel, B. (2010b)., Türk Mitolojisi, C: II, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Saydam, M. B. (1997)., Deli Dumrul'un Bilinci, Türk-İslam Ruhu Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi, Metis Yayınları, İstanbul.
- Wellek, R. - Varren, A. (1993)., Edebiyat Teorisi, (Çev. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Kitabevi, İzmir.
- file:///C:/Users/sema/Downloads/azra_erhat_-_mitoloji_sozluqu%20(1).pdf; 23.05.2018; saat:12:14)
- Köse, Türey (2010); Küllerinden Doğan Şehrin Romanı...
http://www.yapi.com.tr/haberler/kullerinden-dogan-sehrin-romani-_79296.html; 29.05.2018; saat: 16:05