

Çocuktaki Bahçe'nin "Flora ve Fauna"sı: Çocukluktan Yaşlılığa Bir Canlılık Estetiği

"Flora and Fauna" of *Çocuktaki Bahçe*: An Aesthetics of Vitality from Childhood to Old Age

Hivren DEMİR ATAY*

Öz

Bu yazı, Türk edebiyatında öyküleriyle öne çıkan Feyyaz Kayacan'ın tek romanı *Çocuktaki Bahçe*'yi yazarın Sürrealizmle ilişkisi çerçevesinde ele almaktadır. Çok dilli bir edebî üretim sergileyen Kayacan, Avrupa'da Sürrealizmin doğduğu ve etkili olduğu bir dönemde Londra Sürrealistleri adı verilen grubun içinde yer almıştır. *Çocuktaki Bahçe*, özellikle çocukluk izleği ekseninde, Kayacan'ın Sürrealizmle ilişkisine dair kimi ipuçları sunmaktadır. Bu yazı da söz konusu ipuçlarının izini sürmek amacıyla, André Breton'un çocukluğa atfettiği anlamı, Rob Jackaman'ın Breton'dan hareketle yaptığı "sürrealist ruh hâli" tanımını ve Herbert Read'in *The Green Child* başlıklı romanının çocukluğu ele alma tarzını yorumlamaktadır. Yazı, romanın çocuk karakteri Feyzi'nin içinde yeşeren bahçeyle *Çocuktaki Bahçe*'nin dallanıp budaklanan, farklı türleri harmanlayan, modern romanla geleneksel edebiyatı buluşturan tarzı arasında bir analogi kurarak, tartışmayı estetik bir alana taşımakta, Kayacan'ın sunduğu canlılık estetiğinin romanın sürrealist ruh hâline katkılarını tartışmaktadır.

Anahtar kelimeler: Sürrealizm, çocukluk, yaşlılık, fantezi, canlılık

Abstract

This article examines Feyyaz Kayacan's *Çocuktaki Bahçe* (*The Garden in the Child*) in relation to his connection with Surrealism. *Çocuktaki Bahçe* is the only novel of Kayacan, who is known fundamentally with his short stories in Turkish literature. Kayacan, a multilingual writer, participated in the activities of the London Surrealist Group at a time when Surrealism rose and became influential in Europe. *Çocuktaki Bahçe* presents some clues with regard to Kayacan's relationship with Surrealism especially in the context of childhood. For the purpose of tracing these clues, this article interprets the meaning that André Breton attributes to childhood, Rob Jackaman's description of the "surrealist state of mind," a concept that draws on Breton, and Herbert Read's treatment of childhood in *The Green Child*. The article carries the discussion to an aesthetic realm by building an analogy between the garden that blossoms within Feyzi, who is the child character of the novel, and the style of *Çocuktaki Bahçe*, which, similar to Feyzi's garden, branches out, blends various genres, and brings together the modern novel and traditional literature. Through this analogy, the article aims to discuss the contribution of Kayacan's aesthetics of vitality to the novel's surrealist state of mind.

Keywords: Surrealism, childhood, old age, fantasy, vitality

Feyyaz Kayacan'ın 1982 yılında yayımlanan *Çocuktaki Bahçe* başlıklı romanı, gerçekçi bir zeminde sunulan yaşam kesitlerini fantastik olay ve durumlarla buluştururken, gerçekliğin tek bir düzlemde algılanabileceği fikrini de sorunsallaştırır. Roman, her geçen gün ölüme yaklaştığını düşünen yaşlı anlatıcının baskı altında geçen çocukluk günlerini anlatma arzusunu dile getirmesiyle başlar. Bu yönüyle bir geçmişe dönüş anlatısıdır. Ancak her cümlesiyle masal, şiir, bilmece, oyun, mizah, ironi ya da parodinin alanına girip çıkarak ilerleyen metnin büyümlü dil ve anlatımı olay örgüsünün önüne geçer. *Çocuktaki Bahçe*'nin analitik bir çözümlemeyi zorlaştıran bu özelliğini, Türk edebiyatında özellikle öyküleriyle tanınan ve 1950 kuşağı öykücülerinin öncü yazarlarından biri olarak görülen Kayacan'ın öykülerinde de bulmak mümkündür. Kayacan külliyyatının tek romanı olan *Çocuktaki Bahçe*'nin özgün tarafı ise çocukluk ve yaşlılık izleklerini "sürrealist bir ruh hâli"nin yansımaları olarak temsil ederken, yazarın sürrealizmle ilişkisini açımlayacak önemli ipuçları sunmasıdır.

* Yrd. Doç. Dr., Mersin Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, hivren@mersin.edu.tr

“Sürrealist ruh hâli”, André Breton’un 1924 tarihli sürrealizm manifestosundan hareketle Jackaman (1989) tarafından tanımlanan bir kavramdır. Breton, Sürrealizmin “kelimesine” bağlı kalanlarla onun “ruhuna” sahip olanları ayırır (Breton, 2010b, 202). Jackaman’e göre, Breton’un Sürrealizmin “kelimesiyle” kastettiği şey, liderler, öğrenciler, manifestolar ve ortak yayınlar gibi araçlarla ortaya konan ilkelere. Sürrealizmin ruhu ise özgürleşme ve bağımsızlaşma hedefleriyle beslenir (Jackaman, 1989, s. 5). Bir düzeyde bunlar, sol siyasetin benimsenmesiyle elde edilecek hedeflerken, daha genel düzeyde bireyin gündelik hayat içindeki sınırlamalardan kurtuluşunu ima eder (s. 5).ⁱ “Sürrealist ruh hâli”, özgürleşme ve bağımsızlaşma mücadelesini Sürrealizmin ilkelerinin ayrılmaz bir parçası olarak görme durumuna karşılık gelir. Bu yazı, Kayacan’ın romanının temel mekânlarından biri olan “bahçe”nin sunduğu canlılık estetiğinden hareketle, çocukluk ve yaşlılık izleklerinin söz konusu “sürrealist ruh hâli”ni nasıl yansıttığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Böylece, Türk edebiyatından yoğun bir biçimde beslenirken Avrupa edebiyatının önemli yazar ve yapıtlarını takip eden ve İngiliz Sürrealistleriyle doğrudan temaslar kuran Kayacan’ın romanında bu etkileşimlerin izi sürülecektir. Bu amaçla, öncelikle yazarın çok dilli edebî üretimine ve Sürrealizmle ilişkisine dair eleştirel değerlendirmeler ele alınacaktır. Ardından *Çocuktaki Bahçe*’nin ortaya koyduğu canlılık estetiği tartışılacaktır. Yazının son bölümünde ise romandaki beden, tıp, yaşam, hastalık, ölüm gibi temalar, ikinci bölümdeki tartışmalar ekseninde yorumlanacaktır.

Sonuç olarak yazı, *Çocuktaki Bahçe*’nin insanla sınırlı kalmayan, bitki ve hayvanları da anlatıma dahil eden dokusunun, İngiliz Sürrealist şair ve yazar Herbert Read’in Paul Klee’nin sanatı için yaptığı tasvirde ilhamla yorumlanabileceğini öne sürmektedir. Read, Klee’nin sanatını “kendi florası ve faunası, kendi perspektifi ve mantığı olan bir dünya” olarak tanımlarken (alıntılayan Wasson, 1962, s. 651), sürrealist sanatın aklın denetimine boyun eğmeden, verili dil, anlam ve mantık dizgelerini sorunsallaştıran yaklaşımını özetler. Bu yazının amacı da *Çocuktaki Bahçe*’nin kendi “flora ve faunası” olduğunu ve bunun “sürrealist bir ruh hâli”ni yansıttığını göstermektir.

Feyyaz Kayacan (Fergar) ve Sürrealizm

1919’da İstanbul’da doğan ve 1993’te Londra’da ölen Kayacan, çok dilli bir edebî üretim sergilemiş, Türkçe, Fransızca ve İngilizce eserler vermiştir. Lise eğitimini Saint-Joseph’te tamamlayan yazarın henüz lise yıllarındayken Fransızca kaleme aldığı ilk şiir kitabı *Les Gammes Insolites* başlığını taşır. 1938’de üniversite eğitimi için gittiği Paris’ten Almanların işgal tehdidi nedeniyle ayrılan ve eğitimini İngiltere’de sürdüren Kayacan, ikinci şiir kitabını 1943’te *Gestes à la Mer* başlığıyla yine Fransızca olarak yayımlar. Bu süreçte Paris’te André Breton’la tanışmış, Londra’daki sürrealistlerle yakın temaslar kurmuştur. Avrupa’da daha çok Fergar soyadıyla bilinir. *Fulcrum* ve *Dint* adlı kısa ömürlü iki sürrealist şiir dergisinin çıkarılmasına önyak olur (Perman, 2007, s. 8-9). Bir yandan Avrupa’daki sanat ve edebiyat akımlarıyla ilgilenirken, diğer yandan coğrafi uzaklık onu Türkçeye ve Türk edebiyatına yaklaştırmıştır. Türkçe şiirlerini *Kaşık Havası* (1976) ve *Benim Örümceğim Başka* (1982) başlıklı kitaplarda toplar. İngilizce şiirleri ise *A Talent for Shrouds* başlığıyla 1991’de yayımlanır. Kayacan’ı Türk edebiyatı tarihinde önemli bir konuma yerleştiren öyküleri, *Şişedeki Adam* (1957), *Siğınak Hikâyeleri* (1962), *Cehennemde Bir Yusuf* (1964), *Gibiciler* (1967), *Hiçoğlunun Serüvenleri* (1969) ve *Bir Deli Değilin Defterleri* (1987) başlıklarıyla okurla buluşmuştur. Dört oyundan oluşan *Mutlu Azınlık*’ın (1968) yanında *Modern Turkish Poetry* (1992) başlıklı bir antolojisi de bulunan yazarın ölümünden sonra da İngilizce şiirlerden oluşan bir seçki *The Dark is Bright Enough* (1993) başlığıyla yayımlanmıştır (İlhan, 2011, s. 906; Perman, 2007, s. 9-10). Bu çok dilli külliyyatın tek romanı, yazarın Türkçe kaleme aldığı *Çocuktaki Bahçe*’dir.ⁱⁱ

Kayacan, Paris'te André Breton'la karşılaşmasını ve Londra'daki Sürrealist grupla ilişkisini anlatırken durumunun karmaşıklığını şöyle ifade eder: “Türktüm. İngilterede oturuyordum. Ama yazdıklarım Fransızcaydı. Gerçekte de bunların hiçbiri yazar olarak gelişmeye yardımcı olmadı. Kendi içimde kendimi daha çok yitirmemden başka bir işe yaramıyordu” (Kayacan, 1963, s. 192). Kayacan, çocukluktan itibaren konuştuğu Fransızcayla yazarken kendisini “veresiye” sözcüklerle yazıyormuş gibi hissettiğini söyler. Türkçeye ısınması ise “bilgi istifçisi, vakanüvis kafalı” öğretmenler yüzünden başlangıçta ilgi duymadığı Türk yazar ve ozanlarına dönmesiyle gerçekleşmiştir: “Otobüste, trende, Londra'nın en kalabalık meydanında olayım, şimdi, istediğim anda bir kaval sesi duyabiliyorum, bir yemeninin renklerini avucumda oynatabiliyorum, Fuzuli gibi yanımdan geçenlere selâm çakabiliyorum” (s. 192). Bir başka söyleşide Türkiye'den coğrafi olarak uzakta olmanın özgün bir ses kazanmasına katkıda bulunduğunu söyler. Ona göre yazdığı şeyleri, başkalarının ne düşündüğünden, moda ya da güçlü olanın etkisinden uzakta kalarak yazabilmiştir (Kayacan, 1991, s. 70).

Kayacan, Türkiye'ye uzaklığına olumlu bir anlam atfetse de hem çok dilli edebî üretimi, hem de Türkçeyi kalıplaşmış dizgesinden çıkararak kullanması, yazarın Türk edebiyatı tarihi içinde konumlandırılmasını zorlaştırmıştır. Yazarla ilgili en bilindik eleştirel tartışmalardan biri Erdal Öz ve Nureddin Şafgil arasında geçen yerellik tartışmasıdır. Erdal Öz (2016/ilk yay. tar. 1956), sanatçının gerçeğinin toplumun gerçeğiyle belirlendiğini ve Kayacan'ın da özellikle *Sığınak Hikâyeleri*'nde İngiltere'nin gerçeğini yansıttığını söyler. Öz'e göre Kayacan'ı Türkçeye çevrilmiş bir İngiliz yazarı olarak seve seve okuyabiliriz ama Türk bir yazar olarak kabul edemeyiz: “Savaşta, sığınaklarda İngiliz ulusuyla iç içedir. Onu anlatır. Öyleyse bir Türk yazarı değildir Feyyaz Kayacan. Salt, hikâyeleri Türkçe yazan (aslı Türk olan) bir İngiliz yazarıdır” (s. 24). Nureddin Şafgil (1956) ise Erdal Öz'ün bu yargısını eleştirir. Ona göre Kayacan, İngiliz toplumunun hikâyelerini bir Türk gibi yazmaktadır: “Değişik şartlar içinde yetişmiş, yaşamış, bizim toplumumuzdan çok başka bir toplumun insanları üzerine eğilmiş, ama bunu yaparken her şeyden önce bir Türk yazarı olmak niteliğini yitirmemiştir” (s. 340).

Bu tartışmanın konusu olan *Sığınak Hikâyeleri*, tam da yazarın Sürrealistlerle ilişki kurduğu ama aynı zamanda Türkçeye ve Türk edebiyatına ısındığını hissettiği yıllarda yazılmıştır. Nitekim kitaptaki öyküler, sürrealist öğeleri ve etkileri daha önce benzeri görülmemiş bir Türkçeye yansıtır. Özata Dirlikyapan (2010), *Sığınak Hikâyeleri*'ni, Kayacan'ın benzetmesiz, yalın anlatıma gösterdiği direncin iyiden iyiye pekiştiği bir kitap olarak değerlendirir. Ona göre, bozulan klişenin ve yapılan benzetmenin öykünün tamamına yayılması öykülerdeki “gerçeküstü atmosfer”i güçlendirmektedir (s. 150). Özata Dirlikyapan (2010) bu yönleriyle Kayacan'ın 1950 kuşağının öncüleri arasında yer aldığına dair gözlemlerin bir özetini sunar: “1950 kuşağı öykücülerinden yaşça büyük olan Feyyaz Kayacan, yapıtlarını onlarla aynı dönemde verse de dil kullanımındaki farklılık ve özgünlük açısından kuşağının genç yazarlarına esin kaynağı olmuştur” (s. 166). Bununla beraber, Asım Bezirci ve Tuğrul Tanyol, Feyyaz Kayacan'ın öykülerinin sadece öykücülerini değil, şairleri de etkilediğini öne sürmüştür. Bezirci (2005) *Şişedeki Adam*'ın “soyut, değiştirimli anlatımı”nın İkinci Yeni'ye kaynaklık ettiğini düşünür (s. 51). Tanyol (2007) ise Sait Faik'in *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'ıyla beraber Kayacan'ın *Şişedeki Adam* ve *Sığınak Hikâyeleri*'ne göndermede bulunarak, bu dönemin, “Türk Edebiyatı'nda öykünün şiiri etkilediği tek dönem” olarak değerlendirilebileceğini söyler (s. 13).

Görüldüğü gibi, Kayacan'ın Türk edebiyatındaki yerini ve önemini belirlemeye yönelik bu eleştirel girişimlerin üç temel odağı vardır: Yerellik sorunsalı; soyut ve bol benzetmeli anlatım; yazarın, hem çağdaşları hem de kendisinden sonra gelen yazar ve şairler üzerindeki etkisi. Ancak bu odakların hiçbiri Kayacan'ın Feyyaz Fergar olarak tanındığı Avrupa'daki etki alanını irdelemez. Bu konuda çok fazla çalışma olmamakla birlikte İngiliz Sürrealistlerini konu

alan kimi kaynaklara göre, Feyyaz Kayacan'ın da dahil olduğu Londra Sürrealistlerinin sürrealist sanat üzerindeki etkisi sınırlıdır. Her ne kadar Sürrealizm 1920'lerde, Paris'te Breton etrafında toplanan grup tarafından sahiplenilmiş olsa da birçok başka şehir ve ülkede de kendilerini Sürrealist olarak tanımlayan gruplar ortaya çıkmıştır. 1930'lara gelindiğinde Sürrealizm, İngiltere'den Japonya'ya geniş bir coğrafyaya yayılmış, uluslararası bir boyut kazanmıştır. 1936'da Londra'da gerçekleştirilen Uluslararası Sürrealist Sergi, Londra Sürrealistleri için özel bir öneme sahiptir (Aspley, 2010, s. 11).

Bununla beraber, 1940'larda Londra Sürrealistlerinin önde gelen isimleri Belçikalı Edouard Mesens ve Fransız Jacques Brunius, aralarındaki yazışmalarda grup üyelerinin edebî üretimlerinin yetersizliğinden ve grubun homojenlikten uzak olduğundan dem vururlar (Jean, 1975, s. 81). Öyle ki 1945 tarihli bir mektup, kendilerini bir "sözde grup" olarak gördüklerini ortaya koyar (s. 83). Brunius'nun bir mektubunda Kayacan'ın önemli katkılarıyla çıkan Fulcrum ve Dint adlı magazinler de "başarısız" addedilir (s. 87). Mesens, Brunius'ya verdiği yanıtta Londra'da hiçbir zaman kayda değer bir sürrealist hareket olmadığını söyler ve Kayacan'ın da dahil olduğu grup üyelerini "küçük dostlar" olarak adlandırır (s. 87). Bu yazışmalar, Kayacan'ın Londra Sürrealistleri, Londra Sürrealistleri'nin de genel olarak Sürrealizm üzerindeki etkisinin zayıf olduğunu gösterse de yazarın, Sadi Cherkeshi'yle birlikte, harekete bir canlılık katma motivasyonuna sahip olduğu açıktır.

Feyyaz Kayacan'ın bu motivasyonunun kaynağı, yapıtlarındaki sürrealist öğelerin niteliğine ve işleyişine bakılarak yorumlanabilir. Yazarın adı, Londra Sürrealistleriyle ilişkisi, 1950 kuşağı öykücüleri ve İkinci Yeni şairleri üzerindeki etkileri bağlamında Sürrealizmle yan yana getirilmiştir. Ne var ki bir sanat akımı olarak Sürrealizmin Türk edebiyatında kayda değer bir yansıma bulup bulmadığı konusu başlı başına bir tartışma konusudur. Cemal Süreya (1987), bir edebiyat akımı olarak Gerçeküstücülükle bir sıfat olarak "gerçeküstü"nü ayırmak gerektiğini vurgular ve İkinci Yeni şairlerinin Gerçeküstücülüğü bilmediklerini söyler: "Sözün kısası, edebiyatımızda Gerçeküstücülük olmadı; İtalya'da, Yugoslavya'da, İspanya'da, Paraguay'da, Venezuela'da, Arjantin'de, Kolombiya'da rastlanan biçimde bir akım belirmedi; ama 'gerçeküstü'ne özellikle 1950'li yıllardan sonra çok sık rastlıyoruz (s. 135). Ferit Edgü de Cemal Süreya gibi Gerçeküstücülüğün Türk edebiyatında hiçbir zaman etkili olmadığını söyler: "Kimse gerçeküstücülüğü bilmiyordu. Bizden öncekiler, Garipçiler ilgilenmişlerdi, ama öğrenmek için zamanları ve olanakları olmamıştı." Edgü'ye göre, Türk edebiyatında Gerçeküstücü diye nitelenebilecek bir yazar, bir şair, bir ressam yoktur; çünkü "cahil gerçeküstücü olmaz" (Yetiş, 2016, s. 19). Bu tespitler, dolaylı olarak, Kayacan'ın sürrealist arayışlarının Türk edebiyatındaki etkisinin de sınırlı olduğunu ima eder. Bu yazının konusu olan *Çocuktaki Bahçe*'nin Sürrealizmin Avrupa'da etkili olduğu yıllardan çok sonra, 1982'de yayımlandığı da hesaba katıldığında, romanda Cemal Süreya'nın sözünü ettiği "gerçeküstü" sıfatını aramanın daha anlamlı olacağı düşünülebilir. Ancak *Çocuktaki Bahçe*, gerçekliği olağanüstü ve masalsi olaylarla harmanlarken, özgürleşme ve bağımsızlaşma arayışındaki bireyin ruh hâlini de yansıtır. Bu açıdan *Çocuktaki Bahçe*'nin sürrealist öğeler barındıran bir roman olmanın ötesine geçtiği söylenebilir. Roman, Kayacan'ın bir sanat akımı olarak Sürrealizmle temasını gösteren "sürrealist bir ruh hâli"nin çeşitli yansımalarını da içerir. Bu yansımalarından en önemlisi, "bahçe" motifinin etrafında kurulan canlılık estetiğinin hedefinin özgürleşme olmasıdır.

Sürrealist Bir Ruh Hâli Olarak Çocukluk

Çocuktaki Bahçe, çocukluk döneminin baskı altında geçen günlerine dair hatıralarından bir türlü kurtulamayan anlatıcının çaresizliğini dile getirmesiyle başlar. Anlatıcı, kendisini kötümser ve yaşlı bir "köstebek" olarak tanımlar ve iğne deliğinden sızacak incecik bir ışığa bile muhtaç olduğunu söyler (Kayacan, 2008a, s. 11). Eskiden beri meyhanelerde, barlarda, kulüplerde ve kahvehanelerde "bir meddah gibi" anlatıp durmaktadır. Şimdi de onu rahatlatacak

tek şey çocukluğunu anlatmaktır (s. 12). “Ben Feyzi en okunaklı adımlarla toprağımı aramaya geldim. Toprağım bahçedeydi. Bahçe çocukluğumda” diyerek (s. 15), bir mekân olarak bahçeyi ve bir yaşam kesiti olarak çocukluğu romanın merkezine yerleştirir. Ancak, romanın, başlığınan itibaren kendini hissettiren şaşırtsmacalı dünyası, mekân ve yaşam kesiti gibi tanımlamaları da bulanıklaştırır. Başlığın işaret ettiği üzere, bahçe çocuğun içinde kök salmış, dallanıp budaklanmıştı. Feyzi’nin içindeki bahçenin “zonklaması”, “kök kök”, “duvar duvar”, “ağaç ağaç” birikmeyi sürdürmesi artık bahçeyi sözlü olarak anlatmakla yetinmeyip yazmasını zorunlu kılar (s. 13).

Çocuktaki Bahçe, bu yönüyle Feyzi’nin geçmişinin anlatısıdır. Ancak, Feyzi roman boyunca anlatıcı olmayı sürdürmez. Uzunlu kısalı yetmiş altı bölümden oluşan romanın bazı bölümlerinde anlatıcı, üçüncü tekil kişidir. Roman, çizgisel bir anlatıyla ilerlemez. Şiir ve düzyazı iç içe geçer, masalsı öğeler ve tekerlemeler art arda sıralanır. Birçok bölüm, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Oktay Rifat, Ülkü Tamer gibi şairlerden alıntılar içeren epigraflarla başlar. Bahçe, her şeyden önce, Feyzi’nin annesi Hümeysra Fatma Hanım’ın sınırlayıcı kurallarını temsil eder. Feyzi’nin çocukluğunun geçtiği köşk, adını, büyükbabası Rıfki Paşa’dan almıştır. Rıfki Paşa, on dokuzuncu yüzyıl ortalarında Paris’te okumuştur (s. 23). Hümeysra Fatma Hanım, Feyzi’ye de büyükbabasının sahip olduğu türden Batılı bir eğitim vermeye çalışmakta, büyükbabasının izinden giderek diplomat olmasını istemektedir (s. 88).ⁱⁱⁱ

Ne var ki, Feyzi’nin dünyasında annesinin çabaları, özgürlüğünü kısıtlayan girişimler olarak yansıma bulur. Feyzi, annesini, “Hümeysra Fatma Hanımefendi adındaki bir soyluluk kumkuması” olarak tanımlar (s. 26). Hümeysra Fatma Hanım, oğluna sokağı yasaklamakla kalmamış, yeri geldiğinde onu yola getirmek için dayağa başvurmuştur. Bu baskıcı eğitimi, “[ö]nce annem vardı” diye anlatır Feyzi: “Ve annemin sesi, gözü, eli vardı her sözcükte. Soluklarımın saymanıydı annem. Evdi, bahçeydi, odaların toplamıydı” (s. 26). Hümeysra Fatma Hanım’ın, mekânları ve eylemleri kontrol altına alma çabası dayanılmaz olduğunda, fanteziler devreye girer. Feyzi, tıklıp kaldığı odanın penceresinden sokağa bakar, sokaktan geçenleri oyunlarına katar, sokaktaki ağaçlara tırmandığını düşler (s. 32-33). Büyükler gazete haberleri hakkında konuşurken duyduğu “suikast” ve “darbe-i hükümet” sözcüklerini hayal gücünü devreye sokarak anlamaya çalışır. Ülkede olanları kendi evrenine taşıyarak bir gün bahçenin kapısının da devrileceğini hayal eder (s. 40). Kapının nasıl devrileceğini, “arkaya doğru fillemesine, tonlarca depremlemesine nasıl yuvarlanacağını” gözünde canlandırmaya çalışır (s. 42). Fakat otoritenin gücü her yere ve her şeye öylesine sirayet etmiştir ki bu kaçışlar boşa çıkar: “Yanımdan nasıl da kaçmıştım. Ama nereye? Sen olmayan bir yer yoktu ki?” (s. 35)

Kirleneceği korkusuyla sokağa çıkması yasaklanan Feyzi, annesi için soyluluğu temsil eden evin ve bahçenin sınırları içinde bir özgürlük alanı yaratmanın mücadelesini verir. Nitekim çocuğun oyun alanı olması gereken bahçe de dayatmaların aracı olmuştur. Annesi, Feyzi’ye, büyükbabasının bahçede kök saldiğını, bu köklerin derinliğini bilmesi gerektiğini söyler: “Büyükbaban sen doğmadan çok önce öldü. Ama her ağaçtan sana bakıyor şimdi. Sana bıraktı bu ağaçları. Büyükbaban senin içindedir” (s. 88). Kayacan’ın romanda yarattığı masalsı dünya, Feyzi’nin kanına kadar nüfuz eden bakışların, onu şekillendirme çabasına verdiği bir yanittir. Baskılardan kurtulmanın yolunu çeşitli hilelere başvurmakta bulur:

Feyzi düşündüğü, düşlediği her yerde, her sözcüğün kapısında, kaplumbağanın kabuğu gibi bahçeyi sırtına oturmuş bulmaktan sıyrılmak için türlü hileler biriktirmişti, hile olduğunu bilinçliyemedi [...] En sağlamı, yapılan bir şeye, görünürdeki anlamından değişik, onun tam tersi bir amaç aşılardı. Bu güç ama iyi oynanır, zindanların aldatılmasına yarayacak bir oyundu. Boğulan bir kişinin dalgıçlığı kafasına koyması gibi. (s. 91)

Feyzi, bahçeyi bir kaplumbağanın kabuğu gibi tahayyül eder. Bahçe, anneye göre koruyucu bir zırh işlevine sahipken, Feyzi için bir yükür. Feyzi’nin bu yükten kurtulmak için seçtiği yollardan biri ise “yapılan bir şeye, görünürdeki anlamından değişik, onun tam tersi bir

amaç aşılmalı[r]" (s. 91). Burada kastedilen, fiziksel baskıdan kurtulmak için zihinsel bir kaçış yaratmaktır. "Boğulan bir kişinin dalgıçlığı kafasına koyması" formülasyonunun gösterdiği gibi, zihinsel kaçışı sağlayan en güçlü araçlardan biri fantezidir.

Feyzi'nin fantezileri, anlamın ve gerçekliğin sürekli olarak çarpıtıldığı bir dünya kurar ve buradaki edebî tasarım Feyzi'nin içindeki bahçe gibi dallanıp budaklanır. Roman, Türk ve dünya edebiyatına göndermeler içerir; masal, halk hikâyesi, tekerleme ve bilmece gibi geleneksel edebiyat tür ve öğelerini modern edebiyatın araçlarıyla harmanlar. Sürekli yeni bir kaçış alanı yaratan bu dallanıp budaklanma hâliyle Kayacan bir canlılık estetiği yaratır. Diğer bir deyişle, Feyzi'nin baskılardan bunalmak için yarattığı fanteziler, Kayacan'ın romanının biçimi, dili ve anlatımında da bir karşılık bulur. *Çocuktaki Bahçe*, hayal gücünün sınırlarını zorlarken "sürrealist bir ruh hâli" sergiler ve Jackaman'ın Breton'dan hareketle tanımladığı "daralma"dan kurtulmanın yollarını işaret eder.

Jackaman'ın (1989) "daralma" olarak nitelendirdiği sınırlamalar, Batı uygarlığında yaygın olan, mantığın üstünlüğüne duyulan inançtan ya da katı toplumsal ve edebî uzlaşılardan kaynaklanabilir (s. 5). Sürrealist ruh hâlinin peşine düştüğü özgürlük gereği, edebiyatta bireysel imgelem kendi bakış açısını seçebilir ve "gerçeklik" mutlak bir kavram olmaktan çıkar. Rüyalar ya da paranoyak kuruntular da "gerçeklik" alanında var olabilir; burada mantık, bilinç üzerindeki kontrolünü kaybetmeye başlamıştır (s. 5). Böylece dil, yeni ifade tarzlarına ihtiyaç duyar. Sözcüklerin düz anlamsal, semantik ve mantıksal değerleri yerini çağrışımsal, ritüellere dayalı, büyülü değerlere bırakabilir (s. 5). Örneğin, sürrealist bir deney olarak 'ruhsal otomatizm', olgun bir modern rasyonel zihnin sınırlamalarından kurtulma amacı taşır (s. 5). Nesnelere, isimlere ve sıfatların çok yaratacak biçimde yan yana getirilmesi, kaydırmacalı imgelem kullanımı, edebî geleneğin tuzağına düşmemek için plastik bir iletişim tarzı benimsemek, sürrealist ruh hâlinin benimsediği bazı tarzlardır (s. 6).

"Sürrealist ruh hâli", *Çocuktaki Bahçe*'nin ruhuyla uyum içindedir. Feyzi'nin bireysel özgürleşme arayışı, mantığın sınırlarını zorlayan bir görme ve kavrama biçimini ve bunların ifadesine uygun bir dili zorunlu kılar. Kaya (2009), Kayacan'ın, öğretilen ya da bilgi hâline gelen görme biçimlerine karşılık alternatif görme biçimleri sunduğunu, bu amaçla "[t]ıpkı sürrealistler gibi, sarhoşluğu, deliliği, çocukluğu, masalları, bilinçaltı ve rüyaları kullan[diğini]" söyler (ix). Kaya'ya göre, genel olarak Kayacan edebiyatı için geçerli olan bu özellik, *Çocuktaki Bahçe*'de doruk noktasına ulaşır. Kayacan, "yazın hayatı boyunca sorunsallaştırdığı görmenin zihinde gerçekleşen doğasını, sürrealist bir sahiplenmeyle çocukluk ve nostalji eşliğinde, retrospektif bir bakış açısını olağanüstüyle birleştirerek bütün yazın hayatının özetini sunarcasına şahikasına ulaştırır" (s. 13). Kaya, ölüm döşegindeki ben anlatıcının sanrılarıyla başlayan romanda geçmişe bugünden bakışın "fiziksel dünyanın deforme olup olağanüstü biçimler al[masıyla]" gerçekleştiğini söyler (s. 13). Çocuk, önünde uzanan ve onun sınırı olan bahçeyi görmez artık; bahçe, çocuğun gözlerine yansıyan, onun algısıyla şekillenen bir görüşe maruz kalır (s. 13). Burada Kaya'nın vurguladığı "sürrealist sahiplenme," *Çocuktaki Bahçe*'yi hikâyesi, dili ve anlatımıyla, edebî geleneğin rasyonel beklentilerini zorlayan bir metin kılar.

Çocuktaki Bahçe, gerçeklik algısının belli bir esnekliğe sahip olduğu ya da henüz bir ergenininki kadar kalıplaşmadığı çocukluk dönemine yaslanır. Bu çıkış noktası, bir kez daha kaynağını Breton'un 1924 tarihli manifestosuna götürebileceğimiz sürrealist bir çocukluk fikrini çağırır. Breton (2010b), hayalperest insanın yazgısından duyduğu hoşnutsuzluk arttıkça yapabileceği en iyi şeyin çocukluğuna dönmek olduğunu söyler: "Bilinen tüm kısıtlamaların yokluğunda, aynı anda sürdürülmüş birkaç yaşamın perspektifini edinir orada. Bu yanılsama kök salar içinde; artık her şeyi anlık olarak, olabilecek en basit haliyle görmekten başka bir şey istemez" (s. 179). Breton, çocuklukta "kök salan" yanılsama imgesini rüyaları tartışırken, "yaprak" ve "dal" imgelerinden de yararlanarak sürdürür. Mutlak akılcılığın deneyimlerle ilgili olgularda bir işe yaradığını, fakat uygarlık ve ilerleme bahanelerinin kabul

gören pratiklere aykırı duran hakikat arayışlarını reddettiğini söyler (s. 188). Bu noktada Freud'un keşiflerine, özellikle de rüyalarla ilgili gözlemlerine değinen Breton bir dipnotta şöyle der: "Rüyalarda üzerine düşünmeyi en çok sevdiğim unsurlar, uyanırken dipleri gömülen şeyler, bir önceki günün akışı içinde unuttuğum şeylerdir – karanlık yapraklar, aptal dallar. Aynı şekilde, 'gerçeklik' içinde de *düşmeyi* tercih ederim ben" (s. 189).

Görüldüğü gibi Breton, çocukluğu, rüya ve gerçeklik arasındaki sınırı silikleştiren bir alan olarak tanımlarken, çocukluk ve hayal gücü ilişkisini anlatmak için "kök", "yaprak" ve "dal" imgelerini kullanır. Bu imgelerle birlikte, gömülü olanın rüyalarda ortaya çıkışına yaptığı gönderme, Feyzi'nin bahçeye yüklediği anlamı çağırıştırır. Bahçe, köşkle birlikte, ailenin ve geleneğin "kök saldı" bir mekândır. Ne var ki, Feyzi'nin "bahçenin dikenleri arasından" çıkardığı şey, çocukluğudur (Kayacan, 2008a, s. 15). Feyzi, bahçede "gömülü" olan ve sesi toprağın altında "köstebek" gibi dolaşan büyükbabanın (s. 18-19) otoritesini fantezileriyle ikame ettiğinde onun için bir özgürleşme olanağı belirir. Çocukken duvarlarla çevrili bahçenin ötesini görebilmek için ağaca çıktığında hissettiği hafifleme duygusu, adeta Breton'un "gerçeklik içinde düşmek" olarak tanımladığı bu ruh hâlini anlatır: "Tüy gibiydim. Tüyden de azdım. Sanki bütün dokularımın kaynaştığı kök hücrenin içinde uçuyordum. Hücrenin zarını delip doku-öncesi bir hafifliğe erişecektim sanki" (s. 17). Breton'un çocuklukta bulduğu sürrealist ruh hâli, Feyzi'nin fantezisinde beliren bu türden bir biçimlenmemişlik olarak yorumlanabilir. Her iki durumda da aklın denetimine mesafe alınır.

Breton (2010b), düşüncenin gerçek işleyişinin aklın denetimine alınan bu mesafeye ilişkisini anlatmak için bir gece yaşadığı şiirsel deneyimi anlatır. Uykuya dalmadan önce bir cümle duymuş, bu cümleyi çok düşünmeden zihnine kaydetmiştir: "Pencerenin ikiye böldüğü bir adam var" (s. 199). Cümleye "bedeni pencere tarafından tam ortasından dikine kesilmiş vaziyette yürüyen bir adamın soluk görsel imgesi" eşlik etmektedir (s. 199); fakat pencere insanla yer değiştirdiği için, Breton bunun nadir görülebilecek bir imge olduğunun farkındadır. Cümle, şiirsel inşanın bir malzemesi olmuştur artık (s. 200). Breton burada, sürrealizmden anladığı temel şeyin, "en saf hâlindeki psikik otomatizm" in, düşüncenin gerçek işleyişini ifade ettiğini anlatmak ister. Bu işleyiş, "aklın her türlü denetiminden uzak, ahlakî ya da estetik her türlü kaygıdan muaf"tır (s. 203). Bu yüzden de "Sürrealizme dalan zihin, çocukluğun en güzel yanlarını coşkuyla yeniden yaşar" (s. 217). Breton'un yaptığı, çocukluğun idealleştirilmiş bir resmini çizmek değildir; aksine çocukluk anılarından yayılan "dağılımlık" ve "yoldan çıkmışlık" duyguları çocukluk dönemini Sürrealizm açısından önemli kılar:

Belki de insanın 'gerçek yaşam'ına en çok yaklaşan anlar çocukluğudur – onun ötesinde, insanın, geçiş izni haricinde sadece birkaç bedava bilete sahip olduğu çocukluk; her şeyin yine de insanın kendine risksiz, etkin biçimde hükmetmesi için işbirliği yaptığı çocukluk. İşte, sürrealizm sayesinde, bu fırsat bir kez daha kapınızı çalar. Sanki hâlâ kurtuluşumuza, ya da mahvımıza doğru koşmaktayızdır. (Breton, 2010b, s. 218)

Breton'un sürrealist bir fikir olarak çocukluğu tasvir etmesine vesile olan "pencerenin ikiye böldüğü adam" imgesi, Herbert Read'in 1935 tarihli *The Green Child (Yeşil Çocuk)* romanının önemli epizotlarından birinde kullanılır. Roman, 1861'de Güney Amerika kıtasındaki Rencador Cumhuriyeti'nin başkanı Olivero'nun kendisini bir suikaste kurban gitmiş gibi gösterip Avrupa'ya seyahat etmesiyle başlar. Amacı, otuz yıl önce ayrıldığı memleketi İngiltere'ye gitmek, özellikle de çocukluk günlerine dönmektir. Çocukluğu şimdi ona "teleskopun yanlış tarafından bakıyormuşçasına" fantastik görünür (Read, 1949, ilk yay. tar. 1935, s. 11). İngiltere'de köyüne ulaştığında kendisini bir dizi akıldışı olayın içinde bulur. Yukarı doğru akan bir dereyi izlerken gözünün önünde beliren ışıkların bir evden geldiğini fark eder. Evin penceresine doğru yaklaştığında içeride bir adam ve sandalyeye bağlanmış bir kadın olduğunu görür. Adam, kadına elinde tuttuğu kaptaki kanı içirmeye çalışmaktadır. Olivero olaya müdahil olmaktan kendini alamaz ve içeri girmek üzere pencereye yönelir. İşte Breton'un

andığı imgelem, Read'in romanının bu noktasında ortaya çıkar. Pencerenin kanadı aşağı düşer ve Olivero'nun vücudunun üst kısmı pencerenin dışında kalır, bacakları ise odanın içinde sallanmaktadır. Olivero, ancak dengesini topladıktan sonra pencerenin kanadını kaldırmayı başarır (s. 24).

Read'in romanı, Olivero'nun köyünden ayrılıp önce Avrupa'ya, oradan da Güney Amerika'ya gidişini ve otuz yıl sonra köyüne dönüşünü anlatırken birçok sürrealist öge olaylara eşlik eder. Ancak daha romanın başında doğrudan Breton'un tasvir ettiği bir imgeyi kullanarak Read, düşüncenin işleyişinin akıl tarafından denetlenemeyeceği fikrinin altını çizer. Romanın üç temel motifi bu fikir etrafında biçimlenir: Çocukluğa dönüş; baskı ve özgürleşme; yeşillerin dünyası. Olivero, köyünü terk ettikten sonra yanında Voltaire'in bir kitabı olduğu için devrimci şüphesiyle İspanya'da tutuklanır ve iki yıllık bir esaretin ardından serbest bırakılır. Buenos Aires'e gittiğinde devrimci bir ajan zannedilerek Roncador ordusunun generaline götürülür. Birlikte ülkenin diktatörüne suikast düzenlerler ve Olivero, yirmi beş yıl boyunca ülkenin diktatörü olur. Voltaire okumaktan diktatörlüğe uzanan yolun temsil ettiği çelişki, Olivero'nun kendisini suikaste uğramış gibi gösterip çocukluğa ve fantastik bir "yeşiller" dünyasına açılmasıyla son bulur.

Romana başlığını veren "Yeşil Çocuk", Olivero'nun bedenini ikiye bölen pencereye sahip olan odada kan içirilmeye çalışılan kadındır ve aslında Olivero'nun çocukluğundan bildiği iki yeşil çocuktan biridir. Bilinen herhangi bir dili konuşmayan ve kökenlerine dair hiçbir ipucu taşımayan iki çocuğun yeşil, şeffaf tenleri bir kaktüsü andırır. Tanrı mefhumuna ya da belli bir ahlâk anlayışına da sahip olmayan çocuklar, dul bir kadın tarafından evlat edinilmiştir (s. 26). Çocuklardan biri, insan dünyasına uyum sağlayamamıştır; o yüzden öteki çocuğa âşık olan Kneeshaw –köyden ayrılmasından önce Olivero'nun öğrencisi olmuştur– Sally adındaki bu yeşil yaratığın organizmasını kan içirerek canlı tutmaya çalışmaktadır. Bir dizi olağanüstü olayın ardından roman, Olivero ve Sally arasında gelişen bir aşka evrilir ve yeşil çocukların otuz yıl önce terk ettikleri ülkede biter. Bu ülkede tek başına düşünmeyi öğrenen biri en yüksek haz basamağına çıkmaktadır. Bedene hapsolan duyuların benlik yanılması yarattığına inanılır. Olivero ve Sally, bu yanılmasadan uzaklaşmak için ömürlerinin geri kalanını tek başlarına ayrı mağaralarda geçirirler.

The Green Child'ın yalın ve klasik anlatımı, *Çocuktaki Bahçe*'nin tarzından oldukça uzaktır. Ancak her iki romanda da sürrealist ruh hâli bir özgürleşme arayışında ifade bulur. Wasson (1962), *The Green Child*'ı bir "ironik fantezi" olarak nitelendirdiği yazısında Read'in fantezide bulduğu devrimci fikri öne çıkarır. Read'e göre, Edward Lear ve Lewis Carroll gibi yazarlar, yarattıkları fantezilerle devrimci düşünce yolları önermektedirler. Üstelik halk edebiyatıyla ilişki kuran bir fantezi, yazarla okur arasında toplumcu gerçekçiliğin başardığından daha güçlü bir birlik sağlayabilir (Wasson, 1962, s. 645-46). Read, insanları sürekli çalışmaya mecbur kılan Batı dünyasının yetişkinler için masalların önemini kavrayamadığını düşünür; oysa ona göre *The Green Child* gibi metinler toplumsal mutabakatın sınırlayıcı duvarlarını yerle bir edebilir (s. 646). Karakterlerin mağarada biten sonunun ya da bedene hapsolan duyuları özgürleştirmek için atılan adımların, Wasson'ın sözünü ettiği birlik duygusuyla ilişkisi tartışmaya açık olsa da, toplumsal mutabakatın sınırlayıcı duvarları, hem *The Green Child*'da, hem de *Çocuktaki Bahçe*'de pencerenin ötesindeki fantezi alanıyla yıkılmaya çalışılır. Feyzi, bahçeye "kök salmış" geçmişini, köklerine dair hiçbir fikri olmayan yeşil çocuklar gibi unutmak ister ve bu umutla yeşerir.

Feyzi'nin içinde dallanıp budaklanan bahçenin estetik karşılığı Kayacan'ın romanında yarattığı canlılık fikridir. Geçmişle bugünü birbirine katan, modern romanın uzlaşmalarını sözlü kültürle kaynaştıran ve mahalle, aile gibi gerçekçi edebiyatın dayandığı zeminler üzerinde şaşırtmacalı, fantastik bir dünya kuran roman, yaşlılık ve ölüm temalarına da bir canlılık penceresi açar. Anlatıcının hastalık ve yaşlılık şikâyetleriyle başlayan *Çocuktaki Bahçe*,

çocukluğu uyandırmak yoluyla, bu temalara da gülünç ve eğlenceli yönleriyle yaklaşır. Bedensel imgeler, hastalık ve yaşlılık tasvirleri, özellikle Doktor Panayot karakteri aracılığıyla, nükteli bir dille aktarılır. Modern romanı ortaoyunuyla buluşturan bu yaklaşım, yaşlılıktan çocukluğa, ölümden canlılığa geçişi sağlayarak, romanın sürrealist ruh hâlini sürdürür.

Bedensel İmgeler ve Kayacan'ın Canlılık Estetiği

Romanın başında yaşlı anlatıcı, hastalıkların yarattığı bitkinliği, yaşamı ucundan da olsa tutarak atlatmaya çalışır. Böbreğine, yüreğine, usuna, serçeparmağına onlara özgü bir dille seslenirken, yaşamı “lastik gibi çekip uzat[tığının]” farkındadır (Kayacan, 2008a, s. 14-15). Çocukluğunu bir canlanma aracı olarak uyandırır; fakat çocukluk anılarında da hastalığa ve bedene ait imgeler peşini bırakmaz. Duvarlar, “bahçenin derisi ya da tırnakları”dır (s. 21). Kapı, duvarın “nabzı[dır], us-damarı ve bilinç-nöbetçisidi[r]” (s. 40). Mahallenin bisikletçisi Fahri Bey, gençler arasında “Motosiklet cerrahı Profesör Fahri” diye anılır; çünkü “motosikletin işletim sırlarını otopsi yapar gibi” anlatır (s. 71). Tavan arasında yaşayan Löklök Baba ise Feyzi'nin gözünde bir insan bedeninin sahip olduğu organ ve sistemlerden yoksundur. Feyzi'nin zihninden bu masalsı, soyut karakterle ilgili sorular geçer: “Damarları var mıydı Löklök-baba'nın, gözleri var mıydı, yürür mü uçar mıydı?” (s. 61). Ona göre Löklök Baba'nın “eti karanlıktan”, “kemikleri gürültüden” yapılmıştır (s. 62).

Çocuktaki Bahçe'de bu bedensel imgeler, yaşlılıktan çocukluğa dönüşle temsil edilen canlılık estetiğinin mizahla güçlendirilmesinin aracı olur. Özellikle Feyzilerin aile doktoru olan Panayot karakteri etrafında eğlenceli ve nükteli bir anlatı oluşur. Panayot'un tasvir edildiği ve aileyle ilişkilerinin anlatıldığı bölümlerle birlikte Panayot'un söz oyunları, romana güçlü bir mizahi boyut kazandırır. Read'in masala yüklediği işlevi bu kez masallarla beraber meddahlık geleneği de üstlenir ve “toplumsal mutabakatın sınırlayıcı duvarları” bu yollarla aşılır. “Tuluat fakültesinde, Naşit'ten, Hâzım'dan” eğitim görmüş izlenimi uyandıran Doktor Panayot'un reçetelerinin temel ilaçları neşe, saadet ve kahkahadır (s. 45-46). Panayot'un kendine özgü tıp terminolojisi, yer yer masalları, yer yer meddahlık geleneğini andıran bir dille buluşur. Örneğin, fırtına bahçedeki ağacı devirdiğinde, Doktor Panayot ilk yardıma koşar: “Nabızınız nerde, dedi, sorabilir miyim? Dalın ucunda mı? Hangi dalın? Olmaz. O benim için biraz fazla yüksek. Yetişemem. Bana yakın bir dalı indirmezsiniz mümkün değil mi?” (s. 45). Feyzi, Doktor Panayot'un kendisiyle konuştuğunu, hastaneye kaldırılması durumunda ağaca uygun bir yatak bulmanın zor olacağını anlattığını hayal eder. Doktorun “tıbbi” yanıtının Feyzi'nin fantezisindeki yansıması daha da gülünçtür:

Yalnız, efendime söyleyim, kırık dalların ucundan tansiyonu fişkırıyor. Görüyorsunuz değil mi, şüphesiz ve mükemmel. İşte o yerlere dikiş yapmak, tansiyon damarına koterizasyon tarikiyle müdahalede bulunmak, cerrahi bir müstaceliyet kespemmiştir. Sonra bakın, Feyzi Beyfendiciğim, ağacın şurasında iltihab-ı zeyl-i düdü yani Frenkçesiyle, apandisit emareleri görüyorum. Onu da hemen ameliyat etmeliyiz. Yalnız acı duyurmadan. Nasıl yapacağız onu? Eter ile kloroformla filan bayıtmayacağız. Ağaç kısmı alışıktır onlara. Spiritizma yaparak uyutacağım. Bakın işte... (s. 45-46)

Feyzi'nin annesinin önemsiz gördüğü hastalıklarda çağırdığı Doktor Panayot dışında, Doktor Kemal Hemen, Doktor Cemal Dikkat, Doktor Sâni Fâni, Doktor Selim Liyakat, Doktor Hıfzı Dakik gibi doktorları da vardır (s. 47). Romanda Fatma Hümeýra Hanım'ın hastalık konusundaki hassasiyetleri ve Doktor Panayot karakterinin fiziksel özellikleri ve konuşma tarzı karikatürize edilir.

Bu sahneler, romanın başında yıllarca “bir meddah gibi” anlatıp durduğunu söyleyen anlatıcuyu ve Londra'da yaşadıkça Türk edebiyatının yazar ve ozanlarına ısındığını söyleyen Kayacan'ı çağırıştırır. Rum asıllı Doktor Panayot'un Batı hayranı ve Fransızca tutkunu Hümeýra Fatma Hanım'la nükteli atışması bir tulúat sahnesini andırır. Doktor Panayot, “Türkiye'nin taşı, ağacı, çiçeği, ekmeği ve suyundan gelme cânım bir Türkçe'yle” Feyzi'nin “ansefalit letarjik” olduğunu söyler ve ekler: “Bunu tespit edemeyen doktorun diplomasını

katırlara bile yedirmem. Hasta olurlar sonra, alimallah ve bila-istisna” (s. 48). Fransızca hayranı Hümeýra Fatma Hanım, Feyzi'nin uyku hastalığını “encephalite lethargique” olarak adlandırırken, Doktor Panayot, onu “etimolojik, lengistik ve kelimolojist nüktelerle” aydınlatır (s. 48). Hümeýra Fatma Hanım'ın, yazdığı reçetelere uymadığını bilen Panayot, “Rum'sak, adımız Aptalidis, Dangalakidis değil” (s. 49) der. Neşe, saadet, kahkaha içeren reçeteleri, tıp tarihine geçecek niteliktedir (s. 50). Feyzi, yıllar sonra Doktor Panayot'u tekerlekli sandalyede gördüğünde ve iki ayağını ve bir elini kaybetmiş olmasını bile neşeyle karşıladığını fark ettiğinde ondan “Nâşidi bol ve ortası çok oyunlu çok kahkahalı bir reçete” ister (s. 51).

Çocuktaki Bahçe'nin bu zengin dünyası, köşk ve bahçeyle beraber, hastalığı ve yaşlılığı da aşılması gereken sınırları olan insani durumlar olarak temsil eder. Nasıl bahçedeki çocuk, ailenin kuralları ve beklentilerinin karşısına fantezilerini koyup bir özgürleşme olanağı yaratıyorsa, hastalık ve yaşlılık da bedeninin dayattığı sınırlardan bir biçimde çıkmayı zorunlu kılar. Romanın, Kafka'nın “Yuva” öyküsünü andıran girişinde anlatıcı, hatıralarının izini “kötümser, kocamış bir köstebek gibi” sürmekten bıktığını ve “iğne deliğinden sızacak” bir ışığın bile kendisine yetebileceğini söyler (s. 11). Çocukluğunu anlatıp durmak, bahçenin hayatına damgasını vuran olumsuz etkisinden dolayı karamsarlığını gidermesini sağlayamamıştır. Çocukluk anılarını yazma kararının eseri olan Çocuktaki Bahçe ise yaşlı anlatıcının bu karamsar anlatılarına eşlik eden renkli bir fantezi sunar. Feyzi'nin gözünden anlatılan olaylarda çocukluğun sürrealist bir ruh hâli olarak yansımaları belirir. Bu göz, hastalık, sakatlık, yaşlılık gibi durumları Doktor Panayot'un nükteli dünyasında hafifleten ve kök salma fikrine sonuna kadar direnen bir gözdür. Özgürlüğünün peşine hayal gücünü devreye sokarak düşen bu gözün en önemli özelliği canlılık fikrini insan merkezli düşünmemesi, ağaçlarla, sarmaşıklerle, köstebek ve kedilerle dolu bir “flora ve fauna” yaratmasıdır.

Çocuktaki Bahçe'nin yarattığı bu canlılık, kendine özgü bir perspektif ve mantık içerir. Bu noktada Breton'un (2010a) insanbiçimci bakışa getirdiği eleştiri önem kazanır:

[...] hayvanlar âlemine yönelik insanbiçimci bakışın, esef verici basitlikte bir düşünmeyi ele verdiğine inanmakta ısrarlıyım. Bu âlemin anlaşılması için pencereleri olabilecek en ütöpik manzaralara açmakta hiçbir sakınca görmüyorum. Bizimki gibi bir çağ, Cyrano de Bergerac tarzı, Güliwer tarzı her tür yolculuğu kaldırabilir, yeter ki bunlar, bugün açıkça eksikliğini çektiğimiz bir meydan okumayı, bütün uzlaşım sal düşünme yollarına meydan okumayı hedeflesin. (Breton, 2010a, s. 251)

Çocuktaki Bahçe'de sürrealist bir ruh hâli olarak çocukluk, aklın denetimine boyun eğmeyen ve insanbiçimci bakışa mesafe alan fantezilerle temsil edilir. Yeşeren bir çocuk olarak Feyzi, uzlaşım sal düşünme yollarına meydan okuyuşun bir örneğidir; fakat romanın baştan sona dallanıp budaklanarak ilerleyen tarzı, bütün romana yayılan estetik canlılığı, *Çocuktaki Bahçe*'nin “flora ve fauna”sını gözler önüne serer.

Sonuç

Türk edebiyatında özellikle öyküleriyle öne çıkan Feyyaz Kayacan (Fergar)'ın Sürrealizmle ilişkisi çeşitli çalışmalarda konu edilmiş ancak yeterince tartışılmamıştır. Yazarın *Çocuktaki Bahçe* başlıklı romanı, Breton'un sürrealist bir görme biçiminin alanı olarak tanımladığı çocukluğu öne çıkaran bir metindir ve bu yönüyle yazarın Sürrealizmle ilişkisinin çözümlenmesine kaynaklık edebilecek ipuçları içerir. Roman, hasta ve yaşlı anlatıcının, çocukluğunu anlatma arzusunu dile getirmesiyle başlar. Breton'a göre bu arzu, hayalperest insanın yazgısından duyduğu rahatsızlığa verdiği bir tepkidir. Nitekim roman, anlatıcının çocukluğu bir kaçış alanı olarak üretmesinin ardından, fantezilerle örülü bir anlatıya dönüşür. Özellikle “bahçe” motifi etrafında baskı ve özgürleşme temaları öne çıkar. Romanın Feyzi adındaki çocuk karakteri, annenin soylu bir aileye yaraşır bir fert yetiştirme kaygısına direnerek fantezilerine sığınır ve roman bu kaçış alanına uygun bir dil ve anlatımı benimser. Kayacan, gerçekliğin sadece tek bir düzlemde algılanabileceğini sorunsallaştıran bir canlılık estetiği

kurar. Yaşlılıktan çocukluğa geçişle temsil edilen canlanma, romanın farklı edebî gelenek ve türleri harmanlayan, hüznü temalara nükteli yaklaşan, gerçekle rüyanın sınırlarını silikleştiren tarzıyla estetik bir alana da taşınmış olur.

Kaynaklar

- Aspley, K. (2010). *Historical dictionary of surrealism*. Lanham: The Scarecrow Press.
- Bezirci, A. (2005). *İkinci yeni olayı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Breton, A. (2010a). Üçüncü sürrealizm manifestosuna önsöz ya da değil (1942). Çev. Kaya Özsezgin. Artun, A. (der.) *Sanat manifestoları: Avangard sanat ve direniş* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları, 239-252.
- Breton, A. (2010b). Sürrealizm manifestosu (1924). Çev. Kaya Özsezgin. Artun, A. (der.) *Sanat manifestoları: Avangard sanat ve direniş* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları, 178-225.
- Cemal Süreya (1987). Gerçeküstüçülük ve Türk edebiyatı. *Gergedan*. No. 6, 134-136.
- Ertop, K. (2013). “Çocuktaki bahçe” ve sonsuzluğun eşliğinde geçmişiyle hesaplaşan yaşlı adam. *Bütün dünya*. Sayı: 2013/10, s. 39-44.
- Jackaman, R. (1989). *The course of English surrealist poetry since the 1930s*. New York: The Edwin Mellen Press.
- İlhan, N. (2011). Feyyaz Kayacan’ın Çocuktaki Bahçe romanında ev ve sokak karşıtlığı ya da içerdekiler ve dışarıdakiler. *Turkish studies*. Vol. 6.3, 903-928.
- Jean, D. J. (1975). Was there an English surrealist group in the forties? Two unpublished letters. *Twentieth century literature*. Vol. 21. No. 1, 81-89. JSTOR erişim tarihi: 09.04.2015.
- Kaya, N. (2009). *Feyyaz Kayacan öykücülüğünde görme problemi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı bölümü.
- Kayacan, F. (1963). Hayatım / hikâye anlayışım. Türk Dil Kurumu ödülleri kazananlar. *Türk dili* 147, s. 192-194.
- Kayacan (Fergar), F. (1991). A shroud has no pockets. Yayıncıyla söyleşi. Fergar, F. *A talent for shrouds* içinde, Herts: The Rockingham Press, 65-75.
- Kayacan, F. (2008a). *Çocuktaki bahçe*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Kayacan, F. (2008b). Çocuktaki bahçe (Bir romana başlama denemesi) I. *Bütün öyküleri*. İstanbul: Yapı Kredi yayınları, 249-257.
- Kayacan, F. (2008c). Çocuktaki bahçe (Bir romana başlama denemesi) II. *Bütün öyküleri*. İstanbul: Yapı Kredi yayınları, 258-271.
- Öz, E. (2016). Yerli olmak. *Düşünüyorum da müthiş bir şey!* İstanbul: Can Yayınları, 23-27. (Yazı, ilk olarak 15 Şubat 1956 tarihli *a* dergisinde yayımlanmıştır.)
- Özata Dirlikyapan, J. (2010). *Kabuğunu kıran hikâye: Türk öykücülüğünde 1950 kuşağı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Perman, D. (2007). Introduction: Feyyaz Kayacan Fergar and the shelter stories. Kayacan (Fergar), F. *Mrs. Valley’s war: The shelter stories of Feyyaz Kayacan Fergar* içinde, 7-10.
- Read, H. (1949). *The green child*. New York: The Vail-Ballou Press. (Roman ilk kez 1935’te yayımlanmıştır.)
- Şafgil, N. (1956). Sanatta yerlilik. *Yenilik* 39, s. 339-342.
- Tanyol, T. (2007). Entering the shelter. Kayacan (Fergar), F. *Mrs. Valley’s war: The shelter stories of Feyyaz Kayacan Fergar* içinde, 11-16.
- Wasson, R. (1962). The green child: Herbert Read’s ironic fantasy. *PMLA*. Vol. 77. No. 5, 645-651. JSTOR erişim tarihi: 14.07.2016.
- Yetiş, İ. (2016). 1950 kuşağı öykücüleri üzerine Ferit Edgü’yle bir söyleşi. *Heceöykü* Sayı: 77, 18-20.

Notlar:

ⁱ Rob Jackaman'ın kitabına ve yazının ilerleyen bölümlerinde bahsi geçen Şafgil'in "Sanatta Yerlilik" yazısıyla *Fulcrum* dergisine ulaşmamı sağlayan Ergin Çenebaşı ve Duygu Yeni'ye teşekkür ederim.

ⁱⁱ 1969 tarihli *Hiçoğlunun Serüvenleri*'nde yer alan iki öykü "Çocuktaki Bahçe: Bir Romana Başlama Denemesi I ve II" başlıklarını taşır ve *Çocuktaki Bahçe*'nin taslakları niteliğindedir. Romandaki Feyzi karakteri, bu öykülerde Erol adıyla yer alır. Öykülerdeki kimi pasajları *Çocuktaki Bahçe*'de olduğu gibi bulmak mümkündür.

ⁱⁱⁱ Konur Ertop, Feyzi'yle Feyyaz Kayacan arasında biyografik geçişler olduğunu söyler. Buna göre, romanda annenin rol model olarak benimsediği büyükbaba, Kayacan'ın büyük dedesi Kayazade Reşat Bey'i temsil eder. Reşat Bey, Abdulaziz döneminde Jön Türk hareketine katılmış, daha sonra Paris'e kaçmıştır. Namık Kemal ve arkadaşlarının Londra'da çıkardığı Hürriyet gazetesi de onun imzasıyla yayımlanmıştır. Abdülhamit döneminde valilik yapmış, paşalık ünvanı almıştır (Ertop, 2013, s. 41). Kayacan'ın kendi çocukluğunun baskı dolu günlerini, parmaklıklarla çevrili bir bahçeye göndermede bulunarak anlatması da yazarın biyografisine dayalı okumaların önünü açacak niteliktedir. Kayacan, çocukluğunun "korkunç bir bahçenin zindanında geçtiğini", bu yüzden kendi çocuklarına hep sevgiyle yaklaştığını söyler: "Önlerine kapalı hiçbir kapı, parmaklıkları hiçbir ana baba gözü çıksın istemiyorum. Sabahları uçurtmalar gibi kalkıyoruz yatağımızdan. Karanlığa, baskıya karşı direnmem hep onlar adına" (Kayacan, 1963, s. 193).