

## YANSITMACI DAMARDA TAZE KAN: ÇİĞDEMLERİ SOLAN BOZKIR

Okt. Yavuz GÜNEŞ\*

**ÖZ:** Bu makalede on beş öyküden oluşan *Çiğdemleri Solan Bozkır* adlı yapıt, yansıtmacı -gerçekçi, toplumcu - gerçekçi edebiyat kuramlarının ilkeleri ışığında değerlendirilecektir.

Çalışmaya konu olan öykülerin kuramsal ve estetik alt yapısı, kurgusu, dili ve üslubu, figüratif özellikleri, içerdiği montaj metinler ve metinler arası göndermeler bakımından toplumcu-gerçekçi olarak değerlendirilemeyeceği; yansıtmacı-gerçekçi bir nitelik taşıdığı; alıntı, gönderge ve montaj metinlerin öykülerle aynı kuramsal ve estetik zemine dayandığı kanıtlanmaya çalışılacaktır.

Bu tezler kanıtlanmaya çalışılırken anılan kuramların ilkelerinden, metinlerden doğrudan yapılan alıntılardan, yazar-anlatıcının biyografisinden, gönderimde bulunulan metinlerden, ilgili alandaki akademik çalışmalardan yapılan alıntılardan yararlanılacaktır. Yansıtmacı-gerçekçi tahkiye etme geleneği içinde içeriği işleme tavrı bakımından çalışmaya konu edinilen yapıtın farklı olan yönleri saptanarak değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Yansıtmacı-gerçekçilik, toplumcu-gerçekçilik, kurgu, dil ve üslup, montaj.

### **Fresh Blood in Reflective Vein: Çiğdemleri Solan Bozkır**

**ABSTRACT:** In this essay, the story called *Çiğdemleri Solan Bozkır*, which comprises fifteen stories, which will be evaluated in light of reflective-realism and socialist-realism literature theories. We will try to prove that the stories cannot be considerate as socialist-realist in terms of their theoretical and aesthetic structure, fiction, language and style, figurative cast, montaged texts and intertextual references and that they possess a reflective-realist property; quoted, referenced and montaged texts rely on the same theoretical and aesthetic ground as the stories. When trying to prove these claims, we will benefit from principles of the said theories, quotations directly taken from texts, biography of author-

---

\* Gaziosmanpaşa Üni. Türk Dili Böl. yavuzgunes1@hotmail.com

narrator, interviews with the author and academic works from the related field.

**Key Words:** Reflective-realism, socialist-realism, fiction, language and style, montaged text.

### Giriş

*Çiğdemleri Solan Bozkır*, 1969 yılında Kırşehir-Kaman'da doğmuş, çocukluk yıllarını da yine aynı bozkırda yaşamış Öğretmen İmdat Avşar'ın ilk öykü kitabı. 2009 yılında Kültür Bakanlığı ve Yozgat Valiliği tarafından düzenlenen "N. Abbas Sayar Hikâye Yarışması"nda "Şehnaz Hanım Koleji" adlı öyküsüyle birincilik ödülü kazanan İmdat Avşar'ın öykülerinde Kırşehir'in yanı sıra daha önce öğretmenlik ve müfettişlik görevleri gereği bulunduğu Malatya, Erzurum, Iğdır ve Kayseri gibi bozkır coğrafyalarının izini görmek mümkündür. Avşar, bu ilk kitabıyla yansıtmacı-gerçekçi Türk öykücülüğüne "edebî metin olmak"tan başka kaygısı olmayan on beş özgün öykü armağan etmiştir.

Yansıtmacı-gerçekçi Türk öykücülüğü, Cumhuriyetin ilk yıllarıyla birlikte resmî devlet ideolojisinin tarafı ve sesi olarak geniş halk kitlelerinin öğretmenliğine soyunur. Özellikle taşrayı konu edinen öykülerdeki bu didaktik tavır, öğreticiliğin bir adım daha ötesine geçerek toplumu biçimlendirme, resmî ideoloji tarafından murad edilen davranış modelini okuyucuya/topluma sunma misyonunu da yüklenir. Yansıtmacı-gerçekçi Türk öyküsü, ellili yıllardan itibaren yazı hayatında kendini göstermeye başlayan, özellikle 27 Mayıs 1960 askerî müdahalesiyle de önü açılan köy enstitülü yazarlarla birlikte toplumcu - gerçekçi bir kimliği de bünyesine ekleyerek evrimine devam eder. Yansıtmacı - gerçekçilikten toplumcu - gerçekçiliğe (sosyalist realizme) geçişte içeriği öyküleştirmekle birlikte; metnin derin yapısında yer alan 'ileti'nin okura sunulduğundaki tavır, politik bir duruşun açık bir ifadesine dönüşür. Dolayısıyla edebî metin, tahkiye yoluyla -Yaşar Kemal'in *Sarı Sıcak*'ında, Orhan Kemal'in *Uyku*'sunda, Sabahattin Ali'nin *Kamyon*'unda olduğu gibi- okuru 'bilinçlendirme', mensubu olduğu sınıfın farkına vardırma gibi işlevler üstlenir. *Çiğdemleri Solan Bozkır*, estetik altyapısı 'yansıtma'ya dayanan bu gerçekçi damarda ayrıksı, apolitik bir öykü olarak karşımıza çıkmaktadır.

### 1. Yansıtmacı-Gerçekçilik/Toplumcu-Gerçekçilik

Sanatın 'ne' olduğu sorusu, sanatın kendisi kadar eski bir sorudur. Sanatsal yapıtlar ortaya konulurken onun özünün ne olduğu, ne olması gerektiği soruları da kendini var edegelmiştir. Bu soruya verilen ilk yanıtlar, sanatın bir çeşit öykünme, yansıtma olduğu yolundadır.

Bilinen ilk yanıt, sistemli ve kendi içinde tutarlı olmasa da, antik Yunan'da Platondan gelir. Sistemli olmamasının nedeni, bu soruya Platon'un derli toplu şekilde, mantıksal bir plan dâhilinde açıklama getirmemesidir. Platon'un sanatın "ne"liğine ilişkin görüşleri "*Devlet*", "*İon*" gibi diyaloglarındaki dağınık ve yeri geldiği için söylenmiş izlenimi veren açıklamalardır. Kendi içinde tutarlı olmamasının nedeni ise Platon'un sanat ve sanatçıya ilişkin görüşlerinin "*Devlet*" ve "*İon*"da sıklıkla çelişmesidir. Sanatın ne olduğu konusunda düşünen bir başka önemli isim de Simonides olmuş ve o da Platon gibi sanatın bir yansıtma olduğu konusunda karar kılmıştır. Platon bütün sistemsizliğine ve dağınıklığına karşın diğer antikçağ filozoflarına göre en derli toplu olanıdır. Onun bu yönü sanat üzerine söylediklerinin niteliğinden değil düşüncelerinin dayandığı temel felsefenin (idealar felsefesinin) sağlam bir sistematığe sahip olmasından ileri gelir.

Bilindiği üzere Platon idealar dünyasını 'gerçek' olarak adlandırmakta ve içinde yaşanan ve beş duyuyla algılanan nesnelere evrenini ise o 'gerçek' dünyadaki ideaların yansıması olarak görmektedir. Dolayısıyla içinde yaşanan bu evren de sadece bir yansımadan/kopyadan ibarettir. Sanatçı ise içinde yaşanan ve kendisi de haddizatında bir kopya olan nesnelere dünyasını yansıtmaktan başka bir şey yapmadığı için kopyanın kopyacı durumundadır. Platon'un sanatın ve sanatçının "ne"liğine ilişkin bu olumsuz görüşü sanatın ve sanatçının işlevini de kapsar. Platon, her zanaatın icracısına yetkiyle konuşacak bir alan tanıırken; yansıtmayı kendine iş edinmiş sanatçıya yetkiyle konuşacak bir alan tanımaz. Çünkü sanatçı sadece taklitçidir. Sanatçı gibi sanatın işlevi de olumsuzlanır. Sanatsal yapıtlarda yer alan olumsuz tipler ve olaylar; muhataplarına, özellikle de kişiliği henüz tam olarak oturmamış gençlere zarar vermektedir. Sanatçı da başka başka kişilerin ruh hallerine ve kişiliklerine sürekli olarak öykünerek yapıt verdiği için zamanla kendi kişiliğini bozmaktadır.

Çağdaş yansıtma kuramının temelleri ise yine Platon'un izinden giden ve onun öğrencisi olan Aristoteles tarafından atılır. Temelde o da hocasının ileri sürdüğü idealar felsefesi, yansıtma kuramı gibi görüşleri savunur. Sanat ve sanatçıya bakışta, yansıtma kuramına yeni açılımlar kazandırır. Aristoteles, sanat yapıtını kopyanın kopyası olarak görmez. Ona göre sanat eserindeki 'şey', nesnelere dünyasında sadece bir yansımasını gördüğümüz varlığın idealar dünyasındaki asıl formuna en yakın görünümünü yansıtmaktadır. Örneğin elma resmi, zaten kendisi de bir kopya olan elmanın kopyası değildir. İdealar dünyasındaki 'gerçek' elmanın tam olarak bilemediğimiz asıl görüntüsüne en yakın formu yansıtmaktadır. Bu nedenle sanatın işlevi, asıl formun/idealin/"öz"ün yansıtılmasıdır. Dolayısıyla sanatçı, nesnelere dünyasındaki varlıklardan hareketle

idealar dünyasının kavranmasına olanak sağlayan, yetkiyle konuşabileceği kendine özgü bir alana sahip kişi olarak tanımlanmaktadır.

Aristoteles'in ve öncülü Platon'un anılan görüşleri bütün bir Orta Çağ, Reform ve Rönesans boyunca genel itibarıyla kabul görmüş, çeşitli biçimlerde yorumlanarak ve Aristoteles'in çizdiği ana çerçevenin dışına çıkmadan geliştirilmiştir. Örneğin klasikler, sanat ideal olanı/"öz"ü yansıtır görüşünü Aristoteles gibi genel algılamamışlar, özele indirgeyerek "öz"ü insan tabiatının özüne dönüştürmüşlerdir. Romantikler ise 18. yüzyıl sonrasında yansıtılması gereken özü çatışan zıtlardan baskın gelenin özü olarak algılamışlar; evrensel ve mutlak olan bu genelgeçer özün peşine düşmüşlerdir.

18. yüzyıl sonrası yansıtmacılığındaki en büyük kırılma hiç kuşkusuz yansıtmacılıktan hareketle toplumcu-gerçekçiliği yaratacak Marksist düşüncedir. Marksist yansıtmacılar da sanatın "ne"liği konusunda Platon-Aristoteles çizgisinden ayrılmaz; ancak onlar yansıtmanın odağına toplumsal günlük yaşamı yerleştirirler. Böylece aranan, yansıtılmaya çalışılan "gerçek"in "öz"ü, toplumun günlük yaşamının "gerçek"ine dönüşür. Başta Marksist sanatçılar tarafından benimsenen bu sanat anlayışı zamanla zorunlu/resmî sanat görüşü olarak benimsenir. "*Sovyet devriminden sonra tek bir sanat anlayışı şart koşulmamış, biçimcilik, fütürizm, akmetizm gibi çeşitli akımlara hoş görüşle yaklaşılmıştır.*" (Moran 2002: 45) Ancak 1934'teki Sovyet Yazarlar Birliği kongresinden sonra yansıtmacı gerçekçiliğe dayanan toplumcu-gerçekçilik angaje bir sanat anlayışı olarak 20. yüzyıl Sovyet edebiyatını biçimlendiren devletin resmî sanat kuramı olur.

19. yüzyıl sonlarından itibaren toplumcu-gerçekçiliğe evrilen yansıtmacı kuram, artık sanatın ne olduğundan, "ne"yi yansıtması gerektiğinden çok; ne olması gerektiği ve "ne"yi yansıtması gerektiği üzerinde yoğunlaşır. İşte bu noktada toplumcu-gerçekçilik, yansıtmacı-gerçekçilikten dramatik bir biçimde kopar. Sanatın merkezine toplumu koyan toplumcu-gerçekçilik, toplumsal gelişme ve değişimin ölçütünü de tarihsel maddecilik olarak belirler. Bu sanat anlayışını benimseyen Marksist yazarlara göre sanatçının durumu şudur: Sanatçı, toplumun ilkellikten köleliğe, kölelikten feodalizme, feodalizmden kapitalizme, kapitalizmden sosyalizme ve oradan da komünizme evrimini bilir. Sanatçı bir yandan bunu belirtirken bir taraftan da toplumun mevcut durumunu saptayarak toplumu bu tarihsel maddeci skalada doğru yere oturtur. (Moran 2002: 49) Toplumun yaşadığı çatışmaları, ilerici ve gerici tutumları buna göre yansıtır. Sanatçı yapıtında sadece toplumun durumunu betimlemek ve onu doğru yere konumlandırmakla kalmaz; toplumun mevcut durumuna bakarak yaşanacak bir sonraki evreyi de topluma göstererek öncü işlevi görür. Öykü başkışileri de yine bu paralelde öncü, atak, yol gösterici,

kendini kitleler içine kitleler uğruna feda etmekten kaçınmayan ‘ideal tip’lerdir. Lukacs’ın ‘devrimci romantik’ (Lukacs 2000) olarak adlandırdığı ve sanat eserinin özüne aykırı bulduğu bu tip zamanla –özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğinden sonraki Sovyet edebiyatında- toplumcu-gerçekçi edebiyatın önemli belirleyicilerinden biri haline gelir.

## 2. Öykülerdeki Estetik ve Kuramsal Altyapı

Her bir öykü, coğrafyasına sevgi ve sadakatle bağlı, bir bozkır çocuğu olan anlatıcısının gözlemlerinden, anılarından, yaşanmışlıklarından kırıntıları sunarken aynı zamanda politik kaygılardan uzak, sadece ‘var olan’ın fotoğrafını ortaya koyan, kendini anlatmaktan başka ereği olmayan özgün metinler sunar. Böylece öykü, politik bir duruşun aracı olmaktan çıkarak kendi mecrasında, yine kendine ulaşmak için akan edebî bir metne ulaşır. Her bir öykünün ortaya çıkma serüveni, yazarın biyografisinden neredeyse birebir izlenebilecek bir gerçekliğe dayanır. Ancak bu durum metinlerin kurmaca niteliğini gölgeleyen, metni salt bir gözlem derekesine indirgeyen bir durum olmanın aksine kurguyu, metnin gerçekliğine okuru inandırma noktasında daha güçlü kılan bir özelliktir. Öykülerde yaşanmış/yaşanmakta/yaşanabilir olay ve durumlar kurgulanarak bir araya getirilirken herhangi bir politik tutumun ilke ve gerekleri doğrultusunda olayların akışına ve öykü kişilerinin tepkilerine müdahale edilmez. Her öykü kişisi, olaylar karşısındaki kişisel tutumuna, kendi geçmiş yaşantılarına, duygusal durumlarına, kişisel düşüncelerine, dinî inançlarına, hazır bulunuşluk düzeyine, kültürel ve entelektüel donanımına, mensubu olduğu toplumsal yapının davranışsal ve kültürel kodlarına uygun tavır ve davranışlar geliştirir. Öykü kişileri bu yönleriyle herhangi bir görev yüklenerek öncü, kendini kitleler için feda eden bir misyon adamına ya da “romantik devrimci tip”e dönüşmez. Bunun yanı sıra olması gereken ya da tarihsel maddecilik bağlamında toplumun varacağı/varması gereken aşama ne gösterilir ne de ima edilir. Bu nedenle öyküler, yansıtmacı-gerçekçiliğin sınırları içinde kalır; toplumcu-gerçekçi bir kimliğe bürünmez.

Kitapta “*Emir Kalkan’a*” ithafıyla yer alan “Muhterem” adlı öyküde, bir abdal çocuğu olan ve yoksulluğun en onulmazını yaşayan başkışı Muhterem, okul dışı zamanlarında babasıyla zurnacılık yapar. Giyecek bir gömleği bile yoktur. Eski bir kazağın üzerine, çıplak boynuna bağlar kravatını. Vardan, yoktan anlamayan, köylü çocukların dünyasını tanımayan, herkese zorla flüt aldırarak nota talimi yaptırmaya çalışan ‘İstanbul Öğretmen’ öğrencileri tahkir etmekte ve Muhterem’i ise iyice aşağılamaktadır. Zurnayı konuşturan Muhterem, tahtaya kalkınca “*İstanbul Öğretmen’in*” söylediği notanın ne olduğunu bir türlü anlayamaz ve Öğretmenin bahsettiği, sözleri ruhsuz o şarkıyı çalamaz. Nitekim bu kadar basit bir şarkıyı “*Eşek bile...*” çalabilir. Bocalama içindeki öykü başkışı-

si, “zurna...” diye bir söz kaçırdıverince ağzından İstanbullu Müzik Öğretmeni “Çıldır[ır]” (Avşar 2009: 41). Bunun üzerine Muhterem yoğun bir şiddete maruz kalır, flüt kafasında kırılır; o gün okulu bırakır. Öyküde Muhterem’in abdallığının doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan bu ezilmişliği, politik bir tavra dönüşmez. Öğretmenin öfkesi dinince Muhterem, sessizce sınıfı terk eder. Bu, onun sinik, içe kapanık, asosyal, ezik bir protagonist öykü kişisi olmasının değil, abdal oluşunun ve abdallık töresinin bir sonucudur. Zira abdallığın töresi itaat etmeyi gerektirir. Onun en büyük tepkisi, okulu bıraktıktan sonra meydanda yapılan bir devlet töreninde “...zurnasını bize [öğretmenin bulunduğu tarafa] karşı tutup var gücüyle üfl[emekten]...” (Avşar 2009: 44) öteye geçmeyen insanî bir dürtü olarak belirir. “Ali Akbaş’a” ithafıyla kitapta üçüncü öykü olarak yer alan “Bahri Usta”da, haksız yere sözlü ve fiziksel olarak ağır bir şiddete maruz kalan Tufan, uğradığı gadrin ardından hiçbir şey yokmuş gibi sandalyesine oturarak sazını eline alıp türküye başlar:

“Bir yaratmış Allah tüm insanları  
Ayrılık insanın sözünden olur  
Ayrı görme gel şu insanoğlunu  
Her niyet kişinin özünden olur.”  
(Avşar 2009: 56)

Muhterem’in tepkisi gibi Tufan’ın tepkisi de temel insanî değerlerden öteye geçmez. Tüm insanların bir/eşit olması gerekliliği, politik bir duruşun değil; temel insanî değerlerin ve “bir yarat[ıl]mış” olmanın gereğidir. Böylece öykülerde ‘olması gereken’ verilmeden sadece ‘olabilir’ / ‘olan’ anlatılır. Yine “Bahri Usta”da Tufan gibi gadre uğrayan bir başka öykü kişisi de Davulcu Aslan’dır. Deli Osman, onu ekmek teknesi olan davulunun üzerine zorla çıkarttırarak oynatır.

“Aslan, çaresiz davulunu yere koydu ve zurnanın bu kıvrak havası eşliğinde davulun üstüne çıktı. Yavrusuna basan ana gibi tedirgindi. Bir kekliğin kayada sektiği gibi sekip davulun üstünde oynamaya başladı. Davula zarar vermemek için nefesini tutuyor, kollarını yukarı kaldırıp boşluğa asılıyordu sanki. Davulun derisi, bir müddet sonra Aslan’ın ağırlığına dayanamayıp yarıldı. Aslan’ın ayakları, davulun yarılan derisinden içeri girdi. Aslan yerde bir ölü gibi sessiz yatan davulun boş kasnağına acıyla bakakaldı. Davul değildi yarılan, Aslan’ın yüreği idi...” (Avşar 2009: 51, 52)

Aslan, kendi ekmek teknesini yine kendi ayaklarının altına zorla atıran Deli Osman’a karşı gel(e)mez. Aslan, maruz kaldığı bu fiziksel ve psikolojik şiddet karşısında tepki geliştirip bilenerек ‘İnce Memed’leşmez; itilmişliğin ve ezilmişliğin psikososyal travmasıyla bir dava adamına dönüşmez. Tam tersine, Muhterem’de ve Tufan’da görül-

düğü gibi, içinde yaşadığı toplumun gelenek ve gerçeklerine, kendi sosyal statü ve rolüne dolayısıyla Abdal töresine uygun olarak yaşananları sineye çeker. Öykü kişileri bu tavırlarıyla Lukacs'ın devrimci-romantik tipinden uzaklaşır. Abdal töresinin okuyucuya bildirilmesi, kitabın ilk öyküsü olan "Evin Yıkılsın Hacı"de bir Abdal ulusu olan Kör Bekteş'in torunları Cesur ve Güççük Bekteş'e salık verdiği monolog aracılığıyla gerçekleştirilir:

*"Ben ölürüm siz kalırsınız uşaklar. Yokluk gapıya konulacak mal deel amma ağalık da abdallık da töreyen. Biz ağalara hizmet için varık. Onlar bizim ekmeemiz aşımız. Sofrada çaldığımız kaşığa ne gelirse onlardan gelir. Onlar olmasa, aha bu depenin başında ayağımızı çeke çeke ölürük. Ağaların gelini, gızı da bizim anamız, bacımız olur. Onların da ekmeemizde duzu var. Başımız ne zaman sıkışsa, gapılarına varsak, ağalar evde olmasa bile onlar verir ekmeemizi. Evlatlarım, ağalar ne verirse şükredin, fazla umucu olmayın. Evel Allah, sonra onlar aç açıkta koymaz bizi. Dedim ya ağalığın da abdallığın da bir töresi var. Olur ki ağanın uşağı düğünlerde içkiyi çok kaçıtır, size söver sayarsa: Bir kulağınızdan girsin, öbüründen çıksın. Duymayın sağır olun, gonuşmayın ahraz olun. Olur ya övkelenip sizi dövellerse, elsiz, ayaksız olun. (...)." (Avşar 2009: 19)*

Bu monologda, bozkır toplumunun yaşam biçiminde Abdal'ın konumu ve diğer sosyal çevre ile ilişkilerinde takınması gereken tutum anlatılırken bunun yerine 'olması gereken' durum önerilmez; bu nedenle hem figür hem de kurgu düzeyinde yansıtmacı-gerçekçilik, toplumcu-gerçekçiliğe dönüşmez. İlk öyküde saptanan bu toplumsal gerçeklik, sonraki öykülerdeki öykü kişilerinin (Muhterem, Tufan, Âdem, Aslan gibi) davranış ve tepkilerinin, toplumun gerçekleriyle uyduğuna; 'ideal gerçeğe' dönüşmediğini gösterir. Öykü kişilerini oluşturan 'tip'lerin tamamı, belirli bir misyonu üstlenmeyen, içinde yaşadıkları toplumun kültürüne, inanışına, yaşam biçimine, değerlerine, dinsel ve ekonomik koşullarına uygun olarak tavır, tepki ve davranışlar geliştiren ortalama insanlardır. İçsel ve derin bir sorgulamaya girmezler, çatışmazlar; sadece yaşanan toplumsal değer yargıları (törelere, dinsel inanışlar vb), sosyal statü ve rollerine uygun olarak kabullenirler. Hiçbir öykü kişisi yaşadıkları, tanık oldukları karşısında toplumla, düzenle çatışmaya girerek mücadelecilik, direnişçi bir eylemciliğe girişmez ve mevcut durumu değiştirmeye yönelik bir tavır takınmaz. Bu tutumdan ötürü öyküler, yansıtmacı-gerçekçiliğin sınırlarını aşarak toplumcu -gerçekçiliğin sularına girmez. Böylece her öykü, kendi gerçeği içinde, politik bir tutumun şemsiyesi altına girmeden kendi başına ve yine kendisi sayesinde var olan özgün bir edebî metin olarak ortaya çıkar.

## 2.1. Toplumcu-gerçekçiliğin ilerlemeci özüne aykırı bir tutum: başladığı yere dönme motifi

Yansıtmacı-gerçekçi sanatçı, sadece mevcut olanın fotoğrafını estetsize ederek ortaya koyarken; toplumcu-gerçekçi sanatçı bununla yetinmeyerek mevcut konjonktürün/toplumsal kurumların sürerlilik açısından ne kadar sağlam görünürse görünsün mutlaka çökeceğini ve tarihsel maddeci süreç içinde bir sonraki aşamaya evrileceğini gösterir. Hatta bunun da ötesinde bir sonraki aşamayı, başka bir deyişle olması gerekeni de ortaya koyar. Bu durum kurgulanırken de Lukacs'ın reddettiği, öncü, örnek, yol gösterici, eylemci, dışa dönük, atak, idealist 'devrimci romantik' tiplerden yararlanılır. 19. yüzyıl sonrası yansıtmacı estetiğin dayandığı Marksist düşüncenin 'ilerlemeci' ruhuna uygun düşen bu kurgulama biçimi, başkişiden hareketle toplumu ve onu biçimlendiren olguları bir sonraki aşamaya ilerleten yapıtları zorunlu kılar. Oysa *Çiğdemleri Solan Bozkır*'da öykülerin tamamına mekân ya da fon olan bozkır, kendi coğrafyasında yaşayan insanların yazgısını, kendi yazgısına dönüştürür. Tıpkı bozkırın doğası gibi öykü kişilerinin yaşamları da sürekli kendini ve birbirini tekrar eder. Bozkırda zaman bile ilerlemez, sadece döner. Abdal töresi, değişmeden kuşaktan kuşağa aktarılır. Törede bir değişme ya da 'ilerleme' söz konusu değildir. Her bir Abdalın günlük yaşamı, tıpkı Abdalların ömürleri gibi, birbirlerinin yaşamlarının tekrarından ibarettir. Gerek öykülerdeki başkişiler gerekse öteki öykü kişileri yaşam biçimlerini, içinde buldukları koşulları, sosyal statü ve rollerini, değiştir(e)mezler. Ne bireysel olarak ne de toplumsal olarak bir sonraki aşamaya geçilebilir. 'İlerleme'ye ya da değişmeye yönelik her çaba boşa gider. Öykü kişinin her uğraşı, onu başladığı yerden öteye götüremez. Bu yönüyle de öyküler, yaşamakta olan açmazı sadece 'yansıtan', yansıtmacı-gerçekçi çizgide kalır. Toplumcu-gerçekçiliğin çözüm üreten / çözümü ima eden tavrını sergilemez.

"Muhterem"de öyküye de adını veren başkişi, zurnacı bir abdalın oğlu olarak okula kaydolar ve bir bekâr evinde kalarak eğitim yaşamına katılır. Bu eğitim ve sosyalleşme süreci Muhterem'i mensubu olduğu sosyokültürel çevrenin kısır döngüsünden kurtarabilecek yegâne yoldur. Ancak Muhterem, dâhil olduğu bu yeni sosyokültürel çevreye ne tam olarak uyum sağlayabilir ne de kendini ifade etme olanağına kavuşur. Yukarıda da değinildiği gibi Muhterem, kendini ve içinden geldiği dünyayı bir türlü anlayamayan İstanbullu Müzik Öğretmeni Nusret Hoca'nın hışmına uğrar. Öykünün sonunda, eğitim yaşamına dolayısıyla başka bir yaşam biçimi kurma olanağına veda eden Muhterem, babasının yanında yeniden zurnacılığa başlayarak içinden geldiği yaşam biçimine / başladığı yere döner.



“Evin Yıkılsın Hacı”de öykü başkışisi Âdem ve oğlu Güççük Bekteş, işlerin kesat gittiği, unun, yağın kalmadığı zemherinin en şiddetli günlerinde “ *‘Kırkın kıtlığı’[nın] (...) bir kara deve gibi çök[tüğü]*” evlerinden para kazanma ümidiyle davullarını boyunlarına asarak çıkarlar. Galatasaray-Bologna maçının izlendiği kahvede davullarıyla birlikte bir galibiyetin yolunu gözlerler. Ancak Galatasaray yenilir. Âdem’in ve Güççük Bekteş’in elleri boş kalır. Öykünü sonunda, gecenin karanlık ayazında derin bir hayal kırıklığıyla evlerine / başladıkları yere geri dönerler.

“Abdal Kocası”nda bakış açısını da elinde bulunduran figür-anlatıcı, doğup büyüdüğü beldenin kahvehanesine / başladığı yere yıllar sonra dönüp dolaşıp geri gelir. Yine aynı öyküde öykü kişisi Şahan Emmi’nin üçüncü tekil kişi anlatımıyla ve montaj yöntemiyle verilen nüktede anlatı kişisi, *‘yüzü kara’* unsuz, bulgursuz kalınca ödünç bir atla köy köy dolaşıp para kazanacak bir yol arar; ancak elindeki eğreti atı da umuyla birlikte yitirerek köyüne / başladığı yere döner.

“Allah Görür” adlı öyküde Uzun Çarşı esnafından Duran Ağa, yıllarca gündelik ve akşamcı bir yaşam sürmüş; ancak tövbe ederek Hacc’a gitmiş ve kendine dinsel duyarlılığı yüksek yeni bir çevre edinerek bambaşka bir yaşantı kurmuştur. Hatta Duran Ağa bu yeni yaşam biçimi ve ‘Hacı’ duruşuyla Uzun Çarşı’da yeni bir yer ve saygınlık edinmeye başlamıştır. Ancak akşamcı eski arkadaşlarının aralıksız ve ısrarlı baskılarına ne kadar dirense de en sonunda kadim dostları Almancı Fayık ve Zülfikâr’la tövbesini bozarak eski yaşantısına / başladığı yere döner.

“Tövbekârlar” öyküsünün berduş, serazat kişileri olan Hacı, Haydar, Kudret ve Kadir yarım düşünmeden yaşayan, gündüzleri bir iş bulurlarsa çalışan; akşamları ise bir viranelikte sızana kadar alkole boğulan ‘tip’lerdir. Hatta Hacı, soğuk bir gecede dışarıda sızmış ve vücudunun bir kısmı donmasına rağmen hayatta kalabilmiştir. Bu dört kayıp yaşam, iyi niyetli bir kamyon şoförünün haldeki kabızımla salık vermesiyle sızdıkları yerden toplanarak *‘nur yüzlü’* bir Şeyh’in dergâhına götürülerek huzura çıkarılırlar. Şeyhin nasihat etmesi ve sırtlarını sıvazlamasıyla Hacı, Haydar, Kudret ve Kadir için dingin, *‘beş vakit namazlı’*, aklıselim, düzenli ve dindar yeni bir yaşam biçiminin kapıları açılır. Başta Haydar’ın annesi olmak üzere bütün çarşı durumdan memnun ve Şeyh’e duacıdır. Ancak bu dört tövbekardan Haydar dışındaki üçü, yeni yaşantılarını bir süre huzur ve memnuniyetle sürdürseler de bir süre sonra kendilerini viranelikte eski yaşamlarının kucağında bulurlar. Üç kadim dostun ısrarları karşısında Haydar kısa bir süre ayak direse de eski aşkı Destegül’ü gördüğü günün akşamı soluğu viranelikte alır: “*Ulan... Ulan bir daha tövbe edersen tövbeler olsun...!*” (Avşar 2009: 91) Böylece öykünün sonunda tövbekârlar eski yaşam biçimlerine / başladıkları yere dönerler.

### 3. Dil ve Üslup

Anlatıcı ve bakış açısı problemlerine düşülmeden bozkırın acısı, bozkırın temel söz varlığıyla anlatılır. Her öykü, işlediği içeriğin ruhuna uygun söz varlığını beraberinde getirir. “Ziya Avşar’a” ithafıyla kitapta yer alan ve aynı zamanda kitabın ilk öyküsü olan “Evin Yıkılsın Hacı”, “Bir deli yağardı ki kar...” eksilteli cümlesiyle başlar. Cümlelerin eksik bıraktığını ancak bozkırın kışını doyusuya yaşamış muhayyileler tamamlar. “(...)kerpiç evler, (...)abdallar, (...)oyma sazlar, (...)keçi derisi davullar, (...)erik zurnalar, (...)yağan karı dulda yerde toplayan, kurt gibi uluyan rüzgar, (...)kara yağız uşaklar, (...)isli güğümlerde çay pişiren abdal anaları, (...)gübre torbalarıyla tahkim edilmiş naylon kaplı pence-relerden sızan körsen ışıklar, (...)” (Avşar 2009: 15) vb.’nin hepsi bozkır coğrafyasındaki yaşamın ruhunu yansıtan sözcük dağarcığından süzülerek öyküyü ete kemiğe büründüren göstergelerdir. Bozkır kışının abdal çaresizliğiyle yan yana düşünüldüğünde absürt bir anlamsızlığa dönüşen Galatasaray’ın Şampiyonlar Ligi’ndeki Bologna maçı bile anlatımda kullanılan sözcük kadrosuyla öykünün anlattığı dünyanın olağan bir parçasına dönüşür. Bologna’nın siyahî savunma oyuncusu “Aç itin bazlama gaptığı gap[mıştır] topu(...)” (Avşar 2009: 26). Öykünün kendine özgü dil evreni içinde futbol terimleri de bozkır hançeresine uyar: “Hopsayit, santirifor, penaltı, avut, sitoper, favül, libero...” (Avşar 2009: 23)

Bakış açısının ve anlatımın öykü kişilerine geçtiği metinlerde öykü kişilerinin mensubu olduğu yörenin, etnik gurubun, kültürün ağzı ve/veya jargonuyla konuşturulmaları, metnin doğallığını pekiştirerek öyküyü yansıtmacı-gerçekçi estetik zemine daha güçlü yongalarla bağlar. Galatasaray gol atamadığı için “göo binlik”lerden mahrum kalarak bahşiş alamayan Güççük Bekteş’in babası Âdem’in “Evin yıkılsın Hacıiiiiii! Ekmeeminen oynadın!” (Avşar 2009: 28) bedduası, yaşanan hüznü, günlük yaşamın son derece inandırıcı bir parçası haline getirir. Refik Halit’in *Eskici*’sinde olduğu gibi “Sanat kaygısından uzakmış gibi duran ifadeler[...]

(Çağın 2005: 70) aslında metnin biçimsel yönünü estetik olarak tamamlamaktadır.

Gerek figür anlatıcı gerekse figür olmayan anlatıcı yer yer anıştırma (*allusion*) yoluyla farklı edebî metinlerin anlatım biçimlerine de göndermede bulunur. “Beyaz Bulut”ta yarı ermiş, yarı deli öykü başkışisi Hacı Dede, delilikle velilik arasındaki o ince çizgiyi anlatırken Mevlanâ’nın *Mesnevî*’sinin on dördüncü beytine öykünür: “Aklın sırdaşı deliliktir, ey canlar,” (Avşar 2009: 147). *Mesnevî*’de ise şiir anlatıcısı aynı durumu:

“Nasıl ki, talibi kulaksa dilin,  
Akla sırdaş da deliliktir, bilin!”<sup>1</sup>

(Avşar 2009/1: 39).

“Kerem”de öyküye adını veren başkişi, Aras’la Arpaçay’ın birbirine kavuştuğu bir köyde çocukluğunu yaşar. Aras’ın mecrasındaki olağan akışı, figür olmayan anlatıcının anlatımı ve tanrısal bakış açısıyla verilirken Aras (ve Arpaçay); Fuzulî’nin Şattülarap’ta birleşen Dicle ve Fırat’ını anımsatır.

“Hâk-i pâyine yetem der ömrlerdir muttasıl  
Başını taştan taşa urup gezer âvâre su”<sup>2</sup>

“ ‘Suuu,su! Hazar’a selam götür kucak dolusu.’

Aras, başını kayalar vura vura özlediği bir diyara akıp gitti yıllarca.” (Avşar 2009: 173)

*Su Kasidesi*’nin ömürlerdir kible yönünde akarken başını taştan taşa vurarak sevgilinin ‘hâk-i pâyine’ ulaşmaya çalışan *su*’yuyla Aras ve Arpaçay’ın suyu, benzer sözcük kadrolarıyla anlatılan ve benzer misyonlar yüklenmiş sulardır. “Kerem” öyküsünün ve Su kasidesinin nehirleri her ne kadar farklı coğrafyalarda, farklı mecralarda aksalar da öz ve düşünce olarak aynı edebî geleneğin kelime dağarcığıyla aynı suları taşımaktadır.

#### 4. Kurgu

İçeriği işleme ve görünen yaşantıyı yansıtma tavrı bakımından yansıtmacı-gerçekçi estetiğe bağlı kalan *Çiğdemleri Solan Bozkır*, kurgusal açıdan da mensubu olduğu öyküleme geleneğinden ayrılmaz. “Bizim Evin Kıblesi” dışındaki öykülerin tamamında olaylar kronolojik akışı bozmayan bir sıra içinde aktarılır. Öykü kişileri tarafından bloke geriye dönüşler (*flashback*), ileriye sıçramalar (*retrospection*) yapılmaz. Anlık anımsamalar dışında zaman kırılmalarının yapılmaması zamansal kurgu olarak *Çiğdemleri Solan Bozkır*’ı geleneğin ‘ideal’ bir örneği kılar. Kişilerin geçmişine ait bilgi, olay ve ayrıntılar öykülerde son derece az rastlanan anlatı parçaları olarak yer alsa da bunlar, öykü kişilerinin diyalog ya da monologlarından oluşan pasajlar düzeyinde değildir. Figür olmayan anlatıcı tarafından üçüncü tekil kişi anlatımıyla okura sunulan ‘bilgi’ düzeyindeki aktarımlardır.

<sup>1</sup> “Mahrem-î in hûş cüz bîhûş nîst  
Mer zebânâ müşterî cüz gûş nîst”

<sup>2</sup> Beytin şerhi için bk.: (Akar 1994: 74 vd.)

“Tövbekârlar” öyküsünde kamyon şoförü Haydar’ın mevcut durumunun nedeni anlatılırken Haydar’ın geçmişine bütüncül bir geriye dönüş yapılmaz. Figür olmayan anlatıcının tanrısal bakış açısı ve üçüncü tekil kişi anlatımıyla okura bu neden açıklanır:

“Destegül’ü severdi Haydar, hem de delice severdi... Destegül bir Almacıyla evlenince:

‘Bu hayat bana ölümden artık dert olur,’ deyip, kendini bir girdaba bırakmıştı Haydar. Ayrı bir hesabı vardı felekle.” (Avşar 2009: 76)

Çiğdemleri Solan Bozkır’da yer alan on beş öyküden on dördünde zaman akışının kırılmalarla kesintiye uğramayışı, görünmeyen / içsel yaşantının yerine görünen yaşantının aktarılması, tanrısal bakış açısıyla üçüncü tekil kişi anlatımının yeğlenmesi, diyaloglarda anlatımın öykü kişilerine geçtiği pasajlarda da aynı tutumun sürdürülmesi, yansıtmacı estetiğin özüne ve ilkelerine son derece uygun bir kurgulama tekniği olarak göze çarpar.

#### 4.1. Montaj

Çiğdemleri Solan Bozkır’da dikkati çeken bir başka özellik de sıklıkla ‘montaj’ a başvurulmasıdır. Yapıtta yer alan on beş öyküden dokuzunda<sup>3</sup> bu yöntemin etkili bir biçimde uygulandığı görülür. Metin içinde “ ” imiyle gösterilen alıntılar, metni anlam boyutunda destekleyen, derinleştiren, metnin anlamsal dokusuyla uyuşan montajlardır. Bunlar ayrıca bir alıntıdan çok metnin doğal bir devamı gibi düşünülebilecek katkıları metne sunmakla birlikte; öykülere kurgusal boyutta bir açılım kazandırır. Zira teknik anlamda montajı, kolajdan ayıran temel belirleyici özellik kurguyu deforme edip etmemedir.<sup>4</sup> Kolajda ana metne ‘yapıştırılan’ metin, ana metinden iyice ayrıkstır; kurguda kopukluğu sağlar / kurguyu gevşetir. Yapıştırma/kolaj metin; malzeme, tür, biçim, söylem alanı bakımından ana metinden tamamen farklı olabilir. Montajda ise alıntılanan metin, ana metnin kurgusunda hiçbir değişikliğe yol açmaz; sadece ana metni anlamsal boyutta destekler.

Çiğdemleri Solan Bozkır’da monte metinler, kurmaca olma ve ait oldukları söylem alanı bakımından (edebiyat söylemi) özdeş; ancak edebî tür bakımından farklı metinlerden seçilmişlerdir. Alıntı metinler bir nük-

<sup>3</sup> Montaj yönteminin uygulandığı öyküler: “Evin Yıkılısın Hacı”, “Bahri Usta”, “Abdal Kocası”, “Tövbekârlar”, “Türbenin Delisi”, “Ağaçtan Atlar”, “Beyaz Bulut”, “Molla Emmi”.

<sup>4</sup> Yansıtmacı roman [metin/anlatı YG] tarzı bağlamında montaj-kolaj farklılığı hakkında bk. (Sazyek 2006; Aktulum 1999)

te, bir masal ve dokuz farklı nazım parçasından oluşur. Toplam on bir montaj metinden, devin gözüne ok atan şehzade masalı dışındaki metinlerin tamamı ana metnin de dayandığı yansıtmacı estetiğe dayanan metinlerdir. Yapılan alıntılar, öykülerin anlatıcısının ‘*üçüncü bir gözle*’<sup>5</sup> baktığı bozkır toplumunun yaşamından kendi dimağına tortu bırakan metin parçalarıdır aslında. İşte bu doğalcı yazar tutumunun bir sonucu olarak hiçbir ‘montaj’ metin, yerleştirildiği dokuda iğreti durmaz, yerini yadsımaz. Aç ve sefil Abdal mahallelerinin iyice zora girdiği soğuk kış günlerinde mahallenin çaresizliği beyte dönüştürülmüş Mahzunî Şerif türküsüyle pekiştirilerek resmedilir:

“Zurnanın yanık sesi, Abdallar Mahallesi’nin resmini çizerdi böyle karlı gecelere...”

‘İnce bir kar yağar fakirlerin düzüne  
Neden felek inanmıyor, fukaranın sözüne’

(Avşar 2009: 17)

“Muhterem”de ise efkârlanan Yaşar Öğretmen, Abdal çocuğu olan öykü başkişisi Muhterem’e anonim bir türküyü söylettirir:

“İp attım ucu kaldı  
Tarakta kücü kaldı  
Ben sevdim eller aldı  
Yürekte acı kaldı”

(Avşar 2009: 37)

“Türbenin Delisi”nde öykü başkişisi Öğretmen, memleketi Kırşehir’e geldiğinde kendini karşılayacak ağabeyini, Âşık Paşa türbesi önünde beklerken Âşık Paşa’dan söz açar. Okura Âşık Paşa’yı uzunca anlatarak, onun dil bilincinden dem vurup öyküyü didaktik bir buhrana sokmaz. Âşık Paşa türbesinin kitabesinden aldığı iki dizeyle Paşa’yı okuyucusunun dikkatlerine sunma meselesini kısa ancak son derece etkili bir yoldan hallediverir:

“Türk diline kimesne bakmaz idi  
Türlere hergiz gönül akmaz idi...”

(Avşar 2009:109)

“Bahri Usta”da ‘*gayın alayının*’ önünde gelen Deli Osman, pervasız ve savruk bir tiptir. Tipik özelliklerine sarhoşluğu da ekleyen, ‘*önden geleni kapa[n], arkadan geleni tep[e[n]’* Deli Osman (Avşar 2009:46), fevri ve dengesiz davranışlarıyla ortalığı birbirine katar. Davulcu Aslan’ı, biricik ekmek teknesi olan davulunun üzerine zorla çıkarttırır. Yarılan

<sup>5</sup> Çiğdemleri Solan Bozkır’ın arka kapak yazısından.

davul Aslan için küçük bir kıyamettir. Ardından yüzlerce düğün dernek savuşturmuş düğün kâhyası Ali Çavuş ve bir abdal olan Bahri Usta başta olmak üzere herkese ‘tuhaf’ gelecek bir istekte bulunur Osman: “*Ben âşığım ulaaan! Bana, Orhan Baba’dan Ayşem’i çalacaksınız.*” (Avşar 2009: 53). Bahri Usta ve oğlu Tufan’ın repertuarında çok sayıda bozlak, ağırlama, uzun hava, kırık hava, halayla birlikte Muharrem Usta’nın, Çekiç Ali’nin, Hacı Taşan’ın, Neşet Ertaş’ın türküleri vardır. Bir türlü Osman’ın istediği, ne olduğunu bilmedikleri o arabesk türküyü söyleyemezler. Hiddetlenen Osman önce Tufan’a küfreder ardından, şiddetli bir tokat aşk eder.

“ ‘*Hem, sen ne zaman söz sahibi da Osman’a dil yetiriyon ulan şerefsiz’ dedi ve sandalyede iyice büzüşmüş, korkudan titreyen Tufan’ın suratına, var gücüyle bir tokat attı.*

(...) *Saz inleyerek bir yana, Tufan bir yana düştü. Bir elini, tokadın acısıyla kızaran yanağına koydu. Diğer eliyle sazını alıp sessizce kalktı ayağa:*

‘*Ayağının turabıyım, gurban oluyum bağışla ağam,*’ dedi.

(...) [Ali Kâhya:] *El gadar çocuğa nasıl kıydın öyle? Bak hele, eliyin izi çıktı çocuğun suratına.*” (Avşar 2009:54, 55)

Bütün bu sözlü ve fiziksel şiddete karşı, figür olmayan anlatıcı hiçbir yorum getirmez. Olayın yorumunu ve haksızlık karşısındaki duruşunu, şiddetin merkezinde kalan Tufan’a söylediği bir montaj metinle okuyucuya aktarır. Bu montaj metin de diğer montajlar gibi yansıtmacı-gerçekçi estetiğe dayanan, öykü kişilerinin kültür dünyasının ürettiği bir metindir:

“Bir yaratmış Allah tüm insanları  
Ayrılık insanın sözünden olur  
Ayrı görme gel şu insanoğlunu  
Her niyet kişinin özünden olur.”<sup>6</sup>

(Avşar 2009: 56)

“Abdal Kocası”nda Şahan Usta ağzından, metne anlamsal boyutta pek bir şey katmasa da yine metinle aynı kuramsal ve estetik alt yapıyı paylaşan bir Hacı Taşan türküsü metne montajlanır:

“Açtım perdeyi de turnamı gördüm  
Dost yüzünden artar efkârım derdim”

(Avşar 2009: 61)

---

<sup>6</sup> Neşet Ertaş türküsü.

“Tövbekârlar”da dört tövbekârdan biri olan Haydar, sevdiği kız Destegül’den başka bir muradı olmadığını, diğer montaj metinlerle aynı özellikleri taşıyan ve metni anlamca da destekleyen bir türkünün ağırlama bölümüyle dillendirir:

“Başımda altın tacım  
Hem susuzum, hem acım  
Yârimi bana verin  
Gerisi anam bacım”<sup>7</sup>

(Avşar 2009: 76)

Destegül’ün bir ‘Almancı’ ile evlenmesi üzerine sevdiğine kavuşamayan Haydar’ın hüznü yine aynı nitelikteki bir montaj aracılığıyla aktarılır:

“Sevdiğim kız gelin olmuş  
Benim değil elin olmuş”<sup>8</sup>

(Avşar 2009: 82)

#### 4.2. Öykülerde gönderimde bulunulan metinler

*Çiğdemleri Solan Bozkır*’da ilişki kurulan, gönderimde bulunulan metinler, öykülerin dayandığı estetik zeminden farklı olmayan, temelde yansıtmacı ve / veya gerçekçi çizginin dışına taşmayan metinlerdir. Ancak şu da belirtilmelidir ki öykülerde anılan metinlerarasılık, modernist ve postmodernist metinlerdeki üstkurmaca, kolaj, brikolaj ya da yeniden yazma ameliyesi değildir. Öykülerde genellikle parodi, gönderge (*réf rence*), gizli alıntı (*plagiat*), anıtırma (*allusion*) yöntemleriyle kurulan metinlerarası ilişkiler öykünün tamamına yayılmayan, kurgusal yapıyı deforme etmeyen bir nitelik taşır. Ancak bu metinlerarası ilişkiler, içeriği anlamsal boyutta desteklemekle kalmaz aynı zamanda öyküleri ait olduğu tahkiye etme geleneği içinde sağlam bir zemine oturtur. Metinlerarası parodik bađ kurulan ilk metin, “Evin Yıkılsın Hacı”de bir Abdal ulusu olan K r Bekte’in i ki içmenin adabını anlattığı pasajdır. Burada parodisi yapılan metin, 16. yüzyılın ilk çeyreğinde yazıldığı tahmin edilen ve yazarı Revânî tarafından Yavuz Sultan Selim’e (1512-1520) sunulan *İretn me* adlı mesnevidir. *İretn me*’nin “ g z-ı *İretn me*” balıklı yedinci bölümünde (199.-242. beyitler arası) sarholuk dört evre halinde ve her bir evrede sarhoun durumu bir hayvana benzetilerek aamalı olarak anlatılır. K r Bekte’in sarhoun halleri ve sarholuğun aamaları üzerine kurulan monologu aslında Revânî’nin *İretn me*’sinin parodisi-

<sup>7</sup> Anonim t rk , Der.: Muharrem Erta.

<sup>8</sup> Anonim t rk , Der.: Seyfettin Sucu.

dir.<sup>9</sup> “Evin Yıkılsın Hacı”den ve *İşretnâme*’den yapılan alıntılarla anılan parodik bağın izleri sürülebilir:

Giriş: 220. Beyit: *Bu böyle olmanın bir hikmeti var / Anunçün dürlü dürlü hâleti var*

(...)

222. Beyit: *Şarab içenlere olsun beşâret / Bu dört evsafa vardır işâret* (Canım 1998: 189)

“*Bir Abdal dergâhında postnişin konuşuyordu. Oturuşunu değiştirdi ve konuşmaya devam etti Kör Bekteş:*

*‘Serhoşluk gısim gısimdır evlatlarım. İnsanoğluyuk hepimiz. Hepimizde aynı zuhur ider bu serhoşluk.(...)’*” (Avşar 2009: 20)

Revânî’nin *İşretnâme*’sinde şiir anlatıcısı, sarhoşluğun türlü türlü halleri olduğunu ve bunun da dört vasıfla niteleneceğini, şarap içenlere müjdelerken Kör Bekteş de sarhoşluğu ‘*gısim gısim*’ olarak niteledikten ve herkeste aynı biçimde ortaya çıkan bir durum olarak tanımladıktan sonra sarhoşluğu *İşretnâme* anlatıcısı gibi dört evrede anlatmaya başlar:

Birinci aşama: 224. Beyit: *Bir iki sâgarı kim nûş eyler / Anunla hâtırını hoş eyler*

(...)

226. Beyit: *Anı bir vasfa koyar Hâlet-i mey / Yüzüne renk virür behcet-i mey*

227. Beyit: *Neşâtından durup cilveler eyler / Olur ol fi’l ile tâvûsa<sup>10</sup> mazhar* (Canım 1998: 190)

“*İnsan iki kadeh içerse bu zıkkımı: tavus guşu gibi elvan elvan açılır. Ne çalsan hoşuna gider.*” (Avşar 2009: 20)

Sarhoşluğun birinci basamağı olan çakırkeyiflik aşaması Kör Bekteş tarafından anlatılırken *İşretnâme* anlatıcısı gibi olumlu bakış açısı elden bırakılmaz. Şiir anlatıcısı, çakırkeyifin bu halini, yüzüne şarabın verdiği renkle hatırı hoş olmuş, cilveler eyleyen şiir öznesi aracılığıyla somutlaştırır. Şiir öznesi, bu hoş halet ve ‘*fi’l ile tâvûsa mazhar*’dır. Tıpkı şiir anlatıcısı gibi halk irfanından beslenen Kör Bekteş de çakırkeyfi, ‘*ne çalsan hoşuna gide[n]*’, ‘*tavus guşu gibi elvan elvan açıl[an]*’ bir ‘tip’ olarak betimler.

<sup>9</sup> Genelde metinler arasılığı, özelde parodinin, bir ‘intihal / aşırma’ değil aksine bir yeniden üretme yöntemi olarak değerlendirildiği unutulmamalıdır.

<sup>10</sup> Koyu vurgulamalar tarafıma aittir. Y.G.



İkinci aşama: 228. Beyit: *Dahî artuga tâlib oldugınca / Şarâb içmege râgıb oldugınca*

229. Beyit: *Anunla irişir akluna hıffet / İder dîvânelik ana sirâyet*

230. Beyit: *Olur mecnûn gibi hali dige-gûn / İder yazumuzu nite ki meymûn* (Canım 1998: 190)

“Üçüncü kadehte: **Maymuna** döner, daldan dala hotlar. Kırık hava ister, oynamaya doymaz.” (Avşar 2009: 20)

Çakırkeyiflik eşiğini aşmaya başlayan ‘tip’in sarhoşluk hali hem *İşretnâme*’de hem de Kör Bekteş’in bakış açısında maymun eğretilmesiyle ifade edilir.

Üçüncü aşama: 234. Beyit: *Katı mest olsa tutmaz anı zincir / Düşürür halkı ıztırâba çün şir* (Canım 1998: 191)

“Dört kadeh olursa: **Aslan** olur kükre. Ağırlama ister, Köroğlu ister, halaya durur. Yiğit olan aslanlık makamında bırakmalı bu zıkkımı, kararı kaçırırsa (...)” (Avşar 2009: 20)

Sarhoşluğu ileri götüren kişinin aşırı tavır ve davranışları her iki metinde de ‘**aslan**’/‘**şir**’ eğretilmesiyle verilir. Her iki metinde de anlatı kişisine bakış açısı olumludan olumsuzu dönüşmeye başlar.

Dördüncü aşama: 235. Beyit: *Aşuran şerbetin hadden ziyâde / Virürmüş aklını bâdeyle bâde*

(...)

237. Beyit: *Geçüben kendiinden kalur yabanda / Yatup **hunzîr** gibi horlar anda*

238. Beyit: *Bu çâr evsâf ki oldı bunda merkûm / Biri zevk ehli içre hayli mezmûm*

239. Beyit: *Anun üç vasfidur insâna lâyık / idün dördünciden kat’-ı ‘alâyık* (Canım 1998: 191)

“**Yiğit olan aslanlık makamında bırakmalı** bu zıkkımı, kararı kaçırırsa, **domuz** gibi irezil olur, ağzında dili dönmez, ne istediğini bilemez.” (Avşar 2009: 20)

Kör Bekteş de *İşretname* anlatıcısı gibi dördüncü ve son aşamayı hiç yaşanmaması gereken bir durum olarak anlatır. İşreti aslanlık makamında bırakmayan kişinin bu aşamaya geleceği ve bu durumun da son derece olumsuz, istenmeyen ‘rezil’ bir hal olduğu belirtilir. Her iki metin de bu yönüyle hem olumsuz bakış açısını paylaşır hem de uyarı içerir. Bu son evrede aşırı içki, kişiyi ‘**hunzır**’a çevirmektedir. Bu eğretilmeyle

birlikte sarhoşun geçtiği aşamalar ve yaşadıkları paralel bir parodiyle görsel bütünlük içinde aktarılır.

Tamamen farklı sanatsal ve estetik zeminlere dayanan, Divan şiiri geleneği içinde değerlendirilen bir metinle yansıtmacı gerçekçi bir metin arasında böyle bir bağın kurulması yadsınabilir; ancak her iki metne ‘gerçek’i ele alma tavrı bakımından yaklaşıldığında benzer sanatsal tutumlar daha açık bir biçimde görülecektir. Bilindiği üzere Divan şiiri, özgün imgelerin yanı sıra kullanımda yaygınlık kazanarak sembolleşmiş imgeler ve imajlar sistemiyle; gündelik dilin konuşucusunun dağarcığında somut anlamlar taşıyan bülbül, gül, ayna, mey, sagar, hurşid, çeşm, zülûf, servi... vb bilindik kelimelerle bilinmeyişi/‘tam olarak hiçbir zaman hakıyla bilin(e)meyecek olan’ı sezdirme çabasının peşinde edebî geleneğini kurmuş bir poetikanın eseridir. Dolayısıyla Divan şiiri, nesnelers dünyasında yer alan somut malzemedens hareketle soyut olanı kavra(t)maya çalışır. “Bir bakıma mecaz yoluyla ve mecazî varlık alanının sırrını keşfetmek, görünen varlıkta içkin (immanent) olan aşkın’ı (transcendant) yakalamak gayesindedir.” (Ayvazoğlu 1993: 167, 168.) Maddî olmayan, o ‘şey’in peşinde olan ve bunu yaparken de maddî bir evrene ait anlamlar taşıyan kelimelerle ‘ifade edilemeyen’i anlatma çabası, Divan şiirini aşkın/üst bir gerçekliğin edebiyatı yapar. Özellikle tasavvufî duyarlılığın yarattığı sembolik dil; bu soyut, ‘öteki’ gerçekliğin -daha yerinde ifadeyle ‘hakikat’in- söylemini oluşturur. Neşatî’nin “Âyine-i pür-tâb-ı mücellâda nihân(ız)” olan şiir öznesi, Fuzûlî’nin sureti tasvire gelmeyen/sureti resmedilemeyen sevgilisi, Nedim’in vafsettiği dilberin aslında bu şehir içre ‘yok’<sup>11</sup> olması bu aşkın hakikatin söyleminin ifadeye çalıştığı özü oluşturur. Bu poetik anlayış çerçevesinde Divan şiiri, her ne kadar kullandığı sözcük kadrosu bakımından nesnel gerçeklikten hareket etse de şiirin matrisine yerleştirdiği düşünce, sembolik dilin çoğullaştırdığı gösterilenler bakımından duyularla algılanabilen gerçeklikten tamamen farklı bir aşkın gerçeğe dayanır.

İşte tam bu noktada Revânî’nin *İşretnâme*’si Divan şiirinin dayandığı estetik zeminden uzaklaşır. İçinde yaşanan nesnelers dünyasının gösterenleri kullanılarak yine aynı dünyanın beş duyuyla algılanabilen gösterilenleri anlatılır. Abdal ulusunun sarhoşun ahvaline ilişkin monologuna konu edilerek parodisi yapılan *İşretnâme*’deki bölümlerde, sembolik bir dil de kullanılmaz. Anılan bölümlerde, gösterenlerin / kelimelerin sadece söylediği vardır; söylemek istediği ya da hermeneutik bir okumayla ulaşılabilecek aşkın bir gerçek bulunmaz. Bu da sözcük kadrosu, üslup ve matris bakımından *İşretnâme*’nin ilgili bölümlerini; içinde yaşanarak

<sup>11</sup> Yok bu şehir içre vafsettiğin dilber Nedim / Bir peri sûret görünmüş hayal olmuş sana

duyularla algılanan gerçeği, kafiyeli söyleyiş ve aruz ölçüsüyle estetize bir biçime sokarak aktaran yansıtmacı-gerçekçi zemine oturtur. Dolayısıyla hem ana metin (“Evin Yıkılsın Hacı”) hem de parodisi yapılan metin (*İşretnâme*) aynı kuramsal yaklaşımın ilkelerine uygun özellikler göstermektedir.

### Sonuç

Montaj metinlerin seçimindeki yerindelik, dil ve üslubun dokusundaki doğalcı tavır, yaratılan tiplerin mensubu oldukları sosyokültürel yapının ağız özellikleriyle konuşturulmasındaki aksamayan, kendiyle çelişmeyen yapı, kurgunun olay ve zamansallık bakımında deforme edilmeyişi *Çiğdemleri Solan Bozkır*’ı, yansıtmacı öykücülük geleneği içinde son derece sağlam bir şekilde konumlandırırken; yansıtmacı-gerçekçi Türk öykücülüğünde alışılmışın dışında politik / ideolojik bağları koparıp atması, sadece edebî değerler üzerinden kendini var eden nitelikli bir edebî metin kılar.

### KAYNAKÇA

- AKAR, Metin (1994), *Su Kasidesi Şerhi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları/129, Ankara.
- AKTULUM, Kubilay (1999), *Metinler Arası İlişkiler*, Öteki Yayınları, Ankara.
- ANDREWS, G. Walter(2006), *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- AVŞAR, İmdat (2009), *Çiğdemleri Solan Bozkır*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- AVŞAR, Ziya (2009/1), “Mesnevi’nin Manzum Çevirisi”, *Şehriyar*, S. 92., s. 39.
- AYVAZOĞLU, Beşir (1993), *Aşk Estetiği: İslam Sanatlarının Estetiği Üzerine Bir Deneme*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- BAKHTIN, Mikhaıl (2001), *Karnavaldan Romana*, (çev. Cem Soydemir, Der.: Sibel Irzık), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BELGE, Murat (1989), *Marksist Estetik -Christopher Caudwell üzerine bir inceleme-*, Birikim Yayınları, İstanbul.
- BOYNUKARA, Hasan (1999), *Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- BUĞRA, Hatice Bilen (2007), *1914’lerden 1940’lara Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- CANIM, Yard. Doç. Dr. Rıdvan (1998), *Türk Edebiyatında Sâkinâmeler ve İşretnâme*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- CEVİZCİ, Ahmet (2002), *Felsefe Sözlüğü*, 5. bs., Paradigma Yayınları, İstanbul.
- ÇAĞIN, Öğr. Gör. Şerife (2005), “Refik Halit Karay’ın ‘Eskici’ Adlı Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme”, *TÜBAR*, S. 28/2005 Güz. s. 69.-81.
- LUKACS, George (2000), *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, (çev. Cevat Çapan), V. bs., Payel Yayınları, İstanbul.

- LUKACS, George (2007), *Roman Kuramı*, (çev. Cem Soydemir), Metis Yayınları, İstanbul.
- MORAN, Berna (2002), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, VII. bs., İletişim Yayınları, İstanbul.
- OKTAY, Ahmet (2000), *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, Tüm Zamanlar Yayıncılık, İstanbul.
- OKUYUCU, Cihan (2005), *Divan Edebiyatı Estetiği*, L&M Yayıncılık, İstanbul.
- ÖZDENÖREN, Rasim (1998), *Ruhun Malzemeleri*, 3. bs., İz Yayıncılık, İstanbul.
- PALA, İskender (1999), *Divan Şiiri Sözlüğü*, VI. bs., Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- PLATON (2003), *Devlet*, (Çev.: Mehmet Ali Cimcoz, Sabahattin Eyüboğlu), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları/Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi, İstanbul.
- PLATON (2010), *Ion*, (çev. Furkan Akderin), Say Yayınları, İstanbul.
- SAZYEK, Hakan (2006), “ ‘Kolaj’ ve Romandaki Yeri ”, *Kitaplık*, S. 92.
- SAZYEK, Hakan (2003), “Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerine Bir Sınıflandırma Çalışması”, *Adam Sanat*, S. 213, s. 83., 98.
- SUÇKOV, Boris (1982), *Gerçekliğin Tarihi*, (çev. Aziz Çalışlar), Adam Yayınları, İstanbul.
- WATT-BARTHES, Ian-Roland (2002), *Roman ve Gerçek Etkisi*, (çev. Mehmet Sert), Donkişot Yayınları, İstanbul.
- WELLEK-WARREN, Rene-Austin (2001), *Yazın Kuramı*, (çev. Yurdanur Salman, Suat Karantay), Adam Yayınları, İstanbul.