

söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ



e-ISSN 2548-0502

Aralık 2016 * Sayı 2

Söylem, haziran ve aralık aylarında olmak üzere yılda iki kez yayımlanan ulusal-hakemli bir e-dergidir.

YÖNETİM

Editör : Doç. Dr. Oktay Yivli
Editör yrd. : Uzm. Senem Gezeroğlu
Arş. Gör. Ahmet Duran Arslan
Uzm. Birsal Sağıroğlu
Yayıncı : Yusuf Çetin
İngilizce danışmanı : Prof. Dr. Çiğdem Pala Mull

İletişim : <http://dergipark.gov.tr/soylemdergi>
oktayyivli@hotmail.com

Dizin (Index)



DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Mustafa Argunşah (Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurullah Çetin (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Medine Sivri (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Fazıl Gökçek (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Alaattin Karaca (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. İbrahim Dilek (Gazi Üniversitesi)

BU SAYININ HAKEMLERİ

Prof. Dr. Ali Akar
Prof. Dr. Yunus Balcı
Prof. Dr. Muharrem Dayanç
Doç. Dr. Sefa Yüce
Doç. Dr. Yasemin Mumcu

Doç. Dr. Orhan Oğuz
Doç. Dr. Oğuz Öcal
Doç. Dr. Oktay Yivli
Yrd. Doç. Dr. Cafer Gariper
Yrd. Doç. Dr. Maksut Yiğitbaş
Yrd. Doç. Dr. Mahmut Babacan
Yrd. Doç. Dr. Ümral Deveci
Yrd. Doç. Dr. Özlem Nemutlu
Yrd. Doç. Dr. Nilüfer Tanç
Yrd. Doç. Dr. İsmail Turan Kallımcı
Yrd. Doç. Dr. Nagehan Uçan Eke
Yrd. Doç. Dr. Veli Uğur
Yrd. Doç. Dr. Ebru Özgün
Yrd. Doç. Dr. Şamil Yeşilyurt
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Karataş

MAKALELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Söylem; dil, dilbilim, dil felsefesi, edebiyat inceleme ve araştırmaları, edebiyat kuramı, karşılaştırmalı edebiyat, edebî eleştiri, göstergebilim, anlatıbilim, halkbilim, çeviribilim, edebiyat sosyolojisi ve edebiyat felsefesi alanlarında yapılan özgün bilimsel çalışmalara, kitap tanıtımlarına ve çevirilere yer veren hakemli bir dergidir.

Söylem dergisine gelen yazılar, editörler grubu tarafından dergi ilkelerine uygunluk açısından incelenir. Uygun bulunanlar ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemlerin kimlikleri gizli tutulur ve hakem raporları beş yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumsuz olduğu takdirde makale, üçüncü hakeme gönderilebilir ya da editörler kurulu son kararı verebilir. Yazarlar, hakem ve yayın kurulunun eleştiri ve önerilerini dikkate alırlar. Katılmadıkları hususlar varsa gerekçeleriyle itiraz ederler.

Söylem'de yayımlanan yazılar için yazarlara telif ödenmez. Yayımlanan yazıların yayın hakkı yazarlarınca *Söylem* dergisine devredilmiş sayılır. Yazılardaki görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergideki yayınlardan kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

Yazım Dili

Söylem dergisinin yayın dili Türkçedir ancak her sayıda toplam makalelerin dörtte bir oranını geçmeyecek biçimde İngilizceyle yazılmış yazılara da yer verilebilir.

Yazım Kuralları

1. **Başlık:** Makalenin içeriğiyle uyumlu olmalı; yalnızca sözcüklerin ilk harfi büyük yazılmalı, 18 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak düzenlenmelidir.

2. **Yazar adı:** Yazar ad ve soyadını oluşturan bütün harfler büyük yazılmalı, 11 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak şekillendirilmelidir. Yazarların görev yaptıkları kurum ve eposta adresleri "*" işaretiyle dipnotta verilmelidir.
3. **Öz:** Makalenin başında konuyu kısa biçimde ifade eden en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce özetler bulunmalıdır. Özetlerin altında boşluk bırakılmadan en az 5, en fazla 8 sözcükten oluşan "anahtar sözcükler" ve "keywords" yer almalıdır.
4. **Düzen:** A4 boyutuna, Word programına "Palatino Linotype" fontuyla/karakteriyle 11 punto ve 1,3 satır aralığıyla yazılmalıdır. Paragraf başı değeri 1 cm olmalı (blok alıntılar hariç), paragraf arası boşluğu bırakılmamalıdır. Sayfa kenarlarından (sağ, sol, üst, alt) 2,5'ar santimlik boşluk bırakılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik (italik) biçimde ya da çift tırnak içinde belirtilmelidir.
5. **Bölüm başlıkları:** Ana başlıkların hepsi büyük harfle ve koyu, ara başlık ve alt başlıkların hepsi koyu ve ilk sözcükleri büyük harfle yazılmalıdır.
6. **Tablo ve şekiller:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altında olmalıdır.
7. **Alıntılar:** Doğrudan alıntılar tırnak için verilmelidir. 4 satırdan az alıntılar paragraf içinde, 5 ve daha fazla satırdan oluşan alıntılar bağımsız paragraf şeklinde verilmelidir. Bu tür blok alıntılarda soldan ve sağdan 1,5 cm boşluk bırakılmalı, ayrıca paragraf başı değeri verilmemeli ve yazı 10 punto büyüklükte olmalıdır. Satır aralığı için yine 1,3 değeri verilmelidir. Dipnot yalnızca metin içinde yapılamayan açıklamalar için kullanılmalı ve bu kısımdaki karakterler 9 punto olarak düzenlenmelidir.
8. **Gönderme:** Metin içindeki göndermelerde APA sistemine uyulmalı; tek yazarlı yayınlarda (Kaplan 1980: 56) biçiminde, çok yazarlı alıntılarda (Enginün vd. 2013: 35) biçiminde belirtilmelidir.
 - * Metin içinde gönderme yapılan yazarın adı yer alıyorsa göndermede yalnızca yayın yılı ve sayfası belirtilmelidir: Göçgün (2004: 37)
 - * İnternet kaynaklarında ise kaynağa ulaşma tarihi belirtilmeli ve adresler kaynakça bölümünde de verilmelidir. Örnek: www.soylem.com.tr (erişim 28.02.2016)
9. **Kaynaklar:** Makalenin sonunda yazar soyadlarına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir. Örnek: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
 - * Kaynağın iki yazarı varsa çalışmada adı önce yer alan yazarın soyadı bilgisi önce verilir. Örnek: Parlatır, İsmail ve Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
 - * Kaynağın üçten fazla yazarı varsa ilk yazarın bilgilerinden sonra vd. kısaltması kullanılmalıdır. Örnek: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemile Millî Mücadele*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

* Kitap ve dergi adları gibi büyük-bağımsız eser adları eğik (italik), kitap bölümü, şiir gibi küçük-bağımlı eser adları normal ama çift tırnak içinde yazılmalıdır.

* Dergi, ansiklopedi maddesi, kitap bölümleri kullanılmışsa kaynakçada sayfa aralığı bilgisi sonda verilmelidir.

* Varsa çeviren, derleyen, hazırlayan, editör adına yazar ve eser bilgisinden sonra verilmelidir.

* Kaynaklarda aynı yazarın aynı tarihli birden fazla eseri olması durumunda "a, b, c ..." biçiminde gösterilmelidir.

* Tezden yararlanılmışsa yazarın soyadı-adı, tezin yazıldığı tarih, eğik karakterlerle tezin başlığı, tez tipi, şehir ve üniversitenin adı yer almalıdır. Örnek: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi.

* İnternette yararlanılan kaynaklarda yazarın soyadı-adı, başlık, internet adresi ve erişim tarihi verilmelidir.

İçindekiler

Makaleler

Edebiyatta Gerçekçilik ve Alımlama Estetiği: **Sefa Yüce** / 105-117

Vatansever Şair Süleyman Nazif ve El-Cezire Mektupları: **Yasemin Mumcu** / 118-136

Popüler Sufiyane Mevzeciliğin Sembolik Söylemi: *Fazilet-name* Örneği: **Aydın Kırman** / 137-156

Çizgi Film Çevirisinde Onomastik Etki: **Sevtap Günay Köprülü** / 157-167

Biyografi Yazarı Olarak Peyami Safa ve İsmet Paşa Biyografisi: **İ. Ethem Özkan** / 168-181

Ters Akıntının Açtığı Oyuk: Sevim Burak'ın "Büyük Kuş" Adlı Öyküsünü Feminist Eleştiri ve Minör Edebiyatın Potansiyel Paslaşmaları Üzerinden Okumak: **Ahmet Duran Arslan** / 182-195

Güray Süngü'nün Öykülerinde Metinlerarası İlişkiler: **Senem Gezeroğlu** / 196-220

Yusuf Atılgan'ın "Çıkılmayan" Adlı Öyküsünde Gölge Arketipi ve Kitle Psikolojisi: **Abdullah Turut** / 221-227

Ergin Günçe Şiiri Üzerine Tematik İnceleme: **Seher Gökçe Uygun** / 228-240

Kitap Tanıtım Yazıları

Zaman ve Anlatı Bir: Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis : **Mustafa Temizsu** / 241-245

Mesafesiz Dilin Olanakları: *Hikâye Anlatan Adam Ahmet Mithat*: **Ahmet Duran Arslan** / 246-250

Edebiyatta Gerçekçilik ve Alımlama Estetiği

Doç. Dr. Sefa Yüce*

Öz

İnsan varlığı karmaşık bir yapıdır. Bu yapının iç dünyası, duygusal ve sezgisel boyutuyla edebî metinlere yansır. Edebî metin bir üst dildir. Günlük dilin daha üst basamağıdır. Bu amaçla edebî metin kurgusaldır. O, varoluşu anlatır. Yazar, ele aldığı bir öyküyü veya hayattan bir kesiti, kendi bütünlüğü içinde sanatın dünyasında dönüştürür, onu yeniden inşa eder, kurar. Diğer sanat eserlerinde olduğu gibi edebî eserler de birden çok anlam içerir. Bir edebî eser, değerini ve önemini realiteden almaz. O, önemini ve değerini üslubundan alır. Aslında edebî eser, hayatı üretmenin ve kurgulamanın bir aracıdır.

Sanat ve edebiyatta dile gelen, ifade edilen insanlığın değişik hâlleridir. Sanatı bir yansıtma aracı olarak görenler, realiteden, hayatın gerçeğinden hareket edenlerdir. Onlara göre sanatın yönü ve yüzü daima hayata dönüktür. Sanatı anlamak bir nevi insanı anlamaktır. Sanatkâr, kendi döneminin ruhunu ve dokusunu eserine yansıtır. Bunu yansıtarken kültürden kültüre ve döneme ve çağa göre ölçütler değişkenlik gösterir. Aydınlanma Çağı ile birlikte felsefenin gelişimi, sanatları da derinden etkiler. Bu çağdan itibaren felsefi derinlik ve felsefi bakış açısı, edebiyat kuramlarında ve edebî eserlerde kendini belirgin bir biçimde hissettirir. Hayat ve gerçeklik, toplumsal gerçekçilik gibi oluşumlar da bu bakış açısının sonucudur. Bu bakış açısının içine alımlama estetiğini de dâhil etmek gerekir. Alımlama estetiği çağdaş bir edebiyat kuramıdır. Edebî eseri çözümleyen ve onu anlamaya çalışan okurdur. Her okur, edebî esere kendine özgü bilgi birikimi ve beklentiyle yaklaşır. Edebî eser, her okur tarafından yeniden yorumlanan ve değerlendirilen bir metindir. Bu açıdan her yorum, bir özgür etkinlik ifadesidir.

XIX. yüzyılda pozitivizmin ortaya çıkışı ve yaygınlık kazanması sanatta realizmin doğuşuna zemin hazırlar. Gerçekçilik, sanatın esası ve temelidir. Tüm sanat türleri ve özellikle edebî eserler "toplumsal ve tarihsel" gerçeklikleri yansıtırlar. Sanat eseri, kendi gerçeğini anlatır. Bu yönüyle sanat eseri, içinde bulunduğu koşulların bir ürünüdür. Her çağ ve dönem, kendi sanat eserinde fikir ve hisleriyle hayatı bulur. Ayrıca gerçeklik bütün unsurlarıyla tanımlanmış bir kavram da değildir. Realizm, bazı yönlerden gerçekliğin taklididir. Bir nevi hayatın "mimesis"idir. Ele alınan ve değerlendirilen bir eserin gerçekliğin "yazara göre mi, okura göre mi veya çağa göre mi tespit edileceği" hâlâ belirsiz bir

* Gazi Üniversitesi Türkçe Öğretim, Araştırma ve Uygulama Merkezi; sefayuce@hotmail.com

durumdur. Her toplumda söylemler değişkenlik gösterir. Edebiyat kuramları da sosyokültürel bilgi birikiminin sonucuna göre değişime uğrar.

Siyasi ve sosyal olayların gelişimi ile birlikte sanatkârlar realizmden etkilenirler. Bu etkilenmede dönemin ve devrin ruhu ile o çağa ait düşünce etkinliklerinin birikimi önemli rol oynar. Aslında Batı'da gerek kuramlar ve gerekse edebî akımlar arasında bir iç ve dış mücadelesi olduğunu görürüz. Yani bu durum felsefi ve sanat boyutunda maddi ve manevi değerlerin bir çatışması biçiminde cereyan eder.

Anahtar sözcükler: Edebiyatta gerçekçilik, üst dil, okur, realizm, pozitivizm, alımlama estetiği.

Abstract

REALISM AND RECEPTION AESTHETICS IN LITERATURE

The human existence is a complex structure. The emotional and intuitional dimensions of this structure penetrate to literature. It is higher than daily language. Thus, the literary text is fictive. It expresses the existence. The man of letters transforms a part of life or a story, in the world of art by maintaining its integrity; so she/he reconstructs and rewrites it. Like in all other art pieces, the literary pieces also have more than a single meaning. The value and importance of a literary text is not related to its loyalty to the reality, but its language and style. In fact, the literary text is the means of the creating and fictionalizing the life.

What described and expressed in art and literature is the various conditions of humanity. People considering art as a tool of reflection are the persons who act from the reality of life. According to them, the direction and face of the art always look to the life. To understand art means somehow to understand human. The artist reflects the soul and features of its own era to his/her art. The parameters for this reflection change depending on the culture and time. With the Age of Enlightenment, the development of philosophy deeply has influenced the arts, as well. Since this era, the philosophical depth and perception have been prominently seen in literary theories and pieces. The formations such as life and reality, social realism are the results of this perception. The reception aesthetics is also a part of this point of view. The reception aesthetics is a contemporary literary theory. It is the reader who scrutinizes and tries to understand the text. Each reader approaches to a text with her/his own unique knowledge and expectations. The literary work is a text that is reinterpreted and reassessed by each reader. Thus, each comment is the expression of a free activity.

The emergence of positivism in 19th century and its common acceptance have provided a basis for the birth of realism in the art. The realism is the essence of the art. All arts and especially literature reflect the "social and historical" realities. An art work tells its own reality. In that sense, the art work is the product of the conditions which it is in. Each era and

period survive with its ideas and feelings by means of its own art. Besides, the reality is not a concept that is fully identified with all its parts. The realism is the imitation of the reality in terms of certain aspects. It is some kind of the "mimesis" of life. The matter of the reality of a text is still an ambiguous subject, because "the condition of reality" can change depending on the author, reader and era. The discourses can differ in every society. The literary theories can also change according to the consequences of socio-cultural knowledge. The artists have been influenced by the realism with the development of social and political events.

In this context, the soul and the way of thinking of the period also play important roles. In fact, we observe that there is an internal and external struggle between the theories and literary movements in the West. In a sense, it is the clash of material and moral values in the context of philosophy and art.

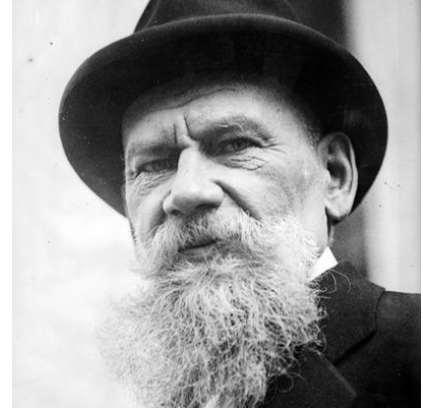
Keywords: Reality in the literature, meta-language, reader, realism, positivism, reflection aesthetics.

Giriş

Sanat, insanlığın "yaratıcı hayal gücü"nü bir ürünüdür. Edebiyat da sanatın bir dalıdır. Edebiyat, edebî eserle önem ve değer kazanır."Edebî eser, yeni bir hayat görüşü, yeni bir perspektif veya bir değerler ve normlar sistemidir. Edebî eser, tarihi ve kültürel bir olaydır, eşsizdir, bilimsel olaylar gibi belli şartlar altında tekrarı mümkün değildir. Edebî eser, hem yaratıcı bir dehanın içinde yaşadığı kültür ortamına getirdiği bir yorumdur, hem de onun yaratılışında öz ve biçim bakımından yaşanılmış ortak bir geçmişin etkisi büyüktür. Edebî eser, bir edebiyat geleneğinin ve değerler sisteminin bir parçasıdır." (Kantarcioglu 1993: 3) Okurlar ve eleştirmenler, edebî eseri anlamaya çalışırlar. Edebî eseri, diğer sanat eserlerinden ayıran "ilk özellik, insan duygu ve ihtiraslarının düşünce unsurundan daha yoğun olmasıdır."(4) Bir edebiyat eserini, bir değer olarak ortaya çıkışını belirleyen "kavrayış derinliği, hayata yakınlık, biçimsel uyum, evrensellik, ahlaki duruş, kelime bazlı yaratıcılık, hayal gücü genişliği"dir." (Eagleton 2015: 189)

Platon'dan beri sanat konusu farklı bakış açılarına göre değerlendirilir. Sanat, her dönem ve devirde yeniden yorumlanır. Platon, sanatı ahlak açısından değerlendirir ve "ideal devlet"inde sanata yer vermez. Ona göre sanat, insan karakterini kötü yönde etkilemekte ve onu zafiyete düşürmektedir. Bu nedenle sanatı yasaklar. Fakat pek çok yazar ve düşünür sanatın eğitici yönünün olması gerektiğini düşünür. Tolstoy, sanatın ahlaki bir nitelik taşımasının önemine inanır, ayrıca dine de uygun olmasının gerekliliğini savunur: "İnsanın bütün yaşamı beşikten mezara kadar hep sanatla doludur. Ninniler, bilmeceler, evlerimizin süsleri, öykünmeler, fıkralar, giysilerimiz, kiliselerde kullanılan gereçler, bayramlık eşyalar,

hep sanat yapıtlarıdır, sanatın etkinlik alanına giren şeylerdir. Biz duyguları yansıtan bütün insani etkinlikleri değil, bu etkinliklerden her nedense ayırdığımız ve özel anlam yüklediğimiz bazı etkinlikleri sanat olarak adlandırıyoruz." (Tolstoy 2013: 52) Tolstoy, sanatın özellikle edebiyatın önemli görevleri olduğunu belirtir. Ona göre sanatın asıl işlevi insanların barış ve huzur içinde yaşamasını temin etmektir. Bunu da ancak sanat yapabilir. Sanat vasıtasıyla geçmişin değerleri gelecek nesillere aktarılabilir. Sanatın bir diğer işlevi de zoru ve şiddeti toplumun hayatından uzaklaştırmaktır. Tolstoy'a göre: "Sanat ne keyiftir, ne de eğlence, sanat yüce bir iştir. Sanat insan yaşamında bilinçli bilgiyi duygulara aktaran bir organdır... Gerçek bilim bu bilincin hayata uygulanışının farklı biçimlerini gösterirken, sanat bu bilinci duygulara taşımaktadır." (230)



Tolstoy

Sanat eseri, kuramlar için bir düzenin ifadesi olarak kabul edilir. Sanat eserinde düzen nedir ve neyi ifade eder? Sanatta düzen: "Sözgelimi bir şiir, bir resim, bir müzik parçası, her şeyden önce bir düzendir. Her düzen içine birbirinden farklı parçaları alır; düzen bu parçaların çokluğuna dayanır. Bundan ötürü her sanat yapıtında çokluğa dayalı birlik söz konusudur. Bu anlayış diğer sanat felsefeleri gibi Marksist sanat felsefesi için de geçerlidir." (Tunalı 2001: 80) Sanat eseri, duygu ve hayal gücüne dayanmakla birlikte, onda karşıtları da uzlaştıran ve onları denkleştiren bir uyum söz konusudur. Sanat eserleri sağlam ve tutarlı bir mantık gerçeğine dayanır. Önemli ve değerli sanat eserleri, hem çağına tanıklık eder hem de çağını aşan niteliklere sahiptir. Bununla birlikte bir sanat eseri, asla değişmeyen ve her zaman kalıcı olan yeni değerler oluşturmak zorunda değildir. Sanat, insan tabiatının değişkenlerini ifade eder. Sanatçı da bu değişkenleri her dönemde farklı bir biçimde ifade etmeye çalışır.

Bir sanat dalı olan edebiyat, hayatı yeniden kurar ve yeniden biçimlendirir. Bir şair, bir yazar hayatı kendi dünyasında "yazma süreci"nde yeniden tanzim eder. Bu süreçle edebî eser oluşur. Edebî eser, hayatı ifade eder. "Yazarlar, şairler, seyyahlar, ressamlar, fakirliği, zenginliği, sevinci ve hüznü, ayrılığı ve kavuşmayı yeniden işeyerek bilinç düzeyine çıkarırlar." (Taşdelen 2013: 45) Hayatı tekdüze ve zengin olmayan toplumların edebiyatı da bir varlık gösteremez. Çünkü her sanat eserinde sanatkârın kendi dönemi ve o dönemin dünya görüşü vardır. Biz, sanat eserleri vasıtasıyla bir toplumun maddi ve manevi değerler dünyasını anlayabiliriz. Bu konuda edebî eserler bizim en önemli dayanağımızdır. Çünkü edebiyat, aynı zamanda kültür aktarımı da yapar. Biz, geçmiş ile gelecek arasındaki bağı

edebî eserler vasıtasıyla kurarız. Millî bilincin oluşumunda da edebiyatın çok önemli katkısı vardır.

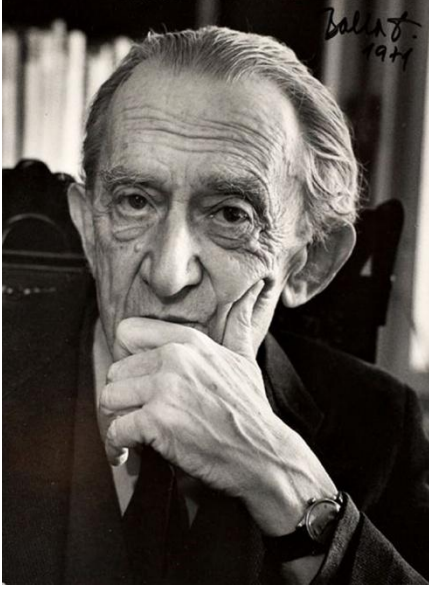
Edebiyatın sunduğu bilgi değişken ve dönüşken bir bilgidir. İnsani bilimler gibi (psikoloji, sosyoloji, tarih, coğrafya, arkeoloji) kesin veri sunmaz. Edebî eser, kendi içinde bazen karmaşık yapı içerir. Onun dili, nesnel ya da öznel veya soyut-somut olabilir. Bu dil, yan anlamla okura zengin çağrışımlar imkânları sunar.

1. Realizm-Edebiyatta Gerçekçilik

Rönesans'la birlikte özgür düşüncenin gelişimi sanatın gelişimini hızlandırır. Fikir ve his dünyası yeni bir boyut kazanır. Önce akli öne çıkaran anlayış, daha sonra ona tepki olarak his ve hayali gündeme taşıyan arayış birbirini takip eder. XIX yüzyılda edebî anlayışta yeni bir eğilim başlar, gerçekçilik. Bu anlayış "çağdaş sosyal realitenin objektif temsili olarak da açıklanan realizm, pozitivist sanat ve edebiyata yansımasıdır. Realizm (gerçekçilik) en geniş anlamı ile eşyanın ve olayların oldukları gibi tasvir edilmesidir." (Kefeli 2007: 45) Çağa göre akımlar ile kuramlar arasında genellikle birbirini tamamlayan ve besleyen unsurların olduğunu görürüz. Bu unsurlardan biri de felsefedir. Aslında "çağın felsefesinin sanat üzerindeki etkisi akım olarak ortaya çıkar ve bütün sanat türlerinde ortak özellikler çevresinde gelişir." (Özkırımlı 1981: 411)

René Wellek, gerçek kavramının tanımını felsefecilere bırakır. Ona göre: "Wimsatt ve Brooks gibi edebiyatta gerçekçiliğin hayalî olanı, peri masalı unsurlarını, alegorik ifade ve sembolik düşünce biçimlerini, soyut genellemeleri ve süslü ifade şeklini dışladığını belirtmektedir. Gerçekçi edebiyat, belli bir zaman ve mekânda, mantık ve ihtimal kanunlarına uygun olarak yer alan insan tecrübesini sebep netice ilişkisi içinde vermeyi amaçlar, kapsamı içinde mucizelere, tesadüflere ve duyularüstü gerçeklere yer vermez." (Kantarcioglu 1993: 136) Daha çok roman alanında kendini gösteren gerçekçilik anlayışı, insan hayatını farklı dönemleriyle ele alır ve insanın ideallerine de yer verir. Bu anlayış hem yönlendirici, hem de eğitici yönüyle klasisizme de benzetilir.

Georg Lukacs, edebiyatta gerçekçiliğin kuramını en tutarlı biçimde ele alıp geliştiren eleştirmenlerden biridir. Lukacs'a göre "edebiyat bir devrin sosyal gerçeğini, sosyal gelişimini ve (bu gelişim içinde meydana gelen) sosyal çatışmaları en doğru biçimde yansıtmalıdır. Gerçekçi bir roman (bir edebî eser) sanatçının yansıttığı tarihi devrin ruhunu, geleceğe yönelik sosyal gelişmesini yakaladığı ölçüde başarılıdır." (Kantarcioglu 1993: 137) Lukacs da sanatı bir yansıtma yöntemi olarak kabul eder ve kendi içinde ikiye ayırır: "Gerçekçilik ve doğalcılık. Bunlardan birincisi sosyal gerçekçiliği yansıtabilir, ikincisi yansıtamaz. Lukacs da Gorki gibi gerçekçiliği de ikiye ayırır: Eleştirel gerçeklik, toplumsal gerçekçilik (Moran 1981: 41). Fakat Georg Lukacs'ın üzerinde durduğu gerçeklik akımı ile



Georg Lucacs

gerçeklik kuramının farklılık göstermesidir. Ona göre "gerçekçilik 'realizm' diğer sanat dalları gibi ele alacağımız bir akım değildir. Yani kuram olarak gerçekçilik ile sanat akımı olarak gerçekçilik aynı şeyler değildir. Kuram olarak bakıldığında tüm sanat akımları gerçekçidir ve bu durum asla belli bir yüzyılın estetik programının tekeline indirgenemez. Gerçeklik kavram olarak, sanatın temelidir; tüm diğer akımlar onun içinden doğar ve onunla olan ilişkileri çerçevesinde anlam kazanırlar. Tüm sanat türleri, diğer edebî türler gibi toplumsal ve tarihsel gerçeklikleri yansıtır; modernin bunu yansıtma biçimi sadece daha çarpık ve çapraşıktır."

(Antakyalıoğlu 2013: 53-54) Ayrıca Lukacs gerçekçiliği

roman açısından değerlendirirken, romanın hangi akımda yazılırsa yazılsın gerçekçiliğin ideolojilere göre farklı tavırlar sergileyebileceğini belirtir. Bütün edebî eserlerin temel konusu insandır. Roman da insanın hikâyesini anlatır. Hikâye, bireyin yaşadıklarından oluşur. Lukacs'a göre roman, Aristoteles'in yaptığı insan tanımına göre gelişir: "Aristoteles'e göre insan sosyal bir hayvandır. Roman, insanı hem bir varlık olarak, hem de içinde yaşadığı toplumla birlikte düşünmek zorundadır. Gerçekçilik bu varlığın ele alınış biçimi bakımından farklılıklar geliştirmiştir." (Antakyalıoğlu 2013: 57)

Toplumcu gerçekçilikten hareket edenler, sanatı bir yansıtma vasıtası olarak görürler. Onlara göre yansıtma kuramı tarihsel süreç ile toplumsal yapıyı ve çalışma koşullarını içermelidir. Bu bakış açısı, Marksist anlayıştan kaynaklanır, onlar toplumun geçirdiği değişim ve evreleri dikkate alır. Sanatı yansıtma olarak kabul edenler arasında da birlik yoktur. "Bazılarınca bu, yüzeysel gerçeklikti, bazılarınca insan tabiatının özü, bazılarınca idealleştirilmiş gerçeklik, yine bazılarınca toplumun günlük hayatıydı. Toplumcu gerçekçilik bunlardan en çok sonuncusuna, yani gerçekçilik akımına yakındır (Moran 1981: 40)

"Tüm sanatlar ve akımlar gerçekliğin birer taklidi, temsili ve sunum biçimidir. Palton ve Aristoteles'ten günümüze bu tutum, sanat için en belirleyici genellemedir. Peki sanat bize gerçekliği bir ayna gibi mi yansıtır? Aynanın yansıtması ile sanatın göstermesi aynı kavramlar değildir. Sanat bir ayna 'gibi' bize 'realiteyi' yansıtmak istese bile yaptığı şey, gösterme, sunma, yorumlama ve bakış açılarıyla realiteyi/gerçekliği zenginleştirme veya dönüştürmedir. Louis Althusser'in tespitine göre 'sanat dışarıda olan gerçekliğe gönderme yapar, onu kasteder, onu bir ayna gibi direkt olarak değil, dolaylı bir şekilde bize sunar. Sanat görmemizi sağlar. O hâlde sanatın yansıtması bir tür göstermedir ve bu, aynanın yansıtmasından ziyade şeffaf bir camdan öteye bakmak gibi algılanmalıdır. Sanatçı

ayna tutmaz, gözlük takar diyebiliriz. Ayna saydam değildir; ama sanatın penceresi saydam ve çift yönlüdür." (Antakyalıoğlu 2013: 52)

Bazı eleştirmenler, gerçekliği aynaya indirgemenin doğru olmadığı görüşünü paylaşırlar. Onlara göre ayna tek boyutlu ve tek yönlü eksik bir görüntü sunar. Gerçeklik, bir prizmadır, sanatçı aslında bir prizma ve renk tayfı görevi yapar. Gerçeklik aynı zamanda çoğul ve parçalıdır.

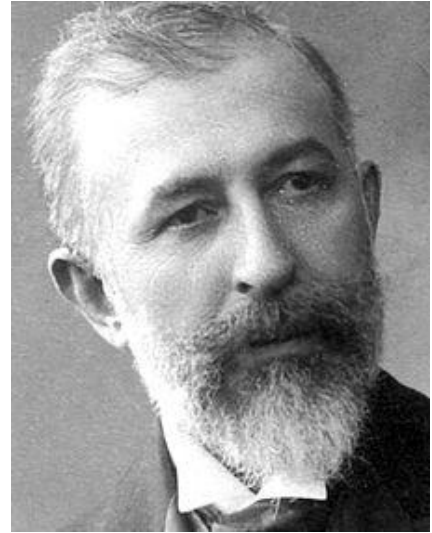
Realist bakış açısından hareket eden birçok ünlü yazar, yaşadığı çağ ve bu çağın karakteristik özelliklerini eserlerine yansıtır. Balzac, Dickens, Stendhal ve Tolstoy kendi dönemlerinin sosyal gerçekliğini eserlerine başarıyla aktarırlar. Bu yazarlar, kendi dönemlerini ele alırken tarafsız kalmaya özen gösterirler. Bununla beraber bozuk olan sosyal yapıyı da dile getirmekten çekinmezler. Gerçekçi yazarın ideolojik bakış açısıyla hareket etmemesi, eserini siyasi zemin üzerine kurgulamaması önemlidir. O zaman edebî eser, eser olmaktan çıkar, siyasi bir propaganda malzemesine dönüşür. "Stendhal, romanı yol boyunca(cadde üzerinde) gezdirilen bir aynaya benzetir. Çağdaş romancılar, eserlerinde umumiyetle hayatı aksettirmeyi gaye edinmişlerdir. Böyle olunca hayatta ne varsa, romana bunların hepsi girer. Hatta bir romanın güzelliği, aksettirdiği hayatın zenginliği ile ölçülür. Bununla beraber, hayat o kadar zengin ve çeşitlidir ki, hiçbir roman onu tamamıyla içine alamaz; buna imkân yoktur. Her roman, yazarının bakış açısıyla sınırlıdır. Edebiyat ancak bütünü ile ele alınırsa kültüre denk düşer. Nasıl her insan hayatın bir parçası ise, her edebî eser de öyledir. Her edebî eserde hayat ve kültürün bir parçası görünür." (Kaplan 1982: 11)

Gerçekçi bir eser, hayatı ve insanı birçok yönüyle ele almakla birlikte sosyolojik bir nitelik kazanmaz. Fakat sosyoloji bir bilim dalı olarak edebî eserden yararlanabilir. Milan Kundera'ya göre gerçekle hiç alakası olmayan fantastik eserler bile, belli bir zaman diliminin dışında değildir. O, bu konuda şunları söylüyor: "Balzac'tan beri insanın dünyasının romanda da, tarih ve mekânla belirlenmiş olduğu(dur)...Hatta gerçeğe uygunluğun tüm kurallarını çiğneyen, fantezist ve olmayacak hikâyeler uyduran yazar Gombrowicz bile bu ilkelerin dışında değildir." (Timur 2002: 302)

2. Türk Edebiyatında Realist Anlayış

Türk edebiyatının yönünü XIX. yüzyılda Batıya çevirmesi, aydınlara edebî türleri, fikir akımlarını ve siyasi ideolojileri tanıma imkânı sağlar. Batı edebiyatında olduğu gibi bizim edebiyatımızda da sosyal gerçekçilikten hareketle özellikle hikâye ve roman türünde önemli eserler verilir. Tanzimat döneminde bazı akımlar birbirine karıştırılır, hatta realizmle natüralizm (doğalcılık) bir tutulur. Halit Ziya, "hakikiyyûn" terimi(ni) hem gerçekçiler, hem de doğalcılar (natüralistler) için kullanır." (Özkırımlı 1981: 419) Bu dönemde, yazarlar arasında edebî eserler konusunda önemli tartışmalar yaşanır. Bu tartışmalardan biri de

"Dekadanlar" meselesidir. Ahmet Mithat'a göre yazılan bir eser okur tarafından anlaşılmalıdır. Oysa Servet-i Fünûncuların yazdıklarında bir garabet vardır. Ahmet Mithat Efendi, bu eserleri anlayamadığından yakınıdır. Halit Ziya'nın 1896 yılında *Mai ve Siyah* romanını yayımlaması, Türk romanının gelişimi açısından önemli bir gösterge olur. Halit Ziya gibi bir yeteneğin ortaya çıkışı Ahmet Mithat Efendi'nin prestijini sarsar. Kendisi, bunun üzerine "Dekadanlık" sorununu gündeme getirir: "Ahmet Mithat Efendi'nin 22 Mart 1897 tarihinde *Sabah* gazetesinde çıkan yazısıyla başlayan bu tartışma, zaman zaman şiddetlenerek, zaman zaman şiddeti azalarak 1900



Halit Ziya Uşaklıgil

yılı ortalarına kadar devam etmiştir." (Gökçek 2009: 159) "Dekadizm" in geriye gitmek anlamı olduğu gibi, gençlere kötü örnek olma ve ahlakı zaafa uğratma gibi tesirinden de söz edilir. Özellikle bu konuda Cenab Şehabeddin suçlanır. Halit Ziya, *Mai ve Siyah* romanını realist bakış açısıyla yazar. Romanda "mai" hayalleri "siyah" gerçeği ifade eder. Romanın kahramanı Ahmet Cemil, hayallerine yenilir. Halit Ziya, *Hikâye* adlı eserinde realist ekol ile ilgili olarak şunları söyler:

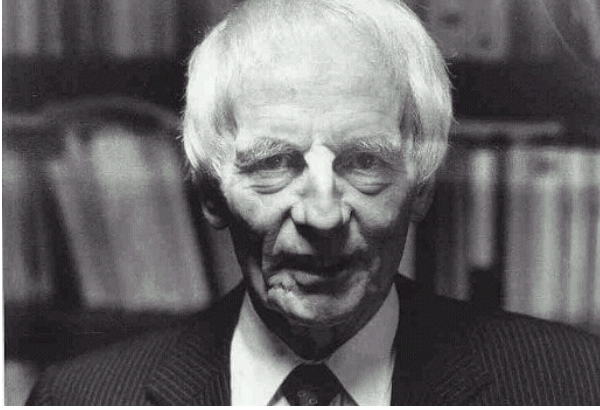
"Realist ekol maddeye ve ruha dayanan konuları inceleme ve deneme üzerine bina ederek tasvirde ve çözümlemeden oluşmuştur. [...] Bir realist için başlıca araçlar inceleme ve denemedir, fakat bu iki aracın kullanılması maddeye dayanan konular hakkında ne kolay ise, ruhla ilgili konularda o kadar güçtür. [...] Hayat garip olaylar serisidir, rastlantısal olarak önlerine çıkan durumlara iyice araştırarak bakanlar için her dakika yeni bir durum gösterir. Bir insan nasıl bir çevrede bulunursa bulunsun kendi hayat tarzına benzemeyen hayat sahibine rastlar. Mesela düşmüş bir kız, fakir bir aile, cinayete eğilimli bir adam, duyarlı bir kadın, mutsuz bir karı tanırız; her gün bir başka tarzda yüzler görürüz. [...] Hikâyeci olmamakla birlikte rastladığı çeşitli insanları bekleyen geleceği düşünen veya bir olayın öncesini bilip sonuçlarının ne olabileceğini kurgulayan incelemeciler o kadar çoktur ki hemen hepimiz o incelemecilerden olduğumuzu ileri sürebiliriz. [...] Bir realist bizi şahısların yaşadığı yerlere kadar götürür, en ufak açıklamayı, en küçük ayrıntıyı bize gösterir, hiçbir noktayı suskun geçmez." (1998: 95-101)

Halit Ziya'ya göre realist anlayışla eser yazan bir yazar gerçeği bütün ayrıntılarıyla ele alan ve değerlendiren bir niteliğe sahip olmalıdır. Ali Kemâl, edebiyatın bir bilgi ve ihtisas işi olduğunu belirterek, edebiyatımızdaki kargaşadan bahseder: "Her kalem sahibi her telden çalmakla şâir, hikâyeye yazarı, bilim adamı, doktor gibi her türlü mesleğe bürünmektedir. Oysa zamanımız ihtisaslaşmaya önem vermekte hatta bunu

gerektirmektedir. Ali Kemâl'e göre örneğin Nabizâde Nazım Bey edebiyatçılarımızın en zekilerindendi. Ancak asker, şâir, mütefennin, hikâye yazarı özetle ne kadar meslek varsa hepsinden olmuştu. Bunların her birinde bir heves gösteriyor kabarıyordu ama çok kısa zamanda sönüyordu." (2007: 26) Halit Ziya gibi Ali Kemâl de realist ve natüralizmi "hakikiyyûn" terimi ile ifade eder: "Hakikiyyûn edebiyatı" nedir? Asr-ı hâzırınınsf-ı sâîsine doğru edebiyatta bir tebeddül husûle geldi. Hayalden ziyade hakikat meydan aldı. Bu tebeddülü de hazırlayan yine hayaliyyûn oldu." (2007: 50). "Hayaliyyûn"u romantizm kabul eden Ali Kemâl, realizmi hazırlayanların Victor Hugo ve arkadaşları olduğunu belirtir. Ayrıca romantizm olmasaydı realizmin olamayacağını açıklar. Sanat ve edebiyat anlayışında bazı ölçütlerden bahseden Ali Kemâl, bu konuda şunları söyler: "Sanat, fen, edebiyat 'gayr-ı şahsi' olmalıdır. Yazılan şeye insan bir şey koymamalıdır. Kitabında ihtisâsât ve temâyülât-ı zâtiyyesinden dem vurmamalıdır." (2007: 126)

Edebiyatımızda realist eserler, Nabizâde Nazım'ın *Karabibik* (1890), *Zehra* (1896); Ahmet Mithat *Müşâhedât* (1890), "Bahtiyarlık" (1885); Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* (1897), *Aşk-ı Memnu* (1900); Mizancı Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* (1890); Ebubekir Hazım'ın *Küçük Paşa* (1910), Hüseyin'in Cahit *Hayat-ı Hakikiye Sahneleri* (1910) adlı eserleridir. Hüseyin Rahmi, Refik Halit, Ömer Seyfettin, Yakup Kadri, Reşat Nuri, Halide Edib, Sadri Ertem ve *Vakit* gazetesinde yazarlar, Memduh Şevket, Sabahattin Ali yine realist çizgiyi izlerler. Ayrıca 1940 sonrası "köy romanı" çizgisinden hareketle ortaya yeni yazarlar çıkar. Bunlar, Reşat Enis, Samim Kocagöz, Sunullah Arısoy, Talip Apaydın, Orhan Hançerlioğlu, Kemal Bilbaşar, Fakir Baykurt vd realist bakış açısıyla yeni eserler kaleme alırlar. Ayrıca bu geleneği sürdürenler arasında "Üç Kemallerin de mühim bir yeri vardır. Orhan Kemal, Yaşar Kemal ve Kemal Tahir, Türk insanını ve Türk köylüsünü ele alan hikâye ve roman yazarlar. Bu romanların karakteristik özelliklerinden biri de "köyün gerçeğe uygun" yazıldığı iddiasıdır: "Bu konuda hemen kabul edilecek bir durum varsa, o da, gerçekten köy romanı yazarlarının, gözlemlerle yetinen ve yaşadıkları çevrelerin şartlarına bağlı, köylünün yaşayışını hep aynı kalıplar içinde anlatan yazarlar olduklarıdır. Bu bakımdan eserleri de, belli bir dönemin problemleriyle dolu ve o çevrenin şartlarıyla sınırlıdır." (Kaplan 1997: 558-559)

Türk edebiyatında realist anlayış her zaman gücünü korur ve yazarların tercih ettiği bir eğilim olur. Bu durum "kimi zaman, realizm ve romantizmin yalnızca birer edebiyat eğilimi oldukları neredeyse unutulmuş, söz konusu eğilimler birer değer kategorisi olarak algılanmışlardır. Bir yapıt 'ne kadar gerçekçi' diye övülürken, bir diğeri için ise 'romantik' sözcüğü estetik bağlamda değersiz anlamında kullanılmıştır... Cumhuriyet sonrası Türk romanında eğilimin dışına çıkan örnekler az da olsa kuşkusuz vardır. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*'sundaki bireysel iç dünya yolculukları; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki öznel zaman kavramı ya da Attilâ İlhan'ın 'flashback' tekniğiyle



Hans Robert Jauss

geçmişe dönerek zamandizinsel anlatımı delme gibi özellikler buna örnek olarak gösterilebilir." (Ecevit 2004: 84)

Özellikle 1950 sonrası hikâye ve romanda yeni felsefi akımların etkisiyle yazarlar, varoluşçuluk, yeni roman anlayışı ve bilinç akımı tekniği doğrultusunda yeni gerçekçilik diyeceğimiz bireyin iç dünyasına dönük eserlere yönelirler. Bu anlayış bir

nevi gerçekliğin boyut değiştirmesi olur. 1970'li yıllardan itibaren roman anlayışında kent olgusu ve bireyin sorunları ön plana çıkar. Bu romanlarda modern ve postmodern özellikler bir arada bulunur. "Türk edebiyatında modernist romanın öncüsü Oğuz Atay'dır. Atay 1972'de (*Tutunamayanlar*), o güne değin Türk edebiyatında kurgu/biçim özellikleri açısından görülmemiş bir romanla ortaya çıkar. (86) Çok katmanlı roman örneğinin ilklerinden olan *Tutunamayanlar* ile birlikte yeni romanda gerçekçilik anlayışı değişir. Roman artık bir yansıtma görevi yapmak yerine gerçekliği "yabancılaştırarak" yeniden kurar. Batı romanında olduğu gibi Türk romanında da "çok katmanlı", "açık yapıt" diye adlandırılan postmodern eserler ortaya çıkar.

3. Alımlama Estetiği

Bir sanat eserinin özellikle bir edebî eserin okur tarafından anlaşılması, bir değer olarak ortaya çıkması ve kabul görmesi önemlidir. Edebî eseri, okursuz düşünemeyiz. Alımlama estetiği her şeyden önce okuru öne çıkaran yeni bir edebiyat kuramıdır. Jauss'ın yaklaşımına göre "edebiyat olayı karşısında bugüne kadar başlıca iki yaklaşım saptayabiliriz. Biri, Marksist yaklaşım, öbürü de formalist yaklaşım. Her iki anlayışın da ortak yönü vardır. Onlar, edebiyat olgusunu belli bir açıdan ele alırlar. Onlar için edebiyat yapıtı bir üretimdir ya da bir betimlemedir. Ama bunun dışında başka bir şey değildir (Tunalı 2001: 121)." Bu bakış açısı edebî esere yüzeysel bir yaklaşımdır. Bir edebî eser için asıl unsur okuyucudur. Edebî eserin varlık sebebi de okuyucudur. "Burada edebiyat söz konusu olduğuna göre okuyucu etkisi ön planda gelmelidir. [...] Yeni bir yapıt üzerine yargı veren eleştirmen de, daha önceki bir yapıtın pozitif ya da negatif kuralları karşısında kendi yapıtını tasarlayan yazar da, bir edebiyat yapıtını gelenek içindeki yerine oturtan ve onu tarihsel açıdan açıklayan edebiyat tarihçisi de ilkin okuyucudurlar. Marksist anlayış okuyucuyu edebiyat olgusunun dışında tutar." (Tunalı 2001: 121)

Alımlama estetiği bir anlama olgusudur. Bu estetik kuramında okur önemlidir. Edebî eseri anlayan, çözümleyen ve değerlendiren okurdur. Alımlama estetiğinin ana omurgasını

"yazar-metin-okur" ilişkisi oluşturur. Edebî eseri oluşturan yazar "ama yaşamasını sürekli kılan, ona oksijen sağlayan okurdur...Yapıt her yeni okurla yüzleştikçe yeni bir ruh, yeni bir anlam kazanır." (Özbek 2013: 15) Hilmi Yavuz, okurla ilgili değerlendirmesinde Stanley Fish'in eserinden yola çıkarak şunları söyler: "Metni anlamlandıran okurun kendisiymiş gibi görünse de okur, 'toplumda içinde yaşadığı ve değerlerini benimsediği kesimin dayattığı 'yorumlama stratejileri'nin belirlediği konumdadır. 'Yorumlama stratejileri' okumanın biçimidirler ve okumanın biçimi oldukları için de, metne biçimini verirler." (Yavuz 2012: 21) Okuyucunun kendine özgü kişiliği, bilgi birikimi, yetiştiği kültür ortamı ve dünya görüşü, edebî eseri değerlendirme ve yorumlamada belirleyici bir rol oynar. Okur tarafından yapılan her farklı yorum ve değerlendirme edebî eserin zenginleşmesi demektir. Edebî eserin kalıcılığı ve değeri okurun ona verdiği itibara bağlıdır. Edebî eserin muhatabı her zaman okurdur. Alımlama estetiği, edebiyat tarihi bakımından da önem arz eder. Edebî eserin, edebiyat tarihi içindeki yerini, okur belirler. Tarihi süreç içinde yorumlar ve bakış açıları değişmekle birlikte alımlama estetiği belirleyici unsur olur.

"Alımlama estetiğine göre her sanat yapıtı, arka planına, bu alanlardaki karanlık odalara açılan kapıların anahtarını kendi cebinde taşır; her birinin birçok kapısı, birçok anahtarı olabilir." (Özbek 2013: 31) Bu kapıların anahtarını bulmak ve o kapıları açmak görevi okura kalmaktadır. Bazen kendi zamanı ve dönemi içinde okur tarafından anlaşılmayan bir edebî eser, yine daha sonraki dönemlerde anlaşılabilir ve hak ettiği değeri alabilir. Umberto Eco'ya göre bir edebî eserin değeri "açık yapıt" olmasına bağlıdır. "Açık yapıt"la kastedilen edebî eserin veya bir sanat eserinin sınırlandırılmış bir anlam yerine sayısız anlam ifade edecek bir zenginlik kazanmasıdır. Günümüzde alımlama estetiği ile çoğul bakış açısı ve okurun önemi arttı. Postmodern anlayışla beraber okur edebî esere zenginlik katar ve onu daha popüler hâle getirir.

Alımlama estetiği ile ortaya çıkan bir başka gerçek de okur vasıtasıyla edebî eserin kitleleri etkileme gücüdür. Yazar, edebî eseri oluştururken gerçeği yansıtmaya çalışsa da onu kendi zihninde yeniden kurgular ve yeniden dönüştürür. Hangi akım ve kuramda olursa olsun, edebî eser bazen öncü ve izleyici işlevi görür. Son yıllarda siyasi, sosyal ve kültürel alandaki hızlı gelişmeler insani bilimlerdeki değişimi etkilemekte ve yeni oluşumlara zemin hazırlamaktadır. Bununla birlikte, hangi dönemde olursa olsun okur tarafından itibar gören edebî eserler topluma nüfuz etmekte, toplum üzerinde önemli tesirler bırakmaktadır.

Halit Ziya *Mai ve Siyah* romanını yayımladıktan sonra romanın okurda bıraktığı etki karşısında "hayatı romanlar yapıyor" diyecektir. Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* romanı Avrupa'da intiharların artmasına neden olacaktır. Ayrıca W.Hugo'nun *Sefiller* romanı da çarpıcı etki uyandıracaktır. Bu eserler yayımlandığında kitle iletişim araçları bugünün koşullarına göre çok daha ilkel ve çok daha azdı. Hatta 1949 yılında basılan Tanpınar'ın

Huzur romanı, yetmişli yıllardan sonra okurlar tarafından keşfedilir, Tanpınar'a olan ilgi ve sevgi bu sayede giderek artar. Aynı durum Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanı içinde söylenebilir. Bütün bunlar alımlama estetiğinin ortaya çıkan sonuçlardır.

Sonuç

Sanat eserleri, sanatçının kendine özgü yorumuyla biçimlendirip anlam kazandırdığı eserlerdir. Sanat eserlerinin ortaya çıkışında birtakım oluşumların etkisi görülür. Bunlar, inançlar, gelenekler ve felsefedir. Sanatın konusu genelde insandır. Bununla birlikte edebiyat ve sanat eserlerinin konuları siyasi, sosyal ve kültürel yapıya bağlı olarak değişimler gösterebilir. Platon ve Aristo'dan günümüze kadar edebiyatın birey ve toplum üzerindeki gücüne inanılır. Bu yönüyle edebiyat toplumun şekillenmesinde, ortak değerlerin oluşumunda etkin bir güç olarak görülür. Toplum, edebiyat sayesinde geçmiş ile gelecek arasında bağ kurar ve edebiyat vasıtasıyla kültürel değerleri gelecek kuşaklara aktarır. Edebiyat, bu işlevini yerine getirirken onun iki farklı yönü üzerinde durulur. Bunlardan birincisi, edebiyata kişisel duygu ve yaşantıların ifadesi olarak değerlendirenler, ona estetik bakış açısından bakanlardır. İkincisi ise, edebiyatı sosyal gerçekleri dile getiren ve toplumla ilgili sorunların çözümünde bir vasıta olarak görenlerdir.

Edebî eser, kendi döneminin ruhunu ve dünya görüşünü yansıtır. Bu ruhun oluşumunda felsefe geleneğinin ve sanat kuramlarının önemli rolü vardır. Batıda sanat kuramlarını besleyen ve zenginleştiren de felsefedir. Felsefi düşünüş biçimi edebî eserlere bakış açısı zenginliği ve derinlik katar. Özellikle XIX. yüzyılda Batıda gelişen pozitivism, realist bakış açısını ve sosyal gerçekliği ön plana çıkarır. Aslında pozitivism dinin yerine ikame edilmeye çalışılan bir felsefi anlayıştır. Pozitivizmin etkisiyle edebî eserin gerçeği anlatması gerektiğini savunanlar ona "sosyolojik bakış açısı"yla yaklaşanlardır. Gerçekçi edebiyatta insan, çevresini ve kendini değiştirebilir. İnsanın hayatına yazar müdahale etmez.

Edebiyat kuramları ve akımları birbirine tepki olarak ortaya çıkar. Edebî eser, hangi kuram yazılırsa yazılsın alımlama estetiği sayesinde varlık kazanır ve o, okur vasıtasıyla geniş kitlelere ulaşır.

Kaynakça

- Ali Kemal (2007). *Edebiyât-ı Hakikiyye Dersleri*. Haz. Bahriye Çeri. Ankara: Hece Yayınları.
Antakyalıoğlu, Zekiye (2013). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı.
Eagleton, Terry (2015). *Edebiyat Nasıl Okunur*. Çev. Elif Ersavcı. İstanbul: İletişim Yayınları.
Ecevit, Yıldız (2004). *Türk Romanında Modernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Eliot, T. S. (1983). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. Çev. Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gökçek, Fazıl (2009) *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kantarcıoğlu, Sevim (1983). *Edebiyat Akımları ve Temel Metinler*. Ankara: Gazi Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1982). *Kültür ve Dil*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Ramazan (1997). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kefeli, Emel (2007). *Metinlerle Edebiyat Akımları*. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Moran, Berna (1981). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özbek, Yılmaz (2013). *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Özkırımlı, Atilla (1983). *Edebiyat İncelemeleri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Taşdelen, Vefa (2013). *Felsefeden Edebiyata*. Ankara: Hece Yayınları.
- Timur, Taner (2002). *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Tolstoy, L. N. (2013). *Sanat Nedir*. Çev. Beyhan, Mazlum. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tunalı, İsmail (2001). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yavuz, Hilmi (2012). *Okuma Biçimleri*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Vatansever Şair Süleyman Nazif ve El-Cezire Mektupları

Doç. Dr. YASEMİN MUMCU*

Öz

Süleyman Nazif, sanat anlayışı bakımından Servet-i Fünûn topluluğuna bağlı bir şairdir. Sadece şair kimliğiyle değil çeşitli türdeki yazılarıyla da dikkati çeken Nazif'in mektupları da yazı hayatında önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalışmamızda, Avrupa'da bulunduğu günlerde çeşitli dergi ve gazetelerde yayımlanmış ve daha sonra kitap haline getirilerek Abdullah Cevdet'e ithaf edilmiş *El-Cezire Mektupları*, kısa bir açıklama bölümü ve değerlendirmeden sonra metin içi çeviriyle verilmiştir. Süleyman Nazif, yazdığı beş mektupta sadece Araplar tarafından El-Cezire olarak adlandırılan bölgede yaşayan insanların iç parçalayıcı durumunu anlatmaz. Aynı zamanda Tırhala Savaşı'nın daha başlamadan masa başı anlaşmalarla kaybedilmesi gibi İmparatorluğu yakından ilgilendiren olaylar da onun mektuplarında yerini bulmuştur. Vatan topraklarında adalet, hak, hukuk, eşitlik gibi kavramlar artık ne telaffuz edilir ne de ona uygun davranılır. Nazif, bu beş mektubunda olanı tüm samimiyetiyle verirken olması gerekenin de altını çizmeye gayret etmiştir.

Anahtar sözcükler: Süleyman Nazif, vatan, vatansever, El-Cezire mektupları, II. Abdülhamid.

Abstract

A PATRIOTIC POET: SÜLEYMAN NAZİF AND HIS *AL-JAZEERA LETTERS*

Süleyman Nazif is a poet who is a member of Servet-i Fünun community in terms of his sense of art. Besides his poems and a great deal of texts related to various issues, his letters have also a very significant place for his literary life. In this study, after a short explanation and evaluation part, Süleyman Nazif's *Al-Jazeera Letters* is going to be analyzed with the intra-language translation. These letters are firstly published in a variety of magazines and newspapers and later formed into a book with a dedication to Abdullah Cevdet. In his five letters, Süleyman Nazif does not tell only the heartbreaking situation of people living in a region called Al-Jazeera by Arabs; but he also mentions the events which are closely related to the empire, such as Tırhala War which is lost from the beginning because of some desk-bound agreements. In the homeland, the concepts such as justice,

* Adnan Menderes Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, mumcu.yasemin@gmail.com

right, law and equality are no longer spoken, it looks like they are out of circulation. In these five letters, Nazif tries to reflect the whole realities without hiding anything and also emphasize the things to do in a sincere manner.

Keywords: Süleyman Nazif, homeland, patriotic, Al-Jazeera Letters, Abdulhamid the Second.

Giriş

17

Kanunusani 1284/ 29 Ocak 1869 tarihinde Diyarbakır'da dünyaya gelen Süleyman Nazif, babası Mehmet Sait Paşa'nın görevi nedeniyle çeşitli yerler dolaşmış, memleketin o günlerdeki durumuna yakından şahit olmuş bir Osmanlı aydınıdır. Mehmet Saim Paşa, şair, mutasavvıf ve âlim bir zattır ve o, oğulları Süleyman Nazif ve Fâik Âli'nin en iyi şekilde yetişmesi için çalışmıştır.

Süleyman Nazif, genel hatlarıyla mensubu olduğu Servet-i Fünûn topluluğunun edebiyat anlayışını benimsemiş olmakla birlikte "Doğu'ya ve bilhassa kendi yurduna ait geleneklerin, tarihin, maddi ve manevi bütün değerlerin samimi bir hayranı"dır ve "zamanının çok karışık bir hızla değişen sosyal şartları arasında bile, millî hayatımızın şuurlu bir koruyucusu olarak kalmıştır." (Akyüz Ty: 393)

Süleyman Nazif'in "vatan şairliği" söz konusu olduğunda farklı kişilerin birbirine benzer yorumlarıyla karşılaşmaktayız. Peyami Safa onun volkanik mizacının, vatanın en buhranlı, sıkıntılı günlerinde püskürdüğünü, patladığını söylerken (Göçgün 2010: 107) Fuat Köprülü, Nazif'in ruhunu "muntazam bir yol takip eden sakin bir nehre değil; zaman zaman müthiş çağlayanlar vücuda getiren, bazen toprak altında gizlenerek, sonra birden bire yine coşan ve taşan çılgın sulara" benzeter (109). Ahmet Haşim'in gözünde ise Süleyman Nazif, bütün bir nesle vatan duygusunu aşlamış kudretli bir şairdir. Vatan muhabbetini, vatana bağlılığı Nazif'in ateşli kalbinden taşan ateşli yazılarından öğrendiklerini ve hissettiklerini de belirten Haşim'e göre Nazif "bu vatanın, bu vatanın bütün ömründe hiç korkmayan, kurtuluş için daima feryat eden çok aziz bir evladı"dır. (112)

Süleyman Nazif'in kalemi ne kadar güçlüyse o oranda keskindir de. Bir yanlış gördüğünde, bu yanlış yapan çok sevdiği bir kişi olsa bile onu eleştirmekten asla çekinmeyen ve bazen de bu eleştirilerinde aşırıya kaçan şair; vatan söz konusu olduğunda, vatani bu hale getiren kişi ve sınıflar için de düşündüklerini açık yüreklilikle dile getirmiştir. Özellikle Padişah II. Abdülhamid'e olan kızgınlığını, kinini her fırsatta ortaya koymuştur.

Verimli bir yazı hayatı olan Süleyman Nazif'in bıraktığı eserler arasında mektuplar önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerindeki durumunu yakından takip eden Süleyman Nazif'in izlenimlerini dile getirdiği bu

mektupların bir kısmı *El-Cezire Mektupları* adı altında toplanmıştır¹. Süleyman Nazif, o dönemin pek çok muhalifi gibi, II. Abdülhamid'in baskıcı rejiminden uzaklaşmak amacıyla büyük bir özgürlük ortamı olarak kabul edilen Avrupa'ya gitmiştir. Bu çalışmamıza konu olan *El-Cezire Mektupları* adlı eser de onun Avrupa'da bulunduğu süre zarfında değişik gazetelerde yayımlanmış olduğu beş mektubunu içermektedir. Süleyman Nazif'in bu mektupları yayımladığı *Kânûn-ı Esâsî, Mizan ve Osmanlı*, II. Abdülhamid'in idaresine karşı gelişen muhalif hareketin en önemli yayın organları arasındadır. Farklı zamanlarda farklı yerlerde yayımlanan bu mektuplar, Süleyman Nazif tarafından Abdullah Cevdet'e



Süleyman Nazif

gönderilen 7 Haziran 1313/19 Haziran 1897 tarihli kısa bir mektup vasıtasıyla ithaf edilmiştir. Nazif, bu mektupları, o sıralarda çok sevdiği Abdullah Cevdet'e ithaf etmiş olmasına rağmen sonraki zamanlarda aralarında bir husumet oluşmuş ve dostlukları bozulmuştur. Hatta Nazif'in Abdullah Cevdet'e karşı kin duyduğu da bilinmektedir. Bu konuyla ilgili olarak anlatılan anekdota göre, bir gün, İbrahim Alâeddin, Süleyman Nazif'e Nedim'in bir beytini okurken Nazif onun sözünü keser ve bir daha bu beyti okumamasını çünkü ismini bile ağzına almaktan tiksindiği, iğrendiği bir şahsın da bu beyti işitmiş olduğunu ve böyle birinin kulağına düşen sözleri artık duymaya tahammülü kalmadığını söyler. İsminden bile tiksindiği bu kişi, Abdullah Cevdet'ten başkası değildir. Araları açıldıktan sonra Süleyman Nazif'in hicivlerine en çok uğrayanların başında gelen Abdullah Cevdet ise onun bu durumunu şöyle özetler: "Nazif, saçının sakalının aklığına rağmen gençti. Fakat o, biraz da daima çocuktü." (Göçgün 2010: 137-138)

Süleyman Nazif'in makale ve mektupları üzerine kapsamlı bir çalışma yapmış olan Muhammet Gür, elimizdeki metinde yer alan beş mektuptan dördünün yayım yılı ve yeriyle ilgili olarak şu bilgileri vermektedir (1992: 48): "Birinci Mektup, *Kânûn-ı Esâsî*, 18 Kânûn-ı sâni 1897; İkinci Mektup, *Mizan* (Haftalık-Cenevre), nr. 25, 21 Haziran 1897; Üçüncü Mektup, *Osmanlı* (On Beş Günlük- Cenevre), nr. 1, 1 Kânûn-ı evvel 1897; Dördüncü Mektup, *Osmanlı*, nr. 5, 16 Şubat 1897, s. 5"²

Muhammet Gür'e göre "Küçük yaşlardan itibaren şahidi olduğu sefalet ve ıstırap dolu günlerle birlikte burada [*El-Cezire Mektupları*] anlattığı temel dertler ve acı tecrübeler,

¹*El-Cezire Mektupları*, Matbaa-i İçtihad, Mısır, 1906. İlk baskısı İsviçre'de yapılan eserin elimizde II. baskısı bulunmaktadır.

² *El-Cezire Mektupları* adı altında yayımlanan küçük kitapta yer alan 5. mektubun nerede ve ne zaman yayımlandığıyla ilgili olarak, -diğer mektupların aksine- bu mektubun sonunda bir bilgi yer almamaktadır.

Süleyman Nazif'in fikirlerinin önemli bir mihveri olmuş; hatta ülke dışına da taşan bazı faaliyet ve mücadelelerinin de asıl dinamiğini teşkil etmiştir. Gerek vatan edebiyatına yönelmesinde, gerek istibdat ve şahsî idareye karşı oluşunda bu faktörlerin tesiri büyüktür.” (1998: 34)

El-Cezire Mektupları'nın başında, yukarıda da ifade edildiği üzere Abdullah Cevdet'e ithafen kısa bir yazı yer almaktadır. Süleyman Nazif bu ithafta mektuplarla ilgili olarak “Ben bu mektupların muhtevisiyatını vatanın harabelerinden topladım.” demektedir. Çocukluğundan itibaren babasının ölümüne değin onunla birlikte çeşitli yerler dolaşan Süleyman Nazif, şahit olduğu her kötülüğü, her yanlışı, her sefaleti, her oyunu, her düzensizliği bir şekilde hafızasına kaydetmiş ve zamanı geldiğinde de yazıya dökmüştür.

18 Kanunusani tarihli *Kânûn-ı Esâsî*'de yayımlanan ilk mektubunda³ Süleyman Nazif, vatanın ve vatan muhabbetinin tanımını yaptıktan sonra kendisinin El-Cezire denilen bölgede doğup büyüdüğünden bahseder. Ona göre insan vicdanının her kötülüğü affetmek gibi bir özelliği vardır; ancak vatan söz konusu olduğunda vatana yapılan bir kötülük karşısında kesinlikle sessiz kalinamaz. Ezelden ebediyete kadar her vatandaş, sefil ve ümitsiz bir durumdayken bile vatan muhabbeti sebebiyle yine de tahammül eder; çünkü bir insanın vatanına muhabbeti doğumdan önce başlayıp ölümden sonra da devam eder. Vatan hakkındaki bu genel değerlendirmeden sonra sözü, doğup büyüdüğü Mezopotamya'ya getirerek Araplar tarafından El-Cezire olarak bilinen bölgenin coğrafi ve tarihî özelliklerini sıralar. Tarih içinde çok önemli bir yere sahip olan bu toprakların şimdiki hâli ise içler acısıdır. Çünkü bu bölgedeki validen zaptiye nazırına kadar bütün devlet görevlilerinin vatandaşa eziyet etmekte; vatandaşlarsa cehaleti ve gafleti nedeniyle hakkını arayamamaktadır. Süleyman Nazif, doğup büyüdüğü yerlere duyduğu vicdan borcu nedeniyle bu bölgedeki elemli hakikati anlatarak hükümetle vatandaş arasındaki vazife ve hakkın mahiyetinin tam olarak anlaşılmasına yardımcı olmak amacıyla bu mektupları yazdığını belirtir.

21 Haziran 1897 tarihli *Mizan* gazetesinde yayımlanan ikinci mektupta Süleyman Nazif, bedbaht Anadolu'nun yıkıldığını, El-Cezire'nin yandığını, coşkun Rumeli'nin canhıraş feryadının ise uzaktan uzağa duyulduğunu söyledikten sonra iki yıl önce yaşadığı bir olayı nakleder.

Süleyman Nazif'in makale ve mektuplarının da yardımıyla hayatını ayrıntılı bir şekilde ortaya koyan Muhammet Gür'ün ifade ettiğine göre şair/yazar bu tarihlerde -13 Şubat 1310/1894- 11 Teşrinisani 1312/1896- Diyarbakır Vilayeti Meclis-i İdare Başkâtip Muavinliği, Matbaa-i Vilayet Müdürlüğü ve Ceride-i Vilayet Sermuharrirliği yapmaktadır (1998: 38). Bu görevleri ifa ettiği günlerde şahit olduğu haksızlıklar, eziyet ve bunlar

³ Mektuplardaki noktalama işaretlerine hiçbir şekilde müdahale edilmemiş, orijinalliği muhafaza edilmiştir.

sonucunda çekilen sefalet, işte bu mektupta ayrıntılı ve etkileyici bir şekilde dile getirilmiştir. Halkın yaşadığı sefaletin, uğradığı haksızlıkların en önemli sebebi başta Padişah olmak üzere tüm idarenin başarısızlığıdır; ancak halkın kendi cahilliği ve yaşadıkları her olumsuzluğun sebebi olarak kendilerini görmesi de bir diğer önemli sebeptir. Bîçare ümmet, Abdülhamid’i hâlâ meşru halife saymakta ve onun kanlı ellerini öpmeye devam etmektedir. Süleyman Nazif bu durumun daha ne kadar devam edeceğini merak eder. Vatan şairi, Bitlis vilayetine yaptığı ziyareti de burada ayrıntılarıyla anlatır. Genel emniyeti sağlamakla görevli; ama aynı zamanda her şeyi eşkıyaya teslim eden idare, onun yanına yırtık elbiseli, kırık tüfekli bir asker verir. Bu gözlem bile İstanbul’dan uzakta bulunan bölgelerin içler acısı durumunu anlatmak için yeterlidir. Uçurumlara düşmemeye, derelerde boğulmamaya büyük dikkat sarf ederek nihayet bir köye ulaşırlar. Yol boyunca karşlarına ne bir şose ne bir köprü çıkmıştır; çünkü gerçek vazifesi imar olan hükümetin o günlerdeki işi sadece tahrip etmektir. Ulaştıkları mahal, resmî kayıtlarda her ne kadar köy olarak geçse de gerçekte 20-30 mağaradan kurulu bir yerdir. Dünyanın en münbit, en mühim bölgelerinin birinde hâlâ mağaralarda yaşayan insanlar vardır ve bunların hepsi de Osmanlı’dır.

Yanında zabitle birlikte Süleyman Nazif’in geldiğini gören köylüler, onların tahsilat için geldiğini düşünerek bir yerlere kaçarak saklanırlar. Sadece 80 yaşlarında bir kadın onların yanına gelme cesareti gösterir. Ancak o kadın da yaşına rağmen korkmakta, onlarla konuşurken sesi titremektedir. Zabitle birlikte köylülerine gelen bu adamın zararsız olduğuna yavaş yavaş ikna olan köylüler onun yanına gelmeye başlarlar. İçlerinden 40 yaşlarında bir köylüyle konuşmaya başladığında bu adamın aynı zamanda köyün en çok kırbaç yiyen adamı olduğunu öğrenir. Köylünün anlattıkları onu dehşete düşürür. Harman zamanından üç ay önce bütün hububatı biten köylüler, dağdan topladıkları otları kaynatarak suyunu içmekte ve böylece hayatta kalmaktadırlar. Kısa bir süre önce köye, evlerinin (!) vergisini tahsil etmek için gelen zaptiye, alacak bir şey bulamayınca ellerindeki otu kaynatmak için kullandıkları tek tencereye el koymuştur. Pazarda onu satarak köylülerin vergi borcunu kapatacağı yerde kendi evine götürdüğünü öğrenince vilayete gidip şikâyet etmek isteyen köylüye, oradaki yetkililer dava açmasını söylerler. Ancak yiyecek ekmek için bile para bulamayan köylünün mahkemeye başvuracak gücü yoktur ve çaresiz köyüne geri döner. Oradan ayrılacağı zaman bu köylüye iki meci diye çeyreği veren Süleyman Nazif, köylünün kendi kendine bu parayla yeni bir tencere alacağını söylediğini işitir. Daha sonra gelen cümle ise genel olarak vatandaşın tutumunu gösterir: “Yüce Allah devlete ömür versin.” Bu dua, Süleyman Nazif’i hem şaşırtır hem de kızdırır. Devlet, onlar için görevinin asgarisini bile yapmazken halkın hâlâ devleti için dua ediyor olmasına bir anlam veremez.

1 Kanunuevvel 1897’de *Osmanlı* gazetesinde yayımlanan üçüncü mektupta Süleyman Nazif, bir aile dramını gözler önüne serer. 26-27 yaşlarında sefil kıyafetler içinde bir kadın üç



Süleyman Nazif

çocuğuyla yağmurun altında, elinde bir kâğıtla vilayet bahçesinde valinin gelmesini beklemektedir. Kocası iftiraya uğrayarak hapse atılmış olan bu kadın nahiye müdürüne, zaptiye binbaşısına, alay beyine, kısacası bu işin çözümü olabilecek her makama ve herkese başvurmasına rağmen bir cevap alamamış ve nihayet padişahın fermanlı vekiline derdini anlatmaya karar vermiştir. Valinin, sorununa mutlaka bir çözüm bulacağına inanmaktadır. Vilayet bahçesinde büyük bir telaş başlar; çünkü vali gelmektedir. O dönemin idarecileri veya belli bir mevkie gelmiş kişileri için Süleyman Nazif'in dikkat çekici bir tespiti vardır: "Büyük

rütbeli küçük mahlûklar makamlarının şerefini –eğer kalmışsa!- muhafaza için sahte vakar, lüzumsuz taazzum satarlar. [...] Meskenleri mahşer-i mesakin, makamları meşher-i esâfildir. [...] Az söylerler, hiç gülmezler, hele hiç dinlemezler." Süleyman Nazif'e göre devletin her kademesindeki memurlar, birbirleriyle menfaat dairesi içinde çok iyi geçinmektedirler. Çünkü devlet kasasına girmesi gereken paralar bunların arasında rütbe veya mevkie göre paylaşılmaktadır. Üçüncü mektuba konu olan sefalet içindeki kadının beklediği vali de onlardan biridir ve vilayet binasına gelirken bu valinin düşündüğü tek şey paradır. Kadın bir ümitle elini kaldırır; ama valinin onu göreceğ gözü yoktur. Kadın birden çocuklarının elinden tutarak kendini arabanın tekerleri altına atar; valinin kızgın bakışları ve emri altında hemen oradan uzaklaştırılır. Bu olaydan üç gün sonra Süleyman Nazif, aynı kadına pazarda rastlar. Kadın bu defa kışlık erzakından son kalan arpa ununu ve mercimeği satmak ve kazanacağı parayla padişaha derdini anlatacak bir telgraf çekmek derdine düşmüştür. Zavallı kadıncağız Padişahın merhametli biri olduğunu duymuştur. Nazif, bir kez daha padişahla ilgili düşüncesini çok kısa; ama etkili bir cümleyle ifade eder: "Zavallı kadın! Şaşırmış. Celladından istişfa edecek."

Süleyman Nazif, 16 Şubat 1897 tarihli *Osmanlı* gazetesinde yayımlanan dördüncü mektubunda 1897 Osmanlı-Yunan Savaşı'nın çeşitli safhalarından bahsettikten sonra, savaş meydanında kazanılan zaferin nasıl bir oyunla mağlubiyete dönüştürüldüğünü acı ve siteyle anlatır. Nazif'e göre savaş meydanında mücadele kazanılmıştır; ancak askerin Atina'ya, Pire'ye kadar ilerlemesi mümkünken buna izin verilmemiştir. Çünkü padişah, Rus Çarı ile yaptığı samimi bir görüşme neticesinde savaşın sonucu ne olursa olsun Tırhala'yı Yunanistan Kralı Yorgi'ye bırakacağını önceden vaat etmiştir. Askerin başında bulunan kahraman Gazi Osman Paşa ne yazık ki "münafık" Abdülhamid'in emirlerini uygulamak zorundadır. Bundan daha vahim olanı ise Plevne kahramanı Gazi Osman Paşa'nın padişah tarafından cezalandırılacak olmasıdır. Bu mektupta şevketli padişahım, kudretli padişahım

gibi seslenişlerden sonra padişah hakkındaki gerçek düşüncelerini hiç çekinmeden, korkusuzca bir kez daha dile getiren Nazif, padişahın Firavun'dan daha zalim olduğunu, her taraftaki dehşet, yeis, keder ve sefaletin padişah yüzünden meydana geldiğini ve yine onun yüzünden gençlerde vatan istikbaline dair bir ümidin kalmadığını, kendi kişiliğine ve II. Abdülhamid'e duyduğu kine uygun bir sertlikte ifade etmiştir.

Elimizde bulunan eserdeki beşinci mektubun tarihi verilmemiştir. Bu mektupta anlatılan olaylar, Muhammet Gür'ün bahsedilen çalışmasından anlaşıldığına göre babası Mehmet Saim Paşa'nın Muş'taki görevinden istifa etmesi ve akciğer iltihabı ve şeker hastalığı nedeniyle Mardin'e tayin istediği tarihlere denk gelmektedir. 1307 Temmuzunda yaşanan zorunlu seyahatin üçüncü günü Nazif ve babası, Bitlis'in Davdan (?) köyüne gelirler. Bu seyahat sırasında Nazif'in en çok dikkatini çeken şeylerden biri, Anadolu insanının, hatta onların hayvanlarının bile mütefekkir olmasıdır. Konakladıkları köyde kurulan bir çadıra, sağlık durumu iyice bozulan ve son anlarını yaşamakta olan babasını yerleştiren Süleyman Nazif, bir taraftan babası bir taraftan da vatanının zavallı hali için üzülmemektedir. Çadırın önünde oturan Süleyman Nazif'in yanına yavaş yavaş köylüler gelmeye ve sohbet etmeye başlarlar. Nazif'e göre köylülerle konuşmak bir çeşit ibadettir. Sohbet sırasında söz, hükümete, hükümet adamlarına gelir. O civardaki hükümet adamları da vatanın diğer yerlerindeki görevlilerden farklı değildir Mutasarrıf, kaymakam, adliye memurları, kısaca her mevkideki görevliler köylüye zulmetmektedir. Suçsuz yere hapsedilen insanlardan ancak parası olanlar bu durumdan kurtulabilmekte ve hapisten çıkabilmektedirler. Bu durumun en büyük müsebbibi ise yine "zalim" padişaktır. Nazif'in köylülerle yaptığı bu sohbeti, ölüm döşeğindeki babası da işitmiştir ve Nazif onun yattığı çadıra girdiğinde, ecele bile metin nazarlarla bakan babasının gözlerinin yaşardığını görür. Şair, aynı zamanda babasına ithaf ettiği ve ilk şiir kitabı olan *Gizli Fiğanlar*'ın başında yer alan cümleyi bu mektubun son cümlesi olarak kullanır: "Hayatıyla beraber hissiyatının da evladına intikal etmiş olduğunu gören bir peder kadar müteselli ol baba!.."

Değerlendirme ve Sonuç

Namık Kemal'den sonra vatan şairi sıfatının uygun görüldüğü sanatçılarımızdan Süleyman Nazif, Ahmet Haşim'in ifadesiyle bütün bir nesle vatan duygusunu aşlamıştır. Kendisindeki bu vatan bilinci ve muhabbetinin gelişmesinde babasının önemli bir rolü olan şair, doğup büyüdüğü toprakları asla unutmamış, fırsatını buldukça halkın içinde bulunduğu sefaleti, sıkıntıyı, yokluğu ve adaletsizliği en keskin şekilde dile getirmeyi vazife edinmiştir. Süleyman Nazif için İmparatorluk sınırları içinde yaşayan halkın bu acıklı durumunun tek müsebbibi Padişah II. Abdülhamit'tir ve ona duyduğu kını büyük bir cesaretle ifade etmekte bir sakınca görmemiştir. Amacı sadece büyük kını duyduğu II.

Abdülhamid'i eleştirmek değildir. Çünkü onunla birlikte bütün idarî sistem çökmüştür, İmparatorluğun yaşama ümidi neredeyse hiç kalmamıştır. Onun istediği halk ile yönetim arasında iletişimin kurulması, her iki tarafın da kendi sorumluluklarının farkına vararak birlikte hareket etmesidir. Süleyman Nazif'in sadece o dönem değil, daha sonraki yıllarda da vatanı için bir şeyler yapılması gerektiğine inanan ve bunu en cesur bir şekilde dile getiren ender sanatçılarımızdan biri olduğu görülmektedir.

Köylülerle hasbıhali sevdiğini söyleyen şairin bu özelliği, onun Anadolu'yu uzun bir süre görmezden gelen; daha sonra ondaki cevheri fark ederek ona yönelen; ancak bunu da uzaktan uzağa yapan pek çok edebiyatçıdan farklı olduğunu göstermektedir.

Nazif mektuplarının başında genel bir değerlendirme ve tenkit yaptıktan sonra söyledikleriyle bağlantılı bir olayı anlatmaktadır. Süleyman Nazif'in anlattığı ne olursa olsun hepsinin ortak noktası bu acı olayların sebebinin II. Abdülhamit'in ve onun atadığı devlet memurlarının umursamazlığı, duyarsızlığı, bencilliği olması ve Padişaha duyulan kinin ifade edilmesidir.

Halkın artık uyanmasını, sorumlulukları kadar haklarının da farkında olmasını isteyen Nazif, sadece ele aldıkları konular veya bu konuları ele alış şekilleriyle değil; halkı uyandırmak, bilinçlendirmek amacıyla da Namık Kemal'e benzemektedir.

Kısaca, sanat anlayışı bakımından Servet-i Fünûn'a dâhil olan Süleyman Nazif'in, Türk edebiyatında Namık Kemal'den sonra "vatan şairi" unvanını en çok hak eden isimlerden biri olarak edebiyat tarihimizde yerini aldığını söyleyebiliriz.

Kaynakça

Akyüz, Kenan (Ty). *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Göçgün, Önder (2010). *Süleyman Nazif*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Gür, Muhammet (1992). *Makale ve Mektuplarına Göre Süleyman Nazif*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Süleyman Nazif (1906). *El-Cezire Mektupları*. Mısır: Matbaa-i İctihad.

EKLER

KÜTÜPHANE-İ İÇTİHAD ADET 5

EL-CEZİRE MEKTUPLARI

MISIR

Matbaa-i İctihad

1906

Kardeşim Abdullah Cevdet'e

El-Cezire Mektupları'nı namına ithaf etmek istiyorum. Ben bu mektupların muhteviyatını vatanın hârebelerinden topladım. O harâbelerin birçoğu karşısında zaten birlikte vakf-ı hüznün ve istiğrâk olmuşuk. Eserin bu yüzden de sana bir nisbeti vardır.

Kardeşim Cevdet, zaman bir hükümdara vazifesini, bir millete hakkını unutturabilir. Lâkin bir vicdanı inleyen infiâl bâkîdir; fânî bir heves gibi sönüp gitmez.

Perişan üslûplu şu birkaç mektup, mecrûh bir vicdanın câmi-i infiâlâtı olduğundan, ümit ederim ki, benden ziyade pâyedâr olur. Öyle olmasa bile senin namın buna ebedî bir şeref ifâza etmeye kâfidir.

Fazilet ve hamiyetine olan meftûniyetimin nâçiz, fakat samimi bir nişânesi gibi kabul et.

(Giyom Tel)'i havârık-perdâzâne tercüme eden metin ellerini ta'zîm ile istikbal-i ümmet namına âfâk-ı dûrâ-dûr içinde bir şu'le-i ümit ve tesliyet arayan âteşîn gözlerini iştiyâk ile öperim.

7 Haziran 1313

EL-CEZİRE MEKTUPLARI

Birinci Mektup

Vatan!....

Bu mübarek kelimenin medlûlünde bilmem nasıl bir tesir-i vicdan-rübâ vardır ki lisân-ı perestişi tezyîn eder etmez kulûb-ı âliyede bir ihtizâz, efkâr-ı fâzılada bir cereyan husûle gelir.

(Vatan!) denildiği zaman nazar-ı tahayyülde her taşı bir kalb-i hassastan, her zerresi bir ruh-sâriden, her manzarası bir hayâl-i şâirânedenden vücut bulmuş bir feyz-âbâd meserret tecelli eder: Kuşları ezeli bir incizâbın şevkiyle vecde gelmiş gibi nagamât-ı şâikâne ile ibtilâ-füzûd, çiçekleri türâbına karışan kulûb-ı ahrârın o hâk-i pâke birer nişâne-i ihtirâmı gibi sevda-nümûd, ufkunda tâbân olan güneşin her şua'ıyla evlâdının kalbi arasında bir münasebet-i hafiyeye mevcut, semasında titreyen yıldızların birer dem'-i tahassüre benzeyen şekillerinde ruha serâir-i ezeliyeyi telkîn edecek bir kudret-i bedîa meşhûddur.

Kitâb-ı faziletin ilk mebhasini (vatan muhabbeti) teşkil eder. Çünkü insanlar takdîr-i meâliyi vatana muhabbetle öğrenmişlerdir. Her fenalığı affa meyyal olan vicdân-ı beşer yalnız vatanına ihanet etmek isteyen edâniyi ebedî bir nefrete müstahak gördüğünden vatan muhabbetine karşı lâkayt bulunanları bir lânet-i dâimeye arz etmeyi vazife addeder.

Her ümmette, her kavimde, her kabiledede, her âdemde vatanına tabii bir incizâb, samimi bir temayül mevcuttur. Bunun için vatanperverliğin âsâr ve vazâifini (Yunan), (Roma) tarihlerinde; Arap, Acem vakayiiinde değil, tabiat-ı beşeriyede aramak îcâb eder.

Ezelden ebede kadar ıstırap çekmek için yaratılmış gibi nevmîd, sefil, bununla beraber mütehammil, müteşekkîr görünen vatandaşların hukukuna, hürriyetine, istikbâline taarruz eden her kim olursa olsun, er geç ef'âlinin cezasını görecektir!

Vazifesini en çok adalet-perver olan insanlardan ziyade doğrulukla îfâ eden tarih, mahkeme-i ulviye-yi heybet-nümâsı huzuruna bir celladı satırıyla, bir casusu jurnaliyle, bir muharriri kalemiyle, bir askeri kılıcıyla, bir hükümdarı tac ü tahtıyla ihzâr etmekte acz göstermez. Ervâh-ı eslâf ü ahlâfın ahz-ı mevki-i ihtirâm etmiş oldukları o mahşer-i ef'âlde fedakârlığın mükâfatı semihâne-yi i'tâ, hunharlığın mücâzâtı şiddet-perverâne tertip ve icrâ' olunur.

Vatanın iki hududu var: Mehd ve lahd! Mamafih âdemin vatana irtibâtı mehdden evvel de mevcut, lahddan sonra da daimdir.

Benim vatanım (Mezopotamya)'dadır. Dicle ve Fırat nehirleri arasındaki daire-yi mütetâvileye -mâbeynü'l-nehreyn manasına olmak üzere- eski Yunanîler (Mezopotamya) derlerdi. Araplar bunu (El-cezire) diye tercüme ve o surete isti'mâl ettiler.

Ben burada doğdum.

Bu iki nehir, tarihin iki mecrâ-yı sîmînidir. İnsanlar pek çok defalar mukadderâtı bu nehirlerin vadilerinde istikbâl ettiler. Denilebilir ki ezelden ebede dökülen emvâc-ı havâdisin büyük bu [bir] kısmı bu iki mecrâdan çağlaya, çağlaya akıp gitmiştir.

Sefîne-yi Nuh burada tanılıyor, Asur, Babil devletlerinin velvele-i inkırâzı, İskender'in bir enîn-i ihtizâr ile takip olunan âvâze-i gâlibiyeti, (Dârâ)'nun feryâd-ı istimdâdı, sürûr-ı şühedânın dem-i vâ-peşîni, hilâfet-i Abbasiyenin gulgule-i zevâli bir sükûn-ı bedavete bürünmüş olduğu halde sâmia'-i intibâhta tanîn-endâz oluyor.

Ben ki doğup büyüdüğüm yerlere ebedî bir râbita-yı vicdaniye ile merbûtum; ben ki insanlığa ait olan her türlü vezâif-i âliyenin (vazife-i vatanperveri) tâbir-i şâmilinde cem ve hülâsa edilmiş olduğuna mu'tekidim; ben ki vatanımın taşına, toprağına, rüzgârına, yağın yağmuruna olan borcumu kanımla ödemeye vicdanımla müteahhiddim. Beşerin en aziz hatıratıyla memlû olan bu mübarek kıtanın zulüm ve istibdâd yüzünden her şehri bir cihân-ı vahşet, her karyesini bir muâzır-ı sefâlet, her manzarasını bir cây-ı hüzn ü hasret görmekle me'yûsum. Fakat ye's; azmimi ihlâl değil, te'yîd eder!

Ümmetin lisân-ı hâli kadar ulvî, câzip, müessir olan ceridenizin muhteviyâtı arasına birkaç feryat da ben karıştırmak istiyorum. Sû-i idarenin yakıp yıkmakta olduğu bu harâbe-zârda tasvîre şâyân çok şeyler vardır. Daha doğrusu her şey şâyân-ı tasvîrdir: Ahalimizin cehl ve gafleti, köylülerimizin dert ve sefâleti, memurlarımızın zulüm ve hıyaneti, zaptiyelerimizin vahşet ve rezaleti, hâsılı tutulan meslek-i idarenin sakameti ta'dâd olunmakla bitmez. Bugün şu felâketlerin tetkik-i esbâb ve mahiyâtıyla çare-i ta'dili taharri, yani vilayet valisinden zaptiye neferine kadar her memur tarafından bî-pervâ irtikâb olunan zulüm ve hıyanetin nasıl bir meyl ve maksatla tervîc ve teshîl edildiği sûret-i mahsûsada teşrîh olunuyor. Bu miyânda ben de daire-i meşhûdâtım dahilindeki hakâyık-ı elemiyeyi tasvire çalışacağım: Ta ki hükümet-i hamîdiye ile (El-cezire) ahali-i necîbesi arasındaki hak ve vazife tamamıyla ma'lûm olsun; ta ki bizi girdâb-ı inkırâza doğru şiddetle atmakta olan ahvâl ve muamelâtın mahiyeti bihakkın inkişâf etsin; ta ki her türlü hareket ve tenkidin ne kadar şedîd olursa olsun derece-i lüzum ve meşrûiyeti bilinsin.

Baki: Feryâdez'înev-i vücûd-ı adem-âlûd!

Kânûn-ı Esâsî -18 Kanunusani 1897

İkinci Mektup

Sefâlet-i Osmaniye'nin en hüzn-âver menâzırı önümdedir. Bununla beraber ne yazacağıma, ta'bir-i esahhla o silsile-i derd ü felâkete hangi noktasından yapışacağıma tayinde mütehayyirim.

Ey mîzân! Adalet namına icrâ-yı habâset eden memurlardan ashâb-ı şebâb ve hamiyeti mahv için hâme-be-dest-i melanet olan (atufetli) casuslardan, zâlimâne kahkahalardan, mütezallimâne enînlerden hangisini yazayım?.. Bedbaht Anadolu yıkılıyor meyus (El-Cezire) yanıyor. Müteheyyiç Rumeli'nin feryâd-ı cânhurâşu uzaktan uzağa sâmia-i teellüme çarpıyor!

Payitaht ise pây-ı tahkîri altında sefilâne, nevmîdâne ve fakat hâlâ inkıyâd-perverâne boynunu bükerek o nem-nâk gözlerini meded-cûyâne celladının çehre-i menhûsuna nasb etmiş olan bedbaht vilayetlerin bedbaht ahâlisini son nazar-ı hışım ve infîâliyle titretiyor.

Padişah her velvele-i sükûtu bir aks-ı sadâ-yı gâlibiyet, her enîn-i ıstrâbı bir nişâne-i muvaffakiyet addediyor. Çünkü bu felâketlerin hepsi meslek-i mütehazzinin birer netice-i menfûre ve müellimesi olduğuna kânidir!

Bîçare ümmet! Hâlâ zâlimi masum, mukaddes, vacibü'l-ita'a (lâ yüs'el 'ammâyef'al) addediyor. Hâlâ felâketlerinin esbâbını başkalarının günahlarında arayacak yerde kendi sevabında bulmaya çalışıyor. Hâlâ Allah'ın adaletine atfettiği nazar-ı takdîsin bir aynını padişahın zulüm ve hıyânetine dikmiş duruyor. Hâlâ Yıldızın o emriyle kadrin ahkâmına bir derecede isnâd-ı kudsiyet eyliyor. Hâlâ Abdülhamit'i halife-i meşrû tanıyor!

Bîçare ümmet! Hayatına kast etmekte olan caninin kanlı ellerini ne vakte kadar şevk-i perestîşle öpeceksin?..

Hayat sana emanetullahtır. Devlet ve millet ise daha büyük bir vedâ-i ilâhîdir, daha büyük bir tuhfe-i nebeviyedir. Bu gayr-i meşrû' itaat ve tahammülde devamının mutlaka ve mutlaka dünyevî ve uhrevî cezasını çekeceksin!

Bir sâika gibi acz ve meskenetini berbat edecek olan gayret-i ilâhîden kork ki zuhûru uzak değildir!

Önümdeki mahşer-i sefâleti görmemek için gözlerimi mâziye çevirdim. Eyvah! Orada da bin manzara, bin hatıra var.

Birisini teşrîh edeyim:

İki sene evvel o bedbaht ... o yaralı (Bitlis) vilâyetinde bir seyahat icrâ ediyordum.

Emniyet-i umumiye'yi sağlam ve kati esaslara isnat ile asayîşi temin edecek yerde her yolu bir eşkıya çetesine teslim etmiş olan şaşkın hükûmet beni yırtık libaslı, kırık tüfekli bir zaptiye onbaşısının muhafazasına tevdi etmekle vazifesini îfâ eylediğine kani' görünmek istiyordu.

Uçurumlarına düşmemeye, derelerinde boğulmamaya dikkat ede ede o sengistân-ı pür-mehâliği geçmeye çalışıyorduk. Geçtiğimiz yerlerde şose gibi, köprü gibi müesser-i umrânıyyeden eser mefkûd idi. Bizdeki hükûmet vazifesini î'mâr ile değil, tahrîb ile îfâ eder de onun için.

Bitâb ü tüvân bir köye geldik.

Köy mü?.....

Evet, insanların bir kısmı büyük şehirlerde yaşar. Bir takımı küçük kasabalarda ikâmet eder. Bir kısmının ârâmgâhu köylerdir. Bir takımı mevsim-i bahârı takip eden kuşları rehber-i maîşet ittihâz etmişler gibi mu'tedil iklimlerde zümrüdîn sahralarda göçebelikle taayyüş ederler.

Bunlardan başka (emâkin-i kabl-et-tarihiye) namı altında bir tabaka-i mesâkin teşkil eden mağaraları ikametgâh ittihâz etmiş biçaregân var ise de bunlar mâzinin zalâm-ı nisyânıyla âlem-i vahşetin târiki-i mestûriyeti içinde muhtefî bulduklarından nazarlarımızdan nihândır.

Nihân mı?.....

Heyhât!.....

Bizim vâsıl olduğumuz köy bu kabil emâkin (kabl-et-tarihiyye)den yirmi otuz tanesinin bir yerde ictimâ'ından başka bir şey değildi. Bu köyleri görenler pek çoktur. Dicle nehri tarîkiyle Bağdat'a gitmiş olan her âdem elbette bunların birçoğu karşısında vakf-ı veleh olmuştur.

Ey şark ve garbın ukalâ ve hükemâsı! Ey Osmanlıların mütehassis, terakkî-perest efrâdı! Ey mâzi! Ey hâl! Ey istikbâl! Ey ümmid-i halâs! Ey hevl-i inkırâz! Geliniz, görünüz: Dünyanın en güzel, en mühim, en münbit bir parçasında bugün bile mağaralarda müteayyış insanlar vardır.

Bunlar cümleten Osmanlılardır!..

Köylüler bizi uzaktan görür görmez tahsilat için geldiğimizi zannederek erkekleri dağa, kadınları mağaralarının en iç taraflarına doğru kaçtılar.

Dicle nehri bu hale ağlar gibi cereyânında devam ediyordu! Yalnız seksenlik bir kadın titreye titreye takarrüb ederek ne istediğimizi sordu.

Her hâli, her tavrı câlib-i rikkat idi.

Kadınlık, ihtiyarlık, fakirlik, sitem-dîdelik gibi her vicdâna nâfiz birtakım evsâfı hâiz olduğu için taarruzdan masûn kalacağına emin ve binaenaleyh metin olmalı idi.

Halbuki korkuyor, titriyordu. Sesi vücudu kadar mühtez, kalbi esvâbı gibi sad-pâre idi!

Bu kadın da hey'et-i Osmaniyyenin bir ferdidir!!

Kimseye mazarrat etmez bir yolcu olduğumu anladıktan sonra bir iki saat istirahat etmek üzere bize gölgelik göstermesini rica ettim, etvârım vahşetini izâle eyleyecek derecede hilm ve tevâzuyla mâli idi.

Bir mazlûm ne kadar câhil ve gâfil olursa olsun, yine bir nazardaki hayır-hâhlığı tanır. Bir kalpteki tahassüs-i şefkate karşı bîgâne bulunamaz. Bu muhakkaktır.

Huzûrunda bir zaptiye onbaşısı kesmez kılıcı, atmaz tüfeğiyle kaim-makam-ı edeb ü ihtirâm olmuş bulunduğu halde bu kadar tenezzül, tevâzu', rûy-ı ibtisâm, âsâr-ı şefkat gösteren bir adamın dünya yüzünde bulunabileceğine taaccüpler izhâr ederek birer birer yanıma gelmeye başladılar.

Ah! O adamın nazarında vatandaşlık her râbitadan metîn bir münâsebet, sitem-dîdelik her kuvvete gâlip bir medâr-ı istihkak ve liyâkat olduğunu bilselerdi belki o kadar taaccüp etmezlerdi. Yatakları kuru ot yığınlarından müteşekkildi. Oturduk. Büyükleri, yani en ziyâde zaptiye kırbaç yemiş olanı kırklık bir âdemdi. Bana ömürlerinin sûret-i güzerânını anlatırken farkında olmaksızın sefâletlerinin tarihini de hikâye etti, ki bu hikâye tarih-i Osmaniyyenin pek elîm bir sayfasıdır. Sultan Abdülhamid-i sâni hazretlerinin zîb-i levha amâ'li olsa becâdır!!

Mağaralı diyordu ki:

-Her sene harman vaktinden üç ay evvel zahâir ve hubûbâtımız tükenir. Dağlardan topladığımız taze otları kaynatarak bu müddet zarfında onların menku'uyla geçiniriz. Bu yolda isti'mâl ettiğimiz bakır bir tencere vardı ki hepimizin âlet-i yegâne-i tabhı idi.

Geçen gün nâhiyenin zaptiyesi tahsîlât için geldi. Evimizin (!!!) vergisini istedi. Verecek paramız yoktu. Hâiz-i kıymet yegâne eşyamız bulunan tenceremizi aldı, götürdü. O günden beri otu kaynatmakta müşkülâta uğruyoruz. Çünkü toprak çanak ateşe dayanmadığından sık sık kırılıyor.

Zaptiye tencereyi satıp parasını borcumuza (!!) mahsub edecek yerde evine götürdüğünü işittim. Nâhiye müdürüne, sonra kaymakama müracaat ettim. Bana: (Hukuk mahkemesine müracaatla zaptiye aleyhinde ikame-i dava etmekten başka senin için çare yoktur!) dediler. Param

yok. Kimsem yok. Olsa da hiçbir devlet memurunu bırakıp da bana hak verirler mi? Döndüm. Evime geldim.

Mağaralı ahvâl-i idâre-yi Osmanıyyeyi teşahhus ve teecessüm ettirmekte olduğundan ihtimâl ki bî-haberdi. Fakat ben o dakikada altı yüz on üç senelik devr-i Osmanînin en şanlı, en kanlı manzaralarıyla birer birer gözlerim önünden geçerek âkıbet kesîf, muzlim bir nihâyete müncer olduğunu gördüm. Dil-hûn oldum. Ağlamaya bile kudret-yâb olamayacak bir haldeydim.

Mağaralı bendeki teessüre taaccüp ediyordu. Meğer bu bîçare Osmanlı, felâket ve hakaretin pek eski hedeflerinden olduğu için her zulüm ve tahkîri tabii ve binaenaleyh bizlerce izhâr-ı teessüre değmez adi şeylerden görürmüş.

O felâket ocağından ayrılmak istedim. Hatıramda ebedî bir mevki tutan mihmandarıma iki mecidiye çeyreği verdim. Bir müddet tereddütle yüzüme baktıktan sonra uzattığım on kuruşu aldı. Ayrılırken kendi kendine şu sözleri söylediğini işittim.

-Eğer bir zaptiye daha gelip beni tazyîk etmezse bu para ile bir tencere daha satın alırım. Yine Allah devlete ömür versin.

Feryâdez'înev-i vücûd-ı adem-âlûd!

(Zeyl)

Naklettiğim hikâyeye harfiyyen vâkî'dir. Buna dair Bitlis vilayetiyle (Siirt) sancağı ve (Gurzan) kazası arasında cereyân eden muhâberât-ı resmiyye evrâkının bir kısmı nezdimizde mahfûzdur. Devr-i hâzır muhakeme edecek olan edvâr-ı âtiyeye, bu gibi binlerce zulm ve hıyânetin her türlü evrâk-ı resmiyye ve delâil-i sübûtıyyesiyle beraber arz olunacağına vatandaşlarımız emin olsunlar.

Mizan- 21 Haziran 1897

Üçüncü Mektup

Bir türlü gözümün önünden gitmiyor. Kadın yirmi altı, yirmi yedi yaşlarında ancak var. İkisi kız, biri erkek üç çocuğuyla beraber sabahdan beri hükûmetin avlusunda, rüzgârın karşısında, yağmurun altında bekliyor.

Büründüğü pelâs-pâre; kalbi, emeli, hayatı, ümidi gibi sad-pâre; sefâlet cismini, felâket ruhunu harâb etmiş. Tabiat, cemiyet karşısında titriyor.

Son ümidi elindeki arz-ı hâldir. Arz-ı hâlini de bir taraftan yağmur, bir taraftan gözyaşları ıslatıyor.

Şu aile (bir aşiretten cihangirane bir devlet çıkarmış olan) heyet-i ictimâiyye-yi Osmanıyyenin bir cüz'ü, bir unsuru, vâhid-i kıyâsîsi olacak!

Kadında bir azm-i metîn, bir vakar-ı vazîfe-perverâne var; kocasını bi-gayrı hakkın hapsetmişler. Onu kurtaracak düşmanlarından, iftiracılarından, yalancı şahitlerinden malına göz diken memur kıyâfeli haydutlardan öcünü alacak.

Nâhiye müdürüne, zaptiye binbaşısına, alay beyine, bidâyet ve istînâf müdde-i umûmîlerine derdini anlatamadı, bu sefer de vilâyetin valisine, padişah fermanlı vekiline arz-ı hâl verecek.

Yara-yı feryâd mevcut iken niçin susmalı?

Tarlalar ekinsiz, ocaklar ateşsiz, çocuklar ekmezsiz kaldı. Yarın içinse hiçbir ümit yok!

Arz-ı hâlinde her hakikat, her isti'tâf yazılıdır. Hele bir kere vali gelsin. Elbette bu kâğıdı okuyacak. Elbette zararları tazmin, hataları tamir, hakları ihkak edecek.

Yırtık gömlekler altında çarpan bu kalpte hâlâ bir ümit, bir itmînân var.

Ah ey ümit! Sen hem gâfilsin, hem muğfel! Tecârib-i meşhûdât sana intibâh-bahş olacak yerde gaflet-âver oluyor.

İşte kale kapısından boru çalındı. Herkeste bir telaş. Meraklı kâtipler pencerelelere üşüştüler.

Vali geliyor. Gerdûne-i azameti önünden uzun boylu, kara bıyıklı, esmer çehreli, çatık kaşlı iki süvari silah-bedest-i heybet olarak koşuyor. Arkasında lâ-tuat ve lâ-tuhsâ haşerât var. Cephe-i azameti pür-çîn-i gurûr, makam-ı me'ûriyyetine hücum eder gibi geliyor.

Bizim taşralarda garip bir âdet var. Büyük rütbeli küçük mahlûklar makamlarının şerefini –eğer kalmışsa!- muhafaza için sahte vakar, lüzumsuz taazzum satarlar. Millet kesesinden, yani jandarma, polis, odacı gurûhundan bir dâire-i halkı tertîb ederler. Meskenleri mahşer-i mesâkin, makamları meşher-i esâfildir. Sokağa jandarma taburları, müdâhin alaylarıyla çıkarlar. Müteaddit haremleri, bî-hesap dalkavukları var. Az söylerler, hiç gülmezler, hele hiç dinlemezler.

Adamı idareten azil, siyaseten hapis, hükmeten nefy, hamiiyeten jurnal ederler. Kanunun vesâikinden ziyâde desâisine müracaat etmek âdetleridir.

Bununla beraber ara sıra:

“Bu memleketi sahibi, bu bendesine teslim etti. Yıkırım, asarım, keserim, biçerim; kimse benim işime karışamaz!” gibi ve esefâ ki doğru sözler de söylerler.

Namus, vazîfe, mahâfet-Ullah hep bir hisse, bir emele, bir maksada fedâ olunmuş:

Menfaat!

Bunlar derecelerine göre kaymakam, mutasarrıf, vali tesmiye olunurlar. Aralarındaki irtibât-ı husûsî ve manevî münasebât zâhire-i resmîyeden daha koyudur.

Daima aşağıdan yukarıya pusulalar, poliçeler, çıkınlar atılır. Yukarıdan aşağıya da aferinler, rütbelere, nişanlar yağar. Her resmî kâğıdın bir de gayr-ı resmî melfûfu vardır. Sene başında hesap görülürse tahakkuk eder ki bir memleket harâb olmuş. Fakat birkaç bankada birkaç nâma, birkaç altın yatırılmış. İşte bu kadar!

Borular, hây u hûlarla gelen bu vali de onlardandır. Bin kere mesleğini değiştirmiş, bin hıyânete, bin habâsete, bin cinâyete âlet olmuş nihâyet bu bedbaht makamı yakalamış. İbadullahı soyup soğana çeviriyor.

Rütbesi bâlâdır. Müteaddit, murassa nişanları da var. Lâkin silm-i menhûs ikbâline bakılsa her kademesi insanlığın bir hissinden, bir icâbından tertîb olunmuş. Her kademde vicdanın bir enîn-i ıztrâbı işitilmiş. Mamafih ilerlemiş. Mevkî-i iktidâra, makâm-ı ikbâle gelmiş. Emrine, arzusuna, müştehiyâtına karşı durmak kimin haddine!

Bugün zihni her günden ziyade meşgul. Gelirken küçük haremi bir iş sipariş etmiş, mukarriblerinden birisi de selamlık avlusunda beş rakamlı bir pusula uzatmıştır. Şu iki iş görülürse hem hanımın gönlü hoş edilecek, hem de geçenlerde iâne-i askeriyeye için verdiği on iki bin kuruş gizlice, kolayca eski yerine gelecek. Bir günde iki muvaffakiyet. Bundan iyi şey mi olur?

Yılan bakışlı gözlerini hırs ve tama' dumanları bürümüş. Bu işler için mektupçuya, idare kâtibine, muhasebe mümeyyizine vereceği evâmîr ve ta'lîmâtın şekil ve esasını tertîb ediyor. Cihâna bakacak hâli yok!

Kadın o çeşmân-ı gurûru celb için elindeki arz-ı hâli havaya kaldırdı. Bakan olmadı bile. (Aman Allah aşkına. Padişah başı için halimize bakın!) dedi. Ses işitilmedi bile.

Fevkalâde bir hareket, bir cür'et göstermek zarûrî. Birdenbire çocuklarının ellerinden kavrayarak ye'sile, infiâl ile süvarilerin atları önüne atıldı araba durdu. Vali ayıldı. Hâli, mevkii anlar anlamaz tehevürle yaverine:

“Görmüyor musunuz? Şu mu’ciz kadını def edin!” dedi.

Kadının isti’tâfı, valinin emri içinde boğuldu. Ümidi, talebi, hakkı arabanın tekerlekleri altında ezildi, kaldı.

Şu vak’a-yı elîmenin bugün üçüncü yevm-i güzerânıdır. Biraz evvel çarşıdaydım. Buğday pazarında kadına rast geldim. Bir pelas-pârenin bir tarafına arpa unu, bir tarafına dövülmüş mercimek koymuş. Bunları satmakla meşguldü. Yanına yaklaşarak halini, arz-ı hâlini sordum. Dedi ki:

-Vali de şikâyetimi dinlemedi. Kışlık zahîremizden kalan şeyleri de getirdim. Satıyorum. Parasıyla padişaha bir telgraf çekerek halimizi anlatacağım. Padişah için merhametli diyorlar. Belki derdimize çare bulur!..

Zavallı kadın! Şaşırılmış. Celladından istişfâ’ edecek.

Feryâdez’înev-i vücûd-ı adem-âlûd!

Osmanlı- 1 Kanunuevvel 1897

Dördüncü Mektup

İstanbul’dan bir haber geldi: Yunan başkaldırımı, âl-i Osman Devleti tehlikeye düşmüş dediler.

Bu haber en velveleli kasabalardan en ücra, en tenha en sâkit kulübelere kadar bütün memleketi inlettii. Her tarafta bir hareket-i müteessirâne, bir gayret-i vatanperverâne görüldü. Herkesin cephe-i azm ve emelinde vatani kurtarmak... İslâmiyet’i kurtarmak ... Hilâfeti kurtarmak ... Devleti kurtarmak ... emelleri okundu.

Kazmalar tüfeğe, sabanlar süngüye tahavvül etti. Kulağımla işittim: Köyün cenge gidenleri harman yerine kadar teşyi olunurken ak saçlı bir ana hem ağlayarak hem memnun ve müftehir görünerek tek bir oğluna “Seni bu gün için doğurdum, ya babana git ya bana gel. Allah işini rast getirsin oğul!” dedi. Kara gözlü nişanlı bir kız da kızarak “Nişanlı git şanlı gel, gelsen de gelmesen de seni bekleyeceğim!” diye bir kahraman kulağına bir şeyler fısıldadı. Bu kahramanlar kuzular gibi gittiler; aslanlar gibi dövüştüler; (Tırhala) o yüksek dağları o geniş ovaları, o geçilmez boğazları, o coşkun nehirleriyle ilk hamleye karşı duramadı; askerinin muvaffakiyeti, yani milletin şan ve şevketi arzu edilseydi bu hamle daha çok yerleri zîr ü zeber edecekti.

Evet, askerinin muvaffakiyeti milletin şan ve şevketi demek olduğu için arzu olunmadı, zira kahır altında .. zulüm altında ... hakaret altında inlettirilen bir kavim, gâlibiyetin lezâiz ve mefâhirini öğrenirse kahre, zulme dayanamaz, hakarete cevap verirmiş, o hayvan sürüsü insan olduğunu anlayarak “Biz de insanız, bizim de lüzûmumuz, mevkiimiz, binâenaleyh hakkımız haysiyetimiz var!” diye feryâd edebilirmiş. Hâsılı devletin büyümesi devlete muzır imiş!

Lâkin devlet kimdir?

Ben ortada müşevveş, mağşûş, bununla beraber desâis-i muzır, hâin, habîs bir maksattan başka, devlet nâmına kimse görmüyorum, gören varsa göstereyim, emin olsun ki bu millete en me’yûs ve mütehayyir bir deminde büyük bir medâr-ı tesliyyet bahşetmiş olur.

İşte o şahıs Yunanın mağlûbiyetinden yani milletin gâlibiyetinden korkuyormuş.

Askerimiz, her adım attıkça, “selâm ve iltifât” şeklinde bir kaza-yı nagehâniye tutuldu. Bu selâmlar, Yunanilerin toplarından çıkan güllerden ziyâde hezîmet-âverdi. Maksat askeri taltif değil tevkiftir. Bu muhakkaktır ki şüc’ân-ı Osmaniyânın her hatve-i azmine bir mânia atılmamış olsaydı harbin müddet-i devamı daha kısaldı, şühedânın adedi daha azaldı fütûhât-ı Osmaniyeye (Atina)’ya, (Pire)’ye daha çabuk, daha kolay vâsıl olurdu.

Vâ-esefâ, ki bu güzel şeyler istenmedi.

Ter bıyıklı, ak sakallı birçok kahramanlarımızın kan bahası olan (Tırhala) kıtasını (Yunanistan)'a iade edeceğini padişah Rusya imparatoru ile cereyân eden hususi ve samimi bir müzakere neticesinde hâsıl olan bir i'tilâf üzerine Kral Yorgi'ye vaat etmiş imiş.

Ah işte milletin ilelebet kanayacak cerihâlarından biri de (Tırhala)'nın iadesi olacaktır. Mağlûbun gâlibe tahakkümü, gâlibin mağlûba bahşışı bizim milletin talihi, bizim talihin îcâbıdır!.. Geçelim.

İstanbul'un bu hafta gelen resimli resimsiz gazeteleri Gazi Osman Paşa'nın efrâd-ı şâhâneye tebliğ-i selâm-ı "şâhâneye!" memûren ordu-yı hümâyûn cânibine gönderilmiş olduğunu sûret-i resmiyyede haber veriyorlar.

Evvelâ, bu selâma lüzum yok... İhtiyaç yok... Münasebet yok... Din yoluna, Allah yoluna dövüşen kahramanlar, padişahın selâmı, iltifâtı, ihsânı, hatırı için fedakârlık meydanlarında can alıp can vermiyorlar. Onlarca bugün îfâ edilecek bir vazîfe, ta'kîb edilecek bir emel var:

Vatan tehlikede!

haberleri,

İmdat! Müslümanlar!

naraları onları hudutlara, hudutların daha içerilerine sevk etti.

Kahraman askerlerimiz vatan yolunda ölmeye gidenler kadar müftehir, vazîfelerini îfâ edenler kadar müsterihtirler. Bir münâfiğin iltifâtıyla memnun olmaya tenezzül mü ederler?..

Saniyen göğsü kordonlu bir kolağasının görebileceği lüzumsuz, şerefsiz, küçük bir işi (Gazi Osman Paşa) gibi mefâhir-i ümmetin bir hâtıra-yı zî-hayâtına yükletmek zulümdür, hakarettir, ihânettir. Zaten Mabeyn müşirliğiyle kadr u şânı ducâr-ı taarruz olmuş olan bu kahraman Osmanlıyı – mahzen mefâhir-i ümmetin bir hâtıra-yı zî-hayati olduğu için- daha çok tezlîl edip etmeyeceklerini bu mustarip, fakat muktedir; düşkün fakat, ümid-vâr; mecrûh, fakat muhibb; mut'î, fakat cesur; mütehammil, fakat âlîcenâb millet bilmek istiyor, öğrenmek istiyor.

Artık halk evvelki kadar cahil değildir. Artık herkesin gözü önünde bir ridâ'-yı cehl ve serâir yoktur. Mithat Paşa, Süleyman Paşa, Kemal Bey, Murat Bey her muzlim perdeyi çâkçâk ettiler. Hakîkatin nuruyla ümmetin vicdânı arasında bir perde, bir hâil kalmadı.

(Tırhala)'yı şehit cenazesi, düşman na'sı ile dolduran bir kavmin bir sual hakkı vardır. İşte o kavim bilmek ister, ki Plevne kahramanı daha çok tezlîl ve tahkîr olunacak mı?

Osman Paşa, bugün herhangi mevkîde bulunursa bulunsun –millete en me'yûs, en mustarip bir gününde bir gam-güsâr, tesliyet-kâr oldu. Bir ümit, bir emel, bir intizâr hediye etti. Vatanın öldüğü, daha doğrusu Sultan Abdülhamid Han eliyle öldürüldüğü bir günde o Tokatlı müşir, askerimizin namusunu, haysiyetini, eski yeniçerilerin şân ve saffetini kurtardı. (Plevne)'nin velvele-yi sukûtu Osmanlılığın ölmediğini ve ölmeyeceğini Şark ve Garb'a î'lân etti, bu hakikate Moskof çarı bile îmân eylemekte muztarr kaldı.

Dünkü Plevne fedâilerinin duasını bugünkü Tırhala serdengeçtileri ispat ediyor. Ah!.. Bizden Plevne şühedâsına .. Plevne gazilerine .. Plevne kahramanına selâm olsun!..

Ey Tırhala şühedâsı!.. Ey Osmanlı bayrağını (Termopil) geçidine.. (Leonidas)'ın düştüğü yere rezk eden gaziler! Sizin de hâtıranız ebedîdir!.. Şevketli padişahım!.. Hak kılıcını keskin, düşmanlarını kör etsin!.. İşkodra göllerinden sonra körfezlerine kadar kan deryaları aksın; Akdeniz, Karadeniz kırmızıya boyansın. Tebân olan bedbahtlar huzurunda zânû-zede-i tazarru' olarak senden nev-mîdâne istimdâd etmekte, tab-ı bülend-i şâhânen o me'yûsların feryâd-ı tazallümüyle istihzâ'

eylemekte devam edip dursun “mahlûkât-ı ilâhîden yirmi üç milyon derdmendin dünyayı bî-huzûr eden enîn-i sefâleti seni uyutsun. Hazâin ve defâinin halkı idâme-i hayat için muhtaç olduğu bir lokma ekmek vasıta-i tedârikinden bile mahrûm ve mehcûr edecek kadar lebrîz-i nukud olsun!..

Kudretli padişahım!..Tebâ'n fedâ-yı âmâlindir. Canlar yak, ocaklar söndür. Beşiklerde şir-i mâdere dehen-güşâ-yı acz ve iftikâr olan ma'sûmlardan ser-bâlîn-i ihtizâr olan ihtiyarlara kadar bütün efrâd-ı milleti hapsed, darp et, nefy et, mahvet. Benî İsrail'den daha mazlûm olan bu ümmetin başına Firavun'dan daha zâlim bir hükümdar kesil.

Şevketli, kudretli padişahım!.. Varsın, babaların sirişk-i teellümü, şühedâ-yı hürriyetin hûn-ı her dem-cûşânı gibi çağlaya çağlaya aksın. Varsın, anaların enîn-i tazallümü ilelebet dünyayı inletsin, ukbâyı inletsin. Varsın, ihtiyarlar hayata muztarip bir nigâh ile vedâ eylesin. Varsın, gençler, vatanını, vatan istikbâlini, istikbâl ümidini kaybetsin. Varsın, her tarafta, keder, dehşet, ye's, sefâlet, ıztırap senin gibi ve seninle beraber hükümrân olsun!

Ey şevketli, kudretli padişahım!.. İstedğin her şeyi, her yapılmaz şeyi yap!.. Yalnız .. Ah benim şevketli, kudretli padişahım!.. Yalnız –o bir hâtıra-yı milliyyedir!- Plevne kahramanına dokunma...

Osmanlı- Numara 4, 1897

Beşinci Mektup

Üç yüz yedi temmuzundaydı. Hasta pederimle sekiz günlük bir seyahat-i met'abenin meşakkını dûş-ı tahammülle almaya mecburduk.

Bitlis vilayeti merbûtâtından (Cabakçur) kazasının (Davdan) adlı bir köyüne, hareketimizin üçüncü günü ikindiden evvel indik. Pederim galebe-i za'f-ı marazla bî-tâbdı. O geceyi orada geçirecektik.

Babam direksiz, küçük bir yol çadırının içinde, karyolasına uzanmış, son saatlerinin sûret-i güzerânını metin, müsterîh nazarlarla temâşâ ediyordu.

Evet, ölüm siyah kanatlarını o zayıf vücudun üstüne germiş, lâkin o metâneti yenememişti.

Çadırın arka tarafa düşen sâyesine gelişi güzel atılmış bir seccade de benim bu dağdağagâh-ı hestîde fânî bir ârâmgâhımdı.

Yanımdaki hasta pederin hâli .. Önümdeki harâb memleketin hâli .. Yanımda, önümde, her tarafımda inleyen muhtazır vatanın hâli, o ıstıraplı, taablı dakikalarda bana pek elîm birer mâye-yi tefekkür olmuştu.

Üstâd Ekrem:

Benim nedîme-i rûhum tefekkürâtımdır

Dem-i tefekkürüm en hoş dem-i hayâtımdır!

diyor.

Anadolu'da ise tefekkür bir haz, bir arzu değil, bir âdet, bir tabiattır. O memlekette her şey sâkit, sâmit, câmid, fakat mütefekkir durur.

Yolda bir ihtiyar köylüye tesadüf edersin: Uzak dağların karlı tepelerinden merkebine birkaç dal odun yüklemiş, insanların mahsûl-i himmeti olmaktan ziyâde, a'sârın mecrâ-yı seyelânı olan dar, uçurumlu, tehlikeli yollardan düşüne düşüne gidiyor.

Tarlada çift süren fakir bir adam görürsün: Üstünde ümmetin berât-ı hürriyeti gibi sâd-çâk bir libas, elinde vatanın ümîd-i halâsı kadar zayıf, bî-tâb, mütehezziz, münkesir bir saban var. Mâye-yi hayât olmaktan ziyâde insafsız hükûmete karşı medâr-ı necât olabilecek birkaç taneyi tâlihi gibi saht ve siyah olan topraklardan istihsâl için yorgun yorgun, fakat mütefekkir mütefekkir çalışıyor.

Meralarda otlayan hayvanların evza'ı tefekkür-nümûndur. Bir tepenin üstünde tek bir çınar veya dut ağacı manzûr olur.

O köyün şâhid-i mukadderâtı, nigeş-bân-ı hüznü, sayesinde istirâhat-güzîn-i ebed olanların Fatiha-hânı, enîsi, nişâne-i tahatturuymuş gibi ciddi bir vaz'-ı tefekkür almış; daha ötede, bilmem hangi zelzeleyle yerinden kopmuş, hangi tufanla oraya atılmış, cesîm bir kaya insanların zaafına karşı heybet-nümâ-yı tefekkürdür.

Ah! Anadolu'da işitilen en lâkaydâne kahkahalarda bile derin .. pek derin bir tefekkürün tanîn-i melâli var.

Bu kahkaha, bu enîn; ensâl-i âtiyeyi ağlatacaktır. Siz de ağlayacaksınız ey gaflet-perverân-ı muâsırîn!..

İşte ben de o dakikada herkes gibi .. her şey gibi düşünüyordum.

Köylüler birer birer, fakat yine mütefekkir mütefekkir yanıma gelmeye başladılar. Kafamın içindikilerle gözümün önündekiler ezeli âşinâlardı. Derhal hasbîhâle koyuldular.

Sefâlet, ihtirâz, istihfâf-ı nevmîdi teşahhus etmek istese bizim köylülerden başka bir şahıs ve şeikle temessül edemez.

Lâkin ben bu din ve vatan kardeşleriyle hasbîhâl etmeyi severim. Bu hasbîhâl bence bir vazife, bir murakabe, bir ibadettir. Ruhum nerede çalışkan, masum bir insan görürse saf gönülden kopup gelen tasannu'suz, sade sözlere sarılarak Allah'a kadar yükselmek ister.

Söz, döne dolaşa bizde her dert ve felâketin müsebbib-i yegânesi, her elemin menşe-i münferidi, her sefâletin bâdî-yi mahzı olan hükümete intikâl etti.

Mutasarrıf canlar yakıp ocaklar söndürüyormuş. Kaymakam mutasarrıfa münkad, zebûn, peyrev, hâdimmiş. Bu mutasarrıfla kaymakamın zulüm ve tahrîbine alet olan da adliye memurlarıymış.

Bilmem hangi mutasarrıfın eski bir beyti hatırıma geldi:

Adalet dâfi-i feryâd-ı mazlûmân iken evvâh!

Eder mazlûm olanlar şimdiki adliyeden feryâd!

Adliye memurları zulüm ve tahribe alet –nasıl alet! Bizzat zâlim ve muharrib oluyorlarmış!!!...

Bunu kimse inkâr edemez. Çünkü göze batıp duran hakikati inkâra kimsede mecâl yoktur.

Bu biçârelerin on iki sene zarfında hikmet-i cezâ hakkında ne fikir hâsıl etmiş olduklarını anlamak istedim. Mademki görüyorlar; mademki hissediyorlar; hususiyle mademki çekiyorlar; elbette bunlarda bir fikir, bir kanaat-ı vicdâniye vardır dedim.

Sordum ki:

-Adliye memurları sizi niçin hapsederler ve nasıl bırakırlar?!..

Sualime en tecrübesizleri olmak lazım gelen en gençleri kemâl-i itmînân ile cevap verdi. Dedi ki:

-Bizi hapsederler. Bir ay .. Üç ay .. Beş ay hapisanelerde yatırılır. Paramız varsa verir kurtuluruz. Yoksa bizi beş seneye ... yedi seneye .. on beş seneye mahkûm ederler!..

Ey ahâlî! Adaleti emreden Allah aşkına .. Adaleti ta'lîm ve tavsiye eden Resulullah aşkına. Adaleti meslek ittihâz eden hulefâ-yı râşidîn ve ashâb-ı güzîn aşkına; hâle bir kere atf-ı nigâh-ı dikkat ediniz. Uzaklara gitmeye hâcet yok. Evleriniz, kulübeleriniz dâhilinde cereyân eden ahvâli bir dakika .. bir saniye gözden geçiriniz. O mübârek adaletin zâlim bir padişah elinde nasıl çirkin bir şeikle girmiş olduğunu görünüz.

Bitlis vilayetinin dört yüz bin nüfustan ziyade ahâlîsi yoktur. Bununla beraber adliyenin bidâyet-i teşekkülünden bugüne kadar yalnız o vilâyet dâhilinde kırk bu kadar bin adamın hukuk-ı medeniyeden sukûtuna karar verilmiştir.

Bu bedbahtlar köylü, çiftçi ve ekseriyetle masumdurlar. Haydi mücrim, cânî, hûnhâr olsunlar!.. Iskat olunan hangi hak, haczedilen hangi medeniyettir? Hukuk-ı medeniyeleri şöyle dursun –çünkü o hiçbir yerde yoktur- istirahat-ı bedeviyeleri temin olunmak iltizâm edilmeyen bir sürü sitem-dîdegânı hukuk-ı medeniyeden ıskat etmek ne kadar elîm ise o kadar da gülünçtür.

Lanet olsun size ey muharribân-ı vatan!..

Feryadez'înev-i vücûd-ı adem-âlûd!

Umumi bir infiâlden husûsî bir teessüre intikâl etmek istemezdim. Mamafih pederimin küçük bir hatırasını burada teşrîhe mecburum. Bu olmazsa bahis na-tamam kalacak.

(Davdan) karyesi ahalisiyle ettiğim hasbîhali babam ölüm döşeğinde işitmiş. Çadıra girdiğim vakit, ecele bile metin nazarlarla bakan gözlerinde birkaç damla yaş gördüm. İhtimâl ki bu taneler sirişk-i teessür ve hamiyetinin son katarâtı idi. Lisânı bana hiçbir şey söylemedi. Fakat vicdânının en derin hissiyâtını, bu hissiyât ile beraber en na-kabil-i iltiyâm cerîhalarını ben o birkaç damla gözyaşı içinde âyân ve vâzıh gördüm.

Ah baba!.. Bister-i ihtizârının etrafında vakf-ı istiğrâk olduğum zamanlar- vatandan sonra yaşamamaya alenen yemin etmiş olan- fedakarân-ı ahrâr ile beraber ölmek arzusu bana ilhâm olundu. Bu arzuyu ben merkâd-ı mübâreğın önünde karara tahvîl ettim. Bu karardan nükûl etmeyeceğime şimdi yemin ediyorum.

Hayatıyla beraber hissiyâtının da evlâdına intikâl etmiş olduğunu gören bir peder kadar müteselli ol baba!..

HİTAM.

Popüler Sufiyane Mevizeciliğin Sembolik Söylemi

Fazîlet-nâme Örneği

Yrd. Doç. Dr. AYDIN KIRMAN*

Öz

Edebî eseri uzun soluklu ve etkileyici kılan özelliklerden biri onun ifade vasıtası olan dilin niteliğidir. Din kültürü, felsefe ve bunlardan da beslenen pek çok öğreti, bazen edebî eser kıvamında sembolik anlatım üzerinden kalıcı olmayı tercih eder. Bu durumda bir öğretinin etki alanında bulunanların kendilerine özgü dil içi kavramlar listesi ve dillerini oluşturmaları doğaldır. Üretim aşamasındaki bu zihnî dizge, aynı zamanda popülerleşmek için farklı yorumlara ihtiyaç duyar. Bütün bunlar için de mevcut birikimde referans sayılan ana kaynakların dil, üslup ve ifade tecrübesi, bir yaygın eğitim modeli olarak taklit konusu olabilir. Bu çalışmada Yemînî'nin *Fazîlet-nâme*'si örneği üzerinden popüler sufiyane mevizeciliğin sembolik söylemi izlenerek kimin, neyi, nasıl ve niçin söz konusu ettiğine dair değerlendirmeler ve bazı teklifler ele alınacaktır.

Anahtar sözcükler: Yemînî, *Fazîlet-nâme*, popüler sufiyane mevizecilik, sembolik söylem, ideolojik masal.

THE SYMBOLIC DISCOURSE OF POPULAR SUFI PREACHING

THE EXAMPLE OF *FAZÎLET-NÂME*

Abstract

One of the features that make the literary work impressive and long winded is quality of its language. Religious culture, philosophy and many discipline which feed from these, sometimes prefer to be permanent through symbolic discourse like literary work. In this case, it is normal for the other disciplines which are in sphere of influence of any discipline to make a specific and intra linguistic notions list and create a unique language for themselves. At the same time, this psychical system which is in progress, needs different interpretations to be popular. For all of this, language, style and expression experience of main resources which are considered as a reference in available accumulation, can be an imitation subject as a universal education model. In this work, symbolic discourse of popular sufi preaching will be followed on *Fazîlet-nâme* of Yemînî and evaluations and some offers about who mention what, how and why will be discussed.

* Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, aydinkirman@gmail.com

Keywords: Yemînî, Fazîlet-nâme, popular sufi preaching, symbolic discourse, ideological tale.

Giriş

İslâm mistisizmine dair herhangi bir kaynak, mutasavvıfların sadece “tasavvuf” kavramı konusunda bile herkesçe kabul gören bir tanım üzerinde uzlaşamadıklarını gösterir. Yüzlerce tanımdaki ortak tutum, tasavvufu dinî esasların dışına çıkarmamaya ve devrindeki yönetimlerle açıkça karşı karşıya getirmemeye özen gösteren bir meşrulaştırma çabası içinde kalmak üzerindedir. Zaten her tanım, onu dile getiren mutasavvıfın kendi iç dünyasında hâkim olan öznel mistik hâllerin ifadesidir. Tasavvufun ne zaman ve hangi kültür coğrafyalarında, hangi etkiler altında bir senteze dönüşmeye başlayıp yüzyıllar içinde devasa bir birikim meydana getirdiğine dair esaslı bir özete bakılırsa dahi (Ocak 1997: 6-10) kendisine has bir dil alanı oluşturmasının kaçınılmaz zarureti anlaşılabilir.

Dil, en basit tarifiyle insanlar arası anlaşmayı sağlayan bir vasıta, ancak var oluş, hiç bir gelişmiş dilin ifadesini karşılayamayacağı derecede aşkındır. Tasavvufun “irfanî hikmetler” şeklinde adlandırdığı kendi zihniyet ve telakkiler dünyasını aktarmak için de kendisine has bir dil ve anlatıma ihtiyacı bu yüzden ortaya çıkmıştır. Bu özel dil ve anlatımın gerekliliğinde yukarıda ifade edilen meşru kalma özeni olduğu kadar, irfanî hikmetlerin, buna hazır ve istidatlı olmayanlardan uzak tutulması önemli rol oynamıştır (Arpaguş 2005/2: 121-125).

Bir öğretinin meşru kalması ile onun toplumun her kesiminin istidatlı olanları tarafından eğitimde ilgi görüp kolayca benimsenmesi, gündelik dil ve anlatım seviyesinde mümkün görünse de bu çok kalıcı ve uzun ömürlü olmayacaktır. İnsanlığın ortak kültürel mirası sayılabilecek başyapıtlar uzun ömürlerini, söylemek istediğini aracsız ifade eden düz ve yalın üsluplu söylemleriyle değil; derin, geniş ve her çağ ve kültürün her seviyede az çok anlamlandırabildiği sembol ve imajlarla örülmüş edebî dile borçludurlar. Özellikle Sami dinlerinin kültür dilinde görüldüğü belirtilen sembolik anlatım ile bütün eski dünyanın din ve felsefesinin geniş kitlelere ulaştırılmasında başvurulan, “anlamı imajlar ve semboller aracılığıyla söze dönüştürülen en yüksek ve en mükemmel” dil ve anlatım hedeflenmiştir (Demirel 1012: 922).

“Sembol (Fr. symbole <Lat. <Yun.), bir fikir, düşünce, his vb.ni akla getiren, onu düşündürten işâret, resim, ses, harf, kısaltma vb. remiz, amblem, simge”dir (Ayverdi 2011: 1081). Nitekim duyularla ifade edilemeyen bir şeylerin somut kategoride belirtilmesi, “herkes tarafından kabûl edilen itibârî bir mânânın maddede sâbitleşmiş şekli”nin (Bilgegil 1989: 164), “sembolik” şeklinde kullanımı ise “simgesel”in anlaşılmasına yol açar.

Sembolik dil veya anlatım çoğu dinlerin kültürlerinde ve edebî birikiminde yer almış bir anlatım yöntemidir. Bu anlatım tercihi, kısmen yanlış veya eksik anlama riskini de barındırır. Edebî sembol söz konusu olduğunda “itibârî mânânın maddede sâbitleşmiş şekli” asla değişmez demek değildir. “Bu değişmenin ilk tezâhürü, itibârî mânânın sâbit olmaması, yazı yazanın ilhamına göre farklılık göstermesi sûretiyle karşımıza çıkar. Aynı şekilde ifade eden nesneden ifade edilen nesneye geçiş zaruri olarak işaret edilmediği için [...] sâdece ifadede sözü edilen nesne söz konusu imiş gibi görülecektir” (Bilgegil, 1989: 164-165). Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda, remizlerle gizlenen anlam ve değeri bulup çıkarmak, çoğunlukla okuyucu / dinleyiciye ve bazen de müellifin kendisine düşebilmektedir. Sembol, alegori, metafor, istiare vb. kavramlaştırmaların bir edebî metnin doğuşundan başlayıp var oluş ömrü boyunca, art alanında mecazın, teşbihin hatta dolaylı anlatımın etkileri vardır. Nitekim bu kavramlaştırmaların anlam alanları, birbirlerine göre benzerlik ve farklılık yönünden ilgileri, ayrıca değerlendirmeyi hak eden bir mesaiyi gerektirmiştir (Demirel 2012: 917-921). Bazı kendine özgü inceliklerine rağmen yine de duygu ve düşüncelerin sembolik ve bir bakıma da örtük değerlerle inşası, ilgi çekmeye ve ortaya konan kültür varlığının her devirde farklı çevreler tarafından yeniden üretilmesine imkân tanır.

Burada ele alınan metinde hem teklik hem de çokluk hâliyle birer defa kullanılmış “remz” ve “rümûz” kelimeleri, “isteğini gizli yoldan, birtakım işaretlerle / anlamı kapalı sözlerle bildirme / anlatma” (Tulum 2013: 310) anlamına gelmektedir. Sembolü gelenekte rem(i)z ile karşılayan bu kavram, dolaylı anlatım biçimlerini ifade etmek dışında (Durmuş, 2007: 556-558) tasavvufun da özellikle itibar ettiği önemli anahtar kavramlardan biridir (Ceyhan, 2007: 558-560). İnsanlığın tarih ve kültür varlığında en güçlü sosyal kurumlar arasında yer alan din ve onun dili, yine onun gibi onun kılığında ve onunla birlikte hayat sürmek isteyen kültürel yorumu, “âdetâ paralel bir din” (Ocak 1997: 8) diliyle kendi kavram ve yaklaşım biçimlerini oluşturur. Nitekim mutasavvıflar insanları iki kısımda değerlendirmiş, kendi içlerinde psişik yolculuğun sonuna varanları “kâmil”, yola yeni çıkan ve seyir hâlinde bulunanları “sâlik”, ancak yola girmemişleri “henüz dalalette kalmış kimseler” olarak adlandırmışlardır (Levend 1984: 22). Özel bir yorumun örtük “cemaat” dilini çeşitli sebeplerle belirli bir zümre arasında tutmanın fazla bir zorluğu yoktur. Ancak bu müktesebatla geniş kitlelerde taban bulma ve onların dönüştürülmesi söz konusu olduğunda, pek tabii algı kapasitesi sınırlı kalabalıklara sembolik anlatımla seslenmenin güçlükleri ortaya çıkar. İslam kültür coğrafyasında pek çok alanda Kur’an’ın entelektüel üretimde ilham kaynağı olduğu kadar, eğitimde yöntem açısından da model alındığı (Koçak 2009: 187-215) bilinmektedir. Popüler sufiyane mevzeciliğin sembolik söyleminde de aynı

yöntem ve hedeflerin izlendiği söylenebilir. Şu hâlde bu metin incelemesinde, kimin, neyi, nasıl ve niçin dillendirdiğine dair bir okuma tecrübe ve teklifi sunulacaktır.

XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde kaleme alınmış olan *Fazîlet-nâme*, popüler sufiyane mevzeciliğin örnekleri bakımından zengin bir eserdir. Burada incelemeye esas alınan bir kesit ise sembolik söylemde teşhis ve intak sanatıyla bir hayvan hikâyesine yer vermesiyle, eserdeki diğer bütün malzemedan farklıdır. Tercüme oluşundan çok, müellifi olan Yemînî'nin yerelleştirici bazı ilaveleriyle telif tarafı daha ağır basan eserde, belki de anonim bir "fabl" in, sufiyane mevzecilikte kullanılmak üzere yazıya geçirilmiş olması son derece değerlidir. Metin incelemesine geçmeden önce müellifinin meşrebi hakkındaki bazı yayın problemlerine işaret etmekte fayda vardır.

*İslâm Ansiklopedisi'*ne göre "Yemînî, Kalenderî ve Bektaşî şairi" dir (Kırman, 2013: 420). Burada hemen belirtilmelidir ki sözü edilen yayında soyadı bile bir yazım yanlışlığının kurbanı olabilmüş bir madde yazarının bir başka yayınıyla kendi yazdıklarını tamir etmek zorunda kalması gibi bir durum, büyük bir talihsizliktir. Yemînî'nin Kalenderî-Kızılbaş tekke şairi olduğuyla ilgili kanaatleri güçlendirecek malzeme doğrudan *Fazîlet-nâmesi'*nde zaten bulunmaktadır. Onun, devrinden çok sonraları eserinden bağımsız bir şekilde aynı zamanda Bektaşî şairi kabul etmeye dair geleneksel yanlış kabuller ve tasavvufî meşrebi meselesi ise önceden uzun uzadıya tartışılmamış bir konu değildir (Kırman 2004: 67-97). Hatta yayını dört yıl geciken bir başka çalışmada meşrebine dair bu bilgi, yukarıda sözü edilen tartışmaya dayandırılarak kısaca tekrar edilmiştir (Kırman 2016: 120). Bu durumda, bir araştırmacının haklı ve geçerli ilmî bir gerekçe olmaksızın on iki yıl içinde kanaatlerini iki de bir değiştirmesi normal olmasa gerekir.

Hemen belirtilmelidir ki problem, *İslâm Ansiklopedisi'*ne 30.01.2009 tarihinde gönderilen "Yemînî" maddesi ile 2013 yılında yayımlanan metin arasındaki farklardan kaynaklanmaktadır. 43. Cilt araştırma dünyasının istifadesine ulaştığı zaman, ne yazık ki *İslâm Ansiklopedisi* ilgili kurullarının, yazarın izin ve onayını almadan gönderilen metin üzerinde bazı tasarruflarda bulunduğu anlaşılmıştır. Buradaki talihsiz bilgi düzeltmelerinin evvel emirde 2016 tarihli çalışmada olmamasının sebebi ise yine bu yazının "Yemînî" maddesinin yayımlanmasından bir yıl önce teslim edilmiş olmasıdır. *İslâm Ansiklopedisi'*nde yazardan bağımsız bir şekilde muhteva düzenlemeleri sadece Yemînî'nin meşrebi konusunda değildir. "Yemînî" maddesinde, Faruk Sümer'in, Yemînî'nin "Eğribozlu olduğu [...] Tahtacılar'ın eser(in)e âdetâ mukaddes bir kitap gibi değer verdiği" (Sümer 2010: 437) kayıtları ile "Bibliyografya"da, madde yazarının kayıtlarında yer almayan bir bilgi tamamlanması yapılmıştır. Kaldı ki bu bilginin yer aldığı "Tahtacılar" maddesi de Yemînî'nin Bektaşî olduğunu düşünmeyi özellikle zayıflatıcı bir muhtevaya sahiptir.

“Yemînî” maddesindeki problemlerden ikincisi, şairin mahlâsıyla ilgili önemli bilgi özetine dair tartışmaların yazıdan çıkartılmış olmasıdır. Üçüncü problem, Yemînî’nin içinde bulunduğu geleneğin Bektaşîlerden ayrı olduğu (Ocak 2000: 45, 49-50), ancak çok sonradan Bektaşîlerce “aziz” sayılıp (Noyan 1998: 259-269) sahiplenildiğine dair değerlendirmeler, Charles Rieu’ye dayandırılmıştır. Hâlbuki burada açıklandığı gibi bu değerlendirmeler, aslında bir önceki iki ismin çalışmalarından çıkarılmış, sonuç itibarıyla de Yemînî’nin yaşadığı devirde Bektaşîlik ile bir ilgisinin olmadığı belirtilmiştir. Bu kısımda söylenenler ile maddenin tanıtımındaki “*Fazîletnâme* adlı eseriyle tanınan XVI. Yüzyıl Kalenderî ve Bektaşî şairi” ibaresi birbiriyle çelişmektedir. Zira “Bektaşî şairi” olmak ile “...yaşadığı dönemden çok sonraları benzer bir senkretizme uygun olan ve XVII. yüzyıl başlarından itibaren Kalenderî zümrelerini de içine alan Bektaşî geleneğinin, mirasını devraldığı şairlerden biri” olmak arasında ciddi bir fark vardır. Hiçbir fani, özellikle göçüp gittikten sonra mirasçılarının meşrebine dâhil edilemez. Dördüncü problem, maddenin içinde herhangi bir şekilde adı geçmemekle birlikte madde metni deforme edildiği için “Bibliyografya”da, Ocak’ın çalışmasından hangi bakımdan yararlandığı muallakta kaldığı gibi, Noyan’ın eseri, metin içi atıf ve “Bibliyografya”dan tamamen kaldırılmıştır. Beşinci problem, gönderilen yazıda olduğu hâlde madde metninden çıkarılmış bulunan ve gerçekte esas Rieu’ye dayandırılan kısa değerlendirme ise şöyle olmalıdır: “Charles Rieu, Yemînî’nin hayatının geleneğin şehirli tezkire yazarları tarafından bilinmemesini, *Sünnîlik ile irtibatlı biyografi yazarlarının, onu Şîî temayülleri yüzünden tanımadıklarına bağlayan bir sebeple izah eder.*” (Rieu 1888: 172-173)

İslâm Ansiklopedisi’nde “Yemînî” maddesindeki diğer öz bakımdan çok fazla bozulmamış, bazen özetlenmiş tasarruflar bir yana bırakılacak olursa, yukarıda sıralanarak tashih edilen hususlardaki sorumluluk, hiç bir şekilde kabul edilemez. Ancak üç yıllık bir süre içerisinde ilk fırsatta bunlara dikkat çekip araştırma dünyası için gerekli uyarı ve düzeltmeleri yapmamış olmanın elbette haklı ve geçerli bir mazereti ile savunulabilir tarafı da yoktur.

Yemînî’nin *Fazîlet-nâmesi*’nden, bu çalışmada incelemeye esas alınacak ve beyit numaralarının aralıkları alıntılarının sonunda parantez içinde gösterilecek metin (Tepeli 2002: 504-509), “Fasl” başlıklı olup toplamda 75 beyittir. Aruzun Mefâ’îlün Mefâ’îlün Fe’ûlün vezniyle nazmedilmiş bulunan mesnevi metni, ilk 26 beyitlik kısmı itibarıyla muhtelif konularda nasihatler, 32 beyitlik kısmı tahkiye, 12 beyitlik kısmı ise tahkiye ile bağlantılı açıklama ve nasihatler olmak üzere üç ana yapıdan oluşur. Metinde girişteki genel nasihat konularından tahkiyeye geçiş ve bağlantıyı sağlayan tek beyit büyük ihtimalle müellife ait olmakla birlikte muhtelif nüshalarda tahkiyeyi kesip birbirinden tamamen farklı yama gibi ve elbette anlatıcının metne gereksiz bir müdahalesi gibi görünen ikinci tek beytin, metnin

esasına aidiyeti şüphelidir. Nihayet metin, sözü edilen bu üç kısımlık faslı, eserin bütününe eklemleyen üç beyitlik bağlantı ifadeleriyle son bulur. Metindeki aslî uzunluklar dışında ünsüzlerden sadece “ayın” ve “hemze”nin gösterilmesiyle yetinilmiş, bugünün Türkçesine zaman zaman açıklamalı ve serbest dil içi aktarım yolu tercih edilmiştir. İki bölümde ele alınacak olan incelemede ilk önce metnin ana hatlarıyla yapı özelliklerine göre kısımlarının dil içi aktarımı, sonra da genel değerlendirmeler yer alacaktır.

1. Bugünün ve Devrinin Diliyle Mevize

Fazîlet-nâme'deki bu “Fasl”, eserin yazıldığı dönemin okur-yazar Türkçesinin halk seviyesindeki manzum dilidir. Mevizenin ilk kısmı, insanın iç ve dış varlığı ile eşya arasındaki ilişkilerin dinî-tasavvufî “derin” anlamları üzerine düşünmeye çağrıdır.

1.1. Düşünmeye davet

İnsan, gönlünün isteklerini bulsa ne hoş olurdu. Ancak gönlün istekleri kolayca bulunursa, insan bunun kıymetini bilmez. Zamanlarca eziyet çekip incinmeyen Tanrı'ya vefa göstermeye uymaz:

“Ne hoşdur dil murâdın bulsa insân
Velî kadrini bilmez bulsa âsân
Zamânlar çekmeyen cevri ü cefâyı
Ri'âyet idemez Hakk'a vefâyı” (5972-5973)

Yemînî, muhataplarına cihan sevgilisi için eziyet çekmemeyi öğütler. Çünkü dünyevî olan hiç bir şeyin er veya geç vefası olmaz. Kişi eğer gerçek vefalı bulmak istiyorsa, gece gündüz çalışıp kendine yâr olmalıdır. Eğer insan kendi kendisine yâr olmazsa, hayatı ve ölümü bilemez. Ölümden diriliği fark etmeyen canlara, İlahî bir feyz olarak kâinatın sırlarını bilme kudretine sahip olan kimseler, insan demezler:

“Cihân yâri-yiçün çekme cefâ hiç
Anun yokdur vefâsı ir ü ger giç
Eger bulam disen gerçek vefâdâr
Gice gündüz dürüş gendüne ol yâr
Eger gendüzüne yâr olmayasın
Hayâtundan memâtun bilmeyesin
Ölümden dirliği fark itmeyen cân
Dimezler ehl-i ‘irfân ana insân” (5974-5977)

Yerin ve göğün hesaplarını bilmeyenler, bu açıklamalardaki manası gizli sözleri nasıl anlayacaklardır? İnsan bu dünyaya niçin geldiğini ve Yaratıcı Zât'ın sıfatlarının delillerini nasıl bileceğini anlamalıdır:

“Hisâbın bilmeyen arzun semânun
Kaçan anlar rumûzın bu beyânun

Neye geldün bu mülke anla zâtun
Delilin nice bilürsin sıfâtun” (5978-5799)

İnsan, felekler döndükçe ömrün boşu boşuna geçeceğini, cisimler ve suretlerin toprak olacağını bilmelidir. İşte o zaman bu ruhun hâli ne olacak, bu gönül ferahlıklarının sırrı nasıl keşfedilecektir? Eğer bütün bunlar bilinebilirse insan, hatta baştanbaşa, uçtan uca can olunabilir:

“Geçer ‘ömrün ‘abes döndükçe eflâk
Bilürsin cism ü sûret olısar hâk
Ne olur hâli ol dem işbu rûhun
Nice keşf ola sırrı bu fütûhun
Eger bildünise insân olursın
Serâser uçdan uca cân olursın” (5980-5982)

İnsan, el, ayak, göz, kulak, dudak gibi suretlerin işaretlerinden sırları fark etmelidir. Aksi takdirde bütün bu suretler kişinin gerçeği örtme suçuna şahitlik edeceklerdir:

“Bu sûretten bu elden bu ayakdan
Bu gözden bu kulaktan bu dudaktan
Bu sırdan fark kılmazsan ‘alâmet
Virürler küfrüne bunlar şehâdet” (5983-5984)

İnsanın bunca hizmetçisi varken Şeytana kul olması için hiç bir sebep yoktur. İnsan madem baştanbaşa insan özelliklerini göstermektedir, kesin bilgilerden habersiz olması kabul edilemez. İnsan bu kılıktayken şüpheden uzaklaşmazsa, seçkinler nazarında eşekten farkı kalmaz. Hâlbuki eşek otlağını da bilir, su içeceği yeri de. Yazıklar olsun ki insan, bir de “adam” adını takınmıştır.

“Variken bunca hizmetkâr sende
Sebeb ne olasın seytâna bende
Çü hey’et serbeser insân-sıfatsın
Yakînün bilmege bî-ma’rifetsin
Irag olmazısan bu tonda şekden
Havâsda olmayasın fark eşekden
Eşek otlağını bilür suvadın
Hayıfdur sen urundun âdem adın” (5985-5988)

Yemînî, iddialarına eserinin bir başka yerinde yer verdiği (Tepeli 2002a: 477) “**men lâ** edebe lehû ve lâ ‘ilme lehû (kimin edebi yoksa ilmi de yoktur)” hadisini de kısmî iktibas yoluyla delil getirerek uyarılarını sürdürür. Söz ilmini okuyanlarla kastettiği kesime, belli ki bunlar bazı özellikleri bakımından devrinin olumsuz tiplerinden kadı ve/veya müftülerdir (Kırman 2016: 127-130), işte “men lâ...” (hadisi), Allah sahtekârlığa rıza göstermez, der. Oysa böylesi okumuş sahtekârlar, pek çoklarının öldürülmesine rüşvet karşılığı hüküm vererek kana girerler. Bunlar, müftü adını takınıp fetva verirler, ancak Müslümanlık evinde de delik

açmışlardır. Hâlbuki bu ahmaklar, çalışıp ilmi ve akli kullansalar, dilleri boş işlere hak demese, daha iyidir. Dinin aslı kendisinden gelen Tanrı Resulü, ona selam olsun, “Ölmeden önce ölünüz. Hesaba çekilmeden de kendinizle hesaplaşınız” buyurmuştur. İnsan daha sorulmadan hesabını verebilmeli, çabalayarak “Necat Ehli”ne, yani kurtulmuşlar arasına kavuşmalıdır. Eğer Hz. Muhammed elinden tutarsa, kişi ancak o zaman sonsuza kadar Cennet bağında kalabilir. Kişi, hesabını dürüst vermezse o son günü ve o gündeki azabının hazır olduğunu daima hatırlamalıdır:

“Okudun ‘ilm-i kâli zihî **men lâ**
Degül telbisüne râzî o Mevlâ
Nicenün katline fetvâ virürsin
Alursın rişvetin kana girürsin
Virüp fetvâ dakındun nâm-ı müftî
Müselmânlıkda düzdün hâne süfti
Dürüş bir ‘ilmi kullan ‘aklı ahmak
Ki dimeye dilün bâtl işe hak
Ne buyurdu işit Tanrı Resûli
Ki andan irdi bu dînün usûli

قال النبي (عم) موتوا قبل ان تموتوا تحاسبوا قبل ان يحاسبوا

Sorılmadın hisâbun viregörgil
Necât ehline cehd it iregörgil
Ki sana destgîr ola Muhammed
Kalasın bâg-ı cennetde mü’ebbed
O âhur günü yâd it kim hisâbun
Dürüst virmeyesin hâzır ‘azâbun” (5989-5996)

1.2. Kurt ile tilki hikâyesi

Yemînî, mevizesinde merkeze aldığı insanı, kendi içiyle dış dünyası arasındaki ibret verici ilgiler üzerinde düşündürme çabasını bir hikâye ile daha somut hâle getirmeyi uygun görmüş olmalıdır. Nitekim eğer remzini bilip düşünerek anlarsan sana bir söz (hikâye) anlatacağım, uyarısıyla mevizede tahkiye tekniğine geçiş yapar:

“Sana bir söz diyeyin anlarsan
Eger remzin bilüp fehm eylerisen” (5997)

Zamanında koyun güdüp çobanlık eden bir kişi vardır. Sürüsünü çoğaltmak için bir yerde yurt tutmuştur. Ancak kuzularına musibet bir kurt dadanmıştır. Sonunda canı iyice yanan çoban, kurda içinde bir tutam peynir bulunan tuzak hazırlar:

“Zamân içre meger varıdı bir er
Koyun güder çobânıdı bürâder
Meger döl almağa tutmuşıdı yurd

Kuzusına dadanmış bir yaman kurd
Çobân acıdı kurdı kurda bir dâm
Kodı bir baş peynîr dâma encâm” (5998-6000)

O sırada bir tilki oraya gelir, gözü peynire ve tuzağa ilişir. Tuzağın etrafında dolanıp gezinir, bir süre de uzaktan bakıp karışmadan çevresini izler. Tilki, kendi kendine “bu peyniri ortalık yere bırakmanın tedbir dışı olduğu”nu mırıldanır. “Bu peyniri alırsam, tuzak beni yakalar ve başıma pek çok iş gelir”, der. Tilki, tuzaktan korktuğu için peynire dokunmaz, ancak bir süre uzaktan seyretmekten de kendini alamaz:

“O dem bir dilkü irdi ol makâma
Gözi tuş oldı peynîre vü dâma
Revân tolandı dâmun devresini
Biraz seyr itdi turdı çevresini
Didi gendüye dilkü işbu peynîr
Bunu yâbânda komak gayr-ı tedbîr
Alursam ben bu peynîri tutar dâm
Gelür başuma çok dürlü serencâm
Penîre degmedi korkdı duzakdan
Varup seyr eyledi bir dem uzakdan” (6001-6005)

Bir süre sonra tilki gezerken musibet kurda rastlar, önünde yalanıp abartılı bir coşku gösterisinde bulunur. İşte o zaman da kurt, tilkiye “bu ne hâl, ne diye sevinç gösteriyorsun, bir şey mi var?” diye sorar:

“Gezerken dilkü o kurda olur duş
İleyinde yalandı eyledi cûş
Didi kurd ol dem i dilkü nedür hâl
Neden şâdî kılursın nedür ahvâl” (6006-6007)

Tilki, “niye sevinip gülmeyeyim, iyice doydum” der. Kurt da ona “sevgili dostum, neden doyduğunu söyle, açlık beni hasta etti” der:

“Didi dilkü nice şâd olmayayım
Katu toydum nicesi gülmeyeyim
Didi kurd ana neden toydun i yâr
Haber vir beni açlık kıldı bîmâr” (6008-6009)

Tilki, “falanca ovaya gidince, orada gökten peynir yağdığını gördüm. Eğer gönül rahatlığı ve saflığına sahipsen, peşimden gel. Şuracıkta, seni oraya götürüyem de karnını doyur” diye devam eder:

“Didi dilkü fülân sahrâya vardum
Semâdan anda peynîr yagdı gördüm
Safân varısa gel ardumca uygıl
Yakındur ilteyim karnun toyurgıl” (6010-6011)

Kurt, “ey dost, lütuf gösterip beni oraya iletirsen sana yüz binlerce minnet duyarım” der. Tilki de “uygundur” diyerek kurdu kendine uydurur, ona kılavuz olup onu tuzağa ulaştırır. Peyniri kurda gösterir, ancak kendisi biraz geniş bir yerde durmayı ihmal etmez. İyice acıkmış olan kurt, çok geçmeden peyniri görür:

“Didi kurd sad hezârân minnetüm var
Beni anda ilet lutf eyle i yâr
Revâdur diyüp uydurdu vü gitdi
Kılavuz oldu ol dâma ilettdi
Penîri gösterüp gin yerde turdu
Acıkmış kurd hemân peynîri gördi” (6012-6014)

Kurt, gözünü karartarak peynire ulaşınca ağzıyla peyniri, aynı anda tuzak da çenesinden ve göğsünden geçerek kurdu başından kavrar. Bu sırada peynir de uzağa fırlamıştır. Anlatıcı bütün bu peş peşe hareketlilik arasında, kurdun çobana çok zararı olduğunu da hedef kitleye hatırlatmayı ihmal etmez. Bu tür bir müdahale, Ahmed Midhat Efendi’nin, modern anlatıcılık tekniklerine geçiş sürecinde bile, o çok bilinen kendi varlığını okuyucusuna hatırlatma tarzını andırır. Nitekim pek çok nüshada bulunmadığından metnin aslına ait olup olmadığı şüpheli görünen, muhtemelen sonradan eklenmiş tek beyitlik daha esaslı bir müdahalede de “şahım, kişi ettiğini bulmaz sanma, cihanın oyununa inanma” uyarısı yer alır:

“Gözin kararduban peynîre irdi
O dem kim karvayup ağzını urdu
Hemân karvadı dâm kurdı başından
Geçüp çengâl çenesinden döşinden
Penîr sıçradı ağzından yabâna
Ziyânı çoğ irişmişdi çobâna
Gişi itdüğünü bulmaya sanma
Cihânun lu’bına şâhum inanma” (6015-6018)

Tilki, tuzağın kurdu yakaladığını görünce, çok geçmeden peynire doğru koşar, peyniri kaptıktan sonra daha emniyetli bir mesafeye çekilir. Kurt, tuzakta çaresiz bir şekilde kalmıştır:

“Çü dilkü gördi duzak tutdı kurdı
Hemân peynîrün üstine yügürdi
Aluban peynîri çıkdı kenâre
Duzak içinde kaldı kurd bi-çâre” (6019-6020)

Kurt, tilkiye ağlayıp inleyerek “Ey dost, sonunda beni neye uğrattın? Beni yok edici bu düşmanlığının sebebi neydi ki? Ey çetin hileci, senin baştan çıkarmanla işin sonunda içine düştüğüm bu dert nedir? Elimde fırsat varken derini yırtıp boğazını dişlemedim de... Eğer zamanında seni yağmalasaydım, bu aşağılanma başıma gelmeyecekti” der:

“Didi kurd dilküye aghlayuban zâr
Neye ugratdun âhır beni i yâr
Neyidi bana bu kahrıla kînün
Beni kurtar eger varısa dînün
Ne derddür ben ki düşdüm âhır-ı kâr
Senün igvânılan i saht-ı mekkâr
Variken elde fırsat işlemedüm
Derin yırtup bogazun dişlemedüm
Eger itseyidüm vaktüni gâret
Bana gelmezidi işbu hakâret” (6021-6025)

Peyniri yiyen tilki, kurda “Sen bu kadarlık derdin incinme olduğunu söyleme. Bu kadarlık şey için kafa karışıklığı gereksiz. Asıl, tuzağın sahibi gelince iş belli olur. Çobanın ne kadar kuzularını yemiştin... O zamanlar vücudun semirir, canın rahatları. Çoban bunların hesabını senden bir bir soracaktır. Şimdi esas başına geleceklerin öncesini bırak, sonrasının tedbirini düşün” der:

“Yiyüp peynîri dilkü didi kurda
Cefâdur dime sen bu denlü derde
Bu denlü nesne-yiçün çekme teşvîş
Duzagun issi gelince olur iş
Ne denlü kuzısın yidün çobânun
Tenün semrür safâ alurdu cânun
Sorusardur hisâbın sana bir bir
Önüni ko sonunu eyle tedbîr” (6026-6029)

Yemînî, kötü fiillerin fâili kurdun bela tuzağında inleyip ağlayarak acizlik içinde kaldığını ve artık bir cevap veremediğini söyleyerek mevizesinin tahkiye kısmını sonlandırır:

“Cevâba ‘âciz oldı gürg-i bed-kâr
Kalup dâm-ı belâda ‘âciz ü zâr” (6030)

1.3. Hikâyedeki semboller

Yemînî, “ey dost” diye seslendiği hedef kitlesine hikâyedeki sembolleri açıklar. Buna göre, kurt tamahkâr nefis, tilki de tamahkâr nefsi ayartan şeytanın şeytanıdır. Kimin yol göstericisi iblis olursa, alçaklık itibarsızlık tuzağı içinde kalır. Kişi eğer akli bırakıp nefesine uyarsa, tuzağa kapılmış kurda döner:

“Yakîn bil kurdı nefis-i tâmi’ i cân
Nedür dilkü ana vesvâs-ı şeytân
Anun kim mürşidi iblîs olısar
Mezellet dâmı içinde kalısar
Koyup ‘aklı eger nefse uyarsın

Duzag içindeki kurda dönersin" (6031-6033)

Yemînî, mevizeyi hikâyesinde yer almayan sembollerden de faydalanıp kısmen genişleterek açıklamalarını sürdürür. Aşırı istekler, gönül kuşuna yem olursa, insan tuzağa düşüp ziyana uğrar. Akıl ise din yolunun önderi, bütünüyle kesin bilgi sahiplerinin doğru yolu gösterenidir:

"Dilün murgına şehvet olsa dâne
Duzaga düşüp irersin ziyâne
'Akıl kim pîşvâ-yı râh-ı dîndür
Tamâmet mürşid-i ehl-i yakîndür" (6034-6035)

Hâlbuki cihan arzuları tilki gibidir. Doğru yolu bilenler, ona uymazlar. Kişi hırslı oluşa kapılmamalı, tamahkârlık çengeline yakalanmamalı, onun tuzağına düşmemelidir. İnsanın görevi, tuzağın sahibini bilerek O'ndan sakınmak, çalışıp çabalayarak nefsinin güçsüzleştirmek ve edebini korumaktır. Oysa irade, nefsin eline verilirse, nefsin arzuları dini de dünyayı da yağmalar:

"Cihân ârzûları misl-i rubâhî
Uyar mı bilen ana togru râhı
Harîs olup bunun dâmına düşme
Tama' çengâlinun kâmına düşme
Hazer eyle duzagun issini bil
Edep sakla dürüş nefsin zebûn kıl
Yed-i nefsüne virürsen irâdet
İder dünyânı vü dînünü gâret" (6036-6039)

İnsan, eğer içindeki emredici fiilleri öldürür, dört ayaklı hayvanlardakine benzer ihtiraslarının boynunu vurursa, başı düşkünlük tuzağına yakalanmaz ve içi dışı gönül saflık ve mutluluğunun nuruyla dolar. Kurtuluşa ermişlerin üzerinde uyuştukları şey, cihanın boşanılması gereken yaşlı bir kadın olduğudur:

"Eger emmâre fi'lin öldüresin
Behâyim hırsınun boynun urasın
Mezellet dâmına irmeye başun
Tola nûr-ı safâ içinle taşun
Budur ehl-i necâtun ittifakı
Cihân bir pîrezendür vir talâkı" (6040-6042)

Yemînî, mevizesinin burada ele alınan faslını, kendine seslenen telkinler ve nihayet faslın esas eserin bütünüyle bağlantısını sağlayan beytiyle sonlandırır. Her hâlde mevizeye muhatap olanlara göre kendini de nasihatten muaf saymayan veya kendi nasihate muhtaç tarafını bu şekilde hedef kitleyle eşitleyen Yemînî, "Sözü azalt, uzatma. Açıklamayı iç yüzüyle kıvamında bırak, iddiacı olma. Cihanın bulaşıcılığını terk edip arınmış, maddî sıfatlardan da kaçınıp onlara mesafeli ol " der. Farsça mensur *Fazîlet-nâme*'nin esas

müellifinden “Üstad” diye saygıyla bahsederek orijinal eserdeki 18. “Fazîlet”e geçeceğini haber verir:

“Yemînî sözi az eyle uzatma
Beyânı ma’nî kıl da’vî gözetme
Cihân âlâyışinden geç berî ol
Heyûlâyî sıfatdan kaç geri ol
İdelüm on sekiz fazl üzre bünyâd
Ne vechile beyân itmişdür üstâd” (6043-6045)

2. Mevize Üzerinde Genel Değerlendirmeler

Mevizedeki konusu edilen nasihatler ana hatlarıyla şöylece toparlanabilir: İnsanın dünyevî arzularına emeksiz veya kolayca ulaşması, vefasız olmasına yol açar. Arzulanan her şeyin de esasında vefası yoktur. İnsan kendi iç ve dış varlığı üzerinde düşünmeli, hayat ve ölümü iyice anlamalıdır. Ölüm ve hayatı dert etmeyen gamsız cahillere insan denmez. Bütün var oluş bazı hesaplara bağlıdır. Bu hesaplara dair gizli sırlar, Allah’ın sıfatlarının da delilleridir. Zamanın akıp gitmesi ve bu arada her şeyin değişmesi, insana mutlaka kendi akıbetini de düşündürmelidir. Gerçekte kelimenin ideal anlamıyla insan olmak ve büsbütün kozmik bilinç kesilmek ancak böylece mümkün olabilir. Hiç kimse kendisini yalnız zannettiği zaman bile bir başına değildir. Kişinin sahip olduğu her şey, eylem ve söylemlerinin tanıklarındır. Hayvanlar nasıl içgüdüsel olarak kendi ihtiyaçlarının gereğinde doğalarına uygun davranabiliyorsa, insan da kendisine yakışır bir tutumu sürdürmeli, asla şeytanlaşmamalıdır. Cahillik ve gamsızlık ne kadar insanı insanlıktan çıkarırsa, salt söz ilminin sözcülüğünü yapmak da aynı değerdedir. Söz ilminin kazandırdığı ayrıcalık ve mevkileri istismar edip bundan nemalanırken kitabına uydurup diğer insanların canlarına bile kastedenler, bildikleri ile hayat tarzlarını uyumlu hâle getirmeyen “edep”siz zalimlerdir. Pek tabii bunların içinde buldukları durum, dinin özüne aykırıdır.

Temel fikirler bakımından ortalama dinî-tasavvufî telkinler gibi görünen bu nasihatlerin, kitleler üzerinde etkili ve kalıcı olması için bütün mevizeye hâkim bir sembolik söylem içerdiği bellidir. Yine mevize içinde tahkiyeye başvurup onda dahi bazı sembolikleri devreye sokma tekniğinin hem profesyonel, hem de faydacı amaçları olsa gerektir. Bu amaçların daha berrak anlaşılabilmesi için metinde açıkça “remz” oldukları ima edilen veya edilmeyen, diğer taraftan daha derin anlamları konusunda imasına gerek duyulmayan semboller de değerlendirmekte fayda vardır.

Mevizenin tahkiyeye geçmeden çeşitli konulardaki nasihat ve tartışmalar içinde “Mevlâ” kelimesine kafiye düşürülmek üzere kullanılmış “men lâ” ibaresi, daha önceden sehven “molla” anlamıyla karşılanmış (Tepeli 2002b: 418) olsa da, metindeki remizlerden en örtük durumdaki hâliyle dikkat çekmektedir. Yemînî’nin gerçekte iktibasla işaret ettiği “men

lâ...” hadisinin ilk kelimeleri olan bu ibare, belli ki mevzelerin ruhanî yaşantısına aşına olan hedef kitlelerce anlaşılabilceği için veya eserin başka yerlerinde izah edilmiş olduğundan sadece adlandırmayla yetinilmiştir. Mevize içinde yukarıda da dikkat çekildiği gibi bu ibarenin işaret ettiği anahtar kavramlardan biri “ilim” ise de, diğeri ilmin varlık ve geçerliliğine ön şart olan “edep”tir.

Yemînî, kısaca “edepsiz ilim olmaz” şeklinde ifade edilebilecek bu söylemde, edebın ilmin ön şartı olmasının hikmetini, “ebced” hesabıyla izah edip delillendirmekten geri durmaz. Buna göre, “edeb” kelimesinin (ء ؤ ل) harflerinden “Elif”in sayı değeri 1, “Dâl” 4 ve “Bâ” 2’dir. Basitçe bunlar toplandığı vakit “seb ‘a’l-mesânî (yani, “tekrarlanan yedi)”yi işaret eder (Tepeli 2002a: 478; Kırman 2004: 501-502). Aslında *Kur’an*’ın 15/87. ayetinde “seb’an min el-mesânî...” olarak geçen bu ibarenin, müfessirlerin çoğunca yedi ayetten ibaret Fâtiha Sûresi kabul edildiği ve Türk edebiyatında Hz. Muhammed’in yüzüyle ilgili unsurlardan sayıldığı (Yeniterzi 1993: 108) bilinmektedir.

Birbirini haber veren bu ve benzeri remizler yoluyla 7 sayısına ulaşmak, hedef kitleye Hurufîlerle birlikte onların mirasını devralanların “Ümmü’l-kitâb (Kitabın, yani “Kur’an’ın anası)” gördükleri Fatiha’nın ortaya koyduğu temel nasların dış anlamını takdis etmeyi kazandırabilir. Öte yandan algı ve meşrebe göre 7 sayısının işaret edildiği “seb’a’l-mesânî” ve/veya “edep” kavramı yoluyla geçmişte bu sayı üzerinden çeşitli hesaplarla (Gölpınarlı, 1989: 18-19) dış dünyaya Bâtını yorumlar üzerinden katıksız Hurufî gözlerle bakmanın esrarlı kapısı açılmış olur. “Seb’a’l-mesânî”, modern dünya için artık birer fantezi gibi karşılanan Hurufî “te’vil”lerindeki Bâtını arka planın açığa çıkartılmasında anahtar bir göstergedir. Bu sebeple hiç bir şekilde Hurufiliğın inanç dünyasıyla bağlantısı olmadığı hâlde gelenekte yaygınlaşmış bu ve benzeri sembollere yer verenlerden şüphelenilmesi, böylesi potansiyel birikim ve mirasın bakiyesidir.

Tipik bir harf simgeçiliği örneği olan edep remzinin bu metindeki kullanımını hakkında son olarak şunlar söylenebilir: Metindeki söyleme göre, “edepsiz olanların ilmi de yoktur” prensibinden hareketle, sadece ilmiyle amel etmeyenler değil, edebın remzini bilmeyen, Bâtını yorumlarına değeri vermeyenler de “dalâlette kalmış kimseler” olarak görülmektedir. İşte zaten bu mantıktan hareketle Yemînî, kendi hedef kitlesinin dışında gördüğu ve mesafeli durduğu kadı ve müftülerin, yani bir bakıma “ulemâ-yı rüsûm”un işaret edildiği devlet bürokrasisi ve âlimler topluluğunun, hukuksuz işler yapmasını edepsizlik olarak görür. Onlara karşı en keskin hücumlarla söylem geliştirmesinin arkasında, onların aynı Bâtını geleneğın çerçevesi içinde yer almamalarının da rolü büyük olmalıdır (Kırman 2004: 501; 2016: 127-130).

Mevize içinde hikâye anlatarak önceden sıralanmış nasihatlerin daha somut bir çerçevenin olay örgüsü içinde ele alınmasının, sembollerle verilen telkinlerde kalıcılık ve

etkililikle yakından ilgisi olsa gerektir. Anlatıcının belli ki her birini remiz olarak gördüğü bu sembollerden kurt, tamahkâr nefsi temsil ettiği gibi, tilki de elbette kurnazlığı bakımından şeytanın (da) şeytanı rolündedir. Diğer taraftan kurdun temsil ettiği rol, aynı zamanda tamahkâr nefsin azgınlaştırdığı ve özellikle “ilmiyle âmil” sayılmadığından hak ettiğiinden fazlasıyla çok gelire karşı zaaf duyan ihtiraslı “ulemâ-yı rüsûm”un, örtük bir şekilde ifade ve yerilmesinde araçtır. Tilki, ayartıcı dünyevî arzuları, peynir dünyanın cezbedici haz ve lezzetlerini, tuzak da aslında işlevi gereği, görüldüğünden farklı olan ve fitratı “muzır” kesimleri yakalamaya yarayan birer eşya olarak maddî dünyanın vitrinini temsil eden figür ve dekorlardır.

Hikâye içinde hedef kitle için ayrıca açıklanmasına gerek duyulmamış sembollerden zaman zaman kurda yem olmuş kuzuların da dâhil olduğu sürü ile bunların hepsinin sahibi olan çobanın da birer remiz olması pekâlâ düşünülebilir. Otlak anlamına gelen “mer’a”daki sürü, metnin telif zamanının söz varlığındaki “bir hükümdar idaresi altında bulunan ve vergiye tabi halk” anlamında, çoğulu “re’âyâ” olan “ra’iyyet” kavramını da hatırlatır. Arapça aynı kelime kök ailesinin “ra’y” masterından, “güden” anlamını karşılayan “râ’î” kavramı da çoban olduğuna göre, hikâyedeki çoban “döl almak” için “yurt tutmuş” basit bir çobandan öte, aynı zamanda politik bir figür ve “tek” insandır. Çoban, yurt tutması, sürüyü çoğaltması, sürüsünü görüp gözeterek beslemesi, onları korumak için tuzak kurması, sürüye dâhil olmayan “muzır” yaradılışları cezalandırması bakımlarından Allah değilse bile onun sıfatlarının tecellisi olan “zıllu’llâhi fîl-’âlem (Allah’ın yeryüzündeki gölgesi)” gibi bir üst konumu temsil etmektedir. Duruma bu açıdan bakıldığında kurt ve tilkinin, meşruiyet dairesinin dışındaki suç potansiyeli yüksek vahşileri ve bir bakıma ötekileri, sürünün ise dairenin içindeki evcil ve itaatkâr mazlum cemaati temsil edişi arasında çok keskin bir tezat vardır. Hikâyenin kurgusunda bu sembollerin başarılı bir şekilde konumlandırılıp yergi ve mizah unsurlarıyla donatılmış olması, bu mevize “Fasl”ındaki satirik muhtevaya sahip hikâyeyi de benzerleri gibi “ideolojik bir masal” hâline getirir (Kırman 2007: 20-21).

Benzer bir kurgu ve sembolik anlatıma yer veren tarihî-edebeî metinlerden XV. yüzyıl şairi Germiyanlı Şeyhî’nin *Har-nâme*’sini de bu özellikleriyle kısaca hatırlamak, her iki metnin muhtevasının daha anlaşılır hâle gelmesine yardımcı olabilir. Şeyhî’nin *Har-nâme*’sindeki hikâyeye kahramanı eşek, mağdur ancak cahil kara kalabalıkları, “pîr” eşek ise aynı halk içinden çıkmış, tuzu kuru olduğu kadar konum ve birikiminin hakkını vermeden durumunun keyfini süren kurnaz “ulema”yı temsil eder. Öküzler “ümera”yı, tarla sahibi ise tıpkı burada ele alınan metindeki tek insan gibi “zıllu’llâhi fîl-’âlem”, devrin padişahıdır. İki satirik hikâyeye karşılaştırıldığında, *Har-nâme*’deki sembolleştirmenin evcil hayvanlar vasıtasıyla yapılmasına karşılık, *Fazilet-nâme*’de hem evcil, hem yabani hayvanların kullanıldığı görülmektedir. *Har-nâme*’de devrin bütün toplum yapısını veren “sürü”, evcil

hayvan sembolleriyile kabaca “meslekler” üzerinden temsil ettirilmiştir. Bu ahenkli toplum yapısı, her bakımdan aç ve hasta eşeğin bir ara tehlikeli sorular peşinden “yağma” ve “talan” suçuna bulaşmasıyla bir sosyal ritim bozukluğu tehlikesi geçirse de, suçlunun ibretlik bir şekilde cezalandırılması ile sistem ideal yapısına tekrar dönmüş görünür. Şeyh’in hikâyesi tarım ekonomisine dayalı, yerleşik ve neredeyse yarı şehirli sembolizmi ile oluşturulmuş, muhatabı politik hiyerarşinin en kudretli ve “kâmil” insanı sayılan devrin padişahı olduğundan en üst konumdaki makama sunulmasıyla dikkat çekici özelliklere sahiptir.

Fazâlet-nâme’de ise toplum yapısı bir vaiz dervişin algısına göre şekillenmiş, belirli telakkileri paylaşan cemaat (yani “sâlik”ler topluluğu durumundaki) “sürü” ile “dalalette kalmış” vahşi hayvanların temsil ettiği ötekiler (müellifinin yaklaşım ve adlandırmasıyla “Harcîler” de denebilir,) olmak üzere kabaca ikiye ayrılmıştır. Sembolleştirmeler ise “iyiler” ve “kötüler”in kalın çizgilerle belirlendiği “meşrepler” üzerinden yapılmıştır. Bu hikâyede de “cinayet” ve “yağma” suçları birikmiş olan kurt, önünde sonunda mutlaka tuzağın sahibi tarafından cezalandırılacak, hikâyedeki sosyal ritim bozukluğu düzeltilip ideal yapıya kavuşulacaktır. Yemînî’nin hikâyesindeki çoban, “kâmil” bir insan sıfatı ve adaleti sağlayıcı yetkisiyle elbette tuttuğu yurdun “manevi” padişahıdır. *Fazâlet-nâme*’deki hikâyeye, hayvancılık ekonomisine yaslanan taşralı sembolizmi ile oluşturulmuş, muhatabı ise devrin her bakımdan kenarda kalmış, ücrada yaşayan sıradan insanların oluşturduğu kapalı cemaat yapısıdır. Şeyhî, resmî doktrinin hem uzağında hem de gerisinde kalmış “ulema”nın durumunu, devrin padişahına şikâyet edip toplumun zihniyet çarpıklığı ve iktisadi dengesizlik konusunda “memduh”unu devrinin tanığı ve vicdanı olan aydın sorumluluğuyla kibarca uyarır. Yemînî ise cemaatine, görevini yağmacı kurtlar gibi istismar eden “ulema”yı hedef gösterip resmî doktrine paralel moral değerleri diri tutarak manevi padişah adına taşranın çileli insanlarına umut ve adalet vadeden bir vaaz verir. Her iki şairin anlattıklarındaki ortak payda ve beklenti, tüm zamanların ekmek ve su kadar aziz bildiği “adalet” vurgusudur. Bütün bunlardan da anlaşılacağı üzere, “merkez”de nasıl bir “nizam-intizam” inşasında ısrar varsa, “kenar”da da temelde benzer, üslup ve bakış açısı farklı bile olsa “paralel”, kendi içinde istikrarlı bir sistemde ısrar vardır.

Yemînî’nin mevizesindeki kötüler arasında yer alan hikâye figürlerinden kurt ile tilkinin kısa bir süre de olsa meşruiyet dışı ve hak etmedikleri bir nimete çökmeden önce bir işbirliği içinde görünmeleri sıradan bir ayrıntı gibi görülebilir. Ne var ki sahte bir samimiyetin eseri olan bu dostluğun arkasında dolandırıcılık yoluyla elde edilecek çapul ganimetinin elde edilmesi hesabı vardır. Ganimete birlikte ulaştıklarında gizli niyetler açığa çıkar. Kötüler, birbirlerine de kötülük etme istidadına sahiptirler. Teşhis ve intak sanatına başvurulmasaydı, modern dünya için bir hayvan belgeselinden kesitler olabilecek bu görüntülerin başarılı tasviri, herhâlde keskin ve çok dikkatli bir gözlemin ürünü ve

gerçekçiliği muhataplarına da hissettirmeyi hesaplaması yönüyle modern zamanların kamera tekniğini andırmaktadır. Tilkinin peynirle ilk karşılaştığı andaki şaşkınlığı, ihtiyatkârlığına rağmen ortalık yerdeki nimetin cazibesinin bir süre onu bırakmaması, kararsızlık içinde bir süre peynirin çevresinde pervane olması, sonra vazgeçmiş gibi oradan geçici bir şekilde uzaklaşmasına dair ayrıntılar sadece dikkatli bir gözlemin değil, belirli bir hayvan psikolojisinin tasvirindeki başarının da göstergesidir. Kurtla karşılaşınca takındığı nimete doymuş, hayırsever ve hoppa dostluk rolü de mizahi bir üslupla sahnelenmiştir.

Tilkinin ayartıcı yeteneğine karşılık, kurt kandırılmaya teşne düz bir figürdür. Bu mevizedeki kurdun, metnin telif zamanından çok daha eski Türk destanlarında dardaki topluma yol göstericilik eden mitolojik liderlerin remzi durumundaki kurda ait zerrece bir çağrışım barındırmadığı görülmektedir. Bilindiği gibi modern zamanlarda 30 Aralık 1925'te kabul edilen 701 sayılı "Mevcut Evrâk-ı Nakdiyenin Yenileriyle İstibdâline Dair Kanun" gereğince tedavüle sokulan banknotlardan 5 TL'lik banknotun ortasında, Ankara Kalesi önünde "Halâskâr" Gazi Mustafa Kemal ve Türklüğün remzi, koşan bir bozkurt figürü ve sağında Birinci Meclis binası yer almaktaydı. Sözü edilen banknotların baskısı harf inkılabından önce gerçekleştirildiğinden para üzerindeki rakam ve yazılar Osmanlı harfleriyle Türkçe ve devrin uluslararası moda lisanı Fransızca yazılmıştı. Bütün bunlar sembollerin devirden devire değişebildiği, anlam ve çağrışım sürekliliğinde zaman zaman kopma ve kesintiler olabildiğini göstermektedir.

*Fazâlet-nâme'*deki kurdun, modern zamanların ideolojik saiklerle yeniden hatırlayıp tekrar tedavül ve üretime dâhil ettiği eski Türk mitolojisiyle hiç bir ilgisinin olmadığı anlaşılmaktadır. Mevizedeki kurt, kandırılma konusunda fazla çaba harcatmayan muhteris talancıların sembolü, aç gözlülüğüyle ters orantılı bir şekilde de tilkinin dostluğundan şüphelenmeyecek derecede akıl fukarasıdır. Nitekim klasik Türk şiirinin realist kaygılar gütmeyen çağdaş farklı meşreptekilerin metinlerine göre bu mevizedeki akıl vurgusu da gözden kaçırılmayacak şekilde dikkat çekmektedir. Akıllı davranmamanın dramatik sonuçları, kurdun tuzağa yakalanmış hâliyle çarpıcı bir şekilde resmedilmiştir. Kurdun düşünüp duraklamadan ok gibi tuzaktaki peynire hamle yapması, tuzağın onu yakalamasıyla aynı anda peynirin uzağa fırlaması, tilkinin yine de tedbirli davranarak biraz uzakta peyniri yemeye koyulması vb. sıralı hareketler ilgi çekicidir. Bütün bunların, hedef kitle tarafından iyi fark edilmesi bakımından önce yavaş çekim, her şeyin bir anda olup bitmesini vermek bakımından ise hızlandırılmış anlık görüntülerle okuyucu/dinleyici muhayyilesini yeterince besleyici tasvir kudretini gösteren sahneler olduğu açıktır.

Tilki ile kurt aynı menfaat hedefi için bir süreliğine birlikte yoldaşlık etmiş figürlerdir, ancak oyunun son sahnesinde biri diğerini kendi yararına kapana kısıtıp zekâsının meyvesini hasat ederken kimin aslında ne olduğu hakkındaki sır da ortalığa saçılmış olur.

Kurdun içinde bulunduğu acıklı durum, onun yakın geçmişe dair hayıflanmaları arasında tilki hakkındaki esas niyetini de açığa çıkarır. Tilki ne kadar hain ve art niyetliyse, aslında kurt da eline fırsat geçse tilki hakkında hayırlı niyet ve düşüncelere sahip olmadığı gerçeğini ifşa eder. Bütün bunlar o anın tartışmalarıdır ve içinde bulunulan durumun, kimin daha hain ve/veya kudretli olduğunun, hele ahlak ve vefa tartışmalarının artık sonucu değiştirmeye bir katkısı olmayacaktır. Buna benzer bütün tartışmalarda olageldiği gibi, tilki çok yakın geçmişin hayıflanmalarını dinleyip tartışmaya tahammül edemez. Eğer bir geçmiş tartışılacaksa daha eski sabıka kayıtları ortadadır. Şimdiden geçmişe bakıp eseflenmenin sonuca hiçbir etkisi yoktur. Esas mesele, “şimdi”den sonrasındır. Herkes yapıp etmelerinin er veya geç mutlaka hesabını verecektir.

Sonuç

Bu çalışmada ele alınan metinde işaret edilen “remz” ve “rümûz” kelimeleri, “sembol”ü gelenekte karşılayan bir kavramdır. Bu kavramların ifade ettiği teknik, tasavvufun da özellikle başvurduğu söylem tarzlarından biridir. Dinin herhangi bir özel yorumunun örtük “cemaat” dilini, belli çekincelerle belirli bir zümre arasında tutmak kolaydır. Geniş kitlelerde taban bulma ve kitlelerin psikolojik açıdan dönüştürülmesi söz konusu olduğunda, pek tabii algı kapasitesi sınırlı kalabalıklara sembolik anlatımla seslenmenin verimli, etkili, kalıcı ve sürükleyici yollarını tercih etmek gerekir. İslam kültür coğrafyasında pek çok alanda Kur’an’ın, entelektüel üretimde ilham kaynağı olmasına benzer bir şekilde, eğitimde de yöntem açısından model alındığı anlaşılmaktadır. Popüler sufiyane mevizeciliğin buradaki sembolik söyleminde de aynı yöntem ve hedeflerin izlendiği söylenebilir.

Buna göre, mevizenin hitap ettiği hedef kitlenin, hem ikna hem de inandırma yoluyla metnin zihniyet evreni için eğitildiği anlaşılmaktadır. Bu eğitim sürecinde hedef kitle ile çok kolay temas kurulabilecek bir dil seviyesi tercih edilmiştir. Ele alınan konular, rafine edilmiş çarpıcı ifadelerle hedef kitlenin kolay anlayabileceği bir kıvamda tutulmuştur. Sırf kuru ve öğretici nasihatler olmaması için genel konularla uyumlu, meseleyi sahiplenmeyi kolaylaştırıcı vasitalardan biri olarak tahkiyeye başvurulmuştur. Moral değerlerin özenilecek model davranış kültürü hâline getirilmesi için ibretlik durumları belirginleştiren zıtlıklara yer verilmiş, böylece kurguda karşıtlık da sağlanmıştır. Bu özellik, estetikte zıtların birlik ve dengesi prensibine uygundur. Anlatımda olabildiğince insanî güdü ve duygular tahrik edilerek hedef kitlenin kazanılması son derece profesyoneldir. Bütün zihnî faaliyetlerin akışı boyunca yüceltilip yerilen değerler listesi oluşturma, mevizenin amaçlarıyla uyum sağlar.

Mevize, hitap ettiği insanların duygusal, zihinsel ve düşünsel potansiyelini sevk, idare ve kontrol maksadıyla insan aklı ve vicdanına aynı anda seslenmede başarılıdır. Bütün metin

boyunca maksadı en iyi ve etkili ifade yolları yoklanmıştır. Son derece geniş, derin ve kapsamlı konular özlü söyleyişler ve halk üslubuyla maksada uygun hâle getirilmiştir. Anlatımın etkileyici ve ilgi çekici olması için hedef kitlenin zaman zaman dikkatinin çekilmesi ihmal edilmemiştir. Hitap edilen insan çevresinin algı ve bilinç seviyesine göre her hâlükârda işe yarar bir çeşitliliğe yer verilmiştir. Soyut öğretinin somut hâle dönüştürülmesinde kurguya yer verildiği kadar, kurgudan elde edilecek telakkilere rasyonelleştirilmiş bir taban oluşturulmuştur. Tahkiyedeki gerçekçi tasvirler kurgunun etki kudretini sağlamlaştırmış, kurgu da telakkilerin kalıcılık ve sürekliliğini sağlamıştır. Metin, büyük ölçüde yöntem bakımından taklit ettiği Kur'an'ın eğitsel yönüne öykünürken, diğer yandan ona yaklaşma, onunla var olma, ondan güç almak üzere atıflarda hem ayete hem de hadise yer vermiştir, böylece din kültürünün kendi amaçlarına uygun müktesebatından yararlanmışır. Ele alınan konular, hayattan büsbütün kopuk somut fikir ve inançlar olmayıp insan duyguları, hayattaki duruşu ve varlığıyla ilgili olduğundan, akıl vurgusu ve kendince gerçekçilik tarzıyla yaşanan hayatla güçlü bağlar da kurmuştur.

Bu mevizede amaçlarına uygun semboller, anlatımı somutlaştırıcı bir teknik, tezat ve gerilimi cirmine göre yüksek çatışma, gerçekçi ve güçlü tasvirler, uygun dozda mizah ve yergi, iyilik ve kötülüğü kışkırtıcı bir üslupla ayrıştırma ve buna bağlı hikâye öncesi ve sonrası konuyla ilgili nasihatler son derece profesyonel bir çabanın ürünüdür. Mevize, farklı zamanların farklı algı düzeylerindeki insan kesimlerine de, alabileceği kadar ibret dersleriyle her devrin kendine özgü şartlarında temelde benzer vaka örneklerini güncelleştirilebilir okuma fırsat ve imkânlarını vermektedir.

Kaynakça

- Arpağuş, Sâfi (2005/2). "Tasavvufta 'Mantıku't-tayr', Mevlânâ'da Hz. Süleyman ve Kuşdili Tasavvuru". *M. Ü. İlâhiyat Fakültesi Dergisi*. 29. İstanbul: s. 121-135.
- Ayverdi, İlhan (2011). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı.
- Bilgegil, M. Kaya (1989). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâğât)*. İstanbul: Enderun.
- Ceyhan, Semih (2007). "Remiz". *DİA*. C. 34. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 558-560.
- Demirel, Şener (2012). "Sembol, Sembolik Dil ve Bu Bağlamda Mesnevî'nin İlk 18 Beytindeki Sembolik Unsurlar". *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 7/3. Summer. Ankara: 915-947.
- Durmuş, İsmail (2007). "Remiz". *DİA*. C. 34. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 556-558.
- Gölpınarlı, Abdülbâki (1989). *Hurûflük Metinleri Kataloğu*. Ankara: AKDİTYK Türk Tarih Kurumu Yayınları.

- Kırman, Aydın (2004). *Yemînî'nin Fazîlet-nâme'si -Şekil ve Muhtevâ Tahlili-*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi. 67-97.
- Kırman, Aydın (2007). "Harnâme'yi Eski Türk Edebiyatı'ndan Okumak". *Değirmen* (Eğitim, Düşünce ve Sanat Dergisi). Adapazarı: 19-29.
- Kırman, Aydın (2013). "Yemînî". *DİA*. C. 43. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. 420-421.
- Kırman, Aydın (2016). "Yemînî'nin Fazîletnâme'si ve Nâbî'nin Hayriyye'sindeki Tarihî Olumsuz Tipler: Sufi ve Kadı". *Ölümünün 300. Yılında Nâbî'ye Armağan*. Ankara: TDK Yayınları (Yayına Haz.: İ. Çetin Derdiyok; H. Dilek Batislam). 117-135.
- Koçak, Süleyman (2009). "Kur'ân'da Mesellerle Anlatımın Eğitim Açısından Değeri". *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*. Samsun: IX. S. 1. 188-215.
- Levend, Ağâh Sırrı (1984). *Divan Edebiyatı -Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar-*. İstanbul: Enderun.
- Noyan, Bedri (1998). *Bütün Yönleriyle Bektâşîlik ve Alevîlik. ? : Şahkulu Sultan Dergâhı-Ardıç Yayınları*. C.1.
- Ocak, Ahmet Yaşar (1997). "İslâm, Tasavvuf ve Tarikatlar (Sosyal tarih perspektifinden bir bakış)". *Türkiye Günlüğü*. Ankara: S. 45. 5-10.
- Ocak, Ahmet Yaşar (2000). *Alevî ve Bektâşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rieu, Charles (1888). *Catalogue of The Turkish Manuscripts in The British Museum*. London.
- Sümer, Faruk (2010). "Tahtacılar". *DİA*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. C. 39. 436-437.
- Tepeli, Yusuf (2002a). *Derviş Muhammed Yemînî Fazîlet-nâme I (Giriş-İnceleme-Metin)*. Ankara: AKDITYK Türk Dil Kurumu Yayınları. 504-509.
- Tepeli, Yusuf (2002b). *Derviş Muhammed Yemînî Fazîlet-nâme II (Gramatikal Dizin)*. Ankara: AKDITYK Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tulum, Mertol (2013). *Osmanlı Türkçesi Büyük El Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları. 1. baskı.
- Yeniterzi, Emine (1993). *Divan Şiirinde Na't*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Çizgi Film Çevirisinde Onomastik Etki

Yrd. Doç. Dr. SEVTAP GÜNAY KÖPRÜLÜ*

Öz

Çocuklar, günün büyük bir kısmını televizyon karşısında çizgi film izleyerek geçirmektedir. İzledikleri arasında yerli çizgi filmlerin yanı sıra Türkçeye çevrilmiş birçok yabancı çizgi filmler de yer almaktadır. Çocukların gördükleri olayları, sevdikleri kişileri genellikle taklit ettikleri göz önüne alındığında, dil ve davranış yönünden izlediklerinden etkilendiklerini söylemek mümkündür. Bu nedenle *çizgi film çevirisi* üzerinde durulması gereken ve bu alanda daha çok bilimsel çalışma yapılması gereken bir konudur.

Bu çalışmada çizgi filmlerde geçen kişi ve yer adlarının hedef dile çevirileri ele alınmıştır. Bu amaçla, yakın zamanda televizyon ve sinemalarda yayınlanan yabancı çizgi filmlerde geçen özel adlar, hedef dile çevirileri, hangi adların çevrildiği veya çevrilmediği, özel ad çevirisinde uygulanan çeviri yöntemleri incelenmiş ve örneklendirilmiştir. Araştırma sonucunda, çizgi filmlerde geçen özel adların çevirisinde belirli bir kıstasın olmadığı, kimi adların yerelleştirildiği, kimilerinin taşıdığı anlama veya çağrışımına göre uyarlanarak çevrildiği, kimi adların ise olduğu gibi bırakıldığı veya atlandığı görülmüştür.

Anahtar sözcükler: Çizgi film, onomastik, özel ad, çeviri, çocuklar

THE ONOMASTIC EFFECT ON CARTOON TRANSLATION

Abstract

The children spend most of the day by watching cartoons on television. In addition to the native cartoons they watch, there are also many foreign cartoons translated into Turkish. Children often imitate the events they see and the people they love. Hence, it is possible to say that they are influenced by what they see in terms of language and behavior. For this reason, *cartoon translation* is a topic that needs to be emphasized and scientifically studied more.

In this paper, the translation of the names of characters and places in cartoons into the target language is discussed. For this purpose, the proper nouns used in foreign cartoons that have recently been broadcasted on television and cinema, the matter of how they are translated into the target language and the translation methods used for this purpose are scrutinized and exemplified. This research states that there is no specific criterion in the translation of proper nouns in cartoons, some names are localized, some are

* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Eğitim Fakültesi Almanca Öğretmenliği, sgkoprulu@hotmail.com

adapted/translated depending on the meaning and connotation they have, and some are left as they are and lastly, some are ignored.

Keywords: Cartoons, onomastic, proper noun, translation, children

Giriş

Cizgi filmler günümüzde çocukların en çok izlemeyi tercih ettikleri yayın türleridir. Ülkemizde son zamanlarda yerli yapım çizgi filmlerin sayısı artmış olsa da henüz yeterli sayıda değildir. Bu nedenle sinemaların yanı sıra televizyonlarda Türkçeye çevrilmiş birçok yabancı yapım çizgi filmler yer almaktadır. Kimi çizgi filmlerde kültürel özellikler, folklorik temalar ön plandadır (*Prenses Kaguya Masalı*'nda olduğu gibi). Çocuklar genel olarak tüm yabancı çizgi filmlerde, özellikle de folklorik temalı filmlerde yabancı oldukları konularla, farklı yer ve kişi adlarıyla, giyim-kuşam, yeme alışkanlıkları gibi kültürel değerlerle karşılaşır.

Çocukların vakitlerinin çoğunu televizyon karşısında çizgi film izleyerek geçirdiği ve gördükleri davranışları, sevdikleri kişileri genellikle taklit ettikleri göz önüne alındığında, dil ve davranış yönünden etkilenmediklerini söylemek mümkün değildir. Bu nedenle 'çizgi film çevirisi' üzerinde durulması gereken ve bu alanda daha çok bilimsel çalışma yapılması gereken bir konudur. Ne var ki ülkemizde bu alanda yeterli çalışmaya rastlanmamaktadır.

Bu çalışmada özel adlar ve çevirilerine ilişkin kuramsal bilgilere yer verildikten sonra çizgi filmlerde geçen kişi/karakter ve yer adlarının hedef dile çevirileri incelenmiş ve çeviribilimsel çerçevede değerlendirilmiştir. Bu kapsamda güncel olarak televizyon ve sinemalarda yayınlanan çizgi filmlerde geçen özel adlar ve bu adların hedef dile nasıl aktarıldıkları incelenmiştir.

1. Çizgi Film¹

*Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*² sözlüğüne göre çizgi film, "genelde eğlenceli, gerçekten daha ziyade çizilmiş karakterler ve resimler kullanılarak yapılan bir televizyon programı veya kısa filmidir".

Çizgi film sinema terimi anlamında, "bir konuyla ilgili olarak karakterlerinin hareketlerini belirtecek biçimde art arda çizilmiş resimlerden oluşan sinema filmi" (Türk Dil Kurumu *Güncel Türkçe Sözlük*)³ olarak tanımlanmaktadır.

Televizyon kanallarındaki çizgi filmler genellikle, yaklaşık 15-20 dakika süren ve her bölümde farklı bir temanın işlendiği ancak temelde birbirine bağlı seri bölümler şeklinde

¹ Çalışmada çizgi film ve animasyon ayrımı gözetilmemiştir.

² <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cartoon> (erişim, 16.11.2016)

³ www.tdk.gov.tr (erişim, 10.11.2016)

gösterilmektedir; diğer bir deyişle bir nevi pembe dizidirler. Sinemada gösterilen çizgi filmler ise, tek gösterimlidir ve daha uzun sürer. Ancak son yıllarda sinema çizgi filmlerinde de seri gösterimler başlamıştır: *Arabalar 1-2*, *Kung Fu Panda 1-2-3*, *Madagaskar 1-2-3*, *Buz Devri 1-2-3-4*.

Çizgi filmlerde karakterlere verilen adlar genellikle rastgele olmamaktadır. Karakterlerin adları onların kişilik özelliklerini (*Pamuk Prenses* gibi), fiziksel özelliklerini (*Keloğlan* gibi), etnik kökenini (*Kaguya*, *Heidi* gibi) vb. yansıtmaktadır. Çocuk aynı zamanda kendi kültürel ortamından farklı giyim kuşam ve çevre içerisinde alışık olmadığı bir adı (örneğin *Winx* çizgi filminde teknolojinin koruyucu perisi olan 'Tecna' adını) duyduğunda ise yabancı bir çevreye/kültüre ait olduğunu algılayabilir.



Yabancı yapım çizgi filmlerde özellikle adlar ve hitaplar ilk önce dikkat çeken kültürel farklılıklardır. Küçük kardeş büyüğüne 'abi', 'abla' yerine adıyla seslenir; 'kerata', 'koçum' gibi ifadeler yer almaz. Danslar, yemekler, çocuk oyunları, müzikler farklıdır. Peki, bu kadar farklılık içinde özel adlar çevrilmeli midir ya da yerelleştirilmesi ne kadar doğrudur?

2. Onomastik

Yunanca kökenli bir kavram olan *Onomastik* (Alm. *Namenkunde*, İng. *Onomastics*) geniş anlamda, "anlambilimle yakınlığı olan, ancak yöntem bakımından ondan ayrılan ve sözcük-kavram ilişkisine önem veren bilim dalı"dır. Dar anlamda ise, "genellikle her dilde özel ad sayılan öğeler üzerinde duran ve özel adları kökenbilgisi, tarihsel gelişme yönünden ve çeşitli dil ve kültür sorunları açısından inceleyen bilimdir." (Aksan 1995: 32, 415-421).

Onomastik'in inceleme alanına giren özel ad bugüne değin genel olarak "tek bir kişiyi, belli bir canlı ya da cansız varlığı, bir düşünce ya da belli bir yeri anlatan adlar" olarak tanımlanmıştır (416).

Özel ad denilince akla ilk gelenler, kişi adları, şehir adları, ülke adları, kurum adlarıdır. Bunların dışında dil, din, ulus, kitap, dergi, gazete, dernek adları gibi geniş bir yelpazeye sahiptir. *Kül Kedisi*, *Pamuk Prenses* gibi masal karakterleri, *Winx*, *Spiderman* gibi fantastik kurgu karakterleri, gemi, uçak veya tren adları, olaylar ve koşullar vb. özel ad kapsamındadır.

Adların ses biçimleri, tarih içerisinde toplumdan topluma büyük ölçüde değişmiştir. Örneğin, Yahya (Tr.), Hans (Alm.), John (İng.) aynı kökene dayanmaktadır. Alexander (Alm.), Alexandre (Fr.) ile İskender (Tr.) aynı kişi adıdır. Euphrates bugün bizde Fırat olarak

kullanılmaktadır. Bütün bu değişmelerin ana nedeni, bu türden özel adların yüzyıllar boyunca değişik ülkelerde farklı dillerde söylenmiş olmasıdır (Aksan 1995: 417).

Zengin'in (2006: 35-36) de belirttiği gibi, kişi adları incelenirken, toplumdaki ad verme gelenek ve göreneklerinin iyi bilinmesi gerekir. Bir kişiye ad verilmesine ilişkin yasal düzenlemeler, Alman toplumuyla Türk toplumunda farklıdır. Ad olarak verilmesi uygun olduğu sürece Türk toplumunda "Çicek", "Ramazan", "Aslan", "Bulut" gibi tür adları kişi adı olarak verilebilir. Çocuđun anne ve babası tarafından uydurulan, bilinçli bir biçimde yapılan (örneğin, anne Feriha, baba Hüseyin, çocuğun adı Feryin) adlar da vardır. Ayrıca başta Arapça ve Farsça adlar olmak üzere, diğer yabancı dillerden birçok ad alınmıştır. Ancak çocuğa konulan adların resmiyet kazanabilmesi için uyulması gereken yasal ilkeler söz konusudur.⁴ Alman toplumunda ise, bir kişiye ad verme, adın kişiyi rencide etmemesi, küçük düşürmemesi ve ad olarak verilmeye uygun bir sözcük olması anlamında bizimkiyle benzerlik gösterse de tür adlarının kişi adı olarak verilmesine izin verilmemesi nedeniyle farklılık gösterir⁵. Örneğin kız çocuğuna "Blume" (Çicek) ya da erkek çocuğuna "Löwe" (Arslan) tür adları kişi adı olarak verilemez. Bu nedenle Alman kişi adları, eski Germen adlarından ve Latince, Yunanca, Fransızca gibi birçok yabancı dilden alınan adlardan oluşur. Örneğin Peter, Petrus adının bir varyasyonudur. Latince (Petrus) veya Yunanca (Pétros) kökenlidir; Pétros anlamı kaya, tař demektir⁶ (Duden Sözlük). Tür adı bir kişiye veya bir yere verildiği zaman artık özel ad olur. Tür adı büyük yazılmazken özel ada dönüşmüş tür adları büyük yazılır. Almancada ise, sadece özel adlar değil, bütün adlar büyük yazılır. Ancak İngilizcede sadece özel adlar büyük yazılır.

3. Çeviribilimsel Kapsamda Özel Adların Çevirisi

Chiaro'nun (2009: 155) da bahsettiği gibi, görsel-işitsel çevirilerde, özellikle dilsel ve kültürel zorluklar ön plana çıkmaktadır. Bu zorluklar arasında kişi ve yer adları, para birimleri, kurumlar gibi kültür odaklı gönderimler de yer almaktadır.

Genel kanı özel adların çevrilmeden hedef dile aktarılması gerektiği yönündedir. Ancak uygulamada özel adların işlevlerine göre çevrilebilir olduğu, hatta çevrilmesi gerektiği görülmektedir. Örneğin, Michael Ende'nin *Die unendliche Geschichte* (Bitmeyecek Öykü) adlı eserini İngilizceye çeviren Ralph Manheim, eserde geçen özel adları sadece

⁴ 1587 sayılı Nüfus Kanunu'nun 16. maddesinde "çocuğun adını ana ve babası kor. Ancak ahlak kurallarına uygun düşmeyen veya kamuoyunu inciten adlar konulmaz" ibaresi yer almaktaydı. Bu kanun 5490 sayılı Nüfus Hizmetleri Kanunu'yla yürürlükten kaldırılmıştır. Dolayısıyla bu ibare artık yer almamaktadır. Yine Nüfus Hizmetlerine Ait Kuruluş Görev ve Çalışma Yönetmeliği'nin 77. maddesinde "çocuğun adını ana ve babası koyar, ancak, milli kültürümüze, ahlak kurallarına, örf ve adetlerimize uygun düşmeyen veya yasaya aykırı ya da kamuoyunu inciten adlar konulamaz" ibaresi yer almaktayken bu yönetmelik de kaldırılmıştır.

⁵ Almanya'da kişi ön adlarının verililişine dair bir kanun yoktur. Ancak buna ilişkin mahkeme kararları gibi düzenleyici uygulamalar vardır.

⁶ www.duden.de/rechtschreibung/Peter_Person_schwarzer_Peter (erişim, 10.11.2016)

çevirmekle kalmamış aynı zamanda fonetik olarak hedef dilde çağrışım yaptığı ada göre uyarlamıştır (Fuchur → Falkor, Phantásien → Fantastica). Yine *Harry Potter* filminin Hollanda diline çevirisinde iki en iyi arkadaş olan Ronald Bilius Weasley → Ronald Virus Wemel ve Hermione Granger → Hermelien Griffel olarak adlandırılmıştır. Almanca'da ise Hermione → Hermine olmuştur.

Ülkemizde ise son zamanlarda çocuklara yönelik çizgi filmlerde özellikle de erken çocukluk dönemine yönelik çizgi filmlerde geçen yabancı adların yerine Türkçe adlar verildiği görülmektedir. Örneğin *Damlanın Dolabı* (*Chloe's Closet*), Chloe → Damla, Lovely Carrot → Havuç Kafa, Tara → Tuğba, Jet → Berk, Riley → Reha,



Danny → Didem. Bu örneğimizde, kaynak dildeki özel adların yerleştirme yöntemiyle hedef dile çevrildiğini, bunu yaparken de fonetik benzerlik gösteren kişi adlarının tercih edildiğini görüyoruz. Çeviribilimde “yabancılaştırma” ve “yerleştirme” çeviri yöntemlerinin temeli Schleiermacher'e dayanmaktadır (bkz. Venuti, 1995: 4, 19-20). Schleiermacher'in “yabancılaştırıcı çeviri” (verfremdende Übersetzung) ve “yerleştirici çeviri” (einbürgernde Übersetzung) teorisinden hareket edecek olursak çizgi filmlerde geçen özel adların hiç değiştirilmeden hedef dile aktarılması “yabancılaştırıcı çeviri”, hedef dilde kullanılan uygun karşılıklarının bulunması ise “yerleştirici çeviri” özelliği taşımaktadır.

Hayri Canavargil (*Henry Hugglemonster*) adlı çizgi filmde ise biraz daha farklı bir yerleştirme söz konusudur. Henry → Hayri, Summer → İlkyaz, Cobby → Bilgin, Ivor → Tek Diş, Daddo → Babişko, Momma → Annişko, Beckett → Bıdık, Denzel → Minişko. Burada, 'Henry' adı, hedef dilde fonetik açıdan benzerlik gösterdiği 'Hayri' kişi adıyla yerleştirilirken diğer adlar uyarlanmıştır. Summer → İlkyaz olarak çevrilmiştir. Zira 'Summer' yaz demektir. Türkçe ad verme geleneğinde ilk olan çocukların adının başına 'ilk' sözcüğü eklenir (örneğin İlker, İlknur). Bu nedenle Canavargil ailesinin ilk ve tek kız çocuğu Summer, İlkyaz şeklinde uyarlanarak Türk ad verme geleneğine de yakınlaştırılmış ve içeriksel, anlamsal ve biçimsel eşdeğer bir çeviri sağlanmıştır. Biçimsel olarak da eşdeğerdir zira tür adı (Summer) yine tür adı (İlkyaz) olarak adlandırılmıştır. Fantastik, gerçek hayatta olması mümkün olmayan figürlerin söz konusu olduğu çizgi filmlerde tür adları karakter adı olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle hedef dile anlamına göre çeviri yapılması hedef kitle açısından yerinde bir uygulamadır. Diğer yandan Hayri'nin abisi Cobby'nin Türkçede 'Bilgin' olmasının nedeni karakter özelliğine göre uyarlanmış olmasıdır. Bebek Ivor ise, görülen tek dişinden dolayı 'Tek Diş' olarak uyarlanmıştır.

Diğer yandan ise, *My Little Pony* adlı çizgi filmde, ne filmin adı ne de karakterlerin adı (örneğin Rainbow Dash, Pinkie Pie, Fluttershy, Twilight Sparkle, Rarity, Applejack) değiştirilmiştir. Filmde geçen İngilizce adlar, yer adları da dahil (örneğin Ponyville) olduğu gibi hiçbir şekilde değiştirilmeden Türkçeye aktarılmıştır. Böylelikle “yabancılaştırma” yapılmıştır. Yabancılaştırma, metnin yabancı özelliklerini öne çıkararak ve hedef kültürü arka plana atan bir çeviri stratejisidir (Venuti, 1995: 20). Bunun yanı sıra, kaynak dilde geçen ve belirli bir amaca göre verilmiş, bir anlam taşıyan karakter adlarının hedef dile olduğu gibi aktarılması nedeniyle hedef dil alıcısı tarafından kolaylıkla anlaşılacaktır. Dolayısıyla çeviride “iletişimsel eşdeğerlik” gözetilmemiştir. Wilss’in (1977) çeviri yaklaşımına göre, çeviri sürecinde çevirmen, kaynak metnin içeriğini ve biçimini anlayarak çözümledikten sonra metnin iletişimdeki etkisini de göz ederek eşdeğer bir şekilde hedef dile aktarmalıdır. Bunun yanı sıra, Koller (1997), çevirinin, kaynak metnin işlevini yerine getirebilmesi için çeviri sürecinde yorumlama ve değiştirme yapılabileceğini ileri sürmektedir.

Aynı şekilde, İsviçreli yazara ait romandan uyarlanmış olan *Heidi* adlı çizgi filmde de, özel adların değiştirilmeden Türkçeye aktarıldığını görüyoruz: Heidi → Heidi, Base Dete → Dete Teyze, Peter → Peter, Alm-Öhi → Alm-Öhi, Tobias → Tobias, Adelheit → Adelheit, Frankfurt → Frankfurt. Bu çizgi filminin çevirisinde özel adlar aynen aktarılmış olsa da aynı açıdan değerlendirilmemelidir. Şöyle ki, örneğin *My Little Pony* çizgi filmi tamamen kurgusal, gerçek hayatla bağlantısı olmayan ütöpik bir çizgi film iken *Heidi* gerçek hayata çok yakın olan ve gerçek hayattan izler taşıyan (Frankfurt, Mainfield, Heidi, Peter gibi) bir filmidir. Bu nedenle bu özel adların olduğu gibi hedef dile aktarılması gerekmektedir.

Zengin (2006: 39), özel adların bir alt grubunu oluşturan yer adlarının çevrilemez olduğunu, şayet herhangi bir yer adı, hem kaynak ve hem de hedef dilde varsa, o zaman hedef dildeki şeklinin alınabileceğini belirtir. Örneğin bir ülke adı olan Österreich (Alm.) → Avusturya. *Heidi*’de geçen şehir adı Frankfurt çeviride aynı kalmıştır, zira hedef dil içinde bu şehir için kullanılan farklı bir ad bulunmamaktadır.

Diğer yandan *Şimşek McQueen* adlı çizgi filmde Carburator Country → Karbüratör Bölgesi olarak çevrilmiştir. Zira böyle bir kasaba kurgusaldır, filmin içeriğine göre uydurulmuş bir kasaba adıdır ve hedef dile çevrilmesi gereklidir. Almanca çevirisinde ise bu bölge adı hiç geçmemektedir⁷. Ancak *My Little Pony* çizgi filminde aynı mantıkla hareket edilmediğini görüyoruz. Örneğin midillilerin yaşadığı yerin adı Ponyville aynen alınmıştır.

Özel adların çevirisine dair çeviribilimsel çevrede bugüne kadar hem fiki olma durumu söz konusu olmamıştır. Bir metin içerisinde, diğer bir deyişle bir bağlam içinde geçen özel adların çevirisine yönelik bilimsel dayanağı olan belirli bir yöntem zikredilmemektedir. Bu nedenle de bunların çevirisi çevirmenin (veya işverenin) şahsi

⁷ www.youtube.com/watch?v=7hDbwfhchUc (erişim 20.11.2016)

kararına ve onun yaratıcılığına bırakılmış durumdadır. Nitekim Lutz Rühling (1992: 154), natüralist romanlarda geçen coğrafik adların çevirisine ilişkin yaptığı araştırmasında bazı adların çevrildiğini, bazılarının çevrilmediğini, bazı çevirmenlerin sadece bir kategoride yer alan coğrafik adları çevirdiklerini, diğerini ise çevirmediğini belirterek Hermans (1988) ve Gläser'in (1976), özel ad çevirilerinin henüz bir standardının olmadığına yönelik tespitlerine işaret etmektedir.

Özel adların çevirisine ilişkin Schreiber (1993: 180-181), modern yazınsal çevirilerde kişi adlarının kuralda aynen alındığını, ancak çocuk kitapları çevirilerinde büyük ölçüde şahıs adlarının yerleştirildiğini; diğer çeviri türlerinde ise, örneğin uzmanlık alan çevirilerinde veya belge çevirilerinde yer ve kişi adlarının yerleştirilmesinin prensipte kabul edilemez olduğunu belirtir.



Prensipite bir anlamı, bir tasvir işlevi, karakteristik özellik belirtme işlevi olmadığı sürece özel adlar çevrilemez. Yazınsal eserlerde veya çocuklara yönelik eserlerde özel adlar özellikle de karakter adları sadece figürleri adlandırmakla kalmaz tasvir edici nitelik kazanır (örneğin *Keloğlan*, *Demir Adam*, *Pamuk Prenses*). Bu durumda hedef dile çevrilebilirler, hatta çevrilmelidirler. Nitekim özel adların çeviri sorunlarına ilişkin araştırmaları olan Kalverkämper (2000) de, kaynak dilde geçen, anlamı olan ve bir şeye çağrışım yapan bir özel adın anlamının hedef dile çevrilmesi taraftarıdır.

Diğer yandan, Zengin (2006: 37), anlamları anlaşılabilir adların (Aslan) hedef dile çevrilmesi (Alm. Löwe, İng. Lion) durumunda, 'Aslan' adının Türkçede öncelikle adı taşıyan bireyi çağrıştıran 'Löwe' adının bir Almanca öncelikle yırtıcı hayvanı çağrıştıracak ve dolayısıyla önceliklerin yer değiştireceğini belirterek kişi adlarının çeviride olduğu gibi alınması gerektiğini belirtir. Bununla ilgili olarak *Heidi* örneğini verebiliriz: Heidi'nin annesinin adı olan Adelheid/Adelheit, Adal (= edel, asil, soylu anlamındadır) ve heit (aslında bir sonektir, ancak eski yüksek Almancada varlık anlamındadır) sözcüklerinin birleşiminden oluşmuş eski bir addır. Dolayısıyla "asil varlık" ⁸ anlamındadır. Bu ad da anlamına göre çevrilmemiş olduğu gibi alınmıştır. Çevrilmesi de zaten uygun olmazdı. Zira 'Adelheit' adı Heidi'nin annesinin göstergesidir ve taşıdığı anlamdan sıyrılmıştır. Bunun yanı sıra böylesine gerçek hayatı yansıtan ve filmde geçen birçok yerin ve kişi adlarının (olayların değil) gerçekle örtüştüğünü göz önüne alırsak salt Adelheit adının Asilvarlık olarak Türkçeye aktarılması kabul edilemez olurdu.

Özel adın çevrilmesi hâlinde ad hedef dilde aynı çağrışımı yapıyorsa, aynı göstergeye işaret ediyorsa, aynı imge oluşuyorsa ve eşdeğer işleve sahipse kaynak dildeki özel adın

⁸ Bkz. [http://wiki-de.genealogy.net/Adelheid_\(Vorname\)](http://wiki-de.genealogy.net/Adelheid_(Vorname))

taşıdığı anlam hedef dile çevrilmelidir. Bu durum özellikle gerçek hayatla bağlantısı olmayan ütöpik çizgi filmlerde karakterlerin fiziksel veya karakteristik özelliklerine yönelik ad verilmesi durumunda söz konusu olur. Ancak özel ad çevrildiğinde hedef alıcıda farklı bir gösterge/ımge oluşmasına neden oluyorsa ve hedef dilde karşılığı yoksa çevrilmeden bırakılmalı, aynen alınmalıdır. Bu durum gerçek hayattan izler taşıyan gerçekçi çizgi filmlerde geçen özel adlar için geçerlidir.

Heidi çizgi filminde, Heidi'nin Alplerde yaşayan dedesi 'Alm-Öhi' olarak anılmaktadır⁹. Alm, Alp dağının uzantısı bir dağın adıdır. Öhi ise, Almanca Oheim (amca) adının kısaltmasıdır. Dolayısıyla Alm dağında yaşayan dedenin adı (bir nevi lakabı) öyküntü çeviri (İng. calc) yöntemiyle "Alm-Amca" olarak verilebilirdi. Nitekim *Heidi*'nin animasyon filminde Alm-Öhi → amca olarak geçmektedir.¹⁰ Ülkemizde öyküntü çeviri aracılığıyla tanınmış olan karakterler vardır: *Spiderman* → *Örümcek Adam*, *Ironman* → *Demir Adam*.

Diğer yandan, yine *Heidi* örneğinden devam edecek olursak filmin orijinalinde geçen Barbel adı, Türkçesinde geçmemektedir¹¹. Oysa filmin Almancasında ilk bölümlerinde Dete teyze, Heidi'yi dedesine bırakmaya giderken ve dönüşte Barbel ile konuşmakta ve köylü kadın arkadaşı Barbel'in adını sık sık kullanmaktadır.¹²

Bunların dışında, kaynak ve hedef dilde aynı kullanılan bir ad var ise (örneğin Alm. Maria, Tr. Meryem) o zaman hedef dildeki karşılığının kullanılabilmesi akla gelebilir. Ancak bu durum, sıklıkla yabancı adın yer aldığı bir eserde izleyicide tepkiye neden olabilir, izleyici o karakterin kendi kültüründen olduğu izlenimine kapılabilir. Bu nedenle diğer özel adlar çevrilmeden bırakılmış ise, her ne kadar eşdeğeri hedef dilde olsa dahi (Maria → Meryem) hedef dildeki karşılığıyla verilmemesi daha doğru bir karar olacaktır. Bu durum özellikle hedef kitlesi küçük yaş grubu olan çeviriler için daha geçerlidir. Ancak örneğin tarihte bilinen Büyük İskender'i konu alan veya Meryem Ana'yı konu alan bir filmin çevirisi söz konusu ise, bu adların hedef dildeki eşdeğer karşılıklarının kullanılması gerekir. Zira burada her iki dilde adlar aynı kişiye işaret etmektedir.

Çizgi filmlerde geçen özel adların çevirisinde dikkati çeken diğer bir husus ise sözcük oyunlarının olduğu adlardır: *Hayri Canavargil*'de babanın adı 'Dad' sözcüğünü çağrıştıran Daddo, annenin adı 'Mom' sözcüğünü çağrıştıran Momma'dır. Tür adından sözcük oyunuyla özel ad yapılmıştır. Türkçe çevirilerinde kaynak dilin sözcük oluşturma stilini yansıtmak üzere 'Babişko' ve 'Annişko' adları kullanılmıştır. Kaynak sözcüğün stiline uygun eşdeğer bir çeviri yapılmıştır. Bu anlamda Koller (1997: 216), biçimsel-estetik

⁹ www.youtube.com/watch?v=6NXVpqfK3AI (erişim, 16.11.2016)

¹⁰ www.youtube.com/watch?v=B71-1m3eujU (erişim, 20.11.2016)

¹¹ www.youtube.com/watch?v=6NXVpqfK3AI ve www.youtube.com/watch?v=Vw_0NZPkWJ8 (erişim, 16.11.2016)

¹² Animasyon filminin Türkçesinde ise Barbel adı geçmektedir.bkz. www.youtube.com/watch?v=B71-1m3eujU (erişim, 16.11.2016)

eşdeğerlikten (Alm. formal-ästhetische Äquivalenz) bahseder. Bu, kaynak metnin belirli estetik, biçimsel ve bireysel tarz özelliklerini koruyan eşdeğerlik türüdür.

Diğer yandan, *Şimşek McQueen* filminde spiker Bob Cutlass'ın, Türkçesinde aynı kalırken Almancasında 'Heiko Water' olarak çevrildiği görülmüştür. Bob Cutlass filmde bir spor spikeridir ve gerçek hayatta Amerikan televizyonlarında spor muhabirliği yapan Robert Quinlan "Bob" Costas'ı fonetik açıdan



çağrıştırmaktadır. Almanca çeviride geçen Heiko Water adı ise, Almanya'da Formula 1 yarışları spikeri ve spor yazarı olan Heiko Waßer adını çağrıştırmaktadır. Bu tür ad çevirisi tercihi çeviribilim kapsamında değerlendirdiğimizde, adların değiştirilerek kaynak dildeki adların uyarlanarak yerine hedef dilde aynı işlevi gören bir ad kullanılması ve soyadlar üzerinde yapılan değiştirmelerle biçimsel ve işlevsel eşdeğerliğin (Koller, 1997) dikkate alındığını görüyoruz. Aynı zamanda bu tarz çeviri için "yerine geçme" (substitution) kullanıldığını da söyleyebiliriz. Dilbilimsel açıdan bu yöntem "bir sözcede yer alan öğelerden birinin yerine bir başka öge koyma" (Vardar, 2002: 151) olarak tanımlanmaktadır. Bir dil ögesinin, ona denk olan, aynı anlamı veren başka bir ögesiyle değiştirilmesidir. Aynı şekilde *Şimşek McQueen* filminde yine bir gerçek kişi adından uyarlama yapıldığını görüyoruz: Darrel Cartrip, spor spikeri Darrell Waltrip'in adının uyarlanmasıyla oluşturulmuş bir addır. Almanca çevirisinde Chris Dinner adı ise, eski bir Alman yarış pilotu ve Formula 1 spikeri olan Christian Danner adından uyarlamadır. Ancak bu iki ismin Türkçe çevirisinde uyarlama yapılmamış, "yerine koyma" yöntemi uygulanmamış olduğu gibi aktarılmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada, günümüz çizgi filmlerinde geçen özel adların hedef dile nasıl aktarıldığı, hangi çeviri yöntemlerinin kullanıldığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Hedef dilde özel adlar karşılık buluyor mu, hangi çeviri yöntemiyle nasıl çevriliyor soruları araştırılmıştır. Yapılan araştırma sonucunda görülmüştür ki çizgi filmlerin hedef dile çevirisinde gözetilen belirli bir ölçüt yoktur. Kimi çizgi filmde özel adlar hedef dilde yerleştirilirken veya içerdiği anlama göre uyarlanırken kimilerinde hiç değiştirilmeden olduğu gibi alınmış ve böylece yabancılaştırılmıştır. Bu şekilde yabancılaştırmanın nedeni, çocuklara kendi dünyalarından, çevresinden ve kültüründen çok daha farklı fantastik ve yabancı bir dünyanın olduğu ortamda adların da yabancı kalmasının uygun olduğunun düşünülmüş olması olabilir belki

ancak, izledikleri filmde geçen özel adların daha anlaşılır olması çocuklar için bir avantajdır. Diğer yandan filmde çok fazla tekrarlanmayan adlar ise çeviride atlanmıştır.

Özel adların en önemli görevi, farklı nesnelere, kişileri ve yerleri tanımlamak, onlara bir kimlik kazandırmaktır. Bu nedenle özellikle karaktere yönelik ipuçları veren özel adların hedef dile çevrilmesi, çocukların karakteri daha kolay çözmesine ve daha kolay hatırlamasına yardımcı olur. Bunun yanı sıra *Damla'nın Dolabı* çizgi filmde olduğu gibi, filmde kültürel vurgulama yoksa özel adların belirgin bir işlevi yoksa ve çağrışımsal yapıda değilse adların yerelleştirilmesi, olması gereken bir yaklaşımdır.

Çocuklar için çeviri yaparken, kaynak filmde bulunan yabancı adlara, yaptığı çağrışımlara, göstergesine, anlamına hedef dilde eşdeğeri olup olmadığına dikkat edilerek çocuklar için en doğru karar olacak bir politikanın benimsenmesi gerekmektedir. Çocuklara yönelik eserlerin çevirisinde, kullanılan dil, buna özel adlar da dâhil, çocukların yadırgamayacağı bir biçimde olmalıdır. Gerçek hayattan alınan kişi adları çevrilemez belki, ancak çocuklara yönelik kurgusal karakterlerin kurgusal adları çevrilebilir, hatta çevrilmelidir. Bu kişi adının ait olduğu milletin bilinmesi önemli değilse, diğer bir deyişle filmde kültürel unsurlar ön planda değilse, karakter veya yer adının bir anlamı varsa, bir şey çağrıştırıyorsa hedef dile uyarlanarak çevrilmelidir. Çevirisi yapılmadan bırakılan adların anlamını çocuk bilemez. Ayrıca, çocuklar için kendi dillerindeki eşdeğerlerini hatırlamak ve tekrarlamak çok daha kolay olur.

Kaynakça

Aksan, Doğan (1995). *Her Yönüyle Dil*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Chiaro, Delia (2009). "Issues in Audiovisual Translation", içinde *The Routledge Companion to Translation Studies*, (Ed. Jeremy Munday), (Revised edition). Oxon: Routledge, pp. 141-163.

Gläser, Rosemarie (1976). "Zur Übersetzbarkeit von Eigennamen", içinde *Linguistische Arbeitsberichte* (Leipzig), 13, S. 12-25.

Hermans, Theo (1988). "On Translation Proper Names, with reference to 'De Witte' and 'Max Havelaar'", içinde *Modern Dutch Studies. Essays in honour of Peter King* (Ed. Michael Wintle). London: The Athlone Press, S. 11-24.

Kalverkämper, Hartwig (2000). "Kontaktonomastik – Namen als Brücken in der Begegnung von Menschen und Kulturen", içinde *Onomastik. Bd. 2 Namensysteme im interkulturellen Vergleich* (Ed. Dieter Kremer). Tübingen: Niemeyer, S. 6-20.

Koller, Werner (1997): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. (5. Auflage). Heidelberg; Wiesbaden: Quelle & Meyer.

- Rühling, Lutz (1992). "Fremde Landschaft. Zum Problem der geographischen Eigennamen in den Übersetzungen von Strindbergs naturalistischen Romanen", içinde *Die literarische Übersetzung als Medium der Fremderfahrung* (Ed. Fred Lönker). Berlin: Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung Bd. 6, S. 144-172.
- Schleiermacher, Friedrich (1973). "Methoden des Übersetzens (1813)", içinde *Das Problem des Übersetzens* (Ed. Hans Joachim Störig). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 38-70.
- Schreiber, Michael (1993): *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Gunter Narr Verlag
- Vardar, Berke (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (2nd ed.). Londra: Routledge.
- Wilss, Wolfram (1977). *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. Stuttgart: Ernst Klett.
- Zengin, Dursun (2006). *Almancaya Çevrilen Türk Masallarında Çeviri Sorunları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 873.
- www.duden.de (erişim, 10.11.2016)
- <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cartoon> (erişim, 16.11.2016).
- www.tdk.gov.tr (erişim, 10.11.2016)
- www.youtube.com (10.11.2016)

Biyografi Yazarı Olarak Peyami Safa ve İsmet Paşa Biyografisi

Yrd. Doç. Dr. İ. ETHEM ÖZKAN*

Öz

Peyami Safa, yapıtlarının sayıca çokluğu, konuca zenginliği, düşünce yapısı ve üslubu ile birçok eleştirmen tarafından Türk edebiyatının en önemli isimlerinden biri kabul edilir. Hakkında birçok çalışma yapılmasına rağmen onun biyografi yazarlığı ve biyografileri üzerinde yeterince durulmamıştır. Burada Peyami Safa'nın biyografi yazarlığı incelenmiş ve örnek olarak *Muhterem Hariciye Vekilimiz İsmet Paşa* başlıklı metni, günümüz harflerine aktarılmıştır. Böylece Peyami Safa'nın yazarlığının çok bilinmeyen bir boyutu aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Biyografi, Peyami Safa, biyografi yazarlığı, biyografik eserler, İsmet İnönü biyografisi.

Abstract

Peyami Safa is acknowledged as one of the most significant names of Turkish literature by literary critics. His genuine style, various topics and way of thinking are appreciated by literary circles. Even though there are lots of studies about him, his biographer way has been neglected. In this study, firstly Peyami Safa will be analyzed as a biographer and secondly his work about İsmet İnönü, *Muhterem Hariciye Vekilimiz İsmet Paşa* will be transliterated to modern Turkish alphabet. Thus, an unknown dimension of Peyami Safa's authorship will be enlightened.

Keywords: Biography, Peyami Safa, biographer, biographical works, the biography of İsmet İnönü.

Giriş

Peyami Safa, farklı türlerde kaleme aldığı eserlerle 20. yüzyıl Türk edebiyatının en üretken yazarlarından biridir. Bu üretkenliği hakkında yapılan çalışmalarda da yansımış, birçok eleştirmen eserlerini çeşitli açılardan incelemiştir. Onun roman, hikâye, fıkra, deneme, biyografi ve eleştiri gibi birçok türde, bunun yanı sıra edebiyat, dil, müzik, siyaset, felsefe, sosyoloji, psikoloji ve tıp gibi farklı alanlarda yazdıkları

* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ethemo67@gmail.com

araştırmacılara farklı çalışma alanları sunmuştur (Gür 2013: 3). Buna rağmen söz konusu çalışmalar irdelendiğinde onun biyografi yazarlığının göz ardı edildiği görülmektedir. Bu makalede bir biyografi yazarı olarak Peyami Safa üzerinde durulacak ve ardından Peyami Safa'nın yazdığı İsmet İnönü biyografisi günümüz alfabetine aktarılacaktır.

Peyami Safa, biyografik bilgi barındıran birçok yazı kaleme almıştır. Bunların birçoğu çalıştığı gazete ve dergilerde çıkan ve nekroloji türünde değerlendirilebilecek köşe yazılarından ibarettir. Bu yazılarda Peyami Safa, tanıdığı kişilerin ölümlerinden sonra onlar ile ilgili anlarına ya da ölen kişinin eserleri hakkında izlenimlerine yer vermektedir. Bunların birçoğu Ötüken Neşriyatın çıkardığı Objektif serisinin altıncı cildi olan *Yazarlar, Sanatçılar, Meşhurlar* kitabında bir araya getirilmiştir.

Bunların dışında yazarın müstakil olarak kaleme aldığı şu ana kadar tespit edilen on yedi biyografi eseri vardır. Beşir Ayvazoğlu, bu eserleri şu şekilde sıralar:

- Büyük Halaskârimız Mustafa Kemal Paşa*, Orhaniye Matbaası, İstanbul 1920.
Değerli Kumandanlarımızdan Kazım Paşa, Orhaniye Matbaası, İstanbul 192?.
Değerli Kumandanlarımızdan Yakup Şevki Paşa / Anadolu'daki Büyük Hizmeti, Resmi Tercüme-i Hali ve Şahsiyeti, Orhaniye Matbaası, İstanbul 192?.
Güzide Serdarlarımızdan Ali Fuat Paşa ve Pederi Merhum İsmail Fâzıl Paşa / Orduda ve Büyük Taarruzda Hizmetleri ve Tesirler, Orhaniye Matbaası, İstanbul 192?.
Güzide Serdarlarımızdan Muhittin Paşa / Orduda ve Anadolu'daki Hayat, Orhaniye Matbaası, İstanbul 192?.
İsmet Paşa / Çocukluğu ve Gençliği, Orduda ve Anadolu'daki Hayat, Orhaniye Matbaası, İstanbul 192?.
İstanbul'un İlk Şerefli Mümessili Refet Paşa / Orduda, Anadolu'da ve İstanbul'da Faaliyeti, Tercüme-i Hal-i Resmisi, Orhaniye Matbaası, İstanbul 192?.
Muhterem Heyet-i Vekile Reisimiz Rauf Bey, Orhaniye Matbaası, İstanbul 192?.
Mübeccel Serdarımız Fevzi Paşa / Anadolu Gazalarında Mühim Hizmetleri, Resmi Tercüme-i Hali ve Şahsiyeti, Orhaniye Matbaası, İstanbul 192?.
Mussolini Kimdir? Faşizm Nedir?, Tasvir Neşriyatı, İstanbul 1943.
Marks Kimdir? Marksizm Nedir, Tasvir Neşriyatı, İstanbul 1943.
Rousseau Kimdir? Liberalizm Nedir, Tasvir Neşriyatı, İstanbul 1943.
Atatürk Kimdir? Kemalizm Nedir, Tasvir Neşriyatı, İstanbul 1943.
Ziya Gökalp Kimdir? Türkçülük Nedir, Tasvir Neşriyatı, İstanbul 1943.
Makyavel Kimdir? Makyavelizm Nedir, Tasvir Neşriyatı, İstanbul 1943.
Olivera Salazar Kimdir? Korporatizm Nedir, Tasvir Neşriyatı, İstanbul 1943.
Roosevelt Kimdir? New Deal Nedir?, Tasvir Neşriyatı, İstanbul 1943.
(2007: 524-525)

Yazarın eski harflerle yazdığı biyografilerde yayın tarihleri yoktur. Ayvazoğlu, *Büyük Halaskârimız Mustafa Kemal Paşa* başlıklı eserin 1920 yılında yazıldığını belirtir (2007: 524-525).

Oysa Can Şen ve Fevzi Yetkin'in de belirttiği gibi eserde Mustafa Kemal'in cumhurbaşkanı olmasına yer verilmesinden ve eserin beşinci sayfasındaki "mini mini Mustafa, halis Türk yavrusu, bundan kırk iki sene evvel Selanik'te yeryüzüne geldi" cümlesinden yola çıkılarak eserin 1923-1924 yıllarında kaleme alındığı dile getirilebilir



(2011: 107). Ayrıca *Büyük Halaskarımız Mustafa Kemal Paşa* dışında kalan eski harfli biyografilerin sonunda yer alan yayınevi reklamlarından hareketle de bu biyografik eserlerin bir dizi hâlinde Orhaniye Matbaasında 1923-1924 yıllarında yayınlandığı sonucuna ulaşılabilir.

Biyografi en yaygın anlamıyla gerçek bir kişinin başkası tarafından yazılan yaşam öyküsüdür. Türe yönelik genel eğilim değerlendirildiğinde genellikle "hayatları, ilgileri ve uzmanlık alanlarıyla yaşadıkları çağın ve toplumun ilerisinde olan, sıra dışı hayatlarıyla insanların ilgisini çeken" kişilerin yaşam öykülerinin yazıldığı gözlemlenebilir (Kaya 2011: 18). Biyografi hakkında fikir yürüten neredeyse bütün eleştirmenlerin görüşleri bu doğrultudadır.

Peyami Safa'nın biyografilerini yazdığı kişilere göz atıldığında, bu biyografiler iki grup altında sınıflandırılabilir. İlk grup Kurtuluş Savaşı'nın kumandanlarına aittir ve Millî Mücadele döneminin duygusallığıyla kaleme alınmış yaşam öyküleridir. İkinci grupta yer alanlar ise daha çok fikirleriyle tanınmış kişilerin hayatlarıdır. Bu biyografilerin daha tarafsız ve bilimsel bir üslupla kaleme alındığı söylenebilir.

Kurtuluş Savaşı kumandanlarının biyografileri, kahramanları henüz hayattayken kaleme alınmıştır. Orhaniye Matbaasının, *Güzide Serdarımız Muhiddin Paşa* başlıklı eserin sonunda yer alan duyurusunda bu biyografiler şöyle tanıtılır:

Matbaamız, bütün kumandanlarımızın tercüme-i hâllerini neşrediyor. Bugün her yerde isimlerini işittiğimiz bu büyük simalar, nerede doğdular, nasıl büyüdüler, nasıl tahsil ettiler, hangi tarihlerde, nerelerde hizmet gördüler, Anadolu'nun büyük Kurtuluş Cidali'ne nasıl atıldılar, o harikaları nasıl yarattılar, bütün bu meraklı ve ehemmiyetli malumatı bir kitapta bulacaksınız [...] Matbaamız, bu tercüme-i halleri neşretmek suretiyle Millî Mücadeleye naçiz bir hizmette bulunmak istemiştir (21).

Duyuruda biyografilerin yazılma amacı "kumandanları tanıtmak" olarak okura açıkça ifade edilmiştir. Biyografilerin hepsi, duyurudaki plana sadık kalınarak kaleme alınmış ve Millî Mücadeleye "naçiz bir hizmet" için kumandanların hayatları anlatılmıştır. Üstelik bu

biyografilerin yazılmasındaki amaç, yalnızca söz konusu kumandanları tanıtmak değil, aynı zamanda okurun karşısına örnek alınması gereken ülküselleştirilmiş figürler sunmaktır.



Hülya Adak biyografiyi “başkarakteri (protagonist) yüceltme öyküsü” olarak değerlendirir. Ona göre “anlatıcısıyla başkarakteri aynı olmayan ve genelde başkarakteri üçüncü tekil şahısla temsil edilen biyografide başkarakterin yüceltilmesi bazen kahramana tapma boyutlarına varır.” (2006: 201) Peyami Safa’nın kumandanlar için kaleme aldığı biyografilerde, özellikle Mustafa Kemal Paşa biyografisinde, benzeri bir durum vardır. Şu cümleler yazarın, bu biyografiler özelinde, kahramanlarıyla kurduğu ilişkiyi gün yüzüne çıkarır:

Bu küçük eserin maksadı, büyük Mustafa Kemal’imizi herkese tanıtmak değildir. Böyle bir maksat, esasen lüzumsuzdur: Mustafa Kemal Paşa’yı yalnız Türkler değil, bütün mazlum Asya milletleri tanıyor, bütün mağrur Avrupa milletleri tanıyor, kendilerinden başka hiç kimseyi bilmeyen hodbin Amerika milletleri, yarı medeni Afrika, hatta Avustralya milletleri de tanıyor. Yeryüzünde onun ismini işitmeyen kulak, resmini görmeyen göz kalmamış gibidir. Eğer yıldızlarda insanlar varsa, belki, onlar da aziz serdarımızı tanımışlardır.

Onu göklere çıkarmak ne için mübalağa olsun: Başımızın ucunda yırtılmaz karanlıklar vardı; “Biraz ziya... Biraz hava... ” diye ağlıyor, sızlıyor, haykırışıyorduk, ölümün fosforlu ve şeytanî gözleri karşımıza dikilmiş, bizi ürkütüyor, titretiyor, sarartıyordu. Fakat, birdenbire, bu karanlıklarda Türk harsının şimşeği çaktı; siyah bulutlar yarıldı, parçalandı, yıldızlı gökyüzü ve beyaz hilâl görüldü. Bir kahraman, o hilâli tunç göğsünde taşıyarak, kısılmış ve kamaşmış gözlerimizin önünde parladı: Mustafa Kemâl!

Şimdi o hilâl, yeryüzünün bütün karanlık köşe, bucaklarını aydınlatıyor. O hilâl bizimdir, onu göğsünde taşıyan kahramanı biz yarattık, o kahramanın metin seciyesini gözyaşlarımız ve kanımızla, biz yoğurduk (3).

Yazar, Mustafa Kemal’i ülküselleştirme adına onu insanüstü bir konuma yükseltir. Neredeyse hiçbir noksanlığı ona yakıştıramaz, onu tanımamayı imkânsız olarak tanımlar. Gerçek hayattaki Mustafa Kemal’i bir kenara bırakır ve yeni, ülküsel bir Mustafa Kemal yaratır. Bu patografik tavır diğer komutanların biyografilerinde daha yumuşatılmış olarak devam eder. Başka bir deyişle tanrısal bir varlık olarak tasvir edilmiş Mustafa Kemal’in yanında peygamber gibi anlatılan komutanlar vardır:

O hâlde, pekiyi anlaşılıyor ki; bu madde ve ruh kahramanı aziz vilayetlerimizi küstah akınlardan nasıl kurtardı ise yeni bir neslin vücudunu, zekâsını ve ahlakını da terdiden öyle kurtarmıştır. Bu esercikte verilen izahat gösterir ki, Kâzım

Karabekir Paşa da çocuk aşkını ve yetimleri himaye, büyük nebilerin ümmetlerine merhameti gibidir: O derece geniş, o derece hararetili ve o derece şümullüdür.

Bu nebevî şefkat ve merhametin sebebi kendisinden sorulduğu zaman Kâzım Karabekir Paşa Hazretleri şu cevabı veriyorlar:

Ben de küçükken yetim kaldım.

Kâzım Karabekir Paşa da Mustafa Kemal gibi olağanüstü bir insan olarak anlatılır. Sahip olduğu özellikler peygamberlerin özelliklerine eş tutulur. Peyami Safa'nın kahramanlarıyla kurduğu bu ilişki biyografi ile kurmaca arasındaki sınırın geçişkenliğini de gözler önüne serer. İlhan Tekeli biyografiyi "bir kişinin doğumundan ölümüne kadar (yaşıyorsa biyografinin yazıldığı döneme kadar) olan yaşamının bilgi, belge, görsel ve sözlü saptamalar ile şahitliklere dayanarak anlatı formunda, kendisi dışında bir başka kişi tarafından yeniden kurulması" biçiminde tanımlar (2001: 14). Peyami Safa'nın yazdığı biyografilerde anlatı formu, ulaşılan bilgi, belge ve şahitlerin önüne geçer. Başka bir deyişle metin, tarihî bir biyografi ile tarihî roman arasında kalmış izlenimi verir:

Mini mini Mustafa, halis Türk yavrusu, bundan kırk iki sene evvel Selanik'te yeryüzüne geldi. Pembe beyaz, sarışın mavi gözlü bir afacandı. Ma'ruf bir Türk taciri olan babası, bu sevimli yavru ile hakiki sermayesine kavuşmuştu. Mustafa çabucak söz söylemeye başladı, çabucak yürüdü etrafını çabucak tanıdı. Deha ilk yaşlarında, büyük bir zekânın tohumunu taşıdığını belli ediyor, bazı pek zeki çocuklarda görüldüğü gibi, yaşından ve başından büyük işlere akıl erdirmeye uğraşıyordu. Bazı adam sarrafları, daha o zamandan küçük "Mustafa'nın annesine, babasına dediler ki: -Bu küçük, yaman! Küçük yamandı, onu ne yapıp yapıp yaşına başına bakmadan mektebe göndermek lazımdı, anası babası hemen hazırlık yaptılar, yeni esvap diktiler, sırmalı bir cüz çantası aldılar, başına bir tâc koydular, küçük "Mustafa'yı mutantan bir alayla mahalle mektebine başlattılar (5).

Bu alıntıda biyografinin oluşturulmasında kullanılan kurmaca yapı açıkça görülebilir. Mustafa Kemal'in çocukluğuna da olağanüstü özellikler yüklenir. Sanki "Oğuz Kağan Destanındaki" kahraman (Oğuz Kağan) gibi "çabucak söz söylemeye başladı, çabucak yürüdü, etrafını çabucak tanıdı" gibi cümlelerle betimlenir. Ayrıca birinci elden tanıklıklar dışında tahmin edilemeyecek diyaloglar ve anılar yeniden kurgulanarak biyografi inşa edilir.

Peyami Safa'nın Kurtuluş Savaşı kumandanları hakkında yazdığı biyografilerin hemen hepsinde benzeri bir kurgu ve üslup söz konusudur. Bu çalışmanın bir devamı olarak söz konusu biyografilerin tamamının çeviri yazısının yapılması ve Peyami Safa'nın biyografi yazarlığı konusunda daha ayrıntılı bir çalışmanın yapılarak bu eserlerin kitaplaştırılması planlanmaktadır. Böylece Peyami Safa'nın yazarlığının çok bilinmeyen başka bir boyutu daha aydınlatılmış olacaktır.

Büyük Halaskârimız Mustafa Kemal Paşa (Şen ve Yetkin 2011: 107-122) ve *Değerli Kumandanlarımızdan Kazım Paşa* (Özdemir 2011: 123-134) başlıklı biyografilerin çeviri yazısı yapıldığı için bu makalenin ekinde *Muhterem Hariciye Vekilimiz İsmet Paşa* başlıklı metin günümüz alfabetine aktarılacaktır.

Sonuç

Kitaplarının sayıca çokluğu, konuca zenginliği, düşünce yapısı ve üslubu ile birçok eleştirmen tarafından Türk edebiyatının en önemli isimlerinden biri olarak gösterilen Peyami Safa, biyografik bilgi barındıran birçok yazı da kaleme almıştır. Bu biyografiler iki grup altında sınıflandırılabilir. İlk grup Kurtuluş Savaşı'nın kumandanlarına aittir ve Millî Mücadele döneminin duygusallığıyla kaleme alınmış yaşam öyküleridir. İkinci grupta yer alanlar ise daha çok fikirleriyle tanınmış kişilerin hayatlarıdır. Bu biyografilerin daha tarafsız ve bilimsel bir üslupla kaleme alındığı söylenebilir. Peyami Safa'nın biyografi yazılarında seçilen kişiler genellikle Mustafa Kemal, Kâzım Karabekir Paşa gibi tarihte ön plana çıkmış isimlerdir. Yazar, Mustafa Kemal'i ülküselleştirmek adına onu insanüstü bir konuma yükseltir. Gerçek hayattaki Mustafa Kemal'i bir kenara bırakır ve yeni, ülküsel bir Mustafa Kemal yaratır. Kâzım Karabekir Paşa da Mustafa Kemal gibi olağanüstü bir insan olarak anlatılır. Sahip olduğu özellikler peygamberlerin özelliklerine eş tutulur. Peyami Safa'nın Kurtuluş Savaşı kumandanları hakkında yazdığı bu biyografilerin hemen hepsinde benzeri bir kurgu ve üslup söz konusudur. Safa'nın bu biyografileri kaleme alma amacı ise "kumandanları tanıtmak" olarak okura açıkça ifade edilmiştir. Tarihte ön plana çıkan bu şahsiyetler okura tanıtılarak "naçiz bir hizmet" amacıyla yazıya dökülmüştür. Bu biyografilerin yazılmasındaki amaç, yalnızca söz konusu kumandanları tanıtmak değil, aynı zamanda okurun karşısına örnek alınması gereken ülküselleştirilmiş figürler sunmaktır.

Kaynakça

- Adak, Hülya (2006). "Biyografide Toplumsal Cinsiyet: Ahmet Mithat ya da Bir Osmanlı Erkek Yazarın Kanonlaşması". *Merhaba Ey Muharrir! : Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*. Der. Nükhet Esen ve Erol Köroğlu. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. 201-213.
- Ayvazoğlu, Beşir (2007). *Peyami: Hayatı Sanatı Felsefesi Dramı*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Gür, Murat (2013). *Metinlerarası İlişkilerle Çok Sesli Bir Peyami Safa Romanı: Yalnızız*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Nevşehir: Nevşehir Üniversitesi.
- Kaya, Ahmet (2011). *Biyografik Eserlerin Tarih Öğretimine Katkısı ve İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Uzanan Sürecin Değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi,

- Özdemir, Hüseyin (2012). "Peyami Safa'nın Kâzım Karabekir Hakkındaki Eseri". *Vefatının 50. Yılında Peyami Safa Kitabı*. Ed. Selim Altıntop vd. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi. 107-122.
- Peyami Safa (tarih yok). *Büyük Halaskârimız Mustafa Kemal Paşa*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Peyami Safa (tarih yok). *Değerli Kumandanlarımızdan Kazım Paşa*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Peyami Safa (tarih yok). *Muhterem Hariciye Vekilimiz İsmet Paşa*. İstanbul: Orhaniye Matbaası.
- Şen, Can ve Fevzi Yetkin (2012). "Peyami Safa'nın Atatürk Hakkındaki Eseri ve Görüşleri". *Vefatının 50. Yılında Peyami Safa Kitabı*. Ed. Selim Altıntop vd. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi. 107-122.
- Tekeli, İlhan (2001). "Bireyin Yaşamı Nasıl Tarih Oluyor?" *Toplumsal Tarih* 95 (Kasım). 13-20.

Ek-1 : Çeviri Yazı

(Dış Kapak)

Muhterem Hariciye Vekilimiz

İsmet Paşa

Çocukluğu ve Gençliği – Orduda ve Anadolu’daki Hayatı

5 kuruş

Muharriri: P.S.

(Orhaniye Matbaası)

(İç Kapak ve İçindekiler)

Muhterem Hariciye Vekilimiz İsmet Paşa

Çocukluğu ve Gençliği - Orduda ve Anadolu’daki Hayatı

Fihrist

İzah	3
Çocukluğu ve Gençliği	5
Ordudaki Hayatı	11
Anadolu Kurtuluş Cenklerinde	15
Şahsiyeti	19

Tâbı ve nâşiri “Orhaniye” Matbaası

Muharriri: P.S.

5 kuruş

Muhterem Hariciye Vekilimiz İsmet Paşa

İzah

“İsmet Paşa” dedikleri zaman gözlerimizin önüne yalnız Ferik üniformalarını takınmış şaşaalı ve heybetli bir kumandan gelmiyor; Garp cephesinde düşman ordularını dağıtan bu kumandanın Garp diplomatlarını da ilzam ettiğini hatırlıyoruz. İsmet Paşa, kızıl cenk meydanında bir gazanfer, yeşil masa etrafında mahir bir hatiptir. Biz onu, karşımızda, bir eliyle harp çerağını, öteki eliyle sulh çelengini tutarken görüyoruz. Zaten bu kahraman, bütün hayatında, harplerden sonra sulha koşmak işini görmüştür.

Bu esercikte okunacak olan “çocukluğu ve gençliği” hakkındaki malumat, Paşa’yı pek yakından tanıyan muhterem zatların delâletiyle toplanmıştır. Bu malumat da gösterdi ki İsmet Paşa, vakayın doğurduğu ve geçici ve ani bir şahsiyet değildir. Küçükten beri, fitrî ve cîlî kabiliyetleri, muayyen ve müsait zeminlerde serbest bir inkişafa mazhar olmuş, azami derecede



tekâmül ederek bugünkü kahramanı meydana getirmiştir.

İsmet Paşa hazretleri, Mudanya Konferansı'ndaki hareketiyle sulha ilan-ı perestiş etti. O sırada herkes biliyordu ki payitahtın kapısına dayanmış bir orduyu içeriye girmekten men edebilecek kuvvet yoktu... Bu kuvvet, olsa olsa pek samimi bir sulh iştiyakı idi ki, İsmet Paşa'nın bütün hareketlerinde ve sözlerinde tecelli etti. Nitekim, Hariciye Vekâlet'ine tayin edildikten biraz sonra, İsmet Paşa, Büyük Millet Meclisi'nde bütün cihana karşı dedi ki: "Bugün dünyanın en kaviyü'l-şekîme ordusuna malikiyetle müftehiriz. Ordumuzun harekâtını tevkif etmesi, mehaza müsâlemet cihanı muhafaza gibi bir mülâhazayı insaniyyeden münbaistir. Yoksa... ordumuzun savletini tevkif edecek hiçbir kuvvet yoktur!"

Biz bu esercikte İsmet Paşa hazretleri gibi bir cenk serdarını ve bir sulh havarisini yetiştiren, meydana getiren amillere kısa, fakat eksiksiz bir nazar atfetmek vazifesini göreceğiz.

Çocukluğu ve Gençliği

İzmir yavrusu - Doğuştaki asker - "Rumeli'yi alacağım, Sofya'dan delikli kalpak göndereceğim!" - Hakikate âşık - Selamlık resminde - Daima ordu aşkı

İsmet Paşa İzmirlidir. Doğduğu semtin ismi: "İngiliz Yokuşu"dur. Pederi meslek erbabı arasında maruf bir hukukşinastır. Yavru İzmir'de dünyaya geldikten kırk gün sonra, pederi mukâvelat muharriri ve ser-müstantıklıkla "Foça"ya tayin ve izam olunmuştur. Az sonra Buldan'a tahvil-i memuriyet ederek ailesini dahi götürmüş, nihayet dört sene sonra, icra memurluğu vazifesi ile tekrar İzmir'e avdet etmiştir. Küçük İsmet İzmir'i o zaman tanıdı. Validesine ve pederine "Dünyanın her yerinden fazla İzmir'i sevdiğini" söylüyordu. Hatta, bir sene sonra, pederinin Sivas'ta bir memuriyet alması, yavrunun gözlerini gamla doldurdu. Bu tesir ve gurbet hissi Sivas'a gittikten sonra biraz daha arttı. Çünkü mamur ve müreffeh İzmir'e mukabil Sivas kasvetli, dağınık ve soğuk bir şehirdi. Mamafih küçük İsmet'i teselli etmek için bir vaat kâfi geldi: Ona, "Seni askeri rüştiyesine vereceğiz!" dediler. Yavru, bir asker mektebine girmek için zindan gibi memleketlerde oturmaya razı idi. Askerlik hevesi onda beş yaşında iken şiddetle tezahür etmişti. O da kendi kendine tahtadan kılıçlar yontuyor, beline takıyor, bir zabıt gibi kendisine emir veriyor, bir nefer gibi selama duruyor, evin sofalarında askeri adımlarla yürüyordu. Bu heves bazı çocuklarda görülen taklit meylinde ibaret değildi. Aile arasında orduya, askerliğe müteallik bir bahis geçerken yavru hemen kulak kabartıyor, uzun kirpikli gözlerinde parlayan bir dikkatle dinliyor, bazen yaşından umulmayan fikirler de söylüyordu.

Yavrunun bu harikulâde istidadı, Sivas'ta bulunan Ferik Hulusi Paşa'nın nazarı dikkatine çarpmıştı. Paşa her zaman bu küçük kahraman namzedini karşısına alıyor, onunla gayet ciddi konuşuyordu.

Bir gün Hulusi Paşa, yavruya sormuştu: - doğru söyle, sen ne olmak istiyorsun?

Küçük İsmet, pek ciddi buruşan kaşlarıyla, kısaca cevap verdi : - Asker!

- Peki ama... Bu boyda asker olur mu?.

- Olur.

- Senin boyuna göre kılıç yok. Ne yapacaksın?

- Boyuma göre kılıç ismarlayacağım.

Bu cevap, Hulusi Paşayı çok sevindirmiş, uzun uzun güldürmüştü. Yavru, hep o ciddi edasıyla sözünü ikmal etti!

- Hem ben böyle küçük kalacak değilim ya... Elbette bir gün gelip büyüyeceğim.

Filhakika biraz daha büyüdü, askeri rüştiyesine girdi. Mektebin en zeki ve gayretli talebelerinden oldu. Bütün rüştiyeyi askeriyede en ciddi şakirt İsmet'ti. Vazifesinden başka bir şeyle meşgul olduğu görülmezdi. Mesleğine karşı iptilası gün geçtikçe artıyor, şiddet kesbediyordu.

Bir gün, ailesi arasında Rumeli'den bahis edilirken yavru birden bire ayağa kalkarak annesine dedi ki : - Sen hiç merak etme. Bütün Rumeli bizimdir. Ben Rumeli'ni alacağım. Muharebe edeceğim ve size "Sofya"dan kurşun delikli kalpağımı göndereceğim!

Bu cevap, aile arasında âlâ bir darb-ı meseldir. Dün bir masum ağzından çıkan o vaat, bugün bazı şekil farklarıyla mükemmel surette ittihaz edilmiştir.

Yavrunun pek ciddi olduğunu söyledik. Bilhassa yalandan son derece nefret ettiğini de haber verelim. Denebilir ki küçük İsmet'in ahlakında en bariz seciye: "doğru" olmaktı. Bütün faziletlerin menşei olan bu hakikat aşkından hiçbir zaman ayrılmadı. Bugünkü kahraman İsmet'in faziletlerini saymakla bitiremeyenler, ahlaken yeni nesillere abide gibi gösterileceğini söylüyorlar.

Küçükken bazı kere kardeşi ile arası açılır kendilerini müdafaa için annelerinin huzuruna çıkarlardı. Yavru, daha o zaman bile, annesinin yanında kardeşine şöyle diyordu: - Doğruyu söyle benim aleyhimde bile olsa doğruyu söyle. Aman yalan söyleme. Ağzın bir kere yalana alışırsa çok fena, çok fena...

Yavru Rüştiyeyi Askeriyeyi Sivas'ta ikmal ederek 11 yaşında ailesiyle İstanbul'a geldi, Aksaray'da ikamete başladılar. Mühendishaneye talebe yazıldı. Mâhaza askerlik iştiyakı hiç azalmamıştı. Aksaray'da ikamet ettikleri sırada her Cuma caddeye çıkar, kenarda hazır ol vaziyetinde durur, selamlığa giden askerlere, zabıtana kemali ciddiyetle selam verirdi. Sivas'ta olduğu gibi, İstanbul'da da zabitan ve efrat, bu yavru askeri çok sevdiler. Hepsi onun selamını ciddiyetle iade ediyorlardı. Verdiği selamın alındığını gören küçük asker, bir kumandan gururuyla evine dönüyordu.

Topçu mektebi harbiyesine girinceye kadar bu meslek aşkı, coşkunun bir hararetle bu genç asker kalbinde yer tuttu ve bu aşk, daha sonraları, makulatla birleşerek gittikçe tekâmül etti.

İsmet Paşa hazretleri küçükken de harikulade zeki idi. Dostları arasında bilhassa sert intikali ile tanınıyordu. Darb-ı meselde olduğu gibi, kelimelerin ilk hecesinden mabadına hemen intikal ederdi. Daima düşünceliydi. Zihni boş kaldığı zaman ıstırap duyar, düşünmek vesileleri arardı.

Büyük adamların sevdikleri yemeklerle faaliyetleri zihniyetleri arasında bir münasebet olduğu iddia edilmiştir. Bu iddianın ne dereceye kadar doğru olduğu ilmi bir meseledir. Ancak, hariciye vekilimizin sevdiği yemeklere bakılacak olursa bu iddia doğru gibi görünüyor: Mesela İsmet Paşa hazretleri sade kızarmış balık, su böreği ve tavuk kızartması severlermiş. Meyvelerden de şeftali ve üzümüne hiç dayanamazlarmış. Bu yemeklerle meyvelerin, bilhassa balıkla üzümün zihin açmaktaki hassaları meseli âmm olmuştur.

İsmet Paşa hazretlerinin çocukluk ve gençliklerinde ibraz ettikleri halât-ı mahsusa, büyük bir dehanın müjdecileri gibi telakki olunmalıdır. Şerefli kahramanımızın payansız vasıflarının ve meziyetlerinin en büyük delillerine kezalik ordudaki hayatında, bilhassa Anadolu'daki harikalı faaliyetlerinde de şahit oluyoruz.

Ordudaki Hayatı

Sana'nın Tahliyesi – Balkan Sulh Heyeti arasında - Erkan-ı Harbiye Reislikleri ve Kolordu Kumandanlıkları - Aldığı Nişanlar - Harbiye Müsteşarlığı

1316 senesi İkinci Kanununda Seyyar Topçu Mektebine girdi ve 1322 Eylül'ünün on üçünde mükemmel bir Erkan-ı Harp Yüzbaşı olarak neşet etti, ordu emrine verildi. İki sene sonra Kolağalığa terfi edildi. İlan-ı Meşrutiyetten bir sene sonra, "Yanya ve Preveze" cihetlerinde icra olunacak Erkan-ı Harbiye seyahatine memur edildi. 326'da Dördüncü Ordu Erkan-ı Harbiyesine, 327'de Yemen Kuva-yı Mürettebe Erkan-ı Harbiyesine memur edilerek müteakiben Yemen'e gönderildi. Bâ'de Yemen Kuva-yı Umumiyesi Erkan-ı Harbiye riyasetine tayin olundu.

İsmet Paşa hazretleri, mektepten neşetini takip eden birkaç sene içinde kendisini bütün zabıtana sevdirmiş, iktidarını dostlarına ve rakiplerine teslim ettirmişti. Bilhassa, bundan on sene evvel Yemen Harekâtında fevkalade ibraz-ı dirayet ve metanet etmiştir. "Sana"nın tahliyesi bu kudret eserlerinden biridir ki Binbaşılığa terfiini intaç etmiştir.

Bir sene sonra Büyük Karargâh umumi birinci şubesine nakl etmiştir. Bulgar murahhaslarıyla müzakerat-ı sulhiye başladığı zaman gerek mesleğindeki ihtisası, gerekse "kabil-i temsil" evsafıyla heyet-i askeriye müşavir tayin edildi. Kezalik hakperestliği herkesçe müsellem olduğu için Balkan Harbi'nde, Şark ve Garp ordularının bazı mesul-i erkân ümerasının tahkikatını icraya memur oldu. Ondan sonra Erkan-ı Harbiye üçüncü şubesine tayin edildi ve güzel hizmetlerine binaen iki sene kıdem zammı aldı. 330 senesi 16 Teşrin-i Sani'sinde üç sene huzur-ı kıdem zammıyla ehliyet ve kıdemlerine binaen kaymakamlığa terfilere icra edilerek Birinci Ordu Erkan-ı Harbiyesine ve müteakiben Karargâh-ı Umumi birinci şube müdüriyetine tayin edildi.

331 senesi 19 Haziran'ında kıdemlerine üç sene sefer-i kıdem zammı yapılmış, 3 Ağustos 331 senesinde muharebe gümüş imtiyaz madalyasıyla taltif ve İkinci Ordu Erkan-ı Harbiye'si riyasetine tayin edildi. 1 Kanun-ı Evvel 331'de kıdemi ve iyi hizmeti için Miralaylığa yükseldi ve 13 Kanun-ı Evvel 331'de İkinci Alman Demir Salip nişanı aldı. 332 senesinde ve Avusturya Harp nişanı ve Avusturya "Kron dö Merit" nişanının üçüncü rütbesi ve 29 Teşrin-i Sani 332'de muharebelerdeki kahramanlıklarına mükâfat altın harp liyakat nişanı ve 30 Kanun-ı Evvel 332'de Dördüncü Ordu kumandanı oldu, kıdemine de bir sene zam edildi.

Yine 332 senesinde Yirminci Kolordu kumandanlığına tayin edildi. Vilhelm-i Sani tarafından kendisine Birinci Sınıf Demir Salip madalyası verildi, müteakiben Üçüncü Kolordu kumandanlığına tayin olundu, muharebedeki hizmet ve fedakârlığına binaen müceddid İkinci Mecidi nişanıyla taltif edildi. Sonra bu nişan kılıçlıya tahvil olundu.

İsmet Paşa hazretlerinin harb-i umumide "Şeria" muharebelerinde büyük bir askeri kiyaset gösterdikleri malumdur. Bu muharebeler münasebetiyle İkinci Rütbeden Kılıçlı Osmanî ve Alman İkinci Sınıf Kılıçlı Kartal nişanıyla taltif-i icra olunduktan sonra, 24 Teşrin-i Evvel 334 tarihinde Harbiye Nezareti müsteşarlığına tayin edildi.

Esasat-ı Sulhiye'nin askeri maddelerini tezekkür ve tespit üzere bir komisyon teşkil edilmişti. İsmet Paşa hazretleri bu komisyona dahi memur oldu.

335 senesinde bazı talimatnamelerin tashihi için teşkil edilen komisyona ve müteakiben kolordu kumandanlığı salahiyet ve mahsusatıyla şura-yı muamelat umumi müdüriyetine tayin edildi. 12 Ağustos 335 tarihinde irade ile memuriyetinden afv olundu.

336 senesinde (Jandarma ve Polis) vezaif ve muamelatında tanzim ve ıslahı için teşkil olunan komisyona memur edilmişti, fakat aziz Anadolu'da büyük Türk milletinin kurtuluş için yaptığı kıyam, onu da en hakiki vazifesi başına çağırdı ve İsmet Paşa hazretleri, bu mübeccel vazifenin başına koşmak için bir saniyenin ziyanına bile tahammül edemeyerek Anadolu'ya geçti.

Anadolu Kurtuluş Cenklerinde

Anadolu'ya geçiş - Birinci İnönü - İsmet Paşa tuzağı, son taarruzumuzda Garp ordularımız

İsmet Paşa'nın Anadolu'ya geçişi, taze Anadolu ordusu için büyük bir kazançtı. Bu iltihak, Anadolu'da bütün millete ve askere derin bir itimat ve sevinç verdi. Çünkü bu yeni, mükemmel uzvun metin seciyesini, imanını, kudretini, zekâsını, iyi ahlakını bilmeyen, duymayan yoktu.

Bu metin ve kuvvetli arkadaşı, Erkan-ı Harbiye-yi Umumiye başına geçince henüz teşkil etmekte olan orduya hararet ve şevk geldi.

O sıralarda İstanbul'un meczup Damat Ferit hükümeti on parmağında on kara ile siyah pençesini İsmet Paşa'nın çelik omuzlarına uzatıyor, aklı sıra rütbesiyle nişanlarını nez' etmekle uğraşılıyor, bununla kalmayarak kahraman halaskârı darağacına çağırıyordu.

İsmet Paşa ise Erkan-ı Harbiye-yi Umumiye riyasetinde Garp Ordusu kumandanlığını ele aldı, emsalsiz bir başbuğ dirayeti ve maharetiyle ilk hamlede Yunanlıları İnönü'nde tepeledi.

İsmet Paşa'nın gerek ihtiyarî ric'at, gerekse mukabil taarruz hususlarında bir ordunun şirazesini, intizamını, imanını korumak, sapasağlam, dinç bir halde düşman üzerine saldırmaktaki harikalarını Birinci İnönü'nde gördük.

Yunan orduları, ilk taarruzun verdiği şevk ile İnönü'ne kadar yürümüşler, daha da ileriye gidebileceklerini zannetmişler, fakat ansızın, Türk tarihinde büyük bir hadise nev'inden yâd edilecek olan "İsmet Paşa Tuzağı"na düşmüşlerdi.

İsmet Paşa hazretleri İkinci İnönü, bilhassa "Sakarya" harbinde de misli bulunmaz bir kiyaset gösterdi bütün bu muharebelerde Garp Ordularının ne büyük bir muhakeme, tahmin isabetiyle sevk ve idare edildiği, Anadolu harbinin mufassal, esaslı tarihi yapıldığı zaman vuzuhla anlaşılacaktır. Yalnız şu kadarını söyleyelim ki İsmet Paşa hazretleri, bu harplerde, düşmanın pek aşikâr olan adetçe ve eslihaca faikiyetinden bir saniye bile yılmamış, harbin hiçbir safhasında metanetini ve ümidini kaybetmemiş, ric'atlerde ordusunun şirazesini kuva-yı külliye'nin tesanütünü muhafazaya her an muvaffak olmuş zamanı gelince hayret verici bir süratle mukabil taarruza geçmiştir. Paşa'nın mükemmel bir Erkan-ı Harp olduğunu bilenler onun bu tılsımlı muvaffakiyetleri karşısında taktirkar bir hayret etmekten kendilerini men edememişlerdi.

İsmet Paşa hazretlerinin en büyük muvaffakiyeti – ki şüphesiz cihan ı tarih harbinin mühim bir mevzuunu teşkil edecektir – Düşmanı İzmir'den sıırp atan son ve büyük taarruzumuzdur.

Pek iyi biliyoruz ki bu taarruzda garp cephesinin vazifesi bir ehemmiyeti esasiyeyi haizdi. Taarruz planımız bu cepheye nazaran ihzar edilmişti. Hususıyla düşmanın en müstahkem mevzileriyle temasa girmek lazımdı. (Afyon Karahisarı) şarkında ve cenubunda yüz kilometrelik bir hat üzerinde düşman tahkimatı vardı. Hem de bu tahkimat, bütün manasıyla "asri ve mükemmel" idi.

Garp cephesinin iki ordusundan biri, Afyon Karahisarının şarkında, Akarçaydan garba doğru Dumlupınar arasında bulunan düşman mevzileri karşısında tahaşşüt etmişti. Bu ordu kuvvetliydi. Diğer ordu Porsuk'un şimalinde Sakarya kısmında taarruza hazırlanmıştı. Karşısında düşmanın sekiz fırkası vardı.

İsmet Paşa hazretleri ordularımızın taarruza başladığı 16 Ağustos sabahı, Fecirle beraber "Koca Tepe" ye çıkarak düşmanın cenup cephesini tarassut etti ve bu iki garp ordumuzun taarruzunu idare eyledi.

Düşmanın en kuvvetli mevzileri olan "Tinas Tepe" , "Kalecik" sivrilerinin işgaliyle başlayan ve 27 Ağustos'ta Afyon'un işgalinden 9 Eylül mübarek gününde İzmir'e girinceye kadar garp ordularımızın gösterdiği harikalar, İsmet Paşa hazretlerinin harp fenni ve sevkü'l- ceyşdeki akilane,

müdebbirâne kumanda meziyetleri sayesinde vuku'a gelmiştir. Düşmanın vaziyetini, mukavemetinin derecesini gayet mükemmel bir isabetle takdir etmiş, adeta mermilerimizden bir tanesinin bile ziyanına meydan vermemiştir.

Diğer taraftan, ordunun da büyük kumandanına karşı sarsılmaz ve yıkılmaz itimadı vardı bu itimada aynı derecede kuvvetli bir muhabbet ilave ediniz, İsmet Paşa hazretlerinin ser muvaffakiyeti daha kolay anlaşılabilir olur.

Bugün Lozan konferansında, mazlum ve galip Türklerin haklarını istemeye giden İsmet Paşa hazretleri, daha birkaç ay evvel bu hakları bize kazandırmak için, fennin yepyeni teçhizatıyla karşımıza dikilmiş bir düşmanın kafatasını paralayan kahramanlardan biridir.

İsmet Paşa hazretlerinin harpte ve sulhtaki bu muza'af şahsiyeti, onu bütün Türk milletinin nazarında iki kat büyütüyor.

ŞAHSİYETİ

Zekâsının Kıvraklığı – Talakatı – Metin İradesi

İsmet Paşa hazretlerinin de şahsında takdirle beraber hayreti celp eden şey, eski bir tabirle "cami'yi ezdâd" olmasıdır.

Filhakika, kendisi son derece sakin ve halûk bir zattır. Sohbetinde bulunanlar bilirler ki, mahirü'l-ukûl kahraman, gayet mütevazıdır. Bütün muhataplarını kendisine faik sayarak konuşur. İddiacı değildir. Kat'i hükümlerden, başkalarına düşünmek hürriyeti vermeyen kestirme sözlerden hoşlanmaz. Bu itibarla kıvrak bir zekâsı vardır. Karşısındakinin hâlet-i ruhiyesini çabuk anlar, ne tarzda söz yürüteceğini bilir, bahsi ona göre sevk eder, münakaşalarda hiç asabileşmez, kendi noktayı nazarını sükûn ile tekrar eder, vasıl olmak istediği noktaya nefsine tahakkümle yürür. Yalandan hoşlanmaz. Fakat başka insanların kolayca yalan söylediklerini bilir, binaenaleyh aldanmamaya daima muvaffak olur. Aldatılmaya hiç yanaşmaması da hakikate olan iştiağındandır.

Gayet veciz, selis, muntazam söz söyler. Eğer memleketimizin pek az olan hatipleri sayılacak olursa başlarında İsmet Paşa'yı da zikretmek mecburiyetindeyiz. Cümleleri belki süslü ve sanatkârane değildir, belki bazı hissiyatı ifadede nakıstır; fakat fikirleri, muhakemeleri, mantığın parlak ve keskin üsslerini beyanda mükemmel ve barizdir. Binaenaleyh bütün sözlerinde ihata vardır, eksik söylemez, fazla söylemez, erken veya geç söylemez.

Fransızca'yı da selis konuşur. Ecnebi lisanıyla söz söylerken hiç üzülmediği, pek aşına bir lisanı konuştuğu bellidir. Bütün bu vasıflar, İsmet Paşanın tabii seciyeleriyle müterafıktır ve onun diplomasi âlemindeki muvaffakiyetlerinin esaslarını teşkil eder.

Müzakeratta Frenklerin Souplesse dedikleri kıvraklığı ve inceliği gösteren bu zat, cephe ve siperlerin yanında nihayetsiz bir kudret arz eder. O zaman, verdiği kararı icra için geçen her saniyenin kıymetini bilir. İstedikini derhal yapar. Hissiyattan tecerrüt etmek, aklın aydınlattığı serbest bir irade yolunda yürümek, heyecana kapılmamak, basiretkâr olmak, İsmet Paşa hazretlerinin pek iyi tanıdıkları meziyetlerdir.

Korku nedir bilmez. Verdiği kararlardan birinin muvaffakiyetsizlikle neticeleneceğini hayalinden geçirmemiştir. Çünkü iyi düşünerek karar verir, mamafih çabuk düşünür ve karar verirse pek çabuk icra eder.

Çocukluğuna ait bazı menkıbelerden de öğrendik ki İsmet Paşa'da "memleket aşkı", bir volkanın alevi gibi kızgındır. Bu alev, paşanın bütün hayatında kendisine yaşamak harareti vermiştir.

Deruhte ettiği bütün vazifelerde, yaptığı bütün işlerde kalbini çerçeveleyen bu yakıcı hâle, hiçbir saniye çözülmemiştir.

İsmet Paşa hazretlerini siyasette olduğu gibi, orduda dahi muvaffakiyete isâl eden vasıflardan biri de, "telkin hassası" dır. İsmet Paşa hazretleri, fikrinin isabetine muhatabını sihengîz bir kolaylıkla ikna eder. Ekseriya birçok itirazların bu suretle önüne geçmiştir. Yine bu telkin hassasıyladır ki Türk milletinin mutlaka kurtulacağına dair imanını maiyetindeki orduya mükemmel neşretmiş, şayet varsa birkaç mütereddidin şüphelerini ve korkularını da bu suretle silip süpürmüştür.

İsmet Paşa hazretlerinin metin ahlakı, metin seciyesi, siyasetteki inceliği ve kıvraklığı, cephedeki kudreti, dirayeti bahsolunur. İnsan sorar: Ben-i beşerin bu faziletlerine ilave edilecek bir haslet daha kalmış mıdır?

Lozan Konferansında haklarımızı isteyen muazzez Hariciye Vekilimize muvaffakiyet dilerken kendimizi de bu liyakatli halaskarlara malik olduğumuz için tebrik etmeyi unutmayalım!

Ters Akıntının Açtığı Oyuk:

Sevim Burak'ın "Büyük Kuş" Adlı Öyküsünü Feminist Eleştiri ve Minör Edebiyatın Potansiyel Paslaşmaları Üzerinden Okumak*

AHMET DURAN ARSLAN**

Öz

Sevim Burak'ın 1965 yılında yayımlanan *Yanık Saraylar* adlı kitabının içindeki dördüncü öykü olan "Büyük Kuş", en genel anlamıyla erkek egemen düzende "öteki oluş"un, "kadın oluş"un öyküsüdür. Öyküde, eril-kentin sokaklarında dolaşan kadının kendine ait olmayan dışsal alandaki mücadelesi, yersiz-yurtsuzluğu ve hayatta kalma çabası amorf bir dil aracılığıyla aktarılmıştır. Dil bilgisi kurallarının, noktalama işaretlerinin alt üst edildiği metinde, cümlelerin çizgisel sürekliliği anlayışına da darbe vurularak parçalı bir anlatım tekniği tercih edilmiştir. Bu bağlamda "Büyük Kuş" öyküsü, eril iktidarın söylemini ve onun kurallarını kullanmayı reddeden, bu iktidar tarafından sindirilmiş, yok sayılmış kadınların sesini hâkim dilde çeşitli oyuklar açarak duyurmaya çalışan bir eser olup, bu özellikleriyle de minör edebiyatla paslaşan bir yapıdadır. Eserdeki *içerik ve biçim müzakeresi* ise feminist eleştirinin ana düşünsel pratikleri ile minör yazının biçimsel özelliklerini bir araya getiren bir köprünün kurulmasını sağlayan ana etkenlerdendir.

Anahtar sözcükler: Sevim Burak, "Büyük Kuş", feminist eleştiri, minör edebiyat, ötekilik, yersiz-yurtsuzluk, amorf dil

THE HOLLOW CREATED BY A CROSSCURRENT:

THE ANALYSIS OF THE STORY OF "BÜYÜK KUŞ"

IN THE CONTEXT OF FEMINIST CRITICISM AND MINOR LITERATURE

Abstract

"Büyük Kuş", which is the fourth story of *Yanık Saraylar* published in 1965, is basically the story of experience of "femininity"- "otherness" in a male-dominated social order. In the

* Bu yazı, 14 Eylül 2016 tarihinde Hamburg Üniversitesinde düzenlenen Turkologentag 2016 adlı konferansta sunulan bildirinin gözden geçirilmiş ve geliştirilmiş hâlidir.

** Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-Araştırma Görevlisi,
ahmetduranarslan@gmail.com

text, the struggle of woman against the gendered socio-cultural mechanisms or in other words, her survival effort and placelessness are told with an amorphous language. The story deconstructs grammar rules, punctuation marks, the linear continuity of sentences and adopts a fragmented narrative technique. In this context, the story of “Büyük Kuş” is a text that refuses the discourse and rules of masculine domination and tries to announce the voice of women labeled as “the second sex” by undermining the major language. Hence, it can be said that it has various common features with minor literature. The negotiation of content and form in the text is also one of the main factors that establishes a bridge between the intellectual practices of feminist criticism and stylistic features of minor literature.

Keywords: Sevim Burak, “Büyük Kuş”, feminist criticism, minor literature, otherness, placelessness, amorphous language

Giriş

Sevim Burak’ın “Büyük Kuş” adlı anlatısında;
“yüz sesli bir adam
bin sesli bir adam
on bin sesli bir adam
yüz bin sesli bir adam” (1993: 108)

dizelerinde büyüyen eril sese, kadının “Ben tekim... Siz bir sürüsünüz.” (1993: 87) ifadesi karşılık gelir. Yazar bu metninde, cinsiyetçi geleneğin öteleyip toplumun ve zamanın dışına ittiği kadınların erkek egemen sosyo-kültürel mekanizmalar karşısındaki dışlanmışlıklarını gerek içerik açısından gerek biçimsel açıdan ifşa etmiştir. Öykü, dil kullanma pratikleri bakımından Yusuf Atılgan, Bilge Karasu, Oğuz Atay ve Leylâ Erbil gibi isimlerin Türkçe öykü geleneğinde yarattıkları biçimsel ve içeriğe dair kırılışlara benzer noktalara sahiptir. Dil bilgisi kurallarının, noktalama işaretlerinin alt üst edildiği metinde, cümlelerin çizgisel sürekliliği anlayışına da darbe vurularak parçalı bir anlatım tekniği tercih edilmiştir. Öykünün cinsiyetçi geleneğe isyan niteliğindeki bu yapısı, muhtevasının bir gereği olarak da ele alınabilir. Öyküde, ataerkil toplumsal düzende ötekileştirilerek azınlık konumuna itilen kadının sınırlandırılıp daraltılmış hayatından çeşitli kesitler sunularak onun bu düzen içindeki huzursuzluklarına oyuk, parçalı bir dil aracılığıyla dikkat çekilmiştir. Bu bağlamda “Büyük Kuş” öyküsü, eril iktidarın kendi sesini dikte ettiği dili ve onun kurallarını

kullanmayı reddeden, bu iktidar tarafından sindirilmiş, yok sayılmış kadınların sesini hâkim dilde çeşitli oyuklar açarak duyurmaya çalışan bir eser olup, bu özellikleriyle de minör edebiyatla paslaşan bir yapıdadır. “Paslaşma” kelimesini özellikle seçmemin nedeni, daha önce Burak’ın eserlerini “minör edebiyatın ürünleri” olarak okuyup onları sınıfsal bir ayrıma tabi tutan çeşitli



Sevim Burak

okumaların yapılmış olmasıdır. Bu yazının amacı ise Sevim Burak ve “Büyük Kuş”u, “minör edebiyat” başlığının altına iterek bir tasnif ve kategorizasyon sağlama çabasından ziyade, feminist eleştiri ile minör yazın arasındaki ilişkiyi bu eser üzerinden göstermeye çalışmaktır. Şunu öncelikle belirtmem gerekir ki kullandığım feminist eleştiri tabiri, bütün bir kuramı kapsayan bir söylemden ziyade, bu kuramın oluşmasına ön ayak olan temel itici güçleri, ana düşünsel pratikleri içermektedir. Yazıda esas olarak, metinde sağlandığı iddia edilen içerik ve biçim paralelliği, feminist eleştiri ile minör edebiyatın örtüşen noktaları üzerinden -çizilecek teorik çerçevelerin de yardımıyla- analiz edilecektir.

Gayatri Spivak’a göre kişinin; çocukları, torunları yoluyla kendi varlığını temsil etme arzusu, sözcüklerine tam kendi bilincindeki anlamı temsil ettirme arzusuna benzer. İster yorumbilim anlamında olsun, ister hukuksal ya da baba kaynaklı soy çizgisi anlamında, kendini mutlak kaynak ilan etme yetkisi fallusa aittir. Sonuçta da fallus üzerine kurulu bir metin yapısı, başka bir deyişle fallus-merkezci söylem doğmuştur (1987: 169). “Büyük Kuş” öyküsünün hemen başlangıcındaki -biçimsel olarak bir beyit düzeninde oluşturulan- “Evinin kapılarını açtı / Saç örgülerini çözdü” (1993: 77) ifadeleri, Spivak’ın bahsettiği eril kodlarla belirlenmiş bu fallus-merkezci söyleme bir karşı çıkış olarak yorumlanabilir. Öyküde bu satırlar aracılığıyla, hegemonik erkeklik tarafından şekillendirilen cinsiyetçi geleneğin inşa ettiği “pasif, kaderine razı, itaatkâr ve domestik” kadın algısına bir isyan, bir başkaldırı gözlemlenmektedir. Buradaki kadın, cinsiyetlen(diril)miş düzenin onun evreni olarak belirlediği “ev”in dışına çıkıp bu düzeni simgeleyen “kent”in önüne gerilebilen, öfkeli ve güçlü bir karakterdir. Üstelik kadının saç örgülerini çözmesi, onun cinsiyetçi geleneğe muhalif tavrının ilk ifadesi olarak yorumlanabilir. Çünkü “örgü”nün, topluluğu, bütünlüğü

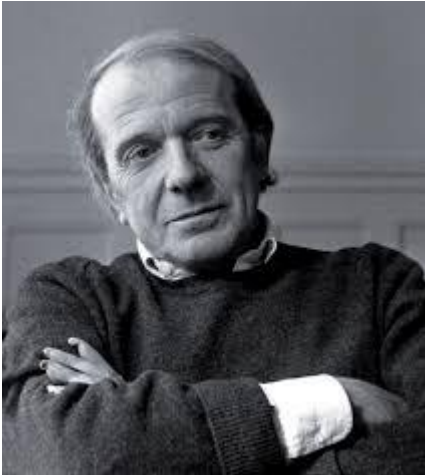
ile düzeni sembolize eden bir tarafı vardır. Bu bağlamda “Büyük Kuş”taki kadın karaktere bakılacak olursa; o, öykünün hemen başında saç örgülerini çözüp yani düzenin karşısına geçip özgürlüğünü eline alarak göğsünü kent’e karşı germekte ve maçıst sisteme meydan okumaktadır. Metnin kendi diliyle söyleyecek olursak, buradaki kadın cinsiyetçi söylemde “büyük bir oyuk aç[maktadır].” (1993: 83)

1. Feminist Eleştiri ve Minör Edebiyat Üzerine

Bu bağlamdaki tartışmayı daha da derinleştirmek adına bu noktada dildeki cinsiyetçi öğelere karşı duran feminist eleştiriden bahsetmek yerinde olacaktır. Feminist eleştiri, kendi içinde birbiriyle çelişip çatışan muhtelif birçok görüşü de barındıran geniş bir çalışma alanı olmakla beraber, akımın oluşma sürecinde ona yön veren “temel itici güçler”in (Arık-Kırtıl 2003: 128) kimi ortaklıklarından bahsetmek mümkündür. Bu akım temel olarak, mevcut dilin büyük ölçüde erkekler, başka bir deyişle ataerkil düşünce yapısı tarafından biçimlendirilmiş olduğunu, bu dilin de kadınları ataerkil ideolojiler tarafından belirlenmiş “pasif özne” konumlarına hapsettiğini iddia etmektedir. Simone de Beauvoir’ın *The Second Sex* adlı kitabında sarf ettiği “kimsenin kadın olarak doğmadığı” yolundaki sözleri bu bağlamda önem teşkil etmektedir. Beauvoir, yalnızca bir özne olarak kadının kurulmuşluğuna, belirlenmişliğine dikkat çekmekle kalmayıp aynı zamanda, kadının ancak kendisini biçimlendiren koşullarla arasına eleştirel bir mesafe koyduğu takdirde kendisini yeniden tanımlayabileceğine işaret etmektedir (Irzik 2004: 45). Ayrıca Beauvoir, dişi bedeninin erkek egemen söylem içinde işaretlenmiş olduğunu, öte yandan evrensel kişi ile eril toplumsal cinsiyetin çakıştırıldığını ve bu durumda da kadınların cinsiyetleri üzerinden tanımlanırken erkeklerin bedenden aşkın bir evrensel kişiliğin taşıyıcısı olarak kurulup yüceltildiklerini ifade etmektedir (Butler 2008: 56). Bütün bu görüşlerin rehberliğinde söylenebileceği üzere, feminist eleştirinin itici güçlerinin temelinde kadınların düşünsel etkinliklerini ikincil sayarak onları ötekileştiren köklü ataerkil geleneğe bir isyan, bir başkaldırı bulunmaktadır.

Bu içeriksel başkaldırıyla paralel olarak öyküde biçimsel bir isyanın da kurgulandığı görülür. Öyküde öteki-aykırı konumundaki kadın, erkek egemen dile direnen “oyuk dili”yle girer metnin içine. Bu “oyuk dil”, Deleuze ve Guattari’nin “What is Minor Literature?” adlı yazılarında söyledikleriyle yakından ilgilidir. Bu yazıda minör edebiyatın, “minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör dilde yaptığı edebiyat olduğu” (2000: 25)

ifade edilmektedir. Buna göre minör edebiyat, majör dil içinde minör bir kullanım icat edilerek yaratılır. Minör kullanım ise majör dile yapılan çeşitli aşındırıcı, bozucu müdahalelerle dilin yersiz-yurtsuzlaştırılmasıdır. Deleuze, bu yersiz-yurtsuz dilde, bir durum olarak azınlığın karşısına bir “oluş hâli” olarak azınlığı çıkarmaktadır; yani “minör/azınlık-oluş”. Minör yazın, bu azınlıklar da dâhil herkesi belirli bir düzen ve çerçeveye sokup onlar üzerinde tahakküm kurmaya çalışan egemen dile isyan amaçlı doğmuştur. Onun muhalif, asi bir yanı vardır. Nitekim “büyük bir nehrin içindeki ters akıntı” (2014: 9) olarak betimler minör edebiyatı Beliz Güçbilmez. Minör edebiyatta, despotik ölçütlerin karşısına herkesin kendi yarattığı çeşitlemelerle veya deyim yerindeyse kekelemelerle çıkması esastır (2014: 7). Minör edebiyat, hâkim sistem içinde var olan yazın türlerini bozar; geleneği ve kanonu rahatsız ederek yeni söyleyiş ihtimalleri arayıp yerleşik/baskın perspektife meydan okur. Onun amacı, egemen dilde çeşitli kırılmalar yaratıp oyuklar açarak hâkim ve baskıcı ideolojiye hizmet etmeyen farklı ve yeni söylemler için bir “kurtuluş kapısı” aramaktır.



Gilles Deleuze

Deleuze ve Guattari'ye göre erkek “majör”dür; ama diğer varlıklardan sayıca üstün olduğu için değil, her türlü varlık erkek ölçütünde içerildiği için öyledir ve tarih ile kültür ‘erkeğin oluşu’ olarak görülmektedir (Colebrook 2009: 189-190). Dolayısıyla “What is Minor Literature?” metninde bahsedilen “minör-azınlık oluş” ile “kadın oluş” arasında bir paralellik vardır ve erkeğin “majör” olduğu eril tarih ve kültürde, kadın “minör”leştirilerek ötelenmiş ve azınlık konumuna itilmiştir. İşte tam da burası, feminist eleştiri ile minör yazının örtüştüğü temel noktayı oluşturmaktadır. Bu anlamda “Büyük Kuş” adlı eser de, hegemonik erkekliğin biçimlendirdiği cinsiyetçi normlar tarafından şekillendirilmiş toplumsal düzende “kadın” a ses verip ona minör yazın aracılığıyla bir “kurtuluş kapısı” aralayan, dolayısıyla da feminist eleştiri ile minör yazının karşılaştıkları bir köprü-eser konumundadır.

2. Metin Analizi: İçeriksel ve Biçimsel Başkaldırı

Sevim Burak'ın anlatısında, kadının "kent"e açılması ve onunla ilişkilerini sıklaştırmasıyla beraber yaşananlar, öykünün odak noktasını oluşturmaktadır. Kadın, öykü boyunca kent içinde yaşamını idame ettirme uğraşındadır. "Kent" ise öyküde hem "kent" hem "adam" rollerini oynayan çiftkimlikli bir karakter olarak çizilmiştir. Bu çiftkimliklilik ise "kent" in eril yapının temsilcisi konumunda kurgulandığını göstermektedir. Bu bağlamda kadının kentle olan diyalogundaki "Ben tekim... Siz bir sürüsünüz." (1993: 87) ifadesi de, şehrin erkek egemen bir düzenin simgesi olduğuna ve kadının bu düzende yalnızlaştırılarak ötekileştirildiğine işaret etmesi açısından önemlidir. Buradaki kent, kadını boğarak yavaş yavaş öldüren, toplumsal baskı yoluyla ona hayatı birinci elden deneyimleme şansı vermeyen cinsiyetçi yapının kolektif öznesi olarak kurgulanmıştır. Bu bağlamda eserde, kadının ataerkil düzen tarafından tarihten, toplumdaki soyutlanarak zamanın dışına itilmesine ciddi eleştiriler ya da başka bir ifadeyle büyük bir isyan bulunmaktadır. Seher Özkök'ün ifadesiyle bu metin, Sevim Burak'ın "içeriğin sancılarının dile yansıdığı öyküleri"nden biridir (2008, 266). Bu eser, bir yandan içeriği ile maçist düzende kadın-oluş'u, yani majöritenin içinde minör-oluş'u işlerken diğer yandan da kadının bu minörlük deneyimine oyuk bir dille ses vermektedir. Metindeki kadın karakterin doğumu, cinsiyetçi düzen içinde aldığı psikolojik ve fiziksel hasarları ve eril-kent tarafından öldürülmesi metnin ana iskeletini oluşturmaktadır.

Öyküde kadının, içine doğduğu cinsiyetçi düzende tüm muhalif tavrıyla bir mekân edinme çabası içinde olması da dikkat çekici noktalardandır. Her şeye rağmen "kent"le müzakere masasına oturmayı deneyen kadın, kent tarafından reddedilir. Kent onu bünyesinde barındırmamaya ant içmiş gibidir:

"Kent, kadının hırslı ve çetin yüzünü görünce
-Sen ne çetin şeysin böyle? diye sordu. Beni rahat bırak, uyumam gerek çünkü, diye ekledi.
Kadınsa ölüm korkularıyla uğraşıyordu.
'Herkes birbirini boğazlar' 'Herkes birbirini öldürür' 'Benim kadar ölümle dalaşan olmasın Tanrı'nın günü' düşüncesini ileri sürüyordu...
Kent'inse gözünden uykular akıyordu" (1993: 86)

Görüldüğü üzere eril-kentteki kadın, çoğu gününü korku, endişe ve belirsizlik içerisinde geçirmekte, bütün bunlar da onun için "tekinsiz" bir ortam yaratmaktadır.

Tekinsizlik, öykünün geneline yayılmış en temel hislerin başında gelir. Güçbilmez'in belirttiği üzere, *tekinsizlik* kavramı, Freud'un 1919 tarihli bir bildirisinde korkunun kaynağı olarak gösterildiğinden bu yana, aşamalı bir gelişim içinde eleştirel dilin kavramlarından biri hâline gelmiştir. En erken teorizasyonu Freud'a ait olan "tekinsiz" kelimesinin bir nitelme sıfatı olmaktan bir



Franz Kafka

kavram olmaya doğru gelişen macerasına zaman içinde yeni eleştirel okumalar eşlik etmiş ve "unheimlich" sözcüğü tartışmaların merkezine oturmuştur. "Unheimlich" kavramının "heimlich" sözcüğünün olumsuz önek "un-" ile türetildiğini varsayanlar, kavrama Deleuzecü bir *yersiz-yurtsuzluk* atfederek ve yine Deleuze'ün etkin bir şekilde kavramsallaştırdığı ve özellikle de Kafka üzerinden verdiği örneklerle somutladığı "minör yazın" düşüncesine bağlayarak kavramı teorize etmişlerdir (2014: 5-6). Bütün bu düşüncelerle bağlantılı olarak "Büyük Kuş" düşünüldüğünde, kentin veya bir diğer ifadeyle maçist düzenin kadına sırtını dönerek onu ötelediği, onu mekânsız kıldığı görülmektedir. Kadın, kent tarafından kabul edilmeyerek yersiz-yurtsuz bırakılmıştır. Öte yandan öykünün sonunda görüldüğü üzere, azınlık-öteki-aykırı konumundaki kadının toplumsal bir yer edinebilmesinin ancak öldüğünde mümkün olabilmesine yapılan özel vurgu da gözden kaçırılmaması gereken noktalar arasındadır.

Feminist eleştirinin ana düşünsel pratiklerine göre, ataerkil yapının en büyük muhalifi kadınlardır. "Büyük Kuş"ta da kadının bu ötekilik deneyimi şu şekilde işlenmiştir:

"Günlerin ince kenar çizgilerinden geç-

ti [...]

Bazı kaybolan adımlarla yan yana getirilen günlerden yuvarlaklar çizmeye başladı. O büyük bir oyuk açıyordu

Odalarda

Yollarda

Kentte

O yoktu..." (1993: 83)

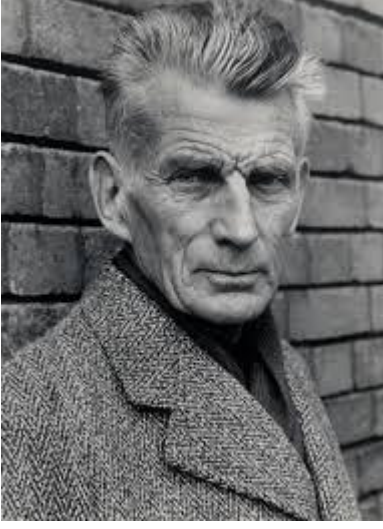
Büyük puntolarla, yani biçimsel açıdan da desteklenerek gösterildiği üzere eril düzende kadın, zamanın ancak ince kenar çizgileri üzerinde yürüebilir; onun içine giremez, ona dâhil olamaz. Kadının odalarda, yollarda, kentte olmaması da yine onun yersiz-yurtsuzluğunu vurgulayıcı ifadelerdir. Öyküde, zamanın dışında bırakılıp mekânsızlaştırılan kadının dairesel bir zaman anlayışı ile günleri oyuklaştırarak kendine bir

yer edinme çabasının, -ilerleyen kısımlarda bahsedeceğim üzere- yine oyuk bir dille anlatıldığı görülmektedir.

“O zaman kadın
ince
uzun
dişlerini
göstererek
bağırdı
Senin de canın cehenneme, dokuz ar-
kadaşının da... Bana votkalarımı bı-
rak...” (1993: 95)

Bu pasajın gösterdiği üzere metinde, ataerkil düzene ve onun temsil dünyasını yansıtan majör dile, biçimsel bir başkaldırı da söz konusudur. Öyküde, pederşahi toplum düzenindeki kadının ötekiliği konusu, dil içi kırılmalarla şekilsel olarak da işlenmiştir. Bu “kırık dil” ile eril düzende var olmaya çalışan kadınların isyanına ses verilmektedir. Metinde, kelime sıralanışı, cümle yapısı gibi “düzen”i sembolize eden egemen dilin kaidelerini ihlal edici, parçalı bir söylem ön plandadır. Düzen, diziliş, sıra, bütünlük, tamlık vb. kavramlara karşı bir duruş sergileyen metin, cümlelerden ziyade parçalı, “tire”li söz toplamlarından oluşmaktadır. Semiha Şentürk de Sevim Burak’ın, toplumsal düzenin dışında kalmış kadınların anlatıldığı ya da kadınların anlatıcı olduğu metinlerinde, amorflaşmış, sınırları belli olmayan ve cümle yapılarının bozulduğu bir dil kullandığını ifade etmiştir. Ona göre Burak’ın metinlerindeki kadınlar ve erkekler bir türlü uzlaşamazlar. Erkek karakterler iktidara ve toplumsal düzene yakın dururlar, kadınlar ise toplumsal düzene göre ötekidir. Sevim Burak ise iktidarda olanı değil “öteki”yi anlatmayı seçmiştir (2008: 2). Şentürk’ün Burak’ın diliyle ilgili söylediği “ötekiyi anlatan amorf dil” tanımı, benim “Büyük Kuş”ta gördüğüm feminist eleştirinin itici güçleri ile minör yazının paslaştığı noktalara yakınlık göstermektedir. Majör dilde kırılmalar yaratıp onda çeşitli oyuklar açarak ortaya çıkan minör yazın da, biçim ve bütünlükten uzak, parçalı, merkezsiz ve kendi sesini dikte etmeyen amorf bir yapıdadır. Beliz Güçbilmez de Şentürk’e yaklaşan ifadelerle, Burak’ın norm oluşturan, kural koyan, belirleyici “çoğunluk” olarak kabul edilen bütün unsurların karşısına, onların çoğunlukta ve daha da önemlisi iktidarda/güç sahibi

olmalarıyla azınlık kıldıkları ve sonunda ellerindeki gücü üstlerinde denedikleri, uyguladıkları kitlelerin diliyle konuştuğunu savunmuştur (2014: 9).



Samuel Beckett

Sevim Burak'ın "ustam" dediği Samuel Beckett, dilin ardında gizleneni görmek ya da duymak için dilde boşluklar açmak gerektiğini ifade eder. Deleuze ve Guattari'ye göre de minör edebiyat, insana mesajlar iletmediği için değil, tam da insanı dilin kodlanmış mesajlarından alıp anlamların türediği seslere, işaretlere ve duygulara götürdüğü için önemlidir (Colebrook 2009: 160). Ancak dilin ardında yatanları görmek ya da anlamların yaratıldığı ses ile duygulara ulaşmak kolay bir süreç değildir. Minör yazın, bu "gizli içeriği" elde etmek için dilin temsil ettiği otoriteye sataşmak ve onda çeşitli oyuklar açmak zorundadır. Deleuze'ün deyimiyle bu oyuk dil, artık "zıvanadan çıkmıştır." (2000: 7) Burak'ın da "Büyük Kuş"ta yaptığı budur: Dilin, metnin, cümlelerin ve hatta kelimelerin içinde oyuklar ve boşluklar açmak. Öyküde, dilde yaratılan bu oyuk ve kırılmalar aracılığıyla, eril/majör dünya düzeni ve onun otoritesini temsil eden dilin bastırıldığı ve dışladığı kadının varoluşsal sıkıntılarına ses verilmiş ve genel olarak maçıst düzende "kadın-oluş deneyimi" anlatılmıştır.

"Kadın-Hayır diye bağırmaya başladı sesi kısılarak.

'Olmaz'. 'Olmaz'

Kent-Duydunuz mu hiç madam üç sesli

bir adam?

Kadın-Yap...ma Yap...ma a a diye hırıldadı.

Kent-Duydunuz mu hiç madam, dört

sesli bir adam

Kadın-İmdat... im... dat... im...

Kent ilmiği sıkarak-Ya beş sesli bir adam?

Duydunuz mu hiç madam..... Altı

sesli bir adam... yedi sesli bir adam... se-

kiz sesli bir adam, duydunuz mu hiç ma-

dam?

Kadın-Hayır!.. Hay... ha...ha...hı... Hırr

Kent, İlmîği daha da sıkarak-Elveda.” (1993: 107)

Alıntının da gösterdiği üzere, metinde minör yazının özelliği olan “zıvanadan çıkmış” amorf bir dil kullanılmıştır. Düzyazının yerleşik dil düzeninde bulunmayan büyük puntolu yazı biçimi, parçalanmış kimi cümle ve kelimelerin kullanımı gibi özellikler, metnin bu düzene muhalif yapısını göstermektedir. Söz dizimi kurallarının alt üst edildiği metinde, düzyazının tutarlılık ve bütünlük ilkeleri bozulmuş, kelimeler yerinden edilmiş ve belki de en önemlisi dil kekeletilip yersiz-yurtsuzlaştırılmıştır. Bu pasajdaki erkek sesinin, kadın sesine göre daha büyük puntolarla ifade edilişiyle de, eril düzende “ikinci cins” olarak kodlanıp dışlanarak minör konumuna itilmiş kadınların sessizleştirilmelerine gönderme yapılmaktadır. Dolayısıyla burada yine içerik ve biçimin ince dokunulmuş birlikteliği ile karşılaşılır.

Dilin kekeletilmesi veya başka bir deyişle “kekeme bir dil”in kullanılması da yine eserin minör yazınla ortak noktalarındandır. Metinde söz dizimi, çizgiselliğini ve bütünselliğini yitirmiş, cümleler alt alta itilmiş “kekeleyen” kelime parçaları hâline getirilmiştir. Şentürk’ün de söylediği gibi, kelimeler düzyazıdaki ardı ardına sıralanışla değil, akışkanlığıyla, birbirlerini bağlayan ritimle, seslerin tekrarlanışlarıyla ve aralarında bırakılan boşlukla bir araya gelmektedir (2008: 4). Bu özellikleri itibarıyla “Büyük Kuş”taki dilin, âdeta “ritimsel kekeleyen” bir dil olduğu söylenebilir. Ayrıca metindeki bu “kekeme dil”i oluşturan temel etkenlerden birisi de “yinelemeler”dir. Özellikle “Evinin kapısını açtı/Saç örgülerini çözdü” dizesi, metin boyunca tekrar edilerek hep canlı tutulan ifadelerdendir. Bunun yanında kadının erkek egemen dünyanın baskısını, bunaltıcılığını dindirmek için başvurduğu “votka” da metnin dinamik kelimelerindendir.

“Düşler

Votkalar

Votkalar

Portakallar

Portakallar

Nerdeyse sabah olacaktı” (1993: 85)

Alıntıda da görüldüğü üzere, “votka” kelimesi öykü boyunca sürekli tekrar edilmektedir. Kadın, cinsiyetlendirilmiş sosyo-kültürel normların baskısını hissettiği zamanlarda bir kaçış/sığınma mekânı olarak gördüğü “votka”ya sarılır. Buradaki votka’ya yüklenen simgesel anlam ise, kelimenin öykü boyunca sürekli kekeletilerek tekrarlanması ile canlı tutulur. Nitekim Nilüfer Güngörmüş’ün *A’dan Z’ye Sevim Burak* adlı eserinde bildirdiği

üzere, Sevim Burak eserlerinde sıkça karşılaşılan bu tekrarlar, kekelemeler ve geriye dönüşlerle ilgili sorulan bir soruya şöyle cevap verir:

“Çünkü ben gerçeği bir kerede yazıp ortaya çıkarabilen bir yazar değilim; yazarlık tecrübelerime göre söyleyebilirim ki yirmi kere yazarak elde ettiğim gerçek çok alelade bir gerçektir. Bir gerçeğin ancak belki yüzüncü kez yazdığım zaman - gerçeğin o olmadığını, değişerek başka bir görünüm aldığını- ve başka bir gerçeğe dönüştüğünü anladım.” (2003: 24)

Buna göre Burak “Büyük Kuş”ta, “votka” ve “Evinin kapısını açtı / Saç örgülerini çözdü” örneklerinde görüldüğü üzere, kelimeleri ve cümleleri söz dizimine uydurup yerleşik imla ve noktalama işaretlerini kullanarak bir çırpıda söylemeyi, onlar aracılığıyla bir “gerçek”i açıkça ortaya koymayı reddetmiş ve bunun yerine simgesel anlamlar yüklediği, deneyim kokan kimi kelime ve kelime gruplarını alt alta iterek onları âdeta kekeletmiştir.

Peki ama Burak’ın minör yazına yaklaşan bu dil ile anlatımı nereden kaynaklanıyor? Yazarın majör dilde kırılmalar yaratarak hayat verdiği bu azınlık-merkezli dili ve anlatım biçimi ile ilgili olarak Murathan Mungan şöyle demektedir: “Görünüşte rastgele anımsamalar, savruk çağrışımlar, zaman ve mekân kaydırmaları üzerine bir anlatım tekniği Burağinki. Düşler, anılar, sancılar, imgeler, alegoriler iç içe geçerek çok katmanlı sarmal bir anlatım oluşturuyor.” (1983: 8) Mungan’ın bu sözleri, “Büyük Kuş”un minör edebiyatla paslaşan önemli yönlerinden birine gönderme yapmaktadır: Deneyim. Deleuze ve Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* adlı eserlerinde Kafka’yı ve Kafka okumayı kafa karıştırıcı bir deneyim olarak tanımlarlar. Okuyucu onun eserlerinde sanki bir rüyanın içinde, karanlıkta el yordamıyla yönünü bulmaya çalışan bir izleyici gibidir (2000: 12). Benzer şekilde Sevim Burak’ı okumak da bir deneyimdir. “Büyük Kuş”ta anlatılanlar neden-sonuç ilişkisinden bağımsız olduğu için okur, imge ve metaforlarla gizlenmiş anlamları yakalamakta ve olan biteni zihninde resmetmekte zorlanır. Kafa karışıklığı ve belirsizlik Kafka gibi onun da metnine hâkimdir. “Büyük Kuş”ta okur, metindeki tüm olayları öykünün ana karakteri olan kadının gözüyle görür, olayları onunla birlikte anlar ya da onun kafa karışıklığını paylaşır. Ayrıca şu da var ki Mungan’ın ifade ettiği bütün bu “düşler, anılar, sancılar ve çağrışımlar”, Burak’ın deneyimlediği ve eserlerine ister istemez yansıttığı noktalardandır. Burak’ın bu yazı yazma deneyimi ile ilgili olarak Nilüfer Güngörmüş şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Sevim Burak’ın dikiş dikmesiyle yazı yazması arasında bir ilişki vardır. İğne, onun vazgeçilmez yazı gereçlerinden biridir. Daktilo ve makastan sonra gelir. Bir tür bilgisayar öncesi kes-yapıştır yöntemiyle çalışır Sevim Burak. Metinlerini

küçük kâğıt parçalarına yazar. Ya da daktiloda yazdığı metinleri kesip parçalara ayırır. Sonra bu parçaları iğnelerle birbirine tutturur, evin her yerine özellikle de perdelerle asar. Okur, yerlerini değiştirir, tekrar iğneler..." (2003: 24)

Görüldüğü üzere, gençliğinde terzilik yapmış olan Burak'ın terzilik tecrübelerini de katarak oluşturduğu metinler, aynı zamanda birer "canlı deneyim" (Deleuze ve Guattari 1983: 16) örnekleridir. Ayrıca, "Büyük Kuş" da dâhil birçok eserinde kullandığı parçalı ve girift dil anlayışının oluşmasında bu yukarıda alıntıladığım yazma deneyimi etkili olmuş olabilir. Küçük kâğıt parçalarına yazılı, evin her yerine asılı bu amorf notların sürekli yer değiştirmesi ile kesik, karmaşık, parçalı bir dil ve anlatım doğmuş olabilir.



Felix Guattari

Sevim Burak'ın bu parçalı, kırık diliyle kaleme alınan eserleri ile ilgili olarak Semiha Şentürk şunları söylemektedir: "Burak'ın metinleri, Deleuze ve Guattari'nin deyişiyle anlamdan geriye kaçış çizgilerini yönlendirecek kadar şeyin kaldığı ve yoğunlaştırılmış imgelerle bir oluşun anlatıldığı metinlerdir." (2008: 7) Yoğunluk kavramının, Burak'ın "Büyük Kuş"taki minör yazınla ilişkilenen dil kullanımını açıklama bağlamında yararlı olacağı kanısındayım. Bu bağlamda bir başka araştırmacı Yüce Aydoğan'ın *Yazımsal Disko: Halid Ziya Uşaklıgil'in Yeğîn Yazısı* adlı çalışmasında "yeğînlik" kavramıyla ilgili düşünceleri de yol göstericidir. Aydoğan çalışmasının hemen başlarında bu kavramı genel hatlarıyla tanıtırken şu ifadeleri kullanmaktadır:

"İster anlambilimsel olsun ister göstergebilimsel olsun, ya da bu tez çalışmasının ileriki bölümlerinde göstereceğim gibi, ister mekânsal olsun ister estetik, herhangi bir dizgenin yapısal bütünlüğüne/düzenine girmeyen, uzlaşmaz zıtlıkların bastırılmadan bir arada tutulduğu açık alanlar üreten yeğîn nicelikler, hiçbir şekilde "temsil edici değildirler": yeğînlik alanlarında, temsil edilebilir herhangi bir tinsel ya da maddi içerik, nitelik ya da anlam dışavuruluyor değildir; bu hâliyle, yeğînlik, "hırpalayıcı olarak ezici" bir deneyim, "canlı deneyim" olmaktan başka bir anlama sahip değildir." (2009: 7-8)

Aydoğan'ın belirttiği gibi yeğîn nicelikler, herhangi bir sistemin yapısal düzenine girmeyen, muhalif seslerin bastırılmadan canlı tutulduğu, bütünlükten ve çizilmiş sınırlardan uzak

olan açık alanlar üretirler ve bu nicelikler herhangi bir temsil mekanizmasının da ürünü değildir. Bu bağlamda “Büyük Kuş” öyküsündeki dilin de -aynı yeğin nicelikler gibi- eril-majör dilin temsil dünyasında oyuklar açmaya çalışan, herhangi bir düzen, kural ve sınır tanımayan bir nitelikte olduğu görülür. Yerleşik-majör dilin sentaksını yerinden oynatıp onun bütünlüğünü ve söz dizimini parçalayan bu dil, hegemonik erkekliğin şekillendirdiği cinsiyetçi söyleme muhalif olan “kadın sesi”ne el uzatmaktadır. Eserde maçıst yapıda dışlanarak ikinci plana atılmış kadının “canlı deneyim”i işlenmiş ya da başka bir deyişle, erkek egemen sosyo-kültürel düzende varlığı bastırılmış, dile gelemeyen öteki/kadın oluş deneyimi, “mırıldayan”, “kekeleyen” bir dil aracılığıyla dile getirilmiştir. Cinsiyetlendirilmiş düzenin normları ve baskıcı kuralları karşısında parçalanan kadının isyanına yine parçalı bir dil ile cevap verilmiş, böylelikle öyküde içerik ve biçim paralelliği sağlanmıştır.

Sonuç

Büyük Kuş”, en genel anlamıyla erkek egemen düzende “öteki oluş”un, “kadın oluş”un öyküsüdür. Öyküde, eril-kentin sokaklarında dolaşan kadının kendine ait olmayan dışsal alandaki mücadelesi, yersiz-yurtsuzluğu ve hayatta kalma çabası amorf bir dil aracılığıyla aktarılmıştır. Eserdeki *içerik ve biçim müzakeresi* de dikkat çekici noktalardandır. Bu yönüyle metin, feminist eleştirinin ana düşünsel etkenleri ile minör yazının biçimsel özelliklerinin örtüştüğü noktaları barındıran bir köprü gibidir. Kadınların köklü cinsiyetçi gelenek tarafından ikincil sayılarak ötelenmesinin ana sorunsal olarak kurgulandığı öyküde, bu öteleme hareketine otoriteleri ve temsil mekanizmalarını sarsan kırık, oyuk bir dille karşılık verilmek istenmiştir. Tüm bu yönleriyle, ötekilik ve minörlük deneyimlerini bir arada okutan “Büyük Kuş” öyküsü, gerek içerik gerek biçim itibarıyla cinsiyetlendirilmiş toplumsal mekanizmaları sarsmış ve yok sayılıp yersiz-yurtsuzlaştırılan deneyimlere ses vermiştir.

Kaynakça

Arık-Kırtıl, Gonca (2003). “Feminist Edebiyat Eleştirisi Açısından Sevim Burak.” *Kadın Araştırmaları Dergisi*. Sayı 8. (127-151).

<http://www.journals.istanbul.edu.tr/iukad/article/viewFile/1023012439/1023011671>

Aydoğan, Yüce (2009). *Yazınsal Disko: Halid Ziya Uşaklıgil’in Yeğin Yazısı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

- Burak, Sevim (1993) "Büyük Kuş" *Yanık Saraylar* içinde. İstanbul: Nisan Yayınları.
- Butler, Judith (2008). *Cinsiyet Belası*. Çev. Başak Ertür. İstanbul: Metis.
- Colebrook, Claire (2009). *Gilles Deleuze*. Çev. Cem Soydemir. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari (1983). *Anti-Oedipus*. Trans. by Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari (2000) *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. Çev. Özgür Uçkan ve Işık Ergüden. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güçbilmez, Beliz (2014). "Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi/Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrelilik ve Minör Ses'in Temsili." Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları. (4-17). <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/181/1426.pdf>
- Güngörmüş, Nilüfer (2003). *A'dan Z'ye Sevim Burak*. İstanbul: YKY.
- İrzık, Sibel (2004). "Öznenin Vefatından Sonra Kadın Olarak Okumak." *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mungan, Murathan (1983). "Ruh Çağırın Metinler." *Somut*.
- Özkök, Seher (2008). "Büyük Kuş'ta Dile Karşı Öteki Olmak." *Kritik*. Sayı 1.
- Spivak, Gayatri C. (1987). "Displacement and the Discourse of Woman." In *Displacement: Derrida and After (Theories of Contemporary Culture)*. Edited by Mark Krupnick. Bloomington: Indiana University Press.
- Şentürk, Semiha (2008). "Sevim Burak: Minör bir Edebiyat mı?" *Yazıdan Söze*. Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Lisansüstü Sempozyumu.

Güray Süngü'nün Öykülerinde Metinlerarası İlişkiler

SENEM GEZEROĞLU*

Öz

Alt yapısını postmodernizm ve yapısökümcülükten alan, Mihail Bahtin'in söyleşimcilik düşüncesinden hareketle Julia Kristeva tarafından oluşturulan "metinlerarasılık", iki veya daha fazla metin arasında oluşan bir tür alışveriş, diyalog veya söyleşim biçimi olarak tanımlanır. Buna göre hiçbir metin, öncesinden bağımsız değildir, bu sonsuz döngüde her metin birbirini etkileyerek ve birbirine eklenerek ilerler. Metinlerarasılık, bir metnin ne kadar okuyucusu varsa o kadar anlamı olduğu görüşüne dayanan ve metin okuma sürecinde okurun birikimine dikkat çeken yapısıyla, hem yazar ve okur arasındaki hem de metin ve diğer metinlerarasındaki ilişkiye odaklanır; metni öncesi ve sonrasıyla kültürel dokunun bir parçası olarak ele alır.

Bu çalışmada metinlerarası ilişkileri öykülerinde sıklıkla kullanan Güray Süngü'ye ve dört öykü kitabına (*Deli Gömleği, Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin İkincisi, Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik Aşk, Vicdan Sızlar*) yer verilerek yazarın metinlerarasılığı kullanma biçimleri ve işlevleri üzerinde durulmuştur. Öykülerinde açık ve kapalı metinlerarası ilişkiler dışında alıntı, gönderge, anıştırma gibi teknikleri sıklıkla kullanan yazarın eğilimlerinden hareketle makale beş başlık etrafında toplanmıştır. Süngü şiirlerle, başka kitap ve yazarlarla, sanatın diğer kollarıyla, gelenele, ironi ve üstkurmacayla oluşturduğu bu metinlerarası ilişkilere, aynı zamanda belli başlı işlevler yüklemiştir. Öykülerde ön plana çıkan bu işlevler ise eski-yeni arasında bağ kurmak, geçmiş-şimdi arasında metin aracılığıyla organik bir doku oluşturmak ve birbirine eklenerek ilerleyen kültürel birikimin taşıyıcılığını yapmaktır. Bununla birlikte, yardımcı metni esas metne katarak anlatımı zenginleştirmek, okurun çağrışım dünyasını harekete geçirmek ve okurda estetik haz uyandırmak, metinlerarası ilişkiler bağlamında hikâyenin çatısını kurup kurgusunu oluşturmak, karakter oluşumuna katkı sağlamak gibi işlevler de yazarın öykülerinde ön plana çıkan işlevlerdendir.

Anahtar sözcükler: Güray Süngü, öykü, postmodernizm, söyleşimcilik, metinlerarası ilişkiler

THE INTERTEXTUAL RELATIONS IN GÜRAY SÜNGÜ'S SHORT-STORIES

Abstract

Intertextuality is defined as a kind of relations, dialogue or a form of communication developed among two or more texts. The background of the concept is based on Post-

* Millî Eğitim Bakanlığı, ebced158@hotmail.com

modernism and Deconstructivism and it is conceptualized by Julia Kristeva with reference to Mihail Bahtin's notion of "dialogism". The concept asserts that any text is not independent from the previous one and each text influences one another and that process continues in an infinite loop. Intertextuality maintains that the reader produces the meaning and therefore, his/her experience has a crucial role in the text reading/interpretation process. It focuses on the relationship between both writer and reader as well as between text and other texts. It handles a text with its past and future as a part of cultural context.

In this study, the intertextual relations in Güray Süngü's four story books (*Deli Gömleği, Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin İkincisi, Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik Aşk, Vicdan Sızlar*) will be analyzed. In this context, their usage pattern and functions will be also scrutinized. The article has divided into five titles according to the tendency of the author who uses both explicit and implicit intertextual relations as well as the techniques of citation, reference and allusion. Süngü assigns some certain functions to these intertextualities that she has formed with poems, other books and authors, other fields of art, tradition, irony and metafiction. Hence, she wants to establish a bond between Old and New. She also tries to create an organic connection between past and present by means of the literary texts and thus, tries to carry the cultural accumulation which is progressively proceeding. Besides, enriching the narration by attaching the auxiliary text to the main text, evoking the connotation world of the readers, arousing the aesthetic pleasure among them, establishing the frame and fiction of the story within the context of intertextuality and contributing to the character formation are the other prominent functions in Süngü's texts.

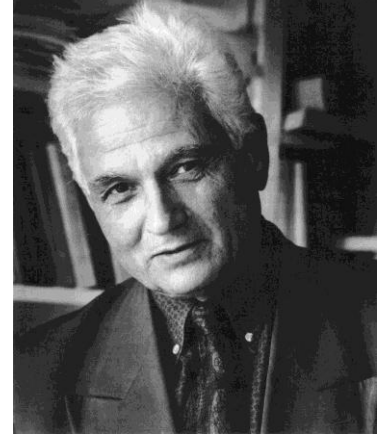
Keywords: Güray Süngü, short-story, post-modernism, dialogism, intertextuality

Giriş

Metinlerarasılık kavramını tanımlamadan önce bu kavramın arka planı üzerinde durulacaktır. Metinlerarası çözümleme yönteminin zeminini oluşturan iki önemli akım, postmodernizm ve yapısökümcülüktür.

1960'ta ilkin Amerika'da ortaya çıkan Postmodern akım, modern sonrası ya da ötesi anlamına gelen bir kelime olup modernizmin karşıtı değil devamı, sonrasıdır. Amerika'da özellikle savaşın etkileriyle var olan bu akım, klasik sanat anlayışına tepki olarak yıkıcılığı, kuralsızlığı ve çoğulculuğu savunur. Postmodernizm, her türlü sanat ve kültür alanında demokratik bir tutumu amaçlayarak farklı alanlarda kendini gösteren sanat eserlerine kendi çeşitlilikleriyle birlikte yan yana var olma hakkı tanır. Bu hak ise eserlerdeki çoğulculuğun ve çoğulcu söylemin çıkış noktasını oluşturur. Postmodernizmin temelinde yatan çoğulculuk ilkesi hem bahsi geçen demokratik tutumların hem de çağın teknolojisinin bir sonucudur. "Postmodernizmin ortaya koyduğu değişimleri yazınsal alana etkisi açısından olumlu

değerlendiren Hage, çoksesliliği, çok okunurluğu, günceliği, uygarlığı akımın önde gelen özellikleri olarak görmektedir.” (Aytaç 2009: 14) Bu bağlamda, çoksesliliği öne çıkaran Postmodernist okuma, herkesin kabul ettiği genel-geçer kuralları sorgulayarak “yazılanı, bilineni, okunanı yeni bir okumayla, bütün değil parça, birliktelikler değil farklılıkların öne çıkarılmasıyla yeniden yorumlamaktadır.” (Uçan 2009: 8-9) Edebiyatın çoklu yorumuyla, diğer metinlerle ilişkisi ön plana çıkar çünkü “Postmodern bir dünyada, edebiyat da metinlerarasında bir metindir.” (Lucy 2003: 14)



Jacques Derrida

Yapısöküm, diğer adıyla yapıbozum (dekonstrüksiyon) ise ilk kez postyapısalcı düşünür Jacques Derrida tarafından ortaya atılan bir kavram olup metinlerarasılığın arka planını oluşturan bir diğer etmendir. Yapısöküm, adından da anlaşılacağı üzere metnin yapısını sökmek, bozmak yani o metni parçalara ayırarak o parçaları ve parçalar arasındaki ilişkileri farklı okumalara tabi tutarak gerçekleştiren bir tür okuma yöntemidir. Metnin kendisinde olan ve altında yatan bütün yapıları söküp bozarak onu farklı okumaya tabi tutan bu post-yapısalcı metin çözümleme yöntemi, metnin kendi içindeki çelişkilerini, baştan sorgulamaksızın kabul edilen varsayım ve yapı bozukluklarını açığa çıkarmayı hedefler. Metne farklı açılardan bakılır ve sorgulayıcı bir yöntemle metnin organik bileşenleri arasındaki ilişki tespit edilmeye çalışılır. Bu eleştirel yaklaşım, metni genel kabullerin dışına çıkararak, onun kendi dünyasındaki farklı anlam ve yapılarını, sökülmüş parçalar arasındaki ilişkilerini tespit eder. Böylelikle metne çoğulcu yaklaşımlarla, diğer parçalarla ilişkisi bakımından yeni bir gözle bakılmış olur. Bu da metinlerarasılığın temelini atan bir okuma biçimidir.

Postmodernizm ve yapısökümle beraber metinlerarasılığa açılan bir terim olarak Rus edebiyat eleştirmeni Mihail Bahtin’in kuramıyla kesişir. Bahtin’in “söyleşimcilik” kavramı bu kuramın temelini oluşturur. Metinlerarası ilişkilerde “sözce”, iki metin arasındaki alışveriş nesnesidir. Bu ilişkide sözce aynı kalırken “sözcelem” değişir. Alıntılanan metnin sözcesi, göstereni yani biçim olarak kendisi değişmezken bir başka metnin içinde uğradığı yer değişikliğinden dolayı sözcelemi, gösterileni yani anlamı değişir. Bu sözcenin yer değişikliği iki metin arasında bağ kurar. Bahtin buna “dialogism” yani “söyleşim” demektedir. Bahtin’e göre söz, iki yönlü bir edimdir ve sözü belirleyen hem kimin sözü olduğu hem de kimin için söylendiğidir. Söz, tamamen konuşan ile dinleyen, gönderen ile gönderilen arasındaki karşılıklı ilişkinin ürünüdür. Her bir söz, birisini ötekiyle bağımlı olarak anlatır. Yani bir söz, gönderen ile gönderilenin, konuşan ile dinleyicinin paylaştıkları bir alandır (Bknz: Bahtin 2004). Bu doğrultuda, Bahtin’in kökenini karnaval düşüncesinden

aldığı, parçalar arasındaki çeşitliliği, renkliliği, çoğulculuğu benimseyen “söyleşimcilik” ilkesi, metnin içinde söylemsel bir çeşitlilik olduğu gibi yapıtın başka yapıtlarla hatta tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli bir alışveriş içinde olduğu düşüncesine dayanır. Ona göre her sözce, sözceyi derinden derine belirleyen toplumsal ve tarihsel bir bağlamda köklenmiştir. Bu anlamda Bahtin, metnin geçmişe giderek geleceğe ilerlediğini savunur: “İster güncel ister sözdizimsel ister bilimsel olsun hiçbir söylem, ‘önceden söylenmiş’e, ‘bilinen’e, ‘ortak düşünce’ye yönelmeden edemez.” (Aktulum 2007: 27)

1. “Metinlerarasılık” Nedir?

İki ya da daha çok metin arasında gerçekleşen “bir alışveriş, bir tür diyalog ya da söyleşim biçimi” (17) olarak ifade edilen metinlerarasılık kuramı, her metnin kendisinden önceki eserlerden izler taşıdığı, onlardan etkilendiği ve bu etkileşimi kendi orijinalliğinde saklayarak yeni bir metin inşa ettiği görüşüne dayanır. Her eserin kendinden önceki eserin mahsulü olduğunu ve yazma eyleminin aslında bir “yeniden yazma” işi olduğunu savunan bu kuramda, her metin açık ya da kapalı bir şekilde kendinden önceki yapıtlardan izler taşır, dolayısıyla hiçbir metin öncesinden tam bağımsız değildir.

Metinlerarasılık kavramını ilk defa Rus dil-edebiyat kuramcısı Mihail Bahtin’in “diyalogsallık” yani “söyleşimcilik” fikrinden etkilenen edebiyat kuramcısı-yazar Julia Kristeva, 1966’da yayımladığı bir makalesinde kullanmıştır. Mihail Bahtin’in söyleşimcilik kuramı “yazınsal metin içerisinde söylemsel çeşitlilik olduğunu ve yapıtın başka yapıtlarla olduğu kadar tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli alışveriş içerisinde bulunduğunu” (18-19) savunur. Bahtin’e göre hiçbir yazınsal söylem, “önceden söylenmiş’e, “bilinen’e, ortak düşünce”ye yönelmeden edemez. Bu düşünceden hareket eden Kristeva’ya göre “Yazar, metnini kendi orijinal fikirlerinden yaratmaz. Kendinden önce var olan metinlerden devşirir. Ona göre metin, metinlerin değişimiyle meydana gelir ve bu değişimin meydana geldiği alan da metinlerarasılıktır.” (Allen 2000: 35) Söyleşimcilik düşüncesinden hareket ederek yeni bir terim oluşturan ve buna “metinlerarasılık” adını veren Kristeva’ya göre, her metin alıntılamalardan oluşan bir mozaiktir ve yine her metin bir başka metnin transformasyona uğramasıdır (Kristeva 1972: 348). Dolayısıyla metinler başka metinlerin kesişim noktasını oluşturur. Kristeva’nın bu düşüncesi Roland Barthes’ın çalışmalarıyla desteklenir. Barthes yazarın sadece eskiyi taklit ettiğini ve bu çerçevede tek yaptığının yazıları harmanlamak olduğunu dile getirir. Ona göre bir sözcük ancak başka sözcüklerle açıklanır, sözcüklerin birbirine eklenmesiyle oluşan döngü sonsuza kadar sürüp gider ve bu gidişte hiçbir şey orijinal kalmaz. Barthes, metni yazar ile okur arasında kurulan bir ilişki değil bir yapıt ile bir başka yapıt arasında kurulan köprü ve metinlerin kesiştiği bir alan olarak görür. Bu alanda ise yazarın rolünü en aza indirger. Onun bu düşüncesinin aksini



Roland Barthes

iddia ederek metinlerarasılıkta ilk defa yazar ve okur arasındaki ilişkiye dikkat çeken ve okurun önemine değinen Michael Riffaterre'in düşünceleri dikkat çeker. Riffaterre ilk kez okura önemli bir işlev yükler. Okuduğu metinle anımsadığı öteki metinlerarasında ilişki kuran, bildiği öteki metinlerden hareketle elindeki metnin yerini belirleyen, okuduğu metnin doğasını sezen yani metne esas anlamı katan "okur"dur. Riffaterre, "metinlerarasılığın bir metindeki varlığını, okurun okuma eylemine ve hafızasına" bağlayarak kuramı alımlama estetiği çerçevesinde değerlendirmiş olur.

Ona göre metinlerarasılık, okurun bir kitabın kendinden önceki ve sonraki başka eserler arasındaki ilişkileri algılamasıdır. Çünkü "metinler, okuyucuyu metin dışı bir gerçekliğe değil başka metinlere gönderirler." (Aktulum 2007: 60-61) Metinlerarasılığa ilk defa sistemli bir sınıflandırmayla yaklaşan ve ona son şeklini veren kuramcı ise Gérard Genette'tir. Özellikle anlatı-bilim çalışmalarıyla tanınan Genette, bir metnin temel niteliğinin metinlerarasılık olduğunu ve her yazarın aslında tek ve sonsuz bir kitap yarattığını ifade eder: "okurun, bir eserin kendinden önceki ve sonraki eserlerle kurduğu ilişkiyi anlaması metinlerarasılığın ilişkiler"dir ve Genette'e göre "tüm yazarlar tek bir kitap yaratırlar, tüm kitaplar geniş bir kitap, sonsuz tek bir kitaptır." (Kıran vd. 2007: 359)

Metinlerarasılık Barthes, Riffaterre, Genette, Allen gibi araştırmacıların katkılarıyla bugünkü konumuna gelmiştir. Kavramın daha iyi anlaşılabilmesi için bu tarihi gelişimden sonra "metinlerarasılık" kavramının ne olduğu üzerinde düşünmek, bu kavrama teorik olarak yaklaşmak gerekmektedir. Bu konu üzerinde çalışan Kubilay Aktulum'a göre metinlerarasılık "kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmalıdır." (2007: 17) Aktulum, aynı zamanda metinlerarasılığı "ayrışık unsurları, başka bir deyişle, başka metinlere ait parçaları tutarlı bir bütün oluşturacak biçimde bir araya getirmek, onları düzenleyerek aralarında uyum sağlamak, böylelikle yeni bir metin ortaya çıkarmak" (2004: 304) olarak tanımlar. Daha geniş anlamıyla metinlerarasılık, bir eserle başka eserler arasındaki her türlü bağın adıdır. Eserden kasıt sadece kitap olmayıp sanatın başka dalları da bu açıklamaya dâhil edilir. Disiplinler arası bir yaklaşımı da kapsayan metinlerarasılık, şiirden romana, tiyatrodan sinemaya, resimden mimariye kadar çok geniş bir kullanım alanına sahiptir. Tanımlarda da görüldüğü gibi metin, tek başına metin değildir. Sadece yazara ya da sadece yazıldığı döneme de ait bir şey değildir. Esaslı ve kalıcı bir metin kendinden öncekilerin birikimiyle hareket eden, bu

hareket edişte kendi sesini bulan ve kendinden sonrakileri de etkileyebilecek düzeyde bir seviyeye erişen organik yapının ana taşlarından biridir. Adıgüzel öncesi ve sonrasını birbirine ilmekleyen bağın ilişkilerini şöyle yorumlar:

“Metin sadece tarihe, yazara ve yazarın içinde bulunduğu edebî ve kültürel ortama bağlı değildir. Bu bağlamların her biri metnin belli bir özelliğini ortaya koymayı amaçlayan ve edebî metnin sadece bir özelliğine yoğunlaşan eleştirilerdir. Metinlerarası ilişkiler metni tamamen özerk bir yapı ve bütün olarak kabul etmez. Metinlerarasılık kuramcıları her metnin mutlaka kendinden önce yazılmış ve söylenmiş olanlardan etkilendiği ilkesinden hareket ederler. Edebî metinlerin birbirleriyle olan ilişkileri ve birbirlerine olan etkileri göz ardı edilemez bir gerçektir.” (2009: 14)

Umberto Eco'nun “kitaplar yalnızca başka kitaplar üstüne ve onların çevresinde yazılır” (Ecevit 2006: 154) ifadesiyle de karşımıza çıkan metinlerarasılığı başka yazarların eski yapıtlarının çeşitli düzlemlerde yeni yapıtlara malzeme olarak kullanmasıyla yeni metin ve daha önceki metinlerarasında bir diyalog sürecinin zinciri olarak görmek mümkündür. Bu da şeffaf bir yapıya sahip olan metinlerin sonsuz DNA zincirinde her birinin kendine özgü sesiyle birbiriyle ilişkili esas yapıyı oluşturduğunu gösterir. Metin özerktir, kendi içinde bağımsız ama ana yapıya bağlıdır:

“Hiçbir edebî ve sanatsal yapı başka yapıtlardan bağımsız değildir aslında. Her sanatçı, eserlerinin çok açıkça anlaşılabilir üst yapısında ya da dikkatli bir okumayla çözümlenebilecek derin yapısında, kendisini var eden bütün diğer sanatsal ve edebi yapıtlardan izler barındırır. Bu izler bazen geçmişin izleridir bazen de sanatçının yaşadığı çağın, günün etkileridir.” (Gökalp Alpaslan 2009: 461)

Bu süreçte ise en önemli faktörü okuyucu oluşturur. Çünkü yazarın iki veya daha fazla metin arasında kurduğu ilişkiyi algılayabilmek, anlamlandırabilmek ve hatta kendi yorumu da katarak zincire bir halka daha eklemleyebilmek okurun bu sürece aktif katılımıyla mümkündür. “Bir eseri sadece içindeki öğelerine bakıp incelemek yanlış ve yetersizdir. Sadece yazarın değil okuyucunun yaklaşımı da önemlidir. Okuyucu edilgen bir konumdan etken bir konuma geçer çünkü okuyucunun yorumu da metin gibi yeni bir metindir ve ikisi metinlerarası bir ilişki içindedir.” (Görmez 2006: 48) Borges'e göre “ne zaman yeni bir hikâye anlatılsa eski bir hikâye tekrar ediliyor demektir.” (Türkdoğan 2007: 169) Hatta Borges, kendisiyle yapılan bir söyleşide “ne zaman yeni bir yazı okunsa, eski bir yazı tekrar okunuyor demektir” (Burgin 1994: 118) diyerek okuma sürecinin en önemli faktörünü, metinlerarasılığın yapı taşlarından biri olan okuru devreye sokar. Bu durumda hikâyenin daha önce anlatılmış olması bir şeyi değiştirmez; çünkü her yeni anlatı, yeni bir ilmek, başka bir dokudur. Yazar bu örgüye bir düğüm daha attıktan sonra okur devreye girer ve bu düğümleri çözmeye çalışıp metni anlamlandırarak sonsuz döngünün belirleyicisi olur.

Çünkü okurun yaşı, eğitimi, kültür düzeyi, yaşadıkları, yaşamadıkları, A'dan Z'ye her şey, metnin anlam kuşağında etkili bir faktör olarak okuma sürecini etkiler. Her ne kadar bir metindeki bütün metinlerarası ilişkileri keşfetmek mümkün olmasa da okurun nitelikleri bu sürecin doğrudan belirleyicisidir. Metnin kökeninin neye dayandığını, izlerinin neler olduğunu



Umberto Eco

çözümlemek ve metni yeniden şekillendirmek ise “sıradan okurun değil; belleği kuvvetli, bilgin, dâhi okuyucunun özelliğidir.” (Aktulum 2007: 55-71) Bu durumda klasik okuma biçimlerinden farklı olarak okurun bir metni okurken başından sonuna kadar aktif olması gerekmektedir. Okur, kendisine sunulan kurmaca dünyanın şifrelerini çözerken, kendi yorumunu ve anlam dünyasını katarak metni yeniden şekillendirir. Bu durumda diyalog sadece iki veya daha fazla yapıt arasında değil, yazar ve okur arasında kurulan çok boyutlu bir örgüye kavuşur.

Görüldüğü üzere gökkubbe altında söylenmemiş söz yoktur ve metinlerarasılıktan ayrı düşünülebilecek tek insan, ilk insandır. İster bilinçli ister bilinç dışı olsun her yazar ortaya koyduğu eserinde mutlaka evvelinden izler taşır. Bu izler ise bizleri bambaşka anlamlara götürür. Metnin derin anlamına ancak metnin ilişkilendirildiği diğer metinlerin ve sonuçta yine kendisinin yorumuyla ulaşılabilmesi de bir gerçektir. Bu çalışmada, metinlerarasılığın hangi amaçla ve nasıl kullanıldığı, ne gibi işlevlerinin olduğu, metnin arka planını kavramada etkili olup olmadığı uygulamaya dökülecek ve Güray Süngü'nün tüm öyküleri, (*Deli Gömleği, Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin İkincisi, Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik Aşk, Vicdan Sızlar*'da yer alan tüm öyküleri) metinlerarasılık kuramı bağlamında tartışılacaktır.

2. Metinlerarası İlişki Biçimleri

Her ne kadar belleği kuvvetli, zeki, birikimli bir okur olursa olsun bir kişinin metindeki bütün metinlerarası ilişkileri çözmesi mümkün değildir. Çünkü kurulan her bir cümlenin arka planı düşünüldüğünde metin, kimi zaman yazarının bile çözemeyeceği karmaşık bir ilişkinin içindedir. O artık kompozisyonunu, dizgisini ve örgüsünü oluşturarak kendi kimliğini kazanan ayrı bir hüviyet, okura sunulmuş bir bulmaca gibidir. Ne var ki okur, tek başına tüm bu labirentin kodlarını çözecek üstün güçle donanmış değildir. Aynı zamanda bilinç dışı faktörler de metinlerarası ilişkilerin tümünü tespit etmeye engeldir. Aktulum bu konuda şunları söyler: “metinlerarasındaki alıntılar, adsız, saptanamaz,

kökenleri ender olarak saptanabilen, ayraçsız, bilinç dışı ve otomatik olarak yapılan alıntılar olabilir.” (2007: 265) Gerek yazarın yazarken farkında olarak ya da olmayarak yansıttığı bilinci, gerekse okurun anlama kapasitesi, bilgi birikimi ve eğitim düzeyi gibi etmenler metinlerarası ilişkilerin tümünü tespit etmeye engeldir. Ancak tüm bunlarla birlikte yazarın verdiği anahtar eşliğinde bazı kapıları açabilmek mümkündür. Yazar, parçadaki metinlerarasılığı kimi zaman bizzat alıntı yaparak kimi zaman işaret ederek kimi zaman da sadece sezdirerek kullanır. Çalışmada yer yer değinileceği için metinlerarasılıkta sıkça kullanılan bazı terim ve kavramların tanımlarını vermekte fayda vardır. Bunlardan en sık kullanılan terim “alıntı”dır. Alıntı açık bir metinlerarası şekli olup bilinçli ve istemli bir şekilde metne dâhil edilen, bir başka metne ait olan kesite verilen addır.

“Alıntı öğeleri, bir metnin kendinden önce üretilmiş bir başka metnin parçaları üzerinde herhangi bir işlem yapmadan okura sunulmaktadır. Bir metnin başka metinlere gönderme yapması ya da oradaki bir kurguyu, karakteri ya da çatışmayı yeniden üreterek model alması, metne teknik olarak bir zenginleştirme etkisi getirir.” (Akyıldız 2010: 716)

Açık bir metinlerarası biçim olan “gönderge” ise, yapıtın başlığı ya da yazarın adını anmakla yetinir; bir metinden alıntı yapmak yerine okuru doğrudan o metne gönderir. “Gönderge, metin içerisinde yapıtın başlığını ya da yazarın adını anarak yapılan metinlerarası bir durumdur.” (Aktulum 2007: 101) Gönderge yapılan kitap ya da sanatçı çoğu zaman esas metnin bağlam örgüsü içinde belli bir anlam ya da işlev üstlenir. Bir diğer metinlerarası ilişki biçimi “anıştırma”, bir sözcüğün alıntılanması ya da bir başka yapıtın, kimliği söylenmeden ya da açıkça bildirilmeden anılmasıdır. Kapalı bir metinlerarası teknik olarak “anıştırma, anıştırılan metin ile anıştırma yapan metin arasında bir söyleşimi gerektirir. Varlığını dışarıdan bildirecek, belirtecek bir dış bildiri dizgesi olmayan anıştırmada söylenmesi gereken şey, açıkça belirtilmeden ima edilir.” (108) Bunlarla birlikte “Bir metnin, başka bir metinle kurduğu ilişki, alıntı, gönderge, gizli alıntı/aşıırma, anıştırma, yansılama/parodi, alaycı/gülünç dönüştürüm, öykünme/pastiş yöntemleri ile ortaya konur. Yazar bilinçli ve/ya bilinçsiz olarak bu yöntemlerle/yollarla metnine başka metinleri, sözleri ve söylemleri katar.” (94-133) Ancak bunların her biri açıklanmayacak, öykülerdeki metinlerarası ilişki, yazarın özellikle başvurduğu yöntemler çerçevesinde ele alınacaktır.

Güray Süngü, öykülerinde metinlerarası ilişkiler oluştururken çok çeşitli yöntemler denemiş, öykülerini kimi zaman alıntı ve gönderge gibi açık ilişkilerle kimi zaman gizli alıntı, anıştırma, dönüştürme gibi kapalı ilişkilerle kurmuştur. Çalışmada, genelden özele giden tümdengelim bir yaklaşım yerine yazarın sıkça kullandığı temalar, türler, yöntemler ve eğilimlerden hareketle özelden genele giden tümevarım bir çalışma yöntemi tercih edilmiştir.

3. Güray Süngü'nün Öykülerinde Metinlerarası İlişkiler

3.1. Şiirle kurulan metinlerarası ilişkiler

Güray Süngü'nün öykülerinde sıklıkla başvurduğu metinlerarası ilişkilerden ilki şiir aracılığıyla kurulanlardır. Yazar öykülerinde şiirsel söylemin yanı sıra gerek şiirlere gerekse şairlere çokça atıf yapar. Yazarın şiirle kurulan metinlerarası ilişkilerinde en çok kullandığı yöntem anıştırmadır, bundan sonra alıntı gelir. Güray Süngü, edebiyat tarihinde diğerlerine nazaran daha çok bilinen, ön plana çıkan dizeleri kendi öyküsünün içinde, söyleminde eriterek kullanır ve böylelikle o dizeye, o şiire, o şaire telmihte bulunur.



Güray Süngü

Bu ifadeleri birkaç örnekle somutlaştırmak mümkündür. "Stultifera Navis" metinlerarasılık bakımından Süngü'nün en zengin öykülerinden biridir. Yazar, denizcilikle ilgili kavram, terim ve bilgilerle oluşturduğu kurgunun yanı sıra gerek dil gerekse anlatım teknikleriyle Postmodern öykünün ve alt basamak olarak metinlerarasılığın birçok imkânını kullanmıştır. Öykü, şiir açısından da zengin bir alıntı ve gönderge dizgesine sahiptir. "Matara almadığım için içine tuz eklemedim" (Süngü 2014: 61) ifadesiyle İsmet Özel'in "Mataramda Tuzlu Su" şiirine, "Eve dön, şarkıya dön, gerçek denene sırt dön" (66) cümleleriyle yine İsmet Özel'e, "Okuduklarımdan öğrendiğim bir şey varsa ki vardı, o da buydu. Bunu da söylemiş olabilirim. Yaşadıklarımdan öğrendiğim bir şey de vardı" (67) cümleleriyle Ataol Behramoğlu'nun "Yaşadıklarımdan Öğrendiğim Bir Şey Var" isimli şiirine göndermeler yapar. Görüldüğü gibi yazar, şiirleri olduğu gibi alıntılarmakansa onları varlıklarını koruyacak şekilde kendi öyküsünde yeniden inşa eder. Şiiri, hikâyenin malzemesi olarak kullanır. Yine başka bir örnekte bu kullanımı şöyle görürüz: "yüzünü buruşturduğunu bana göstermekten bile çekinmeyerek çıkarıp fazla kalemimi uzatmıştın ya bana, keşke yalnız bunun için sevseydim seni, keşke yalnız bunun için sevmekle yetinseydim seni" (28) söylemi açık bir şekilde Cemal Süreya'nın "keşke yalnız bunun için sevseydim seni" dizesine göndermedir. Ancak bu çığ bir şekilde öyküye yapılandırılmamış, üslup ile yoğrulmuştur. "Kalbimin Krizi" isimli bir başka öyküde geçen "Siz hiç kendinize dışarıdan baktınız mı? Ben baktım. Kör oldum" (79) ifadesi Cemal Süreya'nın "Sizin hiç babanız öldü mü, benim bir kere öldü, kör oldum" dizelerine göndermedir ve bu gönderme yani anıştırma, gerek tema gerek dille yoğrularak, metnin kompozisyonuna yerleştirilmiş ve o öykünün uzvuna dönüştürülmüştür. Aynı zamanda kişinin kendisine dışarıdan bakıp kör olması, babasının ölümüyle kör olmasından daha etkili bir ifade biçimi olarak hem şiiri hem de öyküyü bir adım daha öne götürmüştür. Dolayısıyla metinlerarası ilişki hem kurgunun

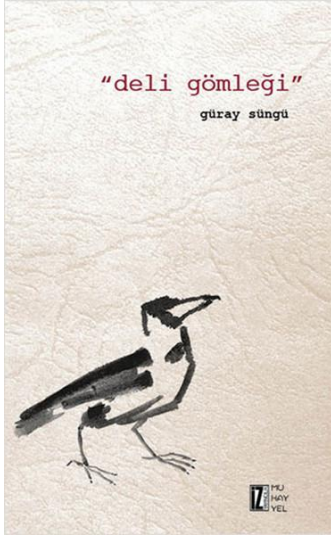
hem söylemin hem de estetik çağrışımın taşıyıcısı olmuştur. Aynı öyküde geçen “ne kadınlar sevdim zaten yoktular olandan” söylemi de Attila İlhan’ın “ne kadınlar sevdim zaten yoktular” (80) dizesinin yansımasıdır. Öykülerinde tematik olarak gelenekten de beslenen Süngü, nadir de olsa şiir alıntılarında bunu yapar. Mesela Yûnus Emre’nin “bir ben vardır bir de benden içeri” dizesi “Bir ben vardım bir de benden içeri depderin bir karanlık” (2015: 153) olarak karşımıza çıkmıştır. Görüldüğü gibi yazar, burada da şiiri kendi öyküsüne dönüştürmüş ve kendi yorumunu katarak kullanmıştır. Güray Süngü’nün metinlerarasılığı bu tarz kullanımı neredeyse tüm kurmaca anlatılarında böyledir. Son öykü kitabı *Vicdan Sızlar*’da da buna benzer kullanım görülür. “Unutursam” adlı öyküde “Her şey birdenbire olmadı. Her şey ben yaşarken de olmadı. Her şey ben unutturken oldu” (2016: 30) cümleleriyle hem Orhan Veli’nin “her şey birdenbire oldu” hem de İsmet Özel’in “her şey ben yaşarken oldu” dizelerine telmih yapılmakta; bu dizeler öykünün olağan akışı içerisinde cümleleştirilerek kullanılmaktadır. Dizelerin bu şekilde, ne öyküden ayrıksı ne de tamamen şiire bağlı bir söylemle kullanımı, öykünün kendi dilini oluşturmada önemli bir adım olmuştur.

Bununla birlikte yazarın zaman zaman bazı dizeleri olduğu gibi kullandığı da görülür. “Hasarla Beslenen” isimli öyküde İsmet Özel’e ait “var mısın yok yere ağlamaya” (24) dizesi ile Mustafa Muharrem’in “Zehra bir mağazada kasiyerdir, posterlere düş arşivleyen” (25) dizeleri olduğu gibi kullanılmıştır. “Cana Kıymık”ta ise Sezai Karakoç’un meşhur dizelerine gönderme yapılmıştır: “Duymadın mı hiç; aşk celladından ne çıkar madem ki yar vardır. Yoktan da vardan da ötede bir var vardır” (51). Yazarın nadir de olsa biçimsel olarak kullandığı bu kolaj tekniği tematik anlamda kendi söylemini oluşturma ile neticelenir.

3.2. Kitaplar ve yazarlarla kurulan metinlerarası ilişkiler

Güray Süngü’nün öykülerinde diğer kitaplar ve yazarlarla kurulan metinlerarası ilişkiler oldukça fazladır. Bu yazar ve kitaplar hem dünya hem Türk edebiyatından, hem geçmiş hem bu zamandır. Yazarın kurduğu metinlerarası ilişkiler ise kimi zaman sadece yazar ya da eser anarak göndergeyle, kimi zaman kitaplardan seçilmiş bir bölüm olduğu gibi kopyalanarak alıntıyla, kimi zaman da esas metni dönüştürüp ona mizah katarak parodi ve ironiyle gerçekleştirilir. Yöntem olarak böyle ilerleyen yazar, işlev olarak da metinlerarasılığın farklı imkânlarından yararlanır. Şiirlerle kurulan metinlerarası ilişkilerde estetik haz, çağrışım, şiiri öyküye yedirerek şiirsel söylem elde etme amacı ön planda iken kitaplar ve yazarlarla kurulan metinlerarası ilişkilerde kurgu kaygısı ön plana çıkar.

Güray Süngü’nün kurmacaya dayalı anlatılarda kurduğu metinlerarası ilişki iki türdür: İlki kendi kitapları ve yine kendi kitapları arasında kurulan ilişki, ikincisi ise kendi kitapları ve diğer kitaplar arasında kurulan ilişkidir. Kendi kitaplarına yaptığı göndermeler



nicelik olarak azdır. Yazar birkaç cümleyle kitaplarını hatırlatır ve yeni hikâyeye geçer. Bu yeni hikâyeye, ya eski metnin genişletilmiş hâli ya da eski hikâyeyi çıkış noktası kabul eden bambaşka bir hikâyedir. Örneğin *Deli Gömleği*'nde yer alan "Sizi Görmeliydim" isimli öykü ile yazarın roman türündeki kitabı *Mehmet'i Sakatlayan Serçe Parmağı* arasında metinlerarası bir ilişki vardır. Roman, öykünün genişletilmiş hâli daha doğrusu bu hikâyeden hareket eden ve yoluna devam eden yeni hikâyedir. Aynı durum *Vicdan Sızlar* kitabında yer alan "Cana Kıymık" öyküsü için de geçerlidir. Yazar, *İnsanın Acayip Kısa Tarihi* adlı romanının giriş cümlelerini bu öykünün giriş cümleleriyle kurar, eski hikâyeden

çıkıp yeni bir hikâyenin peşine düşer. Bir başka benzer durum ise "Stultifera Navis" isimli öyküsüne aittir. Öyküde geçen bir iç hikâyeye yazarın *Düş Kesigi* romanına şu şekilde gönderme içerir:

"Emlakçı da ona bu evi satan kadının kocasının bir gece yarısı bir mektup bırakıp ortadan kaybolduğunu söylemiş. Ayrıca evi satan adamın bir güvenlik görevlisi olduğunu ama bir roman okuduktan sonra günün birinde uyandığında kendini roman yazarı sandığını yani tırlatmış bir adam olduğunu söylemiş. İnanamadım önce ama sonra inandım. Okuduğum o romanı hatırladım." (2014: 63)

Yazarın adı geçen romanının kurgusu da, konusu da öyküde bahsedildiği üzeredir. Yazar, kendi romanını metinlerarası bir ilişki düzleminde yine kendi öyküsünün çatısı için kullanır. Metinler birbirine eklenerek ilerlemeye, eski hikâyeler yenilerin kurgusuna dâhil olarak başka bir metni inşa etmeye devam eder.

Kendi kitaplarına kısmen de olsa göndermelerde bulunan Güray Süngü, esas olarak başka kitapları kendi öyküsünün çatısı, malzemesi, anırtıcısı olarak kullanır. Bu kullanımlar kimi zaman açık kimi zaman gizli metinlerarası ilişkilerle kendini gösterir. Yazarın bir sözü olduğu gibi alıntılacağı zaman epigraf olarak öykünün başına yerleştirdiği de görülür. Mesela "Cana Kıymık" öyküsü Cemil Meriç'in sözünü epigraf olarak kullanmasıyla başlar ve öykünün kurgusu bu söz etrafında örülür: "Olduğun gibi değil, olmak istediğin gibi görün... her yalan bir yaratış." (2016: 41) Bir başka öykü "Vicdan Sızlar"da "Bir gün bir kitap okudum ve hayatım bir nebze değişti. Kitap bir romandı. Romanın adı Suçlu idi. Yazarı Alexandır İvanov adında bir adamdı" (10) diyerek Orhan Pamuk'un "bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti" sözüne gönderme yapar. Bu öyküsü boyunca Batı'yı eleştiren yazar, yabancı kitapların yanına bir anlamda karşısına, kendi kültürüne ait kitapları koyar, bunlardan alıntılar yapar. Şair sözü olarak geçen ve İbrahim Tenekeci'ye ait olan "Sınırlar yapay, coğrafyalar gerçektir." sözü ile İbn Haldun'un

“Coğrafya kaderdir.” sözü âdeta öykünün bel kemiğini oluşturur. Yani öykü için alınan metnin işlevsel bir özelliği vardır o da öykünün çatışmasını oluşturmak, çatışını kurmaktır.

Kapalı metinlerarası ilişkilerde genellikle anıştırmayı kullanan yazar, ön plana çıkan yazar, eser ya da cümleleri kendi öyküsünün hamuruna katar. Ancak bu kullanım iki türdür: Birincisi, eğer kitabı okuyan kişi kitapta adı geçen yazar, eser ya da sözden haberdar ise diğer metinlerle ilişki kurarak, aralarındaki bağları çözer ve metnin anlam dünyası bir kat daha zenginleşir. İkincisi, eğer kitabı okuyan kişi kitapta adı geçen yazar, eser ya da sözden haberdar değilse yazarın ne söylemek istediğini anlama gibi bir sorun yaşamaz çünkü kullanılan söz, metnin organik bileşenleri içinde tam yerine oturtulmuştur. Ana öyküye eklenen yardımcı metin, eğreti, ayrıksı ya da öteki değildir, metnin kendi sesidir. Bunu şu şekilde örneklendirmek mümkündür: “O zamanlar daha Ulrich yoktu. Ben kendimden müteşekkildim” (2014: 61) ifadesi Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanındaki Turgut karakterinin bölünmüş kimliği, ikinci beni, iç sesini temsil eden Olric’e anıştırmadır. Yazarın “ben kendimden müteşekkildim” cümlesi ise ikinci bir ipucu olarak, okuru bu kimlik bölünmesine götürür. Ancak konuyu bilmeyen okur, metnin bağlamından uzak düşmez. Yine başka bir cümle “Ben neredeyim sevgili okuyucum anladık sen buradasın da” (62) ifadesi Oğuz Atay’ın “Ben buradayım sevgili okuyucum sen neredesin acaba” cümlesiyle ilişkilidir ve metnin kendi özünde eritilmiştir. Bununla birlikte kimi anıştırmalar oldukça kapalıdır ve yazar, gizli anıştırma diyebileceğimiz bu ilişkiye öykülerinde çok fazla yer vermemiştir. Mesela “Gün değil an, bazı anlar unutulmuyor öyle bir an” (2012: 16) cümlesi Cesare Pavese’nin “Günleri değil anları hatırlarız.” sözünü çağrıştırır. Ancak yazar, az önce de belirtildiği üzere bu tür kapalı ilişkilere çok fazla yer vermez, genellikle açık metinlerarası ilişkileri ve bunların içinden göndergeyi tercih eder. Göndergeyi kitaplarla kurulan metinlerarası ilişkilerde sıklıkla kullanan yazar, okuru o kitaba, o yazara yönlendirir. Kitaplarla ve yazarlarla kurulan metinlerarası ilişkilerin çoğu işlev bakımından kurguyu oluşturmak, öykünün çatışını kurmak ve karakterin ruhunu verebilmek içindir. Örneğin “Sizi Görmeliydim” adlı öyküsü Cahit Zarifoğlu’nun aynı adı taşıyan öyküsünden ilhamla yazılmıştır. Karakterler arasındaki benzerlikler dikkat çeker. Metinler aracılığıyla, yani metinlerarasılık yoluyla karakterler arasında benzerlikler yakalayan ve öykünün çatışını kuran Süngü’nün buna örnek olabilecek bir diğer öyküsü “Dokunabildiğim”dir. Bu öyküde kullanılan kitap, hem karakterin dünyasına hem de öykünün kurgusuna dair ipucu verir: “Bir arkadaşımın ablasına ait kitaplıkta bir kitap görmüştüm. Murpy; Beckett’in. O zamanlar bana oldukça yabancı bir isimdi. Kitabın arka kapağındaki yazı ilgimi çekmişti” (2015: 133) diyen karakter aracılığıyla yazar, öykü kişinin bahsettiği Samuel Beckett’in *Murphy* isimli romanına gönderge yapar. Öyküde bahsedilen kitabın arka kapağında yer alan (ancak öyküde yer almayan) tanıtım yazısı şöyledir:

“Murphy, bir Beckett anti-kahramanı. Belli bir eğitimden geçmiş. İrlandalı. Yalnız, edilgen ve tekbenci. Bir işte çalışmıyor. Tek mutluluğu sallanan bir koltuğa kendini çırılçıplak bağlamak, iç dünyasına çekilip orada yolculuklara çıkmak... Celia, Murphy’ye âşık. Fahişe. Bedensel bir aşkla sevilen ve dış dünyaya ait olduğu için Murphy’nin reddetmek istediği bir kadın... Murphy, peşini bırakmayan dış dünyadan kaçarken, sığındığı akıl hastaları tarafından da dışlanır. Kitabın trajikomik öyküsü bu merkezi çelişki etrafında gelişir. Descartes’ın “ruh-beden” ikiliğinden etkilenen Beckett, bu ilk romanında, ruhla beden, iç dünyayla fiziksel dünyanın kaynaşma zorunluluğundan uzakta, bir arada yaşayabileceğini göstermek ister. Doğu mistisizminden hareketle, beden, ait olduğu fiziksel dünyada asla tam özgür olamayacağı, gerçek özgürlüğün düşüncelerde yaşanabileceği fikrini ana izlek haline getirir. Bu anlamda Murphy, Beckett’in daha sonraki romanlarında sadece düşünerek ve konuşarak, sözcük üretmek, dili kullanarak var olabilen anti-kahramanlarının ilk örneğidir... Murphy, karamsarlıktan alaya, komikten traji-komiğe, hayatın ruhsal ve fiziksel alanlarını kapsayan izlekleriyle tüm yaşamın deliliğini veya insanın insanlığını seslendirerek eğlenen bir roman. Düşünmek veya düşünmemek isteyenlere... insanlara...”

Kitapla öykü kişisi arasında doğrudan bir ilişki kurulmuştur. Bu ilişkiyi okur, yine öykü kişisinin yorumuyla somutlaştırır. Karakterin ağzından adı geçen kitabın yorumu şöyledir:

“Kitabı okuyamadım. Sıkıcı ve hiçbir şey anlatmayan bir kitaptı. Normal bir insanın okuması için yazılmadığını düşündüm. Ama kitapta ilgi çekici bir şey vardı ki benim için önemli olan da oydu zaten. Kitabın arka kapağında da yazan, beni ilk anda ilgilendirmiş olan şey. Adamın birisi kendisini çırılçıplak, sallanan bir sandalyeye bağlıyordu.” (2015: 133)

Buradaki metinlerarasılığın işlevi, bizi bir kitaptan diğerine yönlendirirken sadece metinlerarasında değil karakterler arasında da doğrudan bir ilişki kurmaya yöneliktir. Bir kitap başka bir kitabın ya da öykünün inşasında ve karakter oluşumunda doğrudan rol alır. Benzer bir ilişki “İki Yüz On Yedinci Ya da Hiçkimse” isimli öykü için de geçerlidir. Burada bunalımlı, buhranlı öykü kişisinin okuduğu kitaplar karakterin ağzından şöyle sıralanır: “Kitapla beraber ruhuma işliyordu deme ihtiyacı hissediyorum şu an. Kitabın ne olduğuna gelirsek... Borges olabilir, Musil de olabilir, Celine de olabilir, Tanpınar da olabilir” (168) Yazarın neden özellikle bu kitapları, yazarları tercih ettiği üzerinde düşünüldüğünde şöyle bir yoruma ulaşmak mümkündür: İntihar etmeyi düşünen öykü kişisinin okuduğu yazarlar gerek bireysel gerek toplumsal olarak var oluşu sorgulayan, kişinin dünyaya geliş amacını irdeleyen eserler ortaya koymuşlardır ve metinlerarası ilişki bu öyküde özellikle karakterin oluşumuna, ruh hâline kapılar aralamaya hizmet eder.

Metinlerarası ilişkileri öykünün kurgusu için doğrudan kullanan bir başka öykü “Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin Birincisi”dir. Bu öykünün başında duvardaki çiviye

dikkat çekilir: “Duvarda kocaman bir çivi vardı. Kocaman. Bir açıklaması yoktu. Serdar hiçbir şeyin farkında değildi, zaten fark etseydi önemsemezdi de” (2012: 9). Öykünün başında asılı duran ve fark edilmediği ifade edilerek fark ettirilen bu çivi, öykünün sonunda bir intihar aracı olarak okurun karşısına çıkar. Öykü kişisi kendini duvardaki o kocaman çiviye asarak intihar eder. Bu durumda öykünün kurgusu tamamen metinler arası asılık üzerine oturtulmuştur. Çünkü Anton Çehov’un “Bir oyunda tüfekten söz edilmişse, oyunun sonunda o tüfek patlamalıdır.” sözünden de öte Tomaşevski’nin “Thématique” adlı incelemesinde geçen şu



Anton Çehov

cümle, bu öykünün bel kemiğini oluşturur: “Hikâyenin başında duvarda bir çivi var denmişse, hikâyenin sonunda kahraman bu çiviye kendini asmalıdır.” Güray Süngü, kurguya özellikle dikkat eden, kurgusunu oluştururken okuru hafife almayan bir yazardır. “Stetoskop” adlı öyküsü bunun en bariz örneğidir. Yazar, bir yazar olarak kendini sürekli metne dâhil eder ve öyküyü âdeta okurun gözü önünde oluşturur. İlk cümleyi, girişe iliştiyerek bu cümlenin öykünün çivisi olduğunu belirtir ve hikâyenin çatısını kurmuş olur. Yazar, daha sonra gelişen vaka halkalarında tırnak içine alınan ve anlatıcıya değil bizzat yazara ait olan bu cümleler aracılığıyla üstkurmacası oluşturulmuş metne okuru da dâhil eder: “keremcanın çürük dişleri demiştik, kaçırma iyi okuyucu” (2015: 28) Okur, metni hem okumak hem anlamak hem de metinler arası ilişkileri kurarak ona yeni bir anlam katmakla mükelleftir. Karakter, anlatıcı, yazar ve okurun iç içe girdiği bu öyküde anlatıcının yazarı yine metinler arası bir ilişkiyle eleştirdiği de olur: “çivi ve karakterin kendini o çiviye asma olayı, tüfek dendiği de vaki, abartılacak bir şey değil, bu cümle de kötü yazar göze sokması” (25). Bu cümlelerde görüldüğü gibi az önce bahsi geçen Çehov ve Tomaşevski cümlelerine gönderge yapılmıştır. Yine bu öyküde yer alan şu cümlede Kafka’ya, Kafka’nın böceği Gregor Samsa’ya ince bir gönderme vardır: “kapıyı vursun. kapı açılsın. kapıyı açan uzun boylu, zayıf, saçı gözü kara kadın, doktor memet’e böcek görmüş gibi baksın. kafdadan bihaber doktor memet, kadını itip içeriye girsin” (2015: 26). Metinler arasındaki bu geçiş olayın olağan akışı içinde tek bir kelime ile sunulur ancak yazarın da ifade ettiği gibi bunu okurun bilmesi metnin bütünlüğü için önemliyken, bilmemesi büyük bir sakınca yaratmaz. Çünkü yazar bunu metnin kendisine yedirerek kullanmıştır. Yazar, metinler arasılık kullanırken anlamın akışını bozan, okuru zora sokan değil aksine metnin anlam dünyasını zenginleştiren ve okura yeni okumalar sağlayan bir yöntem dener. Bu sayede metnin diğer metinlerle ilişkisini çözebilen okurun çağrışım dünyası; metni anlama, anlamlandırma ve yorumlama becerisi bir kat daha artacak, bu şekilde metnin anlam dünyası genişleyecek ve

kitaplar arasındaki sıkı ilişkilere bir ilmik daha atılacaktır. Ancak buna rağmen metnin diğer metinle ilişkisini çözemeyen okur da ilk anlamla yetinebilir, çünkü metinde göze batmayan bir kompozisyon oluşturulmuştur.

“Deli Gömleği” isimli öyküde öykü kişilerinin iletişimini başlatan o ilk anın bileşenleri bir yazar ve kitabı olmuştur: “Ben Bukowski’yi sevmem.” diyen öykü kişisi, muhatabıyla iletişimi başlatmış olur. Kitaplara sıklıkla göndermelerin yapıldığı öyküde, kadın ve erkek karakterler kitapçada karşılaşır ve bu karşılaşmalar öykünün dönüşüm halkasını, kilit noktasını oluşturur: “Tanıdığım bütün önemli insanların hayatında bir dönüm noktası vardı. Bir kitap okudum ve hayatım değişti; bir kadın tanıdım (adam da olabiliyordu) ve hayatım değişti. Biyografilerde, otobiyografilerde yahut benzer kitaplarda hep öyleydi” (180). Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat* kitabının girişi “Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti.” cümlesiyle başlar, dolayısıyla öyküdeki gönderme kitabın insan hayatını ne kadar derinden değiştirebileceği gerçeğine odaklanırken öykü kişisinin hayatı bunun aksine “hiçbir şey olmamak” üzerine kurulur. Her şey sıradandır. Ancak karşılaşmalar süreç içerisinde tekrar ettikçe, altı ay boyunca erkek karakterin çok yoğun duygular beslemesine karşın yapabildiği tek şey kadın karakterin serçe parmağına dokunabilmektir. Kitaplarda yaşayan ve hayatını kitaplarla şekillendiren, bir gün bir kitabın hayatını değiştireceğini düşünen öykü kişisi bu sefer de kendine rol model olarak *Suç ve Ceza*’yı seçer. Raskolnikov’un baltayla tefeci kadını öldürmesi gibi yoldan geçen herhangi bir yaşlı kadının pazar poşetlerini çalma planı yapar. Ancak bunu da beceremez, yaptığını sandığı şey bir yanılısamadan, beyninin kendini kandırmasından ibarettir. Öykünün sonunda terapistin odasında olduğu anlaşılan öykü kişisi kitaplar sebebiyle delirmiş ama buna rağmen deli gömleğinin kitaplar olduğunu da bilmiştir. Metinler ve yazarlar arasında yapılan bu yolculuk kitaplarla yaşayan bir insanın delirmesine ya da zaten deli olan bir insanın giydiği gömleğin, yani kendine ve topluma zarar vermesini engelleyen şeyin kitaplar olabileceği döngüsüne, metinle kurulan bir paradoksa işaretler. Dolayısıyla bu öykü, yazarın kitaplarla kurulan metinlerarası ilişkilerine en iyi örneklerindedir.

Metinlerarasılık bakımından oldukça zengin öykülerden biri de “Stultifera Navis” anlam olarak “Deliler Gemisi”ni temsil eder ve orta çağdan beri Avrupa sanatında sıkça rastlanan bir motif olmuştur. Deliler Gemisi, gittiği yolun yahut tehlikenin farkında olmayan insanları eleştiren bir alegoridir ve tarih boyunca Sebastian Brandt, Hieronymus Bosch, Jürgen Weber gibi sanatçılar aracılığıyla gravür, resim ve heykel olarak sanata dönüştürülmüşlerdir. Michel Foucault’un tarihin delilerle dolu olduğunu anlattığı *Deliliğin Tarihi* adlı kitabında da geçen bu terim, Güray Süngü öyküsünde ana malzeme olarak kullanılmıştır. Foucault’un görüşüyle “Deli, çılgın kayığının üzerinde, öte dünyaya doğru yola çıkmaktadır; kayıktan indiğinde de öte dünyadan gelmektedir.” Hayal ve gerçek

arasında gidip gelen sanatçının delilikle ilişkisi, insanın sonsuz yolculuğunda gittiği, geldiği yeri sorgulayabilmesi; bu süreçte “ben” ve “öteki”yle ilişkisi bu kavram etrafında sembolize edilerek öykünün perde arkasından sorgulanır. Öyküdeki kurgu, karakter, terim ve ifadeler hep bu kavramla, kavramın sembolize ettiği değerler üzerinden irdelenir. Aganta, barbarişka, civadra, dakron, flador, gurcata, hamla, ıskaç, ıskota, kalastra, pruva, pruva, pupa gibi denizcilik terimlerinden oluşan ve buna göre bölümlenen öyküde güçlü bir Postmodern kurmaca ve alt yapı olarak metinlerarası ilişki mevcuttur.

3.3. Sanatın diğer dallarıyla kurulan metinlerarası ilişkiler

Metinlerarasılık sadece iki kitap arasında gerçekleşen bir alışveriş değildir. Herhangi bir şarkı sözü, tiyatro metni, film senaryosu da metinlerarasılık kavramı etrafında değerlendirilebilir. Hatta disiplinler arası bir yaklaşımla bakıldığında, sanatın diğer dalları ve edebiyat arasında dolaylı ve sıkı bir metinlerarası ilişkiden bahsetmek mümkündür. Amerikalı eleştirmen Michael Riffaterre, metinlerarasılık kavramını “bir metin parçasının okunmasıyla ilgili olarak bellekte olan, gönderimde bulunulan metinlerin tamamıdır, ifadesiyle tanımlar. Hatta bu bakımdan metinlerarasılık kavramı, yalnızca yazılı metinle ilgili bir durum değil; edebiyat, başka tür anlatım biçimlerinin (resim, müzik, heykel) yansıması da olabilir.” (Gündoğdu 2012: 1893-1903)



Michael Riffaterre

Güray Süngü'nün öykülerinde edebiyatın yanı sıra başka sanat dallarına ait metinlerarası ilişki de oldukça dikkat çekicidir. Bunların başında sinema-televizyon ve müzik gelir. Yazar, özellikle sinema ve müziği öykülerinde ana malzeme ya da yardımcı öge olarak kullanmış; bunları açık metinlerarası ilişkilerle okura sunmuştur. Televizyon ise çoğunlukla gelenek-modern çatışmasının unsuru olarak ele alınmış, televizyondaki renkli dünyanın görselleri karşısında ezilen siyah-beyaz insanlar, insanlık hâlleri, toplumun dramı vurgulanmaya çalışılmıştır.

Yazar, müzikle kurduğu metinlerarası ilişkilerde ise gönderge ya da anıştırmayı tercih eder. “Cahildim. Dünyanın rengi alacaydı” (2015: 61) ifadesi Neşet Ertaş'ın “Cahildim, dünyanın rengine kandım” sözlerini taşıyan türküsünü anıştırır. Bir başka öyküde geçen “Şimdi gül deyince ‘Gül de bir bize, diken de bir’ güzel ağabeyim, öyle demiyor muydu şarkı güzel ağabeyim” (16) ifadeleri bir müzik grubunun “Sufi” şarkısından alıntıdır. Yazar bu alıntıları kendi metnine katarak anlamı ve anlatımı zenginleştirir. Benzer bir kullanım “Ağır gelmek, bir Sezen şarkısı cümlesinin içi ifadesi. ‘sığamıyorum dünyaya dar geliyor’

Pardon, o dar gelmekmiş. Ama bu da öyle bir şey” (2016: 29) cümlelerinde görüldüğü üzere metnin kompozisyonuna ironiyle birlikte yerleştirilir. Yazarın bir başka öyküsü “Evvel Ahir, Batın Zahir”de (53) açıkça söylenmese de Neşet Ertaş’ın türküsü “cahildim dünyanın rengine kandım” türküsüne işaret eder. Yazar öykünün kurgusunu, karakterin fiziksel ve ruhsal portresini bu çerçevede oluşturarak renk, aşk ve insan arasındaki ilişkiyi türkü ve metin arasındaki ilişkiyle bağdaştırarak ele alır. Müziğin kurguda ve karakter oluşumunda esas zemini oluşturduğu öykülerden “İki Yüz On Yedinci Ya da Hiçkimse”de karakterin beynindeki telle ilişkisi, müzik aracılığıyla işlenmiştir:

“Bir gece müzik dinliyordum, başka bir evdeydim, benim oturduğum ev olup olmadığını bilmiyorum ama orada yaşıyormuşum gibi geliyor şimdi bakınca. Masa başındaydım, öğrenci evi olabilir, her yerde kitaplar vardı, masada da kitaplar vardı, ben kitaplardan bir tanesini okuyordum, müzik de dinliyordum, The Doors olabilir, Pink Floyd da olabilir, Led Zeppelin de olabilir, bilmiyorum iyi müzikti, kitapla beraber ruhuma işliyordu deme ihtiyacı hissediyorum şu an.” (2015: 168)

Öykü kişinin cümlelerinde bahsi geçen üç müzik grubu, rock türündeki şarkılarıyla önemli bir kuşağı etki altına almıştır. 1960-1980 arasında, rock müzik tanımının iyice belirginleştiği o yıllarda ürün veren bu sanatçılar, hem yaşayış hem de müziği ifade ediş bakımından bunalımlı bir sanat anlayışının temsilcileri olmuşlardır. Bahsi geçen öyküde bu gruplar, karakterin beynini etkileyerek öykünün atmosferini kuran esas öğelerdir: “İçinden çıkamam, beynimde düşüncelerimin varlık kazanmasına sebep olan bir tel olduğunu düşündüm o gece, bahsettiğim yazarlardan birini okurken ve bahsettiğim gruplardan birini dinlerken. Acının kapı eşiğinde cebelleşen ruhum için belki dışarıya davetti yaptığım belki de içeriye, bilemem” (168). Beynindeki telle dinlediği müzikler (ses titreşimleri) ve okuduğu kitaplar (varoluşsal bağ) arasında ilişki kuran öykü kişisi bu teli keserek yani kendi var oluş ipini keserek hayatla kurduğu bağı koparmak, intihar etmek ister. Dolayısıyla yazar, seçilen diğer sanat ürünleri aracılığıyla öykü kişinin psikolojisi ve ruh çalkantıları hakkında ipucu verir, öyküyü bu yapı üzerine kurar.

Güray Süngü’nün öykülerinde dikkat çeken bir diğer sanatlar arası ilişki sinemaya dairdir. Yazar, kimi zaman yönetmen-film anıştırmasıyla kimi zaman sahne özetleriyle kimi zamansa sinematografik anlatım teknikleriyle bu alandaki teoriyi pratiğe döker. Film-öykü birleşimini andıran bu tarz öykülerden biri “En Güzel Yüzün”, “Freezone” filminden ilhamla yazılmıştır. Amos Gitai’nin yönetmenliğini üstlendiği ve Türkçeye “Serbest Bölge” olarak çevrilen bu filmin açılışı, oyuncu Natalie Portman’ın uzun ve derin ağlama sahnesiyle yapılır. Kendini bir müddet ağlamamak için tutan ve sonunda hıçkırıklara boğulan Portman’a bu zaman diliminde bir şarkı eşlik etmektedir. Chava Alberstein’in söylediği bu şarkı “Had Gaida” adını taşıyan bir savaş tekerlemesidir. “Dazvin aba bitreizuzei, chadgadya, chadgadya” (Babam almıştı onu bana, sadece iki paraya) sözlerinin de

alıntılanarak kullanıldığı bu öyküde sık sık o ağlama sahnesinin tasviri yapılır. Yazar, bir filmde gördüğü acının yüzünü, öykünün yüzüne yansıtarak ve şarkıyı da içine katarak metinler arasında çoklu bir geçiş yakalamıştır. Bahsi geçen sahnenin kelimelere dökülmüş ve öyküleştirilmiş hâli ise şöyledir:

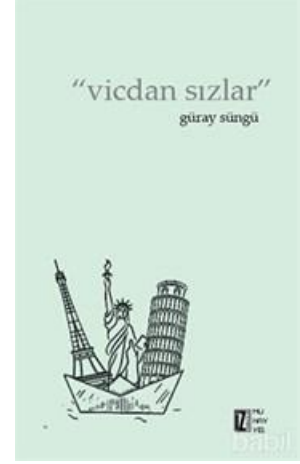
“Dudakları kasılıyor, gözlerinden yaş süzülüyor, hemen bırakmıyor kendisini, hemen değil, önce sadece dudakları ağlar vaziyette, gözlerinden akan yaş evet, ama bırakmıyor kendisini, tutuyor, sadece yaş süzülüyor, bir damla daha ve pencere önünde, dışarıya bakmayarak, burnu cama değdi degecek otururken birden oluyor o şey, hıçkırırlarla teslim oluyor acısına, ağlıyor, birden oluyor, gözlerindeki yaşlar hıçkırırlarına karışıyor, çok güzel, gerçek olamayacak kadar güzelsin demek istiyorum ben.” (2012: 105)

Yazarın “Tutku” isimli bir başka öyküsünde ise göl kıyısı betimlemesi üzerinde durulur. Duvarda hoş bir tablo vardır: “Göl kıyısında boş bir bank, ağaç altında, uzakta gölün karşı kıyısında başka ağaçlar” (2015: 164). Duvarda asılı duran bu tablo öykünün hikâyesi için önem arz eder. Çünkü yaşlı kadın, kızı Tutku’ya kendi hikâyesini anlatırken, iç hikâyeyi kurarken bu tabloya, göl kıyısına bakar. Bu esnada anlatıcı yaşlı kadını, iç hikâyeden çıkararak tablodaki ağacın altına götürür. Bu ağacın altında edebiyat ve resimden sonra başka bir sanat dalına tiyatro ve sinemaya kapı açılır: “Yaşlı kadın göle değil, gölün kıyısındaki ağaca bakarak, aslında o ağacın altında Roxen’in kollarındaki Cyrano’yu son nefesinde görerek ve son nefesinde söylediği son kelimeyi duyarak, sustu ve gururum diyemedi kızına” (164) Atıf yapılan sahne, Cyrano de Bergerac adında 17. yüzyılda yaşamış Parisli şair, oyun yazarı ve silahşör Savinien Cyrano de Bergerac’ın gerçek hayat öyküsünden esinlenerek Fransız şair ve oyun yazarı Edmond Rostand tarafından yazılmış ünlü bir sahne eserine aittir. Aynı zamanda sinemaya uyarlanan bu eserin bahsi geçen sahnesinde genç ve romantik silahşör Cyrano, sevgilisi Roxsanne’nin kollarında kendisine engel olan şeyin ne olduğunu açıkladıktan, “gururum” dedikten sonra son nefesini vermiştir. Güray Süngü de kendi anlatısında bu sahneyle hikâyenin bağlarını kurar. Tiyatrocu anne, Tutku’lu kızı ve gururu etrafında örülen ve flashbacklerle annenin geçmişine perde aralayan bu öykünün odak noktasını o sahne oluşturur.

Yazarın “Mezartaşlarına İsim Yazan Adam” adlı bir başka öyküsünde karakter bir filmde bahsetmektedir: “Kapım çalındı üç gün önce. Kısa geldi. Aldım içeriye, salona geçti, oturdu. Film getirmişti yanında. Ok mu yay mı ne, öyle bir şey. Yönetmenin adını okudum. Kim ki bu dedim. Yönetmenin adını okudu. Gülmedik” (2015: 83). Burada meşhur Koreli yönetmen Kim Ki-duk’a ve *Yay* filmine gönderme yapılmıştır. Bununla birlikte yazarın “K”, “Hasarla Beslenen”, “Dokunabildiğim”, “Vicdan Sızlar” gibi öykülerinde sinematografik bir anlatıma, anlatıcı bakış açısıyla kamera çekim tekniklerinin birleştiği söylemlere, fotografik-

görsel betimlemelere rastlamak mümkündür. Ancak bunlar kurgu, anlatıcı ve anlatım teknikleriyle ilgili olduğu için metinlerarasılık kapsamında değerlendirilmemiştir.

Sinema ve tiyatronun yanı sıra Güray Süngü'nün öykülerinde televizyonun da önemli bir yeri vardır. Ancak bu yer, diğer görsel sanatlar gibi olumlu değildir. Yazar, televizyon üzerinden insanın ve toplumun modern hayat karşısında değişen yüzünü öyküye taşır ve bu durumun eleştirisini yapar. "Vıcdan Sızlar" öyküsünde televizyon gibi önemli bir kitle iletişim aracı üzerinden Batı'nın çirkin yüzünü eleştirir. Yazar, televizyonu hep bir Doğu-Batı,



gelenek-modern, zengin-fakir çatışması etrafında ele alır. Mesela "Stetoskop" öyküsünde bir reklama gönderme yapılarak zengin-fakir çatışması gönderme aracılığıyla sağlanır. "Biliyorum Hayat Yeniler Kendini" adını taşıyan bir başka öyküde ise yazar, sık sık televizyona, kitle iletişim araçlarına telmihte bulunarak televizyonun insanlar arasındaki iletişimi öldürdüğü mesajını verir. Aynı zamanda cinayet haberlerinden hareketle ölüm kadar ağır bir durumu gayet normal gösteren bu teknolojinin eleştirisini yapar: "O sırada televizyonda dizi yok, yarışma var, adam önündeki kutuyu açacak, adamın önündeki kutuyu açmasını bekleyen başka bir adam yarışmacıya bakıyor, benim karıma, karımın bana baktığı gibi" (2012: 26). Bu metinde sürekli televizyon izleyen bir çiftin yani televizyon karşısında geçen hayatların bir cinayet haberi olarak televizyon ekranına taşınması anlatılır. Televizyonun öznesi olan insanların bir zaman sonra aynı şeyin nesnesi konumuna düşmesine vurgu yapılarak bunlar üzerinden günümüz insanının teknolojiyi yanlış kullanma biçimleri eleştirilir.

3.4. Gelenekle kurulan metinlerarası ilişkiler

Güray Süngü, bireysel ve toplumsal konuları ele alan, tema olarak gelenekten faydalanan ama bunu yaparken de Batı'nın kurmaca tekniklerini kullanan bir yazardır. Onun öykülerinde konu ve tema bakımından Doğu'nun hikâyesi, insanın özü, kalbi ve hissi ön plandayken dil, anlatım ve anlatım teknikleri bakımından Batı'nın roman yapısı, kurmacası, akli ön plana çıkar.

Metinlerarasılığı oldukça yoğun bir şekilde kullandığı öykülerinde çeşitli yollarla farklı metinlere göndermeler yapmıştır. Bunu açık metinlerarası ilişkilerle oluşturan yazar, kimi zaman da öykülerinin alt zeminine menkıbeler, hikâyeler, kıssalar, atasözleri yerleştirir. Mesela "Stultifera Navis" öyküsünde geçen şu cümleler Mevlana'nın *Mesnevi*'sinde anlatılan "Bahçedeki Hazine"ye göndermedir: "İnsanın sırrı kendisiymiş. İnsanın en değerli hazinesi denizler aşır kaf dağının ardına bile dolansa, kendi evinin bahçesinde gömülü; insanın

cenneti kendi kalbine doğrulttuğu gözlerindeymiş.” (2015: 66) Yazar bu hikâyeyi kendi öyküsüyle birleştirerek esas hazinenin özünde, öz değerlerinde, evinin bahçesinde olduğunu ispat etmek istercesine kendi kültürünün menkıbesinden faydalanarak anlatmıştır. Aynı öyküde geçen “Sağlam vücut yorgun kafada bulunmuyordu ki, kafam yorulurken vücudum da yoruldu epeyce” (67) ve “Olmayacak duaya amin denilmez diye bir atasözü varmış, ben bilmezdim. Ben bunu babasözü zannedirdim” (66) gibi söylemler atasözlerine, “Madem yollusun bize yol ver dedik. Kadın bize yol verdi” (70) gibi ifadeler argoya, günlük konuşma diline örnek olabilecek niteliktedir. Bunun en fazla örneği ise *Vicdan Sızlar* kitabındaki öykülerde mevcuttur.

Yazarın bir başka hikâyesi “Derviş”te (9) karakter Yusuf, görünüş bakımından kendini çirkin bulan biridir. Adının Yusuf olmasının da ayrı bir ironi taşıdığı bu öyküde karakter, güzel olmak, derviş olmak gayesindedir. Hikâyenin özünde, kendisinden de çirkin olan eşine gül alarak, bir nevi diken olan eşini gül belleyerek asıl dervişliğe erişir. Metin boyunca kullanılan eski terimler, motifler ve kıssalar modern bir öyküye dönüştürülmüştür. Eski Türk edebiyatının esas konularından olan Hz. Yusuf kıssası, gül mazmunu, rüya metaforu, gül-diken ilişkisi, dervişlik mertebesi gibi kavramlar ironi yoluyla ve modern bir anlatımla günümüz öyküsüne yerleştirilmiştir. Yani kullanılan bu isimler, mazmunlar ve terimler tesadüfi değildir; esas güzelliğin bir kişiyi kusurlarıyla sevmek, onun kusurlarını sevmek, yani meselenin “güzel olanı sevmek değil güzel sevmek” olduğu mesajı verilir. Metne göre dervişlik, tamamen göze ve estetiğe dayalı bir algı mekanizmasının çalıştığı bu modern zamanlarda içe ve kalbe hitap eden estetik bir sevme biçimi ile sağlanabilir. Dolayısıyla konusunu ve önemli terimlerini gelenekten alan bu metin, bir tür metamorfoz ile günümüz söylemine dönüştürülmüştür.

Yazarın anlatıda özellikle konu ve temada sırtını geleneğe yaslaması, insanın özüne inme çabaları ve bunu günümüze harmanlayarak eserine yansıtma girişimleri kendini zaman zaman gösterir. Mesela divan edebiyatının en önemli konularından ve mazmunlarından olan akıl-kalp çatışması, bu ikisinin sürekli savaş hâlinde olması yazarın öyküsünde şu şekilde can bulur: “Kalb ve akıl dedikleri, birisi kan pompalayan yumruk büyüklüğündeki et parçası, diğeri de ceviz içine benzeyen bir pembe pelte değil ki dedim. Bunlar birbiriyle savaşmaya yemin etmiş iki düşman, aşk bahçesinden içeriye girince” (35-36). Görüldüğü gibi yazar, gelenekle kurduğu metinlerarası ilişkilerde geçmişin kültür birikimine, edebi anlayışına, kalıplaşmış ve halka mâl olmuş ifadelerine yaslanır.

3.5. İroni ve üstkurmacayla kurulan metinlerarası ilişkiler

Güray Süngü, gerek öykülerinde gerekse romanlarında modern anlatı tekniklerini sonuna kadar kullanan hatta kimi zaman bu sınırları zorlayan bir yazardır. Kurgu, konu, dil

ve anlatım tekniklerinde yeni ve farklı bir yoldan gitmeyi tercih eden yazar, aynı şeyi metinlerarasılığı kullanma biçimlerinde de yaparak ironi, üstkurmaca gibi yollarla alışılmışın dışında metinlerarası ilişkiler oluşturmuştur.

Yazarın şimdiye kadar incelenen bölümlerde görüldüğü üzere şiirle, kitaplar ve yazarlarla, sanatın diğer dallarıyla ve gelenekle kurduğu metinlerarası ilişkiler alıntı, gönderge ve anıştırma gibi biçimlerle kendini gösterir. Bunların dışında ironi ve üstkurmaca yoluyla oluşturduğu metinlerarası ilişkiler, bu kurama yeni bir boyut kazandırır. Yazarın çoğu zaman gerçekte olmayan bir yazar uydurarak buna atıfta bulunduğu, gerçekte olmayan bir metinde alıntılar yaptığı ve bunu ironik bir dille okura sezdirmediği görülür. Bu durumda yazarın uyguladığı tekniğe alaycı/gülünç dönüştürümden ziyade alaycı/gülünç yaratım demek daha doğru olacaktır. Çünkü yazar mevcut bir yazara ya da esere değil yine kendi oluşturduğu bir yazara ya da esere alaycı yaklaşmıştır. Yazar, zaman zaman “metinlerarasılık” kavramını bile ironik bir üslupla ele almıştır. “Stultifera Navis” isimli öyküsünde karakterin adının Metin olması ve öyküde geçen şu ifadeler, yazarın metinlerarasılığa yaklaşımını gösterir: “Ama karım güvenlik görevlisi olan bana yani yeni Metin’e, bu arada buna Metinlerarası hikâye deniyor dedim, ha ha diye güldüm, adam yine sinirlendi.” (63)

Güray Süngü’nün kurmaca anlatılarında gerçekte var olmayan bir eser ya da yazar oluşturarak kurmacayı üstkurmaya taşıdığı sıklıkla görülür. Yazar bunu genellikle herhangi bir şeyin eleştirisini yapacağı zaman, ironik bir dille, kullanır. Mesela “Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin Birincisi” adlı öyküsünde, gerçekte var olmayan, metnin kendi dünyasında hayat bulan “Gümbet” isimli bir kitaptan bahsedilir ve karakter bu kitaba dair şu yorumu getirir: “Bu yavaş yazarlar onun bunun hayatını anlatıyorlar süslü püslü, yok adam otuz yedi yaşında kendisini pencereden sokağa atmış bağırarak, yok adam yetmiş yaşında kafasına av tüfeği dayamış, ama kendileri yaşıyorlar ha yaşıyorlar.” (2012: 11) Yazarın metinlerarasılığı bu şekilde ele alışı kendini en çok *Vicdan Sızlar* isimli öykü kitabında gösterir. Doğu ve Batı çatışmasının her açıdan ele alındığı bu kitapta, anlatım tekniklerine varasıya dek güçlü bir karşıtlık görülür. Aynı durum metinlerarasılık için de geçerlidir. Yazar, kendinde olmayana kendisiymiş gibi rol model alan ve özünden uzaklaşanları bu yolla eleştirir. Postmodern anlatı tekniklerinden ironi ve kurmacayı, hem kendi değerlerine yabancılaşan yazarları gizli bir dille eleştirerek hem de Batı’nın yüceltildiği gibi olmadığını göstermek ister gibi küçülterek kullanmıştır. Bu kullanımlarda sık sık epigraflara başvurmuş, olmayan yazarlardan olmayan alıntılar yapmıştır. Dikkat edildiğinde bu alıntıların öyle abartılacak cümleler olmadığı, gayet sıradan sözler olduğu görülür. Yazar, bir anlamda kendine örnek olarak sürekli Batı’nın yazarlarını seçen kendi yazarlarına ince bir ima ile dokunur. *Vicdan Sızlar*’da kitap boyunca atıfta yapılan Alexandır İvanov bunun en

bariz örneğidir. Mesela “Maalesef Yasemin Çok Güzeldi” öyküsünde epigraf olarak aslında var olmayan “Beni Kendinden Et Beni” gibi adında bile hem ironik hem romantik bir söylem olan romandan alıntı yapılmış, uzunca bir bölüm alınarak metnin kurgusu bu alıntı üzerinde oluşturulmuştur. Aynı şey “Vicdan Sızlar” isimli öykü için de geçerlidir. Burada da aynı yazarın güya farklı bir romanı ve bu romanda geçen cümle epigraf olarak yer almış ve öykünün çatısını oluşturmuştur: “İyi bir fotoğrafçı, hayatı fotoğraflamakla yetinmez; fotoğraflayacağı hayatı kendisi kurar” (2016: 9). Öykünün bütünü bu söz üzerine kurulmuştur ve öykünün içinde adı geçen kitaba, yazara atıf yapılır: “Önceleri bir babanın çektiği fotoğraflardan nasıl tanınacağına dair bir bilgim yoktu ama bir gün bir kitap okudum ve hayatım bir nebze değişti. Kitap bir romandı. Romanın adı Suçlu idi. Yazarı Alexandır İvanov adında bir adamdı” (10). Aynı kurmaca yazarın bir başka kurmaca kitabına atıf “Açılım” isimli bir diğer öyküde de kendini gösterir. Öykü, Alexandır İvanov’dan alınan bir söz, bir epigraf ile başlar: “İnsan yolunu kaybettiği zaman bütün dikkatini toplar ve daha keskin gözlerle bakar etrafına. O zaman, daha kaybolmamışken görmediği şeyleri bile görmeye başlar. Ya bir ülke yolunu kaybettiği zaman ne yapar Lisa. Lisa Lisa, sad Lisa Lisa.” Bu cümleler güya “İnsanlar geride kalanlar da ölsün diye ölüyor değildir” adlı bir romanda geçmektedir ki, romanın ismi bile aslında bu yazarın ve eserlerinin kurmaca olduğuna, yapılan alıntı ve göndergelerin ironik olduğuna işaretir.

Yazar *Vicdan Sızlar* isimli son öykü kitabında metinlerarasılıkta ironinin ve üst kurmacanın imkanlarını denemeye devam eder. Güzel sözler, aforizmalar, alıntı cümlelerle yapılan edebiyat anlayışına bir tepki gibi basit alıntılar, olağan cümleler ve uydurulmuş metinler koyar. Mesela “Dil Yarası” adlı öykünün girişinde epigraf olarak hem Türk hem Rus hem de Japon alfabesiyle “kullanılmış havlularınızı küvete atınız” gibi basit bir otel uyarı yazısı kullanılır. “Kibir” isimli bir başka öyküde ise karakter o kadar kibirlidir ki metindeki epigraf bile karakterin “ben”liğinden çıkan basit cümlelerle oluşturulmuştur. Bu durumda karakter, kendi sözlerini yazacağı hikâyenin üst metnini oluşturur. Metinlerarasılıktaki işlev, öykü karakterinin ne kadar “kibirli” olduğunun ironisini yapmaktır, dolayısıyla karakterin oluşumuna metinlerarasılık yoluyla katkı sağlanmıştır.

Sonuç

Kaynağını postmodernizm ve yapısökümden alan, en geniş anlamıyla iki ya da daha çok metin arasında gerçekleşen bir tür alışveriş, diyalog ya da söyleşim biçimi olarak ifade edilen metinlerarasılık kuramı, Postmodern anlatıyı sıkça kullanan bir yazar olan Güray Süngü’nün öykülerinde arandığında ortaya şu sonuçlar çıkmıştır: Yazar, öncelikle metinlerarası ilişkilerden hem açık ilişki biçimi olan alıntı ve göndergeyi hem de kapalı ilişki biçimi olan anıştırmayı sıklıkla kullanmış, gizli anıştırmaya pek rağbet etmemiştir. Bununla

birlikte alaycı/gülünç dönüştürüme benzer alaycı/gülünç yaratım, bir metinlerarasılık çeşidi olarak onun öykülerindeki yerini almıştır. Güray Süngü'nün öykülerinde metinlerarasılığı kullanma biçimi ise metni yamalama, alıntıyı olduğu gibi kolaj ya da pastij tekniğiyle metne yapıştırma değil, onu öykünün kurgu ve anlam dünyasında eritme, yeniden yoğurma ve yeniden doğurma, dışarıdaki malzemeyi kendi hamuruna katarak yeni metin inşa etmektir. Alıntı, gönderge ya da anıştırmayla kurulan metin, öykü içinde yedirildiği ve öykünün dünyasında eğreti durmadığı için okur, konudan haberdar olmasa dahi metinden ayrı ya da metne aykırı düşmemektedir. Yani metin, metinlerarasılığı çözemeyen okur için ayrıksı durmazken, metinler atası ilişkiyi çözebilen okura yeni bir anlam sunmaktadır. Yazar bu ikili düzeni kimi zaman kurguyla kimi zaman dille kimi zaman da çağrışım ve bilinçaltı gibi tekniklerle yapmıştır.

Güray Süngü'nün metinlerarasısında kurduğu ilişkiler belli başlı konular ve kavramlar etrafında toplanmaktadır. Bunlar şiirlerle kurulan metinlerarası ilişkiler, yazarlar ve diğer kitaplarla kurulan metinlerarası ilişkiler, sanatın diğer dallarıyla kurulan metinlerarası ilişkiler, gelenekle kurulan metinlerarası ilişkiler, ironi ve üstkurmacayla kurulan metinlerarası ilişkilerdir. Yazarın öykülerinde şiirlerle, kurmaca kitaplarla ve sanatın diğer dallarıyla kurduğu metinlerarası ilişkiler oldukça fazla iken gelenekle kurulan metinlerarası ilişki ön plana çıkmayıp tematik olarak metnin bütününe yayılmaktadır. Metinlerarasılığa farklı bir yöntemle yaklaştığı *Vicdan Sızlar* isimli kitabı ise bu açıdan diğer öykü kitaplarından farklı bir çizgi oluşturarak metinlerarası ilişkilerde ironinin ve üstkurmacanın etrafında gezinir.

Güray Süngü'nün metinlerarasısında kurduğu bu ilişkiler bizi, bir metinde bilinçli ya da bilinçsiz olarak kullanılan metinlerarasılığın farklı işlevleri olduğu görüşüne götürür. Bunlardan en önemlisi eski ve yeni arasında bağ kurmak, geçmiş ve şimdi arasında metin aracılığıyla organik bir doku yaratmak ve birbirine eklemlenerek ilerleyen kültürel birikimin taşıyıcılarından, köprülerinden biri olmaktır. Bu aynı zamanda bünyesinde metinlerarasılık bulduran (ki bir eser daima bünyesinde metinlerarası bir ilişki taşır) her eser için geçerlidir. Güray Süngü'nün öykülerinde kullandığı metinlerarası ilişkilerin bir diğer işlevi, alıntılanan, gönderge ya da anıştırma yapılan metnin esas metni anlamak için yardımcı bir malzeme olarak kullanılmasıyla esas metnin anlam dünyasının bir kat daha zenginleştirmektir. Yani ana metin, yardımcı diğer metinler aracılığıyla anlam ve yapı bakımından bir adım daha öne çıkar. Süngü'nün öykülerinde sıklıkla kullandığı bir diğer metinlerarası işlev, diğer metinler aracılığıyla kendi öyküsünün kurgusunu oluşturmak, metnin çatısını kurarken başka metinleri birer malzeme olarak kullanmak ve böylelikle esas metni yeniden inşa etmektir. Kimi zaman yardımcı metinler, esas metnin kurgusunda odak noktaya, tam merkeze yerleştirilir. Bu açıdan metinlerarasılık olay örgüsünün işlenmesine

destek olmuştur. Aynı zamanda yazarın kurduğu metinlerarası ilişkiler, kurmacadaki karakterlerin portresi hakkında okuru bilgilendirmekte; kişilerin psikolojik alt yapısı ve ruhsal dönüşümlerine dair ip ucu vererek karakter oluşumuna katkı sağlamaktadır. Süngü'nün metinlerarasılık kullanımında ortaya çıkan bir başka işlev ise okurun zihin dünyasını geliştirmek, daha önceki okumaları harekete geçirerek eski ve yeni arasında bağ kurmak, zihinsel bir köprü oluşturmak, çağrışımlar aracılığıyla okurda estetik haz uyandırmaktır. Metinlerarası ilişkiler aracılığıyla ortaya çıkan bir diğer işlev ironi yoluyla kurmacanın eleştirisini yapmaktır. Metinlerarasılıkta nadir görülen bu durum, farklı bir anlatı tekniği olarak Güray Süngü öykülerinde yerini alır. Yazar, kendinden önceki birikimi öykülerine katarak, bu şekilde hikâyesini besleyerek kendi özgün sesini bulmuş ve kendinden sonrakiler için basamak oluşturmuştur. Güray Süngü'nün öykülerinden hareketle ve tüm bunlar bir arada düşünüldüğünde genel olarak şu yargıya varmak mümkündür: Bir metinde var olan metinlerarası ilişkileri çözmek, metni diğer metinlerle birlikte okumak ve çok yönlü okuma biçimi geliştirmek hem yazar hem okur hem de metin açısından önemli bir merhaledir.

Kaynakça

- Adıgüzel, Sedat (2009). *Modern Azerbaycan Edebiyatında Dede Korkut (Metinlerarası Çözümlemeler)*. Ankara: Fenomen Yayıncılık.
- Aktulum, Kubilay (2004). *Parçalılık/Metinlerarasılık*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, Kubilay (2007). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Akyıldız, Hülya (2010). "Tanpınar'ın Romanlarında Metinlerarası İlişkiler". *Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. S. 5/3: 715-727.
- Allen, Graham (2000). *Intertextuality (The New Critical Idiom)*. London: Roudledge.
- Aytaç, Gürsel (2009). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Bahtin, Mihail (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları.
- Burgen, Richard (1994). *Borges ile Söyleşi*, çev. Alber Sabanoğlu. İstanbul: Mitos Yayınları.
- Ecevit, Yılmaz (2006). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gökalp-Alpaslan, Gonca (2009). "Metinlerarası İlişkiler Işığında Cemal Süreyya Şiirinin Bileşenleri". *Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 4/1: 435-463.
- Görmez, Aydın (2006). "Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü Filmi ile Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler Oyunu Arasında Metinlerarasılık İzleri". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 9/1: 43-47.

- Gündoğdu, Ayşe Eda (2012). "Metinlerarasılık Bağlamında Tahsin Yücel'in Yalan Adlı Romanı". *Turkish Studies- International Periodical For Th eLanguages, Literature and History of Turkish or Turkic*. S. 7/4, 2012: 1893-1903.
- Kıran, Ayşe Eziler- Kıran, Zeynel (2007). *Yazınsal Okuma Süreçleri (Dilbilim, Göstergebilim ve YazınbilimYöntemleriyle Çözümlemeler*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Kristeva, Julia (1972). "Bachtin, Daswort der Dialogund der Roman". *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Frankfurt: Athenaum.
- Lucy, Niall (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı*, çev. Aslıhan Aksoy. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Süngü, Güray (2012). *Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin İkincisi*. İstanbul: Okur Kitaplığı.
- Süngü, Güray (2014). *Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik Aşk*. İstanbul: Dedalus Kitap.
- Süngü, Güray (2015). *Deli Gömleği*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Süngü, Güray (2016). *Vicdan Sızlar*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Türkdoğan, Melike (2007). "Rasim Özdenören'in 'Kuyu' Öyküsünde Metinlerarası İlişkiler". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. S. 35: 167-189.
- Uçan, Hilmi (2009). "Modernizm/Postmodernizm ve J.Derrida'nın Yapısökümcü Okuma ve Anlamlandırma Önerisi". *Turkish Studies International Periodical Forthe Languages, Literatureand History of Turkish or Turkic*. Sayı 4/8: 2283-2306.

Yusuf Atılgan'ın "Çıkılmayan" Adlı Öyküsünde Gölge Arketipi ve Kitle Psikolojisi

ABDULLAH TURUT*

Öz

Edebî eserlerde arketipler farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. Gölge arketipi, Carl Gustav Jung'un kolektif/ortak bilinç dışı kuramında yer alan önemli arketiplerden birisidir. Gölge; insan, toplum ve medeniyet tarafından hoş karşılanmadığı için bilinç dışına bastırılan ilk benliğimizdir. Gölgenin ortaya çıkmasına imkân sağlayan nedenlerden biri kitledir. Bireyin psikolojisine nazaran kitle psikolojisi birçok durumda farklılık göstermektedir. Bu makale, öncelikle gölge arketipi ve kitle psikolojisini tanımlamaya, daha sonra Yusuf Atılgan'ın, "Çıkılmayan" adlı öyküsünde gölge arketipi ve kitle psikolojisinin başkarakter üzerindeki etkisini anlamlandırmaya çalışacaktır.

Anahtar sözcükler: Yusuf Atılgan, Gölge Arketipi, Kitle Psikolojisi, Arketipsel Eleştiri, Gölge, Kitle, Öykü

THE SHADOW ARCHETYPE AND MASS PSYCHOLOGY IN THE STORY OF "ÇIKILMAYAN" BY YUSUF ATILGAN

Abstract

In literary works, the archetypes arise in various forms. The shadow archetype is one of the most important components of Carl Gustav Jung's collective unconscious theory. The shadow is our primary ego suppressed to unconscious since it is not well received by the society and civilization. One of the reasons that urge the shadow to appear is the mass, and mass psychology is more changeable than individual psychology in many cases. This article primarily aims at defining the shadow archetype and mass psychology and secondly, it tries to explain their effect on the protagonist in the story of "Çıkılmayan" by Yusuf Atılgan.

Keywords: Yusuf Atılgan, The Shadow Archetype, Mass Psychology, Archetypical Criticism, Shadow, Mass, Story

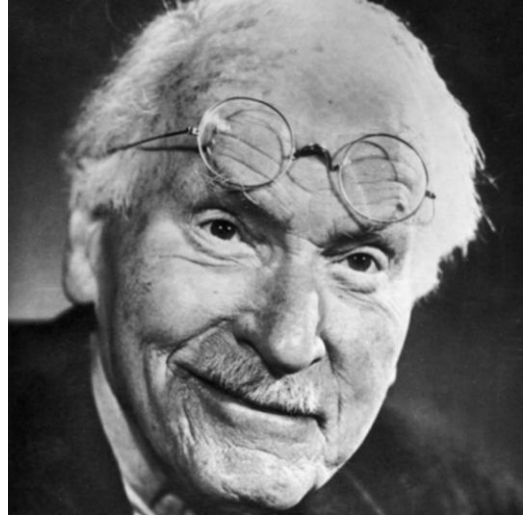
Giriş

Arketiplerin, "bilinçten önce var olan kavrayış biçimleri" ya da "sezginin doğuştan gelme koşulları" olduğu söylenmektedir. Jung, çalışmalarının başında J. Burckhardt'dan aldığı "ilk imgeler" terimini kullanmış, daha

* Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, aturut91@gmail.com

sonra bilinci ve bilinç dışını kapsayacak bir şekilde “arketip” terimini tercih etmiştir (Fordham 2015: 28).

Arketipler bilinç dışının temelini oluşturmaktadır. Carl Gustav Jung, bilinç dışını bireysel ve kolektif olmak üzere ikiye ayırır. Bireysel bilinç dışımız; hoşlanmadığımız, unutmak istediğimiz, rahatsızlık duyduğumuz, bu yüzden de bastırduğumuz pek çok şeyin bulunduğu kısımdır. Kişisel deneyimlerimiz bunların kaynağıdır. Kolektif bilinç dışı ise kalıtsal olarak doğuştan bu yana taşıdığımız, ilk insandan günümüze değin beraber olduğumuz yapıdır. Yalnız bir insanı değil, bütün insanlığı kapsamaktadır (Fordham 2015: 25-27). Kolektif bilinç dışını; anne, benlik, persona, gölge, anima, animus vb. arketipler oluşturur. Biz bu çalışmamızda, Yusuf Atılgan’ın “Çıkmıyan” adlı öyküsünü, gölge arketipi ve kitle psikolojisi bağlamında ele alacağız.



Carl Gustav Jung

1. Gölge Arketipi

Jung’a göre bireysel bilinç dışımız iki yüzden oluşmaktadır: Persona ve gölge. Persona, insan doğasının toplum ve uygarlık tarafından belirli bir kalıba sokulmuş hâlini ifade eder. O, dünya ile ilişkilerimizi sağlamaya yarayan bir gerekliliktir (Fordham 2015: 63). Persona ile birlikte bireysel bilinç dışımızı oluşturan gölge, maskelerin ardındaki ilk benliğimizdir; madalyonun öbür yüzüdür. İlk çağlardan bu yana var olagelen, ilkel ve hayvanî isteklerimizin kaynağını gölge oluşturmaktadır. İnsanlığın uygarlaşma süreciyle birlikte değişmeyen, daima aynı kalan ve bilindik yollarla eğitilemeyen yanı olmakla birlikte gölge; doğal ve irsîdir (Fordham 2015: 65). Gölgenin birtakım yollarla anlaşılmaz ve yok edilemez oluşu, onun bilinç dışına itilmesine neden olmuştur (Jung 2005: 130).

Bireysel bilinç dışına itilen gölge, orada varlığını sürdürmeye devam eder. Her ne kadar gölge figürü bilinç dışı olarak kabul edilse de bilinçten beslenmektedir. Jung’un deyişiyle, güneş olmadan gölge olmaz (Fordham 2015: 65). Dolayısıyla gölge kaçınılmaz bir olgudur. Onu yadsımak ya da bastırmaya çalışmak boşunadır. Birey için zihinsel ve bedensel sağlığı korumanın yolu bilinç ve bilinç dışını dengede tutmaktan geçer. Bu yüzden gölgenin varlığını kabul etmek ve onunla birlikte yaşamının yollarını bulmak gereklidir. Gölgeyle yüzleşmek, birey ve toplum açısından değer verilen ahlakî kuralların, ideallerin ilkel benliğin bencil istekleriyle çatışmasına yol açar; ancak gölge figürünü bilinçte tutmanın ve

bilinçli bir eleştiri yönelterek onu kontrol altına almanın en başarılı yolu bu çatışmayı tecrübe etmekten geçer (Jung 2005: 130).

Gölge figürü, kişisel hatalarımız, zayıflıklarımız söz konusu olduğu sürece kişiseldir; ancak gölge, bütün bireylerde ayrı ayrı bulunduğu için kolektif bir yönü de vardır. Gölgenin kolektif yönü, toplumun bünyesinde barındırmak istemediği cadı, şeytan gibi şekillerde vücut bulur. Bireyin bilinç dışına nazaran toplumunki daha tehlikeli olmaktadır. Toplumu baskı altında tutan unsurlar gölgenin bilinç dışında gittikçe büyümesine ve şiddetin artmasına neden olur. Kitle isyanlarında, yağma ve linç girişimlerinde, zararsız görünen insanların; kolektif bilinç dışı ve kitlenin etkisiyle vahşi ve yıkıcı davranışlar sergiledikleri görülmektedir (Fordham 2015: 67).

2. “Çıkmayan” Öyküsünde Kitle Psikolojisi ve Gölge Arketipi

“Çıkmayan” öyküsü, bir yağma sahnesiyle başlar. Öykünün isimsiz karakteri kendi hâlinde işinden evine dönen bir memurdur. Sokakta, dükkânları yağmalamaya başlayan kalabalığın peşine takılır. Yağmalanan dükkânların birinde bulduğu para tomarını kimseye görünmeden cebine atar. Kalabalık



Yusuf Atılgan

dağıldıktan sonra etrafını kollayarak evine dönmeye çalışır. Bu süre zarfında isimsiz karakter, diğer insanlar ve polisler tarafından sürekli izlendiği ve paraları çaldığının bilindiği zannıyla tedirgin olmaktadır. Her zamanki güzergâhını kullanmak yerine yan sokaklardan dolaşarak evine varır. Dükkândan çaldığı paraları yatağının içine saklar. Bütün gece dışının ağrısı ve gördüğü kâbus yüzünden sabahı zor eder. Ertesi gün dairede gece yaşanan olaylar konuşulmaktadır. Bunun üzerine, dairedeki arkadaşlarının kendisini görmüş olabileceklerinden kuşkulandır. Bütün bir mesaiyi bu endişe ve dış ağrısıyla geçirir. Kendi kendine sürekli yakalanacağı telâşıyla yaşar; sokaktaki insanlardan, arkadaşlarından kaçmaya çalışır. O günün akşamı eve gider gitmez sakladığı paraları kontrol eder. Paralara kimse dokunmamıştır; ancak kendisini bir türlü kuşkuya kapılmaktan alıkoyamaz. Bu süreçte çürük diş dayanılmaz bir şekilde ağrımaya devam eder. Daha sonra paraları aldığı dükkâna geri götürmek ister; fakat, dükkân sahibinin ona inanmayacağına hükmeder. Sonunda paraları yakarak kurtulmayı düşünür. Tomarın içinden aldığı iki yüz lira dışında kalan paraları mangalda yakarak onlardan kurtulur. Bundan böyle yapacağı ilk iş olarak çürük dişini çektirmeyi kafasına koyar (Atılgan, 2013: 64-69).

Öyküde işaret edilmeyen bir nedenden ötürü galeyana gelmiş bir kitle, dükkânları yağmalamaktadır. Herhangi bir adı olmayan öykünün başkarakteri, bu kitleye sonradan dâhil olur. Bu noktada başkarakterin içinde bulunduğu ruh hâlini anlamak için öncelikle kitleyi tanımak gereklidir; çünkü kitle, kalabalığı oluşturan bireylerden birçok alanda farklılık göstermektedir.

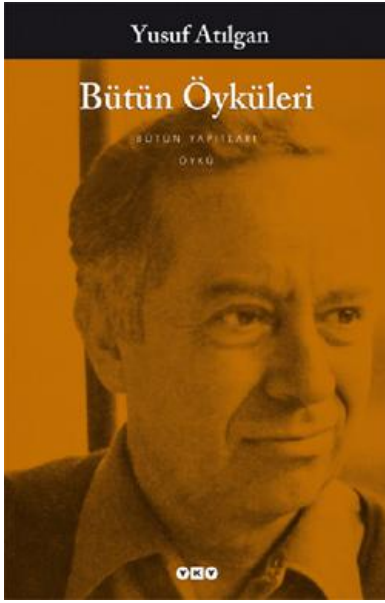
“Kitleyi meydana getiren bireyler kimler olursa olsun; onların yaşama biçimleri, işgüçleri, karakterleri yahut zekâları ister benzer, ister ayrı olsun, kalabalık haline gelmiş olmaları onlara bir nevi kolektif ruh aşılar. Aşılana bu ruh onları, her biri tek başına, ayrı ayrı buldukları halde duyacaklarından, düşüneceklerinden ve yapacaklarından tamamıyla başka hissettirir, düşündürür ve yaptırır. Bazı düşünceler, bazı duygular ancak kitle halinde bulunan bireylerde kendini gösterir veya hareket alanına çıkar.” (Le Bon, 2015: 24)

Kitleler içinde yer alan bireyin başlıca özellikleri nelerdir? Kitlenin kolektif gücünün etkisinde bulunan birey, tek başına olduğundan daha farklı hareket etmektedir. Öncelikle bilinçli kişilik, düşünme mefhumu silinir ve bilinçten bilinçaltı/bilinç dışına doğru bir yöneliş meydana gelir. Birey, kitlenin telkin ettiği düşünceleri, bir an önce hayata geçirme isteğine kapılır; fevri ve düşünmeden hareket eder. Bu özellikleri taşıyan insanın iradesi kendi elinden çıkmış, kitlenin kontrolüne geçmiştir. Bundan böyle bireyin arzusundan çok, kitlenin arzusu söz konusudur (Le Bon, 2015: 27-28).

Kitle, bilinç dışı bir olgudur. Bilinçli düşünemeyen ve kitlenin bir parçası hâline gelen birey, farkında olmadan gölgenin ortaya çıkmasına müsait bir ortam hazırlamıştır. İlkel kişiliğimizin bir yanını oluşturan gölge, kitleleri oluşturan bireylerde ilkel, ırsî içgüdülerin gün yüzüne çıkmasına neden olur. Birey tek başınayken bilinçli bir müdahaleyle bu içgüdüleri bastırmaya uğraşır; ancak kitle hâlinde olduğunda bu mekanizmayı gerektiği gibi kullanamaz. Çünkü kitleye bilinç ve mantıktan çok bilinçaltı, aşırı duygular ve heyecan hâkimdir.

“Yıkıcı gaddarlık içgüdüleri, her birimizin ruhunda uyuyan, ilkel devirlerin sonuçlarıdır. Tek başına birey için bu içgüdüleri tatmin etmek tehlikeli olur, hâlbuki bireyin sorumsuz ve cezasız kalacağından emin bulunduğu kitleye karışması, kendisine bu içgüdülere uymak için bütün serbestlikleri verir.” (Le Bon 2015: 53)

“Çıkılmayan” öyküsünün isimsiz karakteri, piyangodan zengin olmak, onu özgürlüğe kavuşturacak bir otomobile sahip olmak gibi hayaller kuran, her gün karşılaşılabileceğimiz orta sınıf bir memurdur (Gülsoy, 2012). Onu para tomarını almaya iten nedenler, içinde bulunduğu kitlenin aşırılığı ve kendi gölgesinin ilkel istekleridir. Eğer parayı alırsa, kendi ifadesiyle; sevmediği, alışamadığı işinden kurtulacak ve bu para sayesinde özgür kalabilecektir (Atılğan 2013: 65). Tamamen özgür olmak, dilediğince hareket etmek gibi



arzular bencil ve vahşi olan gölgeye aittir. Diğer yandan bir başkasına ait olan parayı çalmak, toplum kurallarına ve yasalara göre suçtur. Dolayısıyla paraları çaldığı takdirde yasal olarak suçlu, vicdanen de paralarını çaldığı insanlara karşı sorumlu duruma düşecektir; ancak paraları cebine attığı sırada bunların hiçbirini düşünmez. Tek derdi yakıp yıkmak olan kalabalığın içinde, kendi iradesine hâkim olamaz (Oğuz 2012: 1661). İşte burada, iradesindeki zayıflık gölgenin harekete geçmesini ve paraları düşünmeden cebine atmasını sağlamıştır. Bundan böyle isimsiz karakter, kitlenin coşku dairesinden dışarı çıkmaya başladığı sırada, kendi iradesi ve bilinciyle karşılaşır. “Şimdi yalnız. Para tomarını avuçlayalı beyninin saati kuruldu. Dışarının uğultusunu

duyuyor. Anlamsız bağrıışların karması bir uğultu bu. Korkutuyor onu.” (Atılgan 2013: 65)

“Beyninin saati kuruldu” ifadesi, daha önce yapıp ettiklerinin bilincinde olmadığını işaret etmektedir. O süre zarfında gerçekleştirdiği edimleri gölgenin etkisiyle yapmıştır; ancak yalnız kaldığı zaman, kitlenin ezici etkisinden soyutlandığında bilinçli bir şekilde düşünebilmektedir. Bireyin pişmanlık bildiren ve farkında olmadan yaptıkları hakkında, “kendimde değildim”, “gerçekten bana ne oldu bilmiyorum”, “Ben mi yaptım?” gibi söylemleri, gölgenin kendisini işaret etmektedir. Gerçekte bu zamanlarda, bireye ait olan gölgenin; ilkel, denetimsiz ve hayvanî yanının ortaya çıkmasıdır (Fordham 2015: 64). “Caddenin ışıklarıyla azalan karanlığına alışıncaya paçavra yığınları üstünde kırık oyuncaklar gördü. “Bebekler başlarına gelenden şaşkınlırlar. Ben mi kırdım onları?” Hatırlayamadı.” (Atılgan 2013: 65).

Öykünün isimsiz karakteri, paraları çaldığı andan, yok etmesine kadar geçen süre zarfında gölge figürü, değişik şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan biri daima takip ediliyor hissi ve yaptığı yanlışın başkaları tarafından biliniyor olduğunu düşünmesidir. İsimsiz karakter, herkesten ve her şeyden kuşku duyar. Sokakta, işinde ve evinde sürekli takip edildiğini düşünmekten kendini alıkoyamaz. Caddeden gelip geçenler, iş arkadaşları, onun gözünde parayı çaldığını bilmekte ve kendisini yakalamak için fırsat kollamaktadır.

“Sağdaki sokağa saptı. Ağzından soluyordu, sık sık, “İki kişi var ardımda. İzliyorlar beni.” Sağa saptı. Daha hızlı koşmak istiyordu. Bir ekse şu ardından koşanları. [...] “Yüreğim bu kadar hızlı çarpsın da durmasın. Koşamam artık. Yakalayacaklar beni.” Dönüp baktı; kimse yoktu ardında.” [...] “Sabahki şemsiyeli adamı hatırladı. Hangi sokağa gitse ardından geliyordu.” (Atılgan 2013: 66)

“İzleniyordu. Omuzları kasıldı. “Vay canına, sabahki adam bu. Şemsiyesini

bırakmış ama o." Önüne çıkan ilk sokağa saptı. Hızlandı. Kurtulamıyordu ayak seslerinden."(Atılğan 2013: 68)

Gerçekte bütün bu ruh hâli, kendi vehminden başka bir şey değildir; ancak paraları çalmasından ötürü duyduğu vicdan azabı onu rahat bırakmamıştır. Bir kere hakkı olmamasına rağmen kendisine ait olmayan parayı almış, gölgesinin isteklerine boyun eğmiştir. Bundan böyle sevmediği işine gitmeyecek, hayalini kurduğu otomobili alabilecektir. Gölgenin arzuladığı da budur. Her ne kadar gölgesini dinlese de, iradesi bir taraftan onu sürüncemede bırakır. Bu noktada gölgesi ile iradesi arasında çatışma ortaya çıkar. İsimsiz karakterin, "Canımın çektiği gibi yaşasam şu dünyada."(Atılğan 2013: 67) gibi sitemvari sözleri, kendi iradesinden çok gölgesinin etkisiyle sarf edilmiş sözlerdir. Gölge, içinde yaşadığı toplumun bastırıldığı arzuları fırsatını bulduğunda gün yüzüne çıkarmaya çalışmaktadır.

Diğer yandan gölge figürü, isimsiz karakterin dış ağrısında karşımıza çıkmaktadır. Dış ağrısı, tıpkı gölgesi gibi onu daima zayıf düşüren ve bilinçli karar vermesini engelleyen bir etkiye sahiptir. Dükkândaki paraları alır almaz, dışı çekiciyle vurmuş gibi çürük azı dişinin acısını duyar (Atılğan 2013: 64). Bundan böyle dış ağrısını daima hissedecektir. F. Fordham, gölgenin, aşağılık ya da hoşlanmadığımız biri olarak rüyada karşımıza çıktığını söylemektedir. (2015: 65) Bu bağlamda isimsiz karakter, paraları çaldığı gece rüyasında, dişçiler tarafından kuşatıldığı sancılı bir kâbus görür. "Az sonra uyudu. Bütün gece yitirip yitirip buldu parasını. Çevresini dişçiler kuşattı. Çürük dişine çekiçle tak tak vurdular." (Atılğan 2013: 66) Bu rüyalar ve ağrı nöbetleri, isimsiz karakterin gölgesi karşısında yenik düştüğünü göstermektedir. Paraları çalmış, harcamayı düşünmüş, daha sonra saklamıştır; gölgenin istediği doğrultuda hareket etmiştir.

Bu bakımdan isimsiz karakter, gölgesiyle çetin bir yüzleşme içerisindedir. Gölgenin arzu nesnesi, yağmalanan dükkândan alıp gizlice evine götürdüğü paralardır. Jung'un işaret ettiği gibi gölgeden tamamen kurtulmak imkânsızdır, gölge yok edilememektedir. Onu bastırmak ve yadsımak da en az yok etmeye çalışmak kadar tehlikelidir. Kişi onun varlığını kabul etmeli ve onunla yaşamanın bir yolunu bulmalıdır (2005: 130). O, yüzleşme sonrasında gölgeyi kabul etmiş ve ondan kurtulamayacağını kavramıştır. "Belli bir yaşayış uygulamışlar bana. Görünmeyen bir giysi giydirmişler. Sıkıyor beni, çıkarıp atamıyorum. Düğmelerini çözemem mi? Bu bile güç." (Atılğan 2013: 68)

Sonuç

Edebî eserlerde arketipler çok farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. "Çıkılmayan" öyküsünde başkarakterin çaldığı para tomarından başlayıp, onları yakıp kurtulmasına kadar geçen süre boyunca, gölge arketipinin girdiği şekilleri ve karakter üzerindeki etkisini

gözlemek mümkündür. Kitlenin aşırılığı ve birey üzerindeki kontrol edici gücü, karakterin gölgesinin gün yüzüne çıkmasına imkân sağlamıştır. Kitlenin yanında bir birey olarak bireysel bilinç dışı, yani gölgesinin arzuları da etkili olmuştur; ancak, toplumun koyduğu kuralları çiğnemesi, onu içten içe rahatsız etmektedir. İsimli karakter, yaptığı yanlış olduğunu bilir ama diğer yandan özgür olmak, bir otomobile sahip olmak için bu paraya ihtiyacı vardır. Benliği ve gölgesi ile girdiği çatışma boyunca tedirgin ve kuşkuludur. Gölgenin dışı ağrısı ile ortaya çıkması ve dışı, hayali takipçi, polis gibi şekillerde görünmesi, onu bir an dahi yalnız bırakmaması, iradesini zayıflatmıştır. Ne yaparsa yapsın gölgeden kurtulamayacağını anlamış; nihayetinde yok edilemeyen gölgenin yerine, onun arzu nesnesi olan paralardan kurtulmayı seçmiştir. Arzu nesnesinin ortadan kalkmasından sonra iradesi tekrardan hâkimiyeti eline almış, benliğinin bir parçası ve karanlık yönü olan gölgeyle yaşamının kendine göre çaresini bulmuştur.

Kaynakça

- Atılğan, Yusuf (2013). *Bütün Öyküleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fordham, Frieda (2015). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. Çev. Aslan Yalçiner. İstanbul: Say Yayınları.
- Gülsoy, Murat (2012). "Küçük Yağmacının Otomobil Sevgisi". <https://muratgulsoy.wordpress.com/2012/09/30/kucuk-yagmacinin-otomobil-sevdasi/> Erişim Tarihi: 10 Ekim 2016.
- Jung, Carl Gustav (2005). *Dört Arketip*. Çev. Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Metis Yayınları.
- Le Bon, Gustave (2015). *Kitleler Psikolojisi*. Çev. Fatma Zehra Bayrak. İstanbul: Hayat Yayınları.
- Oğuz, Orhan (2012). "Yusuf Atılğan'ın Hikâyelerinde Kent". *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 7/1 Winter 2012, s. 1653-1669.

Ergin Günçe Şiiri Üzerine Tematik İnceleme

S. GÖKÇE UYGUN*

Öz

Ergin Günçe, akademisyen kimliğinin yanı sıra, bir edebiyat adamı olarak şiirler kaleme almıştır. İlk şiirlerinde İkinci Yeni tarzının gölgesinde, sürrealist imgeler ve kapalı anlamları tercih etse de yaşadığı hayatın ve dönemin sosyal, siyasal olgusu onun şiirini ideolojik zemine doğru taşımıştır. Devrinin sosyal yapısına, siyasi uygulamalarına, karşı bir duruş sergilemiş ve bu duruşunu lirik bir edayla harmanlamıştır. Şiirindeki lirizm santimental düzeyde olmayıp çağrışım düzeyinde karşımıza çıkar. Bu yazıda, Ergin Günçe şiirindeki değişim ve toplumsala yönelişin irdelenmesi açısından tematik bir inceleme yapılacak ve şiirler temaları bakımından irdelenmeye çalışılacaktır. Çalışmada şiirlerin tahlil edilmesiyle beraber, içe bakış yöntemiyle temalar belirlenmiş ve bulgular rapor edilmiştir.

Anahtar sözcükler: Ergin Günçe, Şiir, İzlek, Sürrealizm, Toplumcu Gerçekçilik

THEMATIC REVIEW ON ERGİN GÜNCE'S POETRY

Abstract

Besides his academic identity, Ergin Günçe writes also poems as a man of letters. Even though he prefers surrealistic images and latent content in his first poems that are influenced from the Second New style, the socio-political phenomenon of the period gradually directs his poetry to an ideological platform. He takes a stance against the social structure and the political practices of the period and he blends his stance with a lyrical tone. The lyricism in his poems is not in a sentimental level but in a connotation level. In this article, Ergin Günçe's poetry is going to be thematically scrutinized in terms of variations and conversions that it has. In this research, in addition to poetry analysis, the themes and findings are going to be determined and reported with the introspection method as well.

Keywords: Ergin Günçe, Poem, Theme, Surrealism, Socialist Realism

1. Giriş

Ergin Günçe şiir birikimine sahiptir fakat şairliği ile bilinen bir isim değildir. Dolayısıyla şiirleri çok fazla incelenme imkânı bulamadığı gibi onunla ilgili akademik çalışmalar da yok denecek kadar azdır. Araştırmalarda yalnızca bir akademisyenin, dergide yayımlanmış çalışmasına rastlanılmıştır. Sözü edilen bu çalışma genel olarak Ergin Günçe'yi tanıtmaya amaçlıdır. Şimdiye kadar Ergin Günçe'nin şiirleri

* Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, gokceuygun1907@hotmail.com

üzerine kapsamlı bir çalışma yürütülmemiştir. Bu çalışmada Ergin Günçe'nin şiirleri tematik olarak incelenecek, bulunan temalar açıklanarak şiirler yorumlanacaktır. Çalışmaya geçmeden önce şairin hayatı hakkında kısa bir bilgi verilecektir.

Ergin Günçe, 1938 Şubat'ında Giresun'da doğar. İlk ve ortaokulu, anne ve babasının öğretmen olması nedeniyle Anadolu'nun çeşitli yörelerinde okur. İstanbul Erkek Lisesini birincilikle bitirir. Aynı yıl, Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi'ni kazanır. 1960 yılında Siyasal Bilgiler Fakültesi'ni bitirip fakülteye asistan olarak girer. 1961 yılında evlenir ve bu evlilikten bir oğlu olur.

1964 yılında London School of Economicsde ekonomi dalında master derecesini alır ve Orta Doğu Teknik Üniversitesine geri döner. Aynı yıl ilk şiir kitabı olan *Gencölmek*'i çıkarır. 1950'li ve 60'lı yıllarda yazdığı şiirlerini Dost yayınları arasında yayımlaması dolayısıyla 1950 kuşağı şairleri; Kemal Özer, Onat Kutlar, Ülkü Tamer, Erdal Öz gibi isimlerle sıcak ilişkileri vardır. 1967 yılında Sorbonne Üniversitesinde başladığı doktora çalışmasına siyasi nedenlerle yargılandığı için ara verir. Öğrenimini 1972'de İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesinde tamamlar.

12 Mart 1971 döneminin ünlü balyoz harekâtı nedeniyle gözaltına alınır. Bir dönem Ankara'da Uğur Mumcu ile cezaevinde yatarlar. Uğur Mumcu onu anlatırken şu ifadeleri kullanır:

"Tutuk evinde Günçe ile beraber koğuş kıdemliliği yapmıştık. 'Bana' derdi 'koğuş ağalığı yakışıyor arkadaş'.. Şiddete, teröre, boykota, işgale hiç taraftar değildi, bilirdim. Ama nedense, adı hep böyle olaylara karışırdı. Menderes döneminin o ünlü Tahkikat Komisyonu önerisini verenlerden Sefer Eronat'ın damadıdır. Ancak, siyasal görüşleri bu denli ayrı olan kayın babasından hep saygılı biçimde söz ederdi. Onun daha çok şiir ve edebiyat dünyasında biçimlenen kişiliği, her çevre ile rahat diyalog kurmasına yol açardı. Matematikle şiirin, ekonomi ile edebiyatın kesiştiği bir nokta varsa eğer, Günçe işte o noktadaydı." (Günçe 2012: 157)

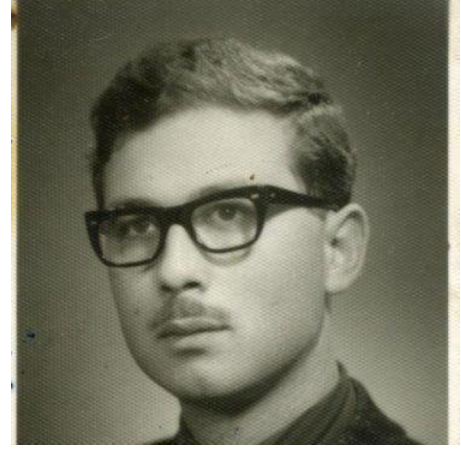
1974-80 yılları arasında Fransa ve Almanya'da çalışır. Ardından Türkiye'ye dönüp Başbakanlığa bağlı olarak danışmanlık yapar. 1980 yılında yeniden, çok sevdiği öğretim üyeliği görevine Orta Doğu Teknik Üniversitesine döner. 16 Ocak 1983'te Esenboğa'daki uçak kazasında yaşamını yitirir. Ölümünden sonra 1986'da tüm şiirleri *Türkiye Kadar Bir Çiçek* adıyla basılır.

2. İzlek

Konunun, şaire özgü bir biçimde görünüşü, yorumlanması ve değerlendirilmesi izleği verir. Kısaca izlek şairin konuya karşı bakış açısını yansıtır. İzlek, göze çarpan, dikkati çeken özet fikirdir ki bu, şairin konusunu işleyişi ve ele alış biçiminden ortaya çıkar. Ana izlek, şiirin

bütününe yayılan onun diğer bütün unsurlarını etrafında toplayan, dolayısıyla şiirin merkezî konumunu işgal eden temel iletidir (Çetin 2011: 15).

Şiirde izlek doğrudan belirtilebildiği gibi belirli motif ve simgelerin tekrarı yoluyla da ortaya çıkabilir. Bu simge ve motifler, ana izleği vurgulayan yardımcı öğeler olarak görülür. Olguların genel adlandırması konuyu, bu konunun şaire göre ele alınış biçimleri de okuyucuya izleği verir.



Ergin Günçe

2.1. Bireysel izlekler

2.1.1. Ölüm izleği

Ölüm izleği, genel bir kavram olup, her şairde sıklıkla görülür. Şairin özgünlüğünü ortaya koyan şey ise ortak konuları kendince yorumlayıp, farklı bakış açılarıyla sunabilme gücüdür. İkinci Yeni sonrası toplumcu şairlerde ölüm izleği başkaldırı mahiyetinde ele alınır. Yine aynı dönemlerde İslamcı şairler de bu izleği işlemişlerdir. Ergin Günçe'nin ilk şiirlerinde ölüm izleği çocukluk anlarıyla birliktedir. Şiirlerinde ölüm ve çocukluk izleği vazgeçilmez bir unsurdur. Ölüme karşı Günçe'nin tavrı ise cesurdur. Ölüm korkusu taşımaz. Şair ölümle barışıktır ve hatta ölüme meydan okur:

“Ölüm alışsın artık bize
Bir dans gibi bahçemize gelsin
Gelsin otursun ılık minderimize” (Günçe 2012: 23).

Şiirinde kapalı mecazların arasından ölüm teması hissedilir. *Kış Dörtlükleri* şiirinin IV. bölümünde şair şöyle der:

“İri puntolarla vurulan öğrencilerim
İnce sıtmalarla geliyor güz
Kırmızı suratımı siliyor yağmur
Zaman birdenbire kısalıyor” (Günçe 2012: 110).

“Zamanın kısalışı”, “sıtma hastalığı” ve “vurulan öğrenciler” gibi söz öbekleri ölüme işaret eder. Vurulan öğrenci, dönemin siyasi hareketinin üstü kapalı eleştirilmesidir. Günçe ilk şiir kitabındaki şiirlerinde siyasi konular bakımından durgundur. Fakat dönemin iktidar olgusu öğrenci hareketlerini bastırma çabası içindedir ve bunun için sıkı tedbirler alınmaktadır. Günçe'nin aynı yıllarda hapisten yeni çıkması ve sistemin karşısındaki duruşu üstü kapalı olma zorunluluğu olarak yorumlanabilir. Doğrudan “öğrenci vuruldu” demek yerine “iri puntolarla vurulan” diyerek anlamı kapalılaştırma yoluna gider.

“Ölüm üstüne uzman şiirler kırmızı bir gülüm var
Çünkü yüzümün suluboyasından

Vurulmuş çocuklar damlar.” (Günçe 2012: 93).

Yukarıda görüldüğü gibi bu şiire göre anlam daha da açık hâle gelir ve şiire doğrudan “ölüm” kelimesi girer. Şair mecazlar yoluyla ölümü işaret eder. Suluboya ile damlayan ölüm, şairin üslubuna has bir metafor hâlinde okunur. Ergin Günçe’de ölümler ecel yoluyla değil, bir başka elle gerçekleştirilen ölümlerdir. Şiirlerinde ya intihar eden kadınlar ya başkası tarafından vurulan çocuklar görülür. Günçe karşı çıktığı ölümlere giderken yaşama sevincinin bırakılmasından yana da değildir. Ölüme meydan okuyuşu da içindeki umut ve yaşama sevincini bırakmayışından gelir:

“O kadar çocuktu ki ölürken
Okuldaki bir şarkıya başladı.” (Günçe 2012: 16).

Ergin Günçe, müzikte ölümü duyması bakımından Sezai Karakoç tarafından Verlaine’e benzetilir. Cemal Süreya Sezai Karakoç’un onun *Mandolin* şiirini okuduktan sonra “Kırık bir Verlaine var bu çocukta” yorumunu yapar (Günçe 2012: 154).

Bir İntihar İçin Müzik şiirinde, şiirlerinde sıklıkla vurguladığı “ıhlamur” kelimesinin analizini yapmak mümkündür. İhlamur konusunda bir intihar gerçekleşmiştir ve şair bunu anlatır. Bu ölüm şekli de ecel olarak değil kendi yaşamına son verme olarak tasvirî anlatımla kaleme alınmıştır.

“Onu bahçede uyuyor buldum, havuz başı, balıklar
İkinci, yapraklardaki kan ve kedisi
Önümüzde yüklü bir kış var
Nerden bilirim ipek gömleğime bir kelebek konsa
Koruda, ıhlamur konusunda bir tüfek sesi
Biri bir haber getirir, bir güvercin döner damda
O gelir bir karatavuk ya da keklik parmaklarında” (Günçe 2012: 20).

Şiirin konusu gerçek yaşamdan olabilir. Şiirin bütününe yayılmış ıhlamur konusu laytmotifi vardır. Olayın yaşanmışlığı dildeki üslûptan anlaşılmaktadır. Tasvirici bir tavır vardır. Maddi varlıklardan yola çıkarak betimleme söz konusudur. Şiirin bütününde yazar için genel bir yabancılaşma simgesi vardır. Şiire ölüm izleği girer. Tüfek-güvercin ve karatavuk-keklik karşıtlığı buna işaret eder. Aslında buradan anlıyoruz ki “havuz başında uyuyor bulunan” da ölümün pençesindedir.

Alfabe İçin Bir Ağıt şiiri, annesinin ölümü üzerine yazılmış lirik bir şiirdir.

“Kardeşlerim kara, sarı, kırmızı
Islak topraklara kadar yürüdük
Ve gömdük öz annemizi
ÇOCUKLAR DERSİMİZ BİTTİ
...
Saksağan renklerini bize bağışlar
Uçar birkaç ölüm boyu uzaklaşır.” (Günçe 2012: 114).

Ergin Günçe'nin bütün şiirlerinde anlamı kapalı ya da açık bir şekilde ölüm temasına rastlanır. Bu onun sistem karşısında eleştirel duruşunun gereği, gerçeküstü imgelerde ve özlemlerinde ölüme atf şekillerinde karşımıza çıkar. Ölüm karşısında buruk bir hüznün duyar fakat meydan okumayı da elden bırakmaz.

Kaleme aldığı son şiirinde de ölüm izleği vardır. İlginçtir ki son yazdığı şiirde son yolculuğundan bahseder:

"Güneş bir portakal çılgınlığıyla battı
Tutukluk yapıyor kırma tüfeğin
Derme çatma kulübenden uzaksın
Kalbim bir telgraf çek kendi kendine
Seni bekliyor son yolculuğun
Tenha bir istasyonda" (Günçe 2012: 149).

Ölümü sıklıkla çağıran bir şair olan Ergin Günçe'nin -belki de uyanmak için, bilinmez-26 yaşında yayımladığı *Gencölmek* kitabında toplam otuz şiir bulunmaktadır. Bu otuz şiirin on sekizinde ölümden türeyen sözcükler mevcut. Ergin Günçe *Gencölmek*'te toplam yirmi altı kez "ölüm" diyor. Aynı zamanda bu kitapta; bir kez "silah", bir kez "vurulmak", bir kez de "çakı" kelimeleri kullanılmış. (Ergür, Gökhan. "Ergin Günçe, Distimi ve Tarlada Ölüm" (30.10.2014) 24.12.15. <<http://kulturgundemi.com/gokhan-ergur/ergin-gunce-distimi-ve-tarlada-olum-yazi-717>>) Ölümünden sonra gün yüzüne çıkmayan diğer şiirleri de basılınca doksan yedi şiirde yüz on dokuz kez "ölüm" kelimesi geçtiği tespit edilir.

2.1.2. Özlem izleği

Ergin Günçe şiirinin diğer önemli ve ağır basan temalarından biri özlemdir. Günçe'nin özlemleri daha çok çocukluk anılarıyla ilgilidir. Bir yere gitmek ister ve artık oraya dönmesi imkânsızdır.

"Artık dönülecek yollar bir yangınla örtülüyor
Uzun yaz yalnız şimdi akasyalarında yalnız
Çocuklar girer kollarına" (Günçe 2012: 9).

Fransız yazar Marcel Proust (2015) madlen kurabiyesi kokusundan hareket ederek çocukluk anılarına yönelir. Bu koku onda her zaman çocukluk günlerini çağırıştırır. Günçe'nin şiirlerinde buna benzer durumlar sıkça karşımıza çıkar. Böylesi örneklerde "özne şimdiden hoşnut olmadığı için geçmişe sığınır." (Yivli 2013: 162) *İhlamur Korusu* şiirinde yağmurla gelen bir koku onu eskilerden bir güne götürür. Tatların, kokuların hatırlatma gücü bu anlamda oldukça yüksektir. Bilincin yansıtıldığı çeşitli nesnelere de öyledir ve şiirde bu nesnelere imge olarak karşımıza çıkar. Ergin Günçe'nin şiirlerinin genelinde "ıhlamur" kelimesi laytmotiftir:

Ergin Günçe
TÜRKİYE KADAR
BİR ÇİÇEK
bütün şiirleri



“Arıların bıraktığı iri güller
Yağmur unutulmuş bir günü getiriyor
Sessiz bir ikinci ıhlamur korusunda
Ağzımda kuru papatyalar” (Günçe 2012: 10).

Şiirin bütününde şair, çocukluğunda anımsadığı görüntüleri sunar ve bu zamanlardan özlemle bahseder.

“Sokak lambalarını tanık gösterebilirim
Yalan söylemem zaten keyfim de yok
Özlediğim şeylerin adları
Saymakla tükenmez” (Günçe 2012: 14).

Alıntıda görüldüğü gibi şair geçmişi özlerken okuyucuya şahit de sunar. Alıntıda, özlediği şeyi söylemek yerine genel bir adla özlemlerini dile getirir. Bir başka şiirde geçmişte olduğu yerde dolaşır fakat artık orada hiçbir şey önceki gibi değildir ve bunun umuduyla gezinir:

“Ben burda onu aradım kimdi nerde tanışmıştık
Herşeyi gömdüğümüz o ılık güneş
İlkin mintanımı yırttım bir çalılıkta
Sonra dalgın kalabalıkta dolaştım
Şimdi vapurdan insem kimse tanımaz
Yollar daralmış okul da küçülmüştür
Yoktur bizim eşek otlakta, arkama dönsem
Biber dizmişler mi tarhana sermiş kimler var
Sokaklarda akan rakılı duman
Akşam olsa ararlar mı
Koşup bahçelere saklansam
Burda bütün gün bakındım şubattı
Parklarda simit yediğim o yalnızlığa
Eski gözlerden biri, eski seslerden
Bari şurda tavşan kanı çay olsa.” (Günçe 2012: 22).

Alıntıda görüldüğü gibi hasret duygusu ağırdır. Özne yalnızdır ve geçmişin sıcaklığına, o kasabaya sığınmak ister. Hayalî görüntü söz konusudur, fakat bu görüntü geçmişin gerçek görüntüsüne aittir.

Şair *Eski bir El Yazısı* şiirinde geçmişi imge olarak kullanır:

Güneşi tuğla mezarlıkta
Oynarken kaybolan o eski
O gülünç kıravatlı ağabeyiler
Duru göklerine kasabanın
Çıplak horozuyla koltuğunda
Bırakılmış genç bir deli

Öğrenilir kayboluşları uzak gizli
Bozulmuş bağlardan koparılan çiçeklerin
Kurutulduğu defterlerden” (Günçe2012: 28).

Şiirin bütünü resim geçişlerini andırır. Geçmişe yolculukta kelimeler resim geçişleri gibi sunulur. Gerçek yaşantı yorumlayıcı tavırla ele alınmıştır.

2.1. Toplumsal izlekler

Toplumsal izlekler, bireyselden farklı olarak herkesi kapsayan konular bütünüdür. Bu bağlamda sosyal konular söz konusu olur.

Topluma yönelen şair, içinde bulunduğu sosyal ve siyasi olay ve durumlarla yüzleşmeyi seviyor demektir. Toplumsal gerçekçiliği temel alan bu şiir anlayışı, bizde ağırlıklı olarak Nazım Hikmet’le başlar ve 1960 sonrası dönemde yaygınlaşır (Çetin 2011: 30, 35).

Ergin Günçe şiiri ilk başta İkinci Yeni şiiri etkisinde ilerlerken toplumsala doğru konu ve izlek olarak kaymıştır. Günçe’nin toplumsal izlekle yazılan şiirleri diğer şiirlerine



oranla sayıca fazladır. *Gencölmek*’teki şiirleri ile sonradan yayımlanan şiirleri arasında izlek birden değişir. Cemal Süreya da onun şiirindeki toplumsala geçişi şu şekilde yorumlar: “İlk şiirleri İkinci Yeni döneminin ortak çizgilerini de taşıyor. Çocukluk, ölüm duygusu temaları yan yana, hatta iç içe. Daha sonra dergilerde tek tek yayımlanmış şiirlerde ise düşünce ağır basmakta. Siyasal bir tavır var. Ergin Günçe’nin şiiri de hayatı gibi, birden bire çocukluktan bilgelige geçmiştir.” (Günçe 2012: 154-155)

“Bu nasıl adam böyle dişim ağrıyor görünce
Bir ayağı burda diyelim ya öteki ayağı
Bir madalyon için düşmüş savaş yollarına
Doğrusu başka ayağı da yok ya.” (33)

Eski Mustafa şiirinde toplumsal bir konuya temas edilir. “Bir madalyon uğruna savaş yoluna düşmek” cümlesinde hiciv havası hissedilir. Şiir öznesinin madalyon alabilmek uğruna ayağını savaşta kaybetmiş olması yazarın ağrına giden bir durumdur. Savaşı bu anlamda eleştirdiği açıkça görülür. Yazara göre ağır bir bedele karşılık madalyon hafif kalmaktadır.

Bir diğer toplumsal şiiri *Bir Kral Mı Önemli Bir Kedi Mi* şiiridir. Bu zıt kavramlar güçlü ile güçsüzün simgesidir.

“Kediler krala bakınca akşam basarmış ortalığa
Ben böyle düşünmem akşamın belli saatleri vardır

Çoğu bir kedi gibi pencerede ölüyor
Yüreksiz sevişirler dudakları lâle sanki
Sanki yere gömmüşler o uzun buzlu martı
Çocuklar yakalarında kış günleri ve alacakaranlık
Toplanmışlar gözleriyle cıvıl cıvıl olmuşlar
Kimi kediden olur kimi kraldan besbelli
Kral kedinin gözlerinden kaçır kedi kralın gözlerinde şimdi
Kediler bu dünyaya göre değil diye bir yalan uydurmuş
Isıtamıyor bu güneş onları deyince bir çocuk
– N’apalım yeni bir güneş mi bulalım şimdi n’apalım
O kadar zengin miyiz yoksullar almış yürüyor.” (Günçe 2012: 49).

Şiir birbirine karşıt iki simgeyle başlıyor: Kral ve kedi. Bunlar simge olduğuna göre neyi temsil ettikleri önemlidir. Sosyo-ekonomik sınıfları temsil ederler. Bir tarafta üst sınıf, diğer tarafta alt sınıf bulunur. “Kral” kocaman oluşuyla, gözlerini herkesten kaçırmasıyla yani kendisi dışında kimseyi umursamayışıyla, herkesten önemli oluşuyla üst sınıfın özelliklerini taşıyor. Oysa “kedi” kokuyor oluşuyla, üst sınıflara gıptayla bakışıyla, ölümlerinin değersiz oluşuyla, bu dünyada yerlerinin olmayışıyla, olanakların onlardan sakınılmasıyla alt sınıfı ya da lümpeni temsil eder. Halkın kimisi birinden kimisi öbüründen yana tavır takınır ancak genel kanı dünya çok zengin olmadığına göre alt sınıfın, yoksulun ötekilerine yük olduğudur.

“Benim poliste kaydım varmış, hohho
Poliste kaydı olmanın çiçeği
Amerikan polisinde bile fotoğrafım var, hah
Hangi hırsızın polisi, hani ev sahibi
İyisin sevgilim, aceleci ve sabırlı
Belki de barışa bir savaşa varılır
Çünkü işleten sevgiyi
Öfkenin kurucu meclisidir
Tarihi hızlandırmanın çiçeği
Senin saçlarında bir Macar kırmızı var
El yazması Kur'anlar
ve Benim yanaklardaki Çerkeslik
Daha bir sürü çiçekler” (Günçe 2012: 53-55)

Şiirde de görüldüğü gibi artık toplumsal izlek dediğimiz parçalar şiirin her yerine serpiştirilmiş ve açık şekilde “poliste kaydı olmak” olarak okunmaktadır. Olumsuzlaşmaları çiçek sembolüyle verir ki okuyucuya meydan okuyormuş havasını sezdirir. Zorlukların karşısına olumlama örneği olabilecek çiçeği koyar. Günçe’nin şiirlerinde izleğin değişmesiyle beraber pek çok yerde, savaşa barışla gidileceği mesajı görülür.

Mayıs Günleri İçin Ağıt şiirinde izlekteki değişimi, şair kendi açıklamaktadır:

“Şiir tabanca oldu artık
Bir tarih düşelim şuraya
Kelimeden ve ustadan kurtuldum
Aşk gitti, başka kaleler kaldı geriye.” (Günçe 2012: 56)

“Şiir tabanca oldu artık” söylemi, şiire giren ideolojinin izidir. Şiirinin değişimini şair kendi ağzıyla dile getirir. Şiirin devamında “aşk gitti başka kaleler kaldı geriye” diyerek de bir önceki söylemini kuvvetlendirir.

“Şiir de barut kokmalıdır son günlere geldik
Kötülük kolordu gezmektedir bence
Kuduzlar, mermiler havlamaktadır
Gül düştü, başka kaleler kaldı geriye
Bağırırım, Yusuf’un bende bir gömleği kaldı
Bu boyunlar, alınmaz hınçlar, hesaplar olmasın” (Günçe 2012: 56).

Şiirinin nasıl olması gerektiğini veriyor artık. “Kötülük kolordu gezmekte” bu yüzden şiir de bu havada olmalı iletisi okunur. Kuduzlarla kastedilen düşman ya da baskı ortamının bekçileri polisler, askerler olarak düşünülmelidir. Savaş terimleri başka kelimelerle aktarılmıştır. Bir yerin ele geçirilmesi “düşmek” olarak adlandırılır. Burada “gül düştü başka kaleler kaldı” derken de, gelen savaş elimizdeki gülü düşürdü artık başka kaleleri zapt etmeliyiz şeklinde bir anlam çıkar. Gül onun İkinci Yeni etkisindeki şiirinin imgelerindendir ve “gül düştü artık” diyerek değişimi verir.

Şiirin önemli perspektiflerinden bir tanesi de “Yusuf’un bende bir gömleği kaldı bu boyunlar, alınmaz hınçlar, hesaplar olmasın” bölümüdür. Toplumsal izlekte, ideolojiden ve siyasetten bahsederken burada açıkça siyasi bir hadiseyi görürüz. Şiirin adı *Mayıs Günleri İçin Bir Ağıt* tır. Adı üzerinde içerikte de ağıt vardır aslında.

Mayıs Günleri İçin bir Ağıt şiiri Günçe’nin notları arasında iki şekilde bulunur ve diğer şekliyle olan şiirde de üstteki alıntıyı tamamlayan cümleler vardır:

“Ortalık karışıktır
Ezanda Çocukları asabilirler
Ortalık karışıktır
Yusuf’un ütüsüz bir gömleği bizde
Hüseyin yüzümde bir rüzgâr Hüzün kaldı
Deniz bir koyu ateşle tutuşup yandı işte
Ortalık karışıktır
Suratım yağmurla hırpalansa da
Gidip Nar çiçekleri serpmeliyim
Uzun ve Genç uykuları üstüne
Ortalık karışıktır

Şiir bile Tabanca çektirirken
Bir Tetik, birdenbire bir Tetik
Kol düştü, başka Kaleler kaldı geriye” (Günçe 2012: 58,59).

“Dün burda üç abiyi asmışlar
Suç anayasayı devirmek
Zormudur acaba asılmak” (Günçe 2012: 84)

“Ezanda çocukları asabilirler” doğrudan hükûmete bir göndermedir. Burada siyasi suçlardan idam edilenlerin isimleri şiire girer. Acı çekmesine rağmen mezara gidip nar çiçekleri (karanfil) serpmesi gerektiğini düşünür. “Uzun ve genç uykular” derken artık ölüm uzun bir uykudur ve idam olduğu için ecelsiz, sırasız ölümdür. Bu nedenle gençtir ölüm. Yaşanan tüm acıların karşısında şaire şiir bile çekici gelmez. Bu nedenle şiir bile bir tabanca çektirir. Bir alttaki alıntıda şiirin adı kendini ele verir. Şair, *Bayrama Gidemeyen Üç Çocuk* şiirinin *Tutuklu* bölümünde yine siyasi meselelere yer verir.

Ergin Günçe *Eski Şiir* adlı şiirde şiirinin değişimini açıklar:

“Naylondur eski şiir
Üretimi, üleşimi, dirliği bilmez
...
Kamu görevlerinde kollukbaşı
Pasaport alabilir çünkü maaşlı şiirdir
Eriyor kar sönüyor düzenin bir parçası olan küllük
Sütle, kaymakla besleniyor bizim Eski Şiir bu arada
Ve daha nice kanıtlarım var
Geriyor beni Hayat ve bir Savaştır başlıyor
Kargalarla ve Korkuluklarla” (Günçe 2012: 61)

Eski şiirin üretimi, üleşimi bilmeyişi izlemek bağlamda düşünülmelidir. Günçe, şiirinin toplumsal yol izlediğini bu kelimelerle ele verir. Eski şiirinin pasaport alabilmesine değinir. Şair *Gencölmek*’teki *Sarışın Ağıt*, *Eski Mustafa*, *Basri Dede* gibi toplumsal izleklerin yer aldığı karakterler hakkında yazılan şiirlerinin dışında, ideolojiye çok bulaşmaz. Bu nedenle eski şiirlerini yasal olarak değerlendirir. Eski şiiri pasaport alabilir. “Kamu görevlisi” söylemi de bu anlamda güvenceyi kasteder. Sonra savaşın karga ve korkuluklarla başlaması, Günçe’nin siyasi duruşunu verir. Kaos ve kargaşa ortamında Günçe, bunu yapanları kargaya, korkuluğa benzetir ki korkuluk yine devlet güçleridir.

“Tanrının katında, çatı katında
İnsan da yargılanır, köpek de, kuş da
Balık bile yargılanır şeytana uydukça.
Açık ve aydınlıktır dersimiz
Herkesi bir yargıç olarak düşüneceğiz

Herkesi bir sanık olarak süsleyeceğiz
Herkes bir savcıdır zaten doğuştan.” (Günçe 2012: 65)

Yukarıda görüldüğü gibi şairin her şeyin yargılanabileceğini düşünmesi siyasi ortamın güvensizliğini sezdirir. Herkes yargılayabilir herkes savcıdır zaten diyerek de sosyolojik bir söylem ortaya atar. İnsanlar yargılamaya meyillidir manası taşır. Bu yargılama işi ilk üç dizede dinsel olarak da sürekli gözlenmenin, şeytana uyulursa en küçük varlığın bile yargılanabileceğine vurgudur. Gizil bir eleştiri sezilir. Fakat asla keskin bir söyleyiş yoktur. Günce şiirinde siyasi hüznün bile propaganda mahiyeti taşımaz.

Günçe'nin şiir ırmağında çocuğu, çocukluğu bireysel olarak algılamaktansa yüzü topluma dönük çoğul bir kırılmanın işaretleri olarak görmek daha belirleyicidir. Sözcüklerle münasebetinde slogana asla yer vermez. (Akdağ, Serdar. “Ergin Günçe'nin Şiir Irmağı” (9 Eylül 2007) 25.12.15. <<http://www.aralikedebiyat.com/ergin-guncenin-siir-irmagi/#more-329>>)

Yukarıda daha önce belirttiğimiz gibi, barışa kavga ile gitme fikrine Günçe, pek çok şiirinde yer verir:

“Ben de ıslıkla çalarım öfkeli umutlarımı
Barışımın yolunu kavgalardan kurarım” (Günçe 2012: 70).
“Ben de ıslıkla çalarım neşeli umutlarımı
Barışımın yolunda kavgalarla koşarım” (Günçe 2012: 75).

Günçe, şiirlerinde siyasi olayların lirik hüznünü yazar ve yaşanan hadiseler de şiirde yer alır:

“Ateşi tutuşturdu bizim çocuklar
Daha büyük bir ateş yakışır senin de ellerine!
Çünkü daha on yedi yaşındasın
Tutukevine müjdelere getiriyorsun” (Günçe 2012: 79)

Ergin Günçe'nin şiirlerinde hapishane, cezaevi, tutukevi, burjuva, devrim gibi toplumsal izleğin anahtar kelimeleri yer alır. Bununla birlikte yetmişli yıllarda öğrenci hareketi olgusunu şiirde görmek mümkündür.

Bu yıllar, toplumcu düşünce doğrultusunda öğrenci hareketlerinin hız kazanıp yoğunlaştığı dönemlerdir ve Günçe'nin şiirlerinde bunun izleri mevcuttur:

“Şimdi okuldan sansar gibi çıkmalıyım
Koşup dağılmalı Mayıs bayrakları dalgalanan kente
Bildiri olup dağılmalı insan büyüyünce” (Günçe 2012: 82).
“Saat 19 Haberlerinde Taylan Özgür'ü vurdular
Bütün yanaklarım sapsarı
Güneş, aklında tut bunları
Matematik, hesapla bunları” (Günçe 2012: 111).



Ergin Günçe

Okullardan dağılıp bildiri dağıtmak, Mayıs bayraklarının dalgalanması bayram havası coşkusunda yansıtılır. Tüm bunlar birbirini tamamlayıcı ögelerdir. Mayıs bayrakları, işçi bayramlarına vurgu yapar ve öğrenci hareketlerine göndermede bulunur.

Yemen Türküsü Cinsinden Bir Sıkıntı şiirinde içinde yaşanan dönemi bu yıllara benzetir.

“Havada bulut yok, kocaman duman

Kışlanın içinde redif sesi var

Yemene gidene ağlıyor sanki başörtülü kadın” (Günçe

2012: 88)

Bu şiirde Yemen Türküsüne gönderme vardır. Metinlerarasılık söz konusudur.

Şairin hapisane yıllarında tutuklu kaldığı günleri toplumsal izlek olarak bir başka şiirde karşımıza çıkar:

“Ertesi sabah Koğuşlardayız

Kesmediler saçımızı, tifo iğnesini atlattık

Herkes bize can kadar yakın

Her aydın hapse girmelidir

Halkı tanımak, Devleti görmek için

Yarısı suçluysa çoğu suçsuz

Köylüler işçiler arasındayız” (Günçe 2012: 89)

Bu şiirde de aydınların hapse atılmasına eleştiri vardır. Fakat yazar bunu, devleti tanımak için gerekli bir şey olarak görür. Halkı da bunun üzerinden tanımak gerektiğini, anlarız. Herkesin can olması bu sebeptedir ve köylü işçi, suçlu suçsuz herkes hapidedir. Bu yönüyle de sert perdeden olmayan eleştirel bir üslup vardır.

Yaşanan olumsuz olaylar, aydınların, suçsuzların hapse atılması, insanların yok yere öldürülmesi şairde silahlanma, eşkıyalığa özenme eğilimini ortaya çıkarır:

“Eve gidip fişekler takınmalıyım

Bunca çileden ölümden sonra

Her savaşa her bayrama artık soyunurum”

[...]

“Su içerken vurulmuş bizimkiler

Devletin zulmüdür Türkünün özü

Bir dağ isterim ben de kendime” (Günçe 2012: 107)

Ben Uzağa Giderken Dadal Uykuda Olacağı İçin şiirinde siyasi sebeplerden dolayı kaçış söz konusudur ve şair oğlu Dadal’a şöyle seslenir:

“Giderim zorunluyum yabancı bir ülkeye

Telefonun ucunda, Yazanlar Yokuşundan öte” (Günçe 2012: 102).

Sonuç

Sonuç olarak Ergin Günçe şiirlerinde izlek olarak bireysel izleklerden ölüm izleği, özlem izleği ve toplumsal izlekler öne çıkmıştır. Ölümü sıklıkla çağıran bir şair olması beraberinde ölümle barışık olmasını da getirir. Özlem izleği, çocukluk anılarıyla iç içedir ve bu özlem hep geçmişe, çocukluğuna dair özlemlerini barındırır. Toplumsal izleklerde karşımıza çıkan ölüm kısımlarında ise bu konuya bakışı daha ideolojik penceredendir ve eleştireldir. Yaşadığı dönemde kendisinin de siyasi düşünceleri bakımından yargılanması, içinde bulunduğu ortamın haksızlıklarla dolu olması onu İkinci Yeni şiiri etkisinden Toplumcu bir şiir anlayışına doğru taşır.

Toplumcu gerçekçi şairlerde var olan ideal ülke ve geleceğin güzel olacağını düşünür. Günçe'de bulunmaz. Bu nedenle özlem izleği bulunan şiirlerinde ideolojik etki yoktur. Daha çok kapalı anlamlar içerir. Toplumsal izlek bulunan şiirlerinde daha açık, daha dolaysız bir anlam söz konusudur ve olayları çağrışımlarken gerçeğe de ışık tutmayı ihmal etmez. Şiirindeki izleğin toplumsala uzantısı toplumsala dayalı kelimeler yoluyla da açığa çıkar.

Kaynakça

- Çetin, Nurullah (2011). *Şiir Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitabevi.
- Günçe, Ergin (2012). *Türkiye Kadar Bir Çiçek*. İstanbul: Can Yayınları.
- Proust, Marcel (2015). *Kayıp Zamanın İzinde*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yivli, Oktay (2011). *Metin Eloğlu'nun Şiiri*. Ankara: Ürün Yayınları.
- <http://www.aralikedebiyat.com/ergin-guncenin-siir-irmagi/#more-329> (erişim 25.12.15)
- <http://www.yenisafak.com/kitap/ergin-gunce-siirinde-lirizm-681577> (erişim 24.12.15)
- <http://kulturgundemi.com/gokhan-ergur/ergin-gunce-distimi-ve-tarlada-olum-yazi-717> (erişim 24.12.15)

*Zaman ve Anlatı Bir: Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis**

MUSTAFA TEMİZSU**

*“Her anlatısal yapıtın sergilediği dünya
' zamansal' bir dünyadır hep.”*

Paul Ricoeur

Zaman kavramının, insanoğluna felsefi açıdan vadettiği yönsemelerin yanı sıra anlatıların önemli unsurlarından biri olarak görüldüğü bilinen bir gerçek. İşte bu gerçeği, *Zaman ve Anlatı Bir: Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis* isimli kitabında ele alan Paul Ricoeur'un kitabından söz etmeden önce, ilkin onun kim olduğu bahsi üzerinde durmak istiyorum.

Anlatıların felsefi temelleri üzerine *düşünen* isimlerden biri olarak Paul Ricoeur (1913-2005), her şeyden önce bir felsefeci ve yorumbilimcisi. Rennes Üniversitesinde ve Sorbonne'da öğrenim gören Ricoeur, Fransa ve Amerika'da çeşitli dersler verdikten sonra Fenomenoloji ve Yorumbilim İncelemeleri Merkezi'ni yönetti. Özellikle anlatı yorumbilimi alanındaki en önemli çalışması olarak kabul edilen *Zaman ve Anlatı* (Temps et récit) adlı yapıtıyla hem yorumbilim hem de anlatıbilim araştırmalarının temel kitaplarından birine imza attı.

Yazarın çağdaş anlatı kuramlarının gelişmesine büyük katkıda bulunan *Zaman ve Anlatı* isimli yapıtı esasında dört ayrı kitaptan oluşuyor. Bunlar sırasıyla şöyle:

Zaman ve Anlatı Bir: Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis;

Zaman ve Anlatı İki: Tarih ve Anlatı;

Zaman ve Anlatı Üç: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi;

Zaman ve Anlatı Dört: Anlatılan (Öykülenen) Zaman.



* Ricoeur, Paul (2007). *Zaman ve Anlatı Bir: Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis*, Çev., Mehmet Rifat- Sema Rifat. İstanbul: Y.K.Y.

** Kâtip Çelebi Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, mustafatemizsu@gmail.com

Burada üzerinde duracağımız *Zaman ve Anlatı*'nın birinci cildi hakkında belki de söylenmesi gereken ilk şey, yapıtın diğer ciltlerle birlikte bir bütünü oluşturduğu gerçeği. Çünkü Paul Ricoeur, sonraki ciltlerde sözünü ettiği kuramsal yaklaşımların sınımasını ve örneklenmesini yapacağı düşüncelerin temellerini bu ciltte atıyor. Dolayısıyla birinci cildin yazarın anlatılar üzerine geliştirdiği düşüncelerin teorik düzlemini içerdiğini söylemek mümkün. Bu bağlamda kitabın tanıtımına geçmeden önce ilk elden söylemem gereken konulardan biri de yazarın felsefeci kimliği ve düşüncelerindeki felsefi yön. Bu durum şüphesiz kitabın içeriğine ve söylemine yansımış durumda. Dolayısıyla *Zaman ve Anlatı*'da ele alınan konular, *zaman* kavramının etrafında oluşturduğu sorunsalların hem anlatıbilim hem de felsefe açısından bir araya getirilmesinden oluşuyor. Şimdi bu durumun yapıta nasıl yansıdığını görmeye çalışalım.

İlk olarak *Zaman ve Anlatı*'nın bu cildini genel bir çerçeve içine alacak olursak, Ricoeur'ün burada anlatsal düzenlemeyi sağlayan *zaman* ile hayatın ve gerçek eylemin *zamanı* arasında belirli bir *bağıntı* kurduğunu söylememiz gerekiyor. Anlatıyla gerçek hayat ve zaman arasındaki bu bağının yorumu, yapıtın da ana iskeletini oluşturuyor. Dolayısıyla *Zaman ve Anlatı*, felsefeden anlatıbilime yapılan bir yolculuk. Öyleyse yolculuğun temel ön varsayımını Ricoeur'ün şu sözleriyle belirtmek, yapacağımız yolculukta bize önemli bir rehber niteliğinde olacak:

“Gerek anlatsal işlevin yapısal benzerliğinin, gerekse her anlatsal yapıtın gerçeklik gerekliliğinin son hedefi insan deneyiminin ‘zamansal’ niteliğidir. Her anlatsal yapıtın sergilediği dünya ‘zamansal’ bir dünyadır hep. Zaman ancak anlatsal olarak eklemlendiği ölçüde insan zamanına dönüşür; buna karşılık olarak da anlatı ancak zamansal deneyimin özelliklerini gösterdiği ölçüde anlamlı hale gelir.” (23)

Kitap, “Zaman Deneyiminin Aporileri”, “Olayörgüleleştirme” ve “Zaman ve Anlatı” olmak üzere üç ana başlıktan oluşuyor. Aynı zamanda bu ana başlıkların çeşitli alt başlıkları var. “Zaman Deneyiminin Aporileri” isimli bölüm, temelde Aziz Augustinus'un *İtiraflar*'ının XI. kitabının zaman kavramı açısından değerlendirilmesi üzerine kurulu. Ünlü bir düşünür olan Aziz Augustinus (354-430), bir teolog olarak tanrıbilimesel yapıtlarının aynı zamanda felsefi yönleriyle dikkat çektiği ve modern felsefede tartışılacak olan pek çok konuya ilk olarak değinmesi bakımından önemli bir isim. Onun *İtiraflar*'ının Paul Ricoeur açısından ifade ettiği önem ise bu yapıtta zamanın felsefi temeller açısından ele alınması. Öyleyse ortaya atılması gereken soru şu: Nedir Aziz Augustinus için zaman ve onun zamana yaklaşımı hangi yönleriyle *Zaman ve Anlatı*'ya yansıyor?

Zamanın öz niteliğini ve onun paradoksal yanlarını bir takım aporiler etrafında ele alarak yorumlayan Aziz Augustinus, ilk olarak kavradığımız ve bildiğimiz zamanla *gerçek* zaman arasındaki farkı belirterek düşüncesini geliştiriyor. Ona göre insan kavrayışı zamanın



Paul Ricoeur

gerçekliğine ulaşmaz nitelikte ve insan sadece zamanın geçişini algılayabilir durumda. Geçmiş, şimdi ve gelecek zaman gibi kavramlar ise sadece birer zihni tasarımlar. Esasında var olan bir tane zaman var ve bu zaman geçmişle geleceği içinde barındıran şimdiki zaman. Fakat onun da sınırları ve çerçevesi belirsiz. Dolayısıyla denilebilir ki Augustinus için zaman bir *bütünü* ifade ediyor ve bu bütün insanın kendi *içinde* saklı. Zaten onun şu sözleri hem zaman aporisini tam olarak ifade etmesi, hem de

zamanın insanın kendi ruhunun *içinde* var olduğunu göstermesi bakımından dikkat çekici:

“Nedir gerçekten zaman? Eğer hiç kimse bana sormazsa ne olduğunu biliyorum; ama bir soran olur da açıklamaya kalkarsam, bilmiyorum.” (32)

Paul Ricoeur, Aziz Augustinus’un bu fikirlerinden hareketle kendi düşüncelerini geliştiriyor ve zamanın var olup olmadığı aporisine kendi dünyasından bakıyor. Bu bakış, aynı zamanda zamanın ölçülmesi meselesiyle de ilgili. Ricoeur’ün, Augustinus’un fikirlerinden hareket etmesinin ana sebebi, bu fikirlerin paradoksal yapısının, anlatılar açısından sonraki bölümde ele alınacak olan kavranabilir ve pratik düzlemle olan ilişkisi.

Zaman ve Anlatı’da anlatıların kavranabilir ve pratik yanını ise “Olayörgüleleştirme” alt başlığında konu edilen *Poetika* yazarı Aristoteles’in fikirleri oluşturuyor. Yazarın burada referans olarak belirlediği iki kavram söz konusu. Bunlar; *mythos* ve *mimesis*. Mythos kompoze etmek, kurmak, biçimlendirmek, işlemek, yazmak edimleriyle beraber *olayörgüleleştirme* kavramına işaret ediyor ve anlatıların uyumluluğunu/düzenliliğini ifade ediyor. Buna karşın Ricoeur’ün, Aristoteles’in *mimetik etkinlik (mimesis)* kavramı etrafında sorunsal üretmesinin ana sebebi ise, *pratik* ve *canlı* zamansal deneyimin, anlatılarda olayörgüsü aracılığıyla yaratıcı biçimde taklit edilmesi meselesi. Sonuçta yazar olayörgüleştirmeyi, ifade ettiği uyum ve düzen bağlamında şu şekilde tanımlıyor:

“Olayörgüsünü oluşturmak demek, rastlantısal kavranabilirliği, tikelden tümeli, yanöyküselden zorunluyu ya da gerçeğebenzeri ortaya çıkarabilmek demektir.” (89-90)

Paul Ricoeur'ün bu iki önemli ismin fikirlerini inceledikten sonra düşüncelerini anlatılara uyguladığı bölüm ise "Zaman ve Anlatı" alt başlığında yer alan "Üçlü Mimesis" isimli bölüm. Burada Ricoeur temel savını ortaya atıyor ve her anlatının üç *mimesis* bağıntısı içerdiğini söylüyor. Bunlar: Yaşanılan ve eylemsel bir boyutu olan zamanla olan bağıntı; olayörgüleştirmenin kendine has zamanıyla olan bağıntı ve son olarak okuma ediminin zamanıyla olan bağıntı. Böylelikle yazarın üçlü mimesisle, anlatıları kapsayan *üçgen* bir yapıyı ifade ettiğini ve bu yapının her köşesinin kendi arasında organik bir bağ bulunduğunu söylemek mümkün. Şimdi bu üçgenin köşelerini anlamaya çalışalım.

Sözünü ettiğim üçgeni oluşturan yapı, kitapta Mimesis I, II ve III olarak isimlendiriliyor. Mimesis I, *tasarım* veya *ön biçimlendirme* düzlemi olarak tanımlanabilir. Bu düzlemin anlatisallaştırma sürecinden öncesinde bulunan eylemler dünyasıyla ilgili bir aşama olduğu görülüyor. Dolayısıyla anlatının varlığından öncesini ifade eden bu aşama, bütünüyle insanların bilgilerine dayalı bir eylemler sistemi ve bu sistem okurla yazar arasında ortak ve pratik bir eylem tasarımı olarak mevcut:

"Eylemi taklit etmek ya da temsil etmek, her şeyden önce, insan eyleminin kendi anlamsal yapısı, kendi simgeselliği ve kendi zamansallığı içinde ne olduğunu önceden kavramak demektir. Olayörgüleştirme ve buna bağlı olarak da metinsel ve yazınsal mimesis düzeni şairde [anlatıda] ve okurunda ortak olarak bulunan bir ön-kavrayış üstünde kurulur." (127)

Mimesis II'yi ise, *olayörgüleştirme* ve *biçimlenme* düzlemi olarak tanımlamak mümkün. Dolayısıyla bu düzlem, anlatisallaştırmanın söz konusu olduğu bir aşama. Aşamada yer alan temel figür ise elbette ki yazar. Çünkü sözünü ettiğim olayörgüleştirme aşamasını başlatmak demek, eylemler dizisini *anlaşılır* kılarak düzenlemek ve bir bütün hâline getirmek demek. Sonuçta sözü edilen bu *bütün* ise, metinsel bir biçim olarak karşımıza çıkıyor.

Mimesis III, ikinci aşamada birbirinden ayrılan okur ve yazarı okuma edimiyle tekrar birleştiren bir aşama. Burayı *alımlama* veya yeniden *biçimlendirme* düzlemi olarak görmek mümkün. Çünkü burada, anlatisallaştırma aşamasının gerçekleşmesinden sonra, okurun anlatıyı yeniden *yaratım* süreciyle alımlama durumu söz konusu. Bu bağlamda ortada bir kesişme var ve bu kesişmeyi Ricoeur şu şekilde ifade ediyor:

"Mimesis III'ün metin dünyası ile seyirci ya da okur dünyasının kesişmesini belirttiğini söyleyeceğim. Demek ki, şiirin [anlatının] biçimlendirdiği dünya ile gerçek eylemin kendini ve kendine özgü kuramsallığını gösterdiği dünyanın kesişmesidir burada söz konusu olan." (138-139)

Sonuçta burada yapılan değerlendirmelerden de görüleceği üzere, *Zaman ve Anlatı*'nın bu cildi ortaya attığı felsefi sorunsallardan hareketle anlatıbilimsel çıkarımlara sahne olan dikkat çekici bir kitap. Özellikle yazarın zaman ile anlatı arasında geliştirdiği çatışmaya dayalı yorumbilimsel bakış açısı ve zaman fenomenolojisi, anlatı kuramları, alımlama

estetik, göstergebilim ve tarih yazımı gibi disiplinleri bir arada ele alışı son derece önemli. Buna bağlı olarak yapının felsefi ve anlatıbilimsel yönü, ilk bakışta salt teorik/kuramsal bir kitapla karşı karşıya olduğumuz izlenimini yaratıyor. Esasında bu doğal bir durum. Fakat daha önce de belirttiğim üzere Paul Ricoeur burada, bütün anlatıların temelini oluşturduğunu düşündüğü üçlü *mimesis* yapısının çerçevesini çiziyor. Çerçevenin dışına taşan pratik düzlem ise diğer ciltlerde, meraklı okuyucularını bekliyor!

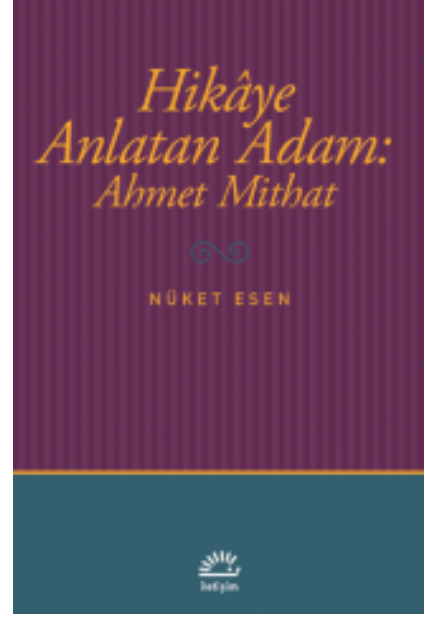
Son olarak kitabın çevirisi hakkında birkaç söz etmek istiyorum. Yetkin bir çeviri örneği gösteren Mehmet Rifat ve Sema Rifat'ın, kitabın çevirisinin yanı sıra, çeşitli bölümlerde köşeli ayraç içinde verdikleri açıklayıcı ifadeler ve ek dipnotlar son derece önemli. Ayrıca "Türkçe Çevirinin Ön Sözü" isimli bölümde, kitabın çeviri edimi sırasında çevirmenlerin kendileri için de birer anlama, açıklama ve yorumla süreci olarak görüldüğü bahsinin, yapıya olumlu yönde yansıdığını düşünüyorum. Hele ki Paul Ricoeur gibi bir yazarın "düşünsel" yönünün okur için sürekli yeni kapılar açtığı bir yapıttan bahsediyorsak.

Mesafesiz Dilin Olanakları:

Hikâye Anlatan Adam Ahmet Mithat

AHMET DURAN ARSLAN*

1870-1910 yılları arasındaki kırk yıllık yazın hayatı boyunca iki yüze yakın telif/tercüme eser kaleme almış, velut bir yazar olan Ahmet Mithat, gerek yaşamı ve renkli kişiliği gerekse de yazarlığı ve eserleri ile senelerdir kendinden söz ettirmiştir. “Efendi Baba”, “Kırk Beygir Gücünde Yazı Makinesi” gibi adlarla anılan yazar hakkında farklı perspektiflere sahip birçok akademik araştırma ve çalışma yapılmıştır. Nüket Esen’in yakın zamanda kaleme aldığı *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat* adlı inceleme ise hem içerik hem de üslup özellikleri itibarıyla konuyla ilgili öteki çalışmalardan farklı bir yer edinmiştir kendine.



Bu kitap, Nüket Esen’in Ahmet Mithat’la ilgili yayımlanan en son kitabı. “En son” diyorum çünkü yirmi beş seneyi aşkın süredir Ahmet Mithat üzerine çalışmakta olan Esen’in yazarla ilgili üç kitabı daha var: *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar* (2003), *Merhaba Ey Muharrir!* [Erol Köroğlu’yla birlikte] (2006), *Beliyat-ı Mudhike ve Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Kaynakçası* (2011). Ayrıca, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* (2006) kitabının ilk bölümü olan “*Modern Türk Edebiyatının Doğuşunda Ahmet Mithat*” da, Esen’in yazarla ilgili çalışmalarını topladığı önemli kaynaklardan biri. Peki, Esen’in en son yayımlanan kitabında Ahmet Mithat ve onun yazın hayatı nasıl, hangi anlatısal stratejilerle ele alınmıştır, bu incelemenin konuyla ilgili diğer çalışmalara göre konumu ve onlardan ayrılan özellikleri hakkında neler söylenebilir?

Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat, daha ilk sayfalarında geleneksel tanım, açıklama ve kabullere aykırı bir anlatım ve okunuş biçiminin olacağını deklare eder niteliktedir: “Ahmet Mithat’ın, geleneklere bağlı biri olarak bilinmesine rağmen nedense kalıpların dışına taşan bir aykırılığı vardır. Yaşadığı dönemin diğer yazarlarına hiç benzemez. Zaman zaman nereye ait olduğu, tam olarak nerede durduğu anlaşılmaz.” (2014: 9) Esen’in ön sözde değindiği bir diğer kayda değer nokta da bu metnin akademik bir inceleme olmadığı, daha

* Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-Araştırma Görevlisi, ahmetduranarслан@gmail.com

çok yirmi beş senelik Ahmet Mithat çalışmasının Esen’de kalan iz ve etkilerinin bir çeşit tezahürü olduğu vurgusu. Esen’in kendi deyimiyle bu kitap, 21. yüzyılın başında bir kadın Türk edebiyatı araştırmacısının Ahmet Mithat’ta gördüklerini işlemektedir (10). Yirmi beş senedir devam eden Ahmet Mithat çalışmalarının Esen’deki izleri, etkileri kitabı şekillendirdiği için metin, çoğu zaman mesafeli ve nesnel bir üslubun hâkim olduğu akademik çalışmalardan ziyade daha çok sohbetimsi ve samimi bir deneme tarzına yaklaşmaktadır. Yazar, metin boyunca ele aldığı sorunsalları sade ve rahat bir üslupla dile getirmiş ve böylelikle edebî dünyanın epistemik cemaatine ait olan mesafeli, “üst dil”i kırarak onu âdeta herkesin erişimine açmıştır. *Edebiyat Ne İşe Yarar?* adlı kitabında Rita Felski de “edebiyatın benzersizliği, edebiyatı edebiyat olarak okumak” (2010: 13-14) gibi söylemlerin edebiyata değer katmaktan çok zarar verici nitelikte olduğunu, bu gibi ifadelerin edebiyatın üzerine asılmış “yasaklayıcı bir ‘Dokunmayınız!’ tabelası” (14) görevi görerek insanları edebiyattan uzaklaştıran bir yapıda olduğunu savunur. Felski’ye göre metinleri kutsallaştırarak öpüp duvara asmaktan kaçınmak gerekir. Bu bağlamda, *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*’taki Esen’in üslubu ve bu konudaki düşünceleri de Felski’ye yaklaşıyor. Kitap, Ahmet Mithat üzerine bugüne kadar bilimsel kaygı ve üslupla hazırlanmış çeşitli makale, tez, kitap vb. çalışmalardan yorulan okur için âdeta alternatif bir okuma biçimi sunar.

Eser “Giriş”, “Ahmet Mithat Kimdir?”, “Ahmet Mithat ve Yazdıkları”, “Ahmet Mithat’ta Anlatım”, “Eğlencelikler” ve “Ahmet Mithat Kaynakçası” olmak üzere altı genel başlıktan oluşur. Kitabın “Giriş” bölümünde Nüket Esen, Ahmet Mithat’ın yıllar boyunca özellikle siyasal ve tarihsel nedenlerden dolayı görmezden gelindiğini, onun “avam” ve “efendi” gibi sıfatlar aracılığıyla sınıfsal ayrımcılığa tabi tutulduğunu, ona hak ettiği değer verilmediğini savunmakta, bu yüzden de ona karşı iade-i itibar arayışında gözükmektedir. Ayrıca bu bölümde genel olarak Türk edebiyatı tarihinin hâkim politik kanonlara göre şekillenmesi, “Türk Edebiyatında İlkler” başlığının siyasal etmenlere bağlı olarak belirlenmesi, edebî metinlerin içeriklerine göre değil de yazarlarının dünya görüşlerine ve cinsel/politik vb. kimliklerine göre değerlendirilmesi, başka bir deyişle statükocu yaklaşımın edebiyata tahakkümü eleştirilmektedir.

“Ahmet Mithat Kimdir” adlı bölümde, yazarın yaşam öyküsü genel hatlarıyla çizilmeye çalışılmaktadır. Fakat bu kısımda mesafeli anlatımlardan ziyade Ahmet Mithat’a benzer şekilde yine samimi, sohbetimsi bir üslup benimsenmiştir. Ayrıca bu bölümün sonuna konulan yazarın yaşamı ve yazı çalışmalarını gösteren ayrıntılı kronoloji de Ahmet Mithat’ın hayat/yazın hikâyesini anlama ve anlamlandırma süreçlerini kolaylaştırması açısından işlevseldir. “Ahmet Mithat ve Yazdıkları” bölümü ise incelemenin en uzun ve en ayrıntılı bölümünü oluşturur. Esen’in, Ahmet Mithat’ın kurmaca ve kurmaca dışı olarak



Ahmet Mithat Efendi

yazdığı eserlerinden seçtiği bazı metinleri içerik, üslup ve anlatım teknikleri açısından irdelediği bu bölüm, kitaptaki yapının gövdesini teşkil eder. Bu bölümde ağırlıklı olarak Ahmet Mithat'ın zamanla değişip dönüşen kadın algısı başta olmak üzere yazarın sürekli bir arayış, yenilik peşinde olması itibarıyla kazandığı “öncü” rolü, onun okuru ile olan münasebeti gibi konular masaya yatırılır ve yazarın hayatı ile yazdıkları arasında çeşitli bağlantılar kurulur.

“Ahmet Mithat'ta Anlatım” bölümüne gelindiğinde Ahmet Mithat anlatılarının yapısal özelliklerinin etraflıca incelendiği görülür. Yazarın sabit bir anlatım tarzı gütmeyeceği, tam tersine eserlerinde çok çeşitli anlatım teknikleri deneyen bir tavrının olduğu vurgulanır. Yine bu kısımda Ahmet Mithat'ın anlatılarının giriş bölümleri, yazarın gerçeklik algısı, zamanı kullanışı ve okuruyla ilişkisi çözümlenir. Esen, bir diğer bölüm olan “Eğlencelikler”de, Ahmet Mithat'ın, eğlendirerek okurun ilgisini canlı tutmak amacıyla yazdığını düşündüğü nükteli pasajları bir araya getirir ve dikkat çekici bir bölüm oluşturur. Kitabın kapanışını ise daha önce çeşitli değişiklik ve düzenlemelerle yayımlanmış olan “Ahmet Mithat ve Kaynakçası” başlıklı bölüm yapar. Esen bu kısımda, anlatının uzunluğuna göre yapılan geleneksel tür sınıflandırmalarının sorunlu olduğunu belirterek anlatı uzunluğundan ziyade hikâyenin plotunun giriftleşme, zenginleşme derecesinin önemli olduğunu vurgular ve bunları dikkate alarak “sınıflandırma denemesi” adını verdiği yeni bir öneri sunar.

Peki, “giriş” bölümünde ağırlıklı olmak üzere kitabın neredeyse tamamına sirayet eden “iade-i itibar” meselesi, kitapta ne şekilde tezahür eder? Esen, kitabının çoğu yerinde Ahmet Mithat'ın gerek içerik gerek üslup gerekse de kullandığı anlatım teknikleri açısından “araştırmacı, yenilikçi, öncü” bir yanının olduğunu altını keskin çizgilerle tekrar tekrar çizer. Esen'in buradaki amacı, nitelikten ziyade niceliğe önem vermekle suçlanan Ahmet Mithat'ın tek endişesinin salt üretim olmadığını göstermektir. Esen'e göre o, kaleme aldığı anlatıların sayısal verilerine saplı kalmaz, niteliği de önceleyerek yeni söylem biçimleri doğurmaya çalışır. Özellikle yazarın denediği farklı anlatım teknikleri ve onlar sayesinde ulaştığı çok yönlü, zengin anlatım olanakları, Esen'in dikkatini çeken temel noktalardandır. Bu bağlamda Esen, savını daha somut kılmak adına, Ahmet Mithat'ın “Ölüm Allah'ın Emri” (1873) adlı eserinde kullandığı geriye dönüş (*flashback*) ve ileri atlayışlarla (*flashforward*) bezeli parçalı anlatımdan, *Karı Koca Masalı*'ndaki (1875) metinsel Ahmet Mithat ile farazi okurun karşılıklı konuşmasına dayanan anlatımdan, *Dürdane Hanım*'daki (1882) otoritesizleştirilmiş

anlatıcı ile gerçeğin sorunsallaştırılmasını merkeze alan anlatımdan ve *Müşahadat*'taki (1891) “deneysel cesaret romanı” (2014: 74) anlatımından çeşitli örnekler sunarak Ahmet Mithat'ın “yenilikçi” yönünü gösterme niyetindedir. Esen'in incelediği yazar üzerinde durduğu bir diğer nokta da “ilklerin adamı Ahmet Mithat” vurgusu. Esen, Ahmet Mithat'ın Türk edebiyatında ilk köy hikâyesini (*Bahtiyarlık*-1885), ilk cinayet romanını (*Esrar-ı Cinayat*-1884), ilk bilim kurgu romanını (*Fenni Bir Roman yahut Amerika Doktorları*-1888) yazdığının, kadın sorunlarına ilk onun eğildiğinin, bunun yanında anı, seyahatname ve monografi gibi birçok edebî türün de ilk örneklerini onun verdiğinin altını çizer. Ayrıca Esen, Ahmet Mithat'ın Batılı yeni türlerde eser verme kaygısının önemine vurgu yaparak onun “öncü” kişiliğine bir kez daha işaret eder. Esen'in “Ahmet Mithat'ta Anlatım” bölümünü bitirdiği cümle, onun yazara yönelik bütün eleştirileri göğüsleyip belki de tüm edebiyat âlemine yazar için bir iade-i itibar çağrısı yaptığı pasaj görünümündedir:

“Evet, yazdıkları majör edebiyat eserleri değil, kendisi entelektüel değil, üst sınıftan değil, siyasi ve ahlaki seçimleri beğenilmeyebilir, bazı hâllerine bakarak kaba olduğu bile söylenebilir. Ama yazar olmak, edebiyatçı sayılmak için neden bunlar şart olsun ki?” (148)

Esen'in bu incelemesini Ahmet Mithat üzerine yapılmış diğer inceleme ve araştırmalardan ayıran bir diğer önemli nokta da kitapta etraflıca işlenen “Ahmet Mithat'ın kadın algısı” konusudur. Esen, Ahmet Mithat'ın kırk senelik yazın hayatı boyunca kadınlarla ilgili birbiriyle çatışan, tutarsız düşünceleri ile zamanla farklılaşan kadın algısını sorunsallaştırmaktadır. Bu bağlamda Esen, Ahmet Mithat'ın kadınlarla ilgili çelişkili düşüncelerini, genel olarak onun yazın hayatının başlarında kaleme aldığı “Felsefe-i Zenan” (1870) ve *Karı Koca Masalı* (1875) eserleri ile yazın hayatının ileriki safhalarında yazdığı *Hayal ve Hakikat* (1892), *Taaffüf* (1895) ve *Jön Türk* (1910) metinleri üzerinden incelemiş ve tartışmaya açmıştır. Metnin karakteristik özelliklerinden birisi de Ahmet Mithat'la ilgili “yanlış bilinenleri” düzeltme ve “bilgisel eksiklikleri” giderme çabasıdır. Esen, Ahmet Mithat'ın yaşamı ve yazdıkları arasında kurulan “usulsüz” bağlantılar, onun çeviri olmayan eserlerinin çeviri sanılması, metnlerinin türsel açıdan sınıflandırılması ve Latin alfabesine aktarılması ile ilgili yapılan “hatalara” değinerek bu gibi soru(n)lara çeşitli cevaplar arar.

Görüldüğü üzere 19. yy. sonu 20. yy. başı Türk edebiyatının en velut yazarlarından biri olan Ahmet Mithat üzerine çalışmalarını sürdüren Esen'in, yazar hakkında yayımlanan bu



son eseri; içerik, üslup ve anlatısal stratejileri açısından bu alanda yapılmış diğer araştırmalardan farklı bir yerde konumlanmaktadır. Esen'in okurla arasına sınır koyup çit çekmeyen, otorite kaygısı gütmeyen, mesafesiz ve samimi üslubu, okuru metne yaklaştıran temel noktalardandır. Bu metin, Ahmet Mithat'la ilgili tartışılan noktalara yönelik sadece çeşitli saptama ve tespitler getirmemesi, aynı zamanda bahsi geçen soru(n)lara birtakım öneri ve cevaplar sunması itibarıyla da dikkat çekicidir. *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat* adlı eserin, hem yazar üzerine yapılmış çalışmalara farklı bir perspektiften bakma deneyimi yaşatması hem de alan içi-alan dışı gibi herhangi bir kategorisel ayırım yapmadan her izler kitleye hitap etmesi itibarıyla da edebiyat çalışmaları arasında önemli bir yer teşkil ettiği kanaatindeyim.

Kaynakça

- Esen, Nüket (2014). *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
Felski, Rita (2010). *Edebiyat Ne İşe Yarar?* Çev. Emine Ayhan. İstanbul: Metis Yayınları.