

YENİ
TÜRK EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI
MODERN TURKISH LITERATURE RESEARCHES



YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

MODERN
TURKISH
LITERATURE
RESEARCHES

TEMMUZ
ARALIK
2014
12



HAKEMLİ DERGİ • ISSN: 1308-8203 • FİYATI: 15 TL

YENİ
TÜRK EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI
MODERN TURKISH LITERATURE RESEARCHES

TEMMUZ
ARALIK
2014 | 12



YIL 6 • SAYI 12 • TEMMUZ - AĞUSTOS 2014

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches



Bu dergi, Polonya Bilim ve Yüksek Okullar Bakanlığı Uluslararası Bilimsel Dergiler İstatistiği ve ASOS İndeks tarafından dizinlenmektedir.

Türk Edebiyatı Vakfı İktisadi İşletmesi Adına Sahibi
Türk Edebiyatı Vakfı Başkanı
S. SERVET KABAKLI

Genel Yayın Yönetmeni
BAHTİYAR ASLAN
bahtiyar.aslan@hotmail.com

Yayın Kurulu
Prof. Dr. HÜLYA ARGUNŞAH (Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. İBRAHİM ŞAHİN (Osmangazi Üniversitesi)
Doç. Dr. YILMAZ TAŞÇIOĞLU (Sakarya Üniversitesi)
Doç. Dr. ÜLKÜ ELİUZ (Karadeniz Teknik Üniversitesi)
Doç. Dr. BEYHAN KANTER (Mardin Artuklu Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. CAFER GARİPER (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. HAYRETTİN ORHANOĞLU (Avrasya Üniversitesi)

Müessese Müdürü
CEMAL AYDIN

Grafik ve Düzenleme
ATILLA CEYLAN

Abone ve Satış Sorumlusu
HALİT BAYKAL

Baskı ve Cilt
ŞENYILDIZ MATBAACILIK
San. ve Tic. Ltd. Şti.
Gümüşsuyu Caddesi No: 3 Kat 2
Topkapı / İstanbul - Tel: 0.212 483 47 91 (Pbx)

Dağıtım
KÜLTÜR DERGİ DAĞITIM
Basın Yayın ve Reklam Tic. Ltd. Şti.
Tel: 0.216 495 90 44

Yönetim Yeri
Divanyolu Cad. No: 14 34122 Sultanahmet-İstanbul
Tel: 0.212 527 50 32 – 526 16 15 / Faks: 0.212 513 77 49
ytearastirmalaridergisi@gmail.com
www.turkedebiyati.com.tr

Yazışma Adresi
PK 2, Sirkeci / İstanbul

Dergimizdeki yazılar kaynak gösterilerek iktibas edilebilir.
Yazıların her türlü sorumluluğu yazarlarına aittir.

ISSN: 1308-8203

ABONE ŞARTLARI

Yurtiçi-Yıllık: 30 TL / 2 Yıllık 50 TL / Yurtdışı-Yıllık: 40 Dolar veya 30 Avro / Kurum Abone Bedeli: 60 TL
Türk Edebiyatı Vakfı Posta Çeki: 124540
Vakıflar Bankası Beyazıt Şubesi - İstanbul: IBAN TR 63 0001 5001 5800 7268 2473 17
T.C. Ziraat Bankası Çağaloğlu Şubesi - İstanbul: IBAN TR 98 0001 0008 8929 0335 5350 01
Halk Bankası Çağaloğlu Şubesi - İstanbul: IBAN TR 52 0001 2009 7580 0012 0000 04
Yurtdışındaki okuyucularımız abone bedellerini T.C. Ziraat Bankası İstanbul Çağaloğlu Şubesi,
Türk Edebiyatı Vakfı İktisadi İşletmesi, Şube Kodu: 889 - IBAN TR 44 0001 0008 8929 0335 5350 03
numaralı Avro hesabına yatırabilirler.

YIL 6 ♦ SAYI 12 ♦ TEMMUZ - ARALIK 2014

Yeni
Türk Edebiyatı
Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches



İÇİNDEKİLER

- 7 ALİ BUDAK
Gülcehal'den Tuhaf Bir Yol Hikâyesi Yahut Bir Huzursuzun Seyr ü Sülûku: al-qalandar
- 41 MEHMET GÜNEŞ
Evin Sahibi Hikâyesinde Yılanın Sembolik Anlamları ve Folklorik Unsurlar
- 59 CAFER GARİPER
Necip Fazıl'ın Edebiyat Mahkemesi'nde Bir Şair: Tevfik Fikret
- 83 HÜMEYRA HANCIOĞLU
Aynada Ben ve Ötesi
- 97 KADİR CAN DİLBER
Anlatı Ormanlarında Saf ve Düşünceli (Bir) Romancı Olmak Yahut Beyaz Kale'den Baudolino'yu Selamlamak
- 117 MİTAT DURMUŞ
Cengiz Aytmatov'un Yüzyüze ve Oğulla Buluşma Öykülerinde Dramatik / Trajik Unsurların İzleksel Görünümleri
- 125 NECMETTİN ÖZMEN
Durali Yılmaz'ın Tarihi-Biyografik Romanlarında Moğol, Selçuklu ve Osmanlılar
- 151 CEM YILMAZ BUDAN
Cumhuriyet İdeolojisi Karşısında Aydın Kimliğini Tutunamayanlar ve Ölmeye Yatmak Üzerinden Yorumlamak
- 167 BERNA USLU KAYA
Tutunamayanların Yeraltından Notları
- 185 ÂDEM ARSLAN
Sait Faik'in Lüzsümsüz Adam Adlı Hikâyesinde İzleksel Kurgu
- 197 BERNA AKYÜZ SİZGEN
Ayla Kutlu'nun İki Romanında Dünya Savaşları
- 215 ELİF ÖKSÜZ GÜNEŞ
Mahmut Yesari'nin Romanlarında Sosyal Adaletsizlik Teması
- 227 BETÜL HASTAOĞLU
Sezai Karakoç'un Ateş Dansı 1 Şiirinde İmge

Yayın Değerlendirme

- 237 ZEYNEP TEK
Ahmet Mithat Anlatılarında Kimlik İnşası ve Modernizm Üzerine
- 247 NACİ AKINCI
Osmanlı Modernleşmesi Gazetecilik ve Edebiyat
- 251 BETÜL BAĞCI
İlim ve Fennin Reîs-i Mütefekkeri Ahmet Mithat Efendi (Vefatının 100. Yılı Armağanı)
- 259 SEMA ORUÇ
Şair ve Şölen - Süleyman Bektaş
- 263 *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi Yayın İlkeleri*

GÜLCEMAL'DEN TUHAF BİR YOL HİKÂYESİ YAHUT BİR HUZURSUZUN SEYR Ü SÜLÛKU: al-qalandar

Ali Budak*



Özet: Bu çalışmada, *Mylassiad* isimli romanıyla adını duyuran Gülcemal'in ikinci eseri *al-qalandar* konu edinilmektedir. Biri "gerçek" diğeri "zihinsel/fantastik" diyebileceğimiz iki boyutu bulunan roman, ilk olarak özetlenmiş ve ardından adının yaptığı gönderme dikkate alınarak tasavvufi bir metin olup olmadığı konusunda sorgulanmıştır. Satır aralarında; varoluş nasıl bir durumdur? "tek" olarak yaşamak mümkün müdür?, insan mekanda ve zamanda kaçışlar yaparak başka bir çağın kişisi olabilir mi? gibi çetin sorular okunabilen *al-qalandar*, daha sonra da; anlatıcıları, anlatım teknikleri ve bakış açılarıyla değerlendirilmiştir. İncelemenin üçüncü bölümünde, roman parodik bir yapı olarak ele alınmaktadır. *al-qalandar*'ın, Aristofanes'in *Kurbağalar*'ından çeşitli tarih anlatılarına, menakıbnâme ve velayetnâmelerden *Yedi Uyuyanlar*'a kadar bir dizi metni parodi ettiği belirlenmiştir. Roman, bir yandan da, Mevlânâ, Yunus Emre ve Nasreddin Hoca'yı, dünya ve hayat görüşleriyle yorumlamıştır. Dördüncü bölümde, işte bu, farklı bir bakış açısıyla yapılmış kıyaslamalar üzerinde durulmaktadır. Nihayet, beşinci bölümde, *al-qalandar*'ın dili, üslubu ve kurgusu incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gülcemal, al-qalandar, Mylassiad, Seyr ü Sülûk, Kalender, Tasavvuf, Odman Baba, Menakıbnâme, Velayetnâme

STORY OF STRANGE WAY FROM GÜLCEMAL OR MYSTICAL JOURNEY OF A RESTLESS: al-qalandar

Abstract: *al-qalandar*, *Gulcemal*'s second novel after *Mylassiad*, is about escaping from one's own self: yet the main character of the text, who believes in the necessity of running away from his life, is unable to determine why; where and how. The novel in the form of a travelogue offers a strange yet deliberate design in which the narrative voices of *al-qalandar* drift away on the routes of ancient mystics. While sliding and unfolding his many-layered narrative, the main character of the narrative presents the reader with questions concerning the possibility of identity, belonging and salvation through attempted spiritual affiliations. Neither affirmed nor exactly rejected, the answers are postponed in mythical time, which proves to be the only outlet available.

Key Words: Gülcemal, al-qalandar, Mylassiad, Seyr ü Sülûk, Kalender, Tasavvuf, Odman Baba, Menakıbnâme, Velayetnâme

* Doç. Dr. Ali Budak, Yeditepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi.

GİRİŞ

İnsan, gün gelir, her şeyi bırakıp kaçıp gitmek ister mi? Eğer, isterse, kaçabileceği bir yer var mıdır?

Gülcemal, *Mylassiad'* dan¹ sonraki romanı *al-qalandar'* da² işte bu soruların izini sürmüş görünmektedir. Romanın ana şahsiyeti de bir gün her şeyi bırakıp gitmeye niyetlenmiştir. En azından böyle bir kaçışın lüzumuna inanmıştır. Bu bellidir. Ama, "kimden", "neden" ve "nasıl" kaçacağı, daha önemlisi "kime" ve "nereye" gideceği sorularının cevapları açıktır. Bunları bulmak elbette binliçli okura ve araştırmacıya düşmektedir.

İlk bakışta, sadece, yazarın verdiği belli belirsiz ipuçlarının değerlendirilmesinden, *al-qalandar'*ın, tuhaf bir mistik yol hikâyesi olduğu çıkarsamasını yapmak mümkündür. Fakat, yolculuğun tuhaflığının, hikâyenin hafifliğinden değil, tam aksine ağırlığından, karmaşıklığından ve alışılmamışlığından kaynaklandığını da hemen belirtmek gerekir. Gerçekten, *al-qalandar*, çok fazla sorunsalı olan, son derece katmanlı, dolayısıyla ayrıntılı bir çözümleme uğraşını hak eden bir metin olarak karşımızdadır.

Öyleyse, önce, romanı ana çizgileriyle özetlemeye çalışalım.

1. *al-qalandar'*IN ÖZETİ

*al-qalandar'*ın ana kişisi, çağından, hayatından, yaşantısından memnun değildir. Şiddetle başka diyarlara kaçmak ve bütün bağlarından kurtulmak arzusu içindedir. Çevresini ve arkadaşlarını bırakmaya, her şeyi unutmaya çalışmaktadır. Elbette kendisini yeniden bulabilmek, yeniden var edebilmek için...

Roman, çerçeve içinde çerçeve tekniğiyle oluşturulmuş bir yolculuklar metnidir. En geniş çerçeveye, bütünüyle İstanbul'da geçmiş iki kısa yolculuğun resimleri yerleştirilmiştir. Birinci yolculukta, kahramanımız Kadıköy'den Taksim'e gitmiş, oradan Cihangir'e uzanmış ve geri dönmüştür. Bu sırada, Cihangir'de iri yapılı, yarı çıplak bir dilenci adamın hâl ve hareketlerini izlemiş, Kadıköy İskelesi'ndeki Karadeniz'in yerel ürünleri fuarını ince dikkatlerle dolaşmış, Yoğurtçu Parkı'ndan evine doğru yürürken, yine bir sokak adamının kedileri ve köpekleriyle koyun koyuna bir ağaç kovuğunda uykuya çekilişine tanık olmuştur. İkinci yolculuk doğrudan İstiklal Caddesi'nde başlamıştır. Caddedeki kalabalığı dev bir ırmağın akışına benzeten roman kahramanı Tünel'e kadar yürümüş, sonra aynı yolu tramvayla geriye kat etmiş ve nihayet gezisini Taksim Meydanı'nın yanı başındaki parkta bir ağacın dibinde noktalamıştır.

Sonraki çerçevelerde, sırasıyla İstanbul'dan Anadolu'ya, Anadolu'dan Irak, Suriye ve İran'a uzanan yolculukların hikâyeleri; yöresel renkleri, otel-

leri, resepsiyonistleri, camileri, türbeleri, mezarları, şeyhleri ve yemekleriyle ayrıntılı bir biçimde anlatılmış ve aktarılmıştır.

Ancak, kabaca çizilen bu olay örgüsünde “gerçek” ile “zihinsel / fantastik” diyebileceğimiz boyutlar iç içe geçmiştir. Yazar, “gerçek” olay anlatılarının içine, “zihinde geçen” fantastik anlatıları serpiştirirken, denilebilir ki, bir tür perdeleme taktiği uygulamıştır. Yani, “gerçek” anlatılar, metne “gömülmüş” ya da “gizlenmiş”, böylece, okuyucunun hikayenin bütününe, ancak “fantastik” anlatı unsurları aracılığıyla zihninde “kurgulaması” ve “keşfetmesi” istenmiştir. Aynı gerekçeyle, “zihinsel / fantastik” anlatıların kişileri de daha fazla öne çıkarılmıştır.

Roman, teknik olarak ise, kahramanın geçmişindeki unutamadığı bir sahneyi hatırlamasıyla başlamaktadır. Bu sahnede kahramanımız bir Boğaziçi vapurunun üst güvertesindedir. Karşısındaki kanepede iki genç adam oturmaktadır. Kahramanımız genç adamların gülen gözlerle kendisine bakmalarından çok etkilenmiştir. Karşılık olarak elindeki gazetesini okumaları için onlara uzatmıştır. Gençler gazeteyi almamışlar, fakat aynı sıcacık ilgilerini sürdürmüşlerdir. Hatta birisi, elindeki naylon torbadan çıkardığı çikolatadan bir parçayı da ona uzatmıştır:

“Aldım ve yedim.

Sonra Üsküdar açıklarındaydık; adamlardan birinin diğerine bir camii işaret ettiğini gördüm.

Ve içimi rahatlatan cümlesini duydum: “Bu camide namaz kılmak nasip olmadı bana.”

Gülümsemem gözlerime yayıldı sanırım.

Daha yakınlarında olmak istedim. Bir şeyler sormak istedim. Öğrenci ‘değil’lerdi, hayır. *Çalışıyorlar mıydı?* Ve sonra yine susmak. Şeffaf bir zarf ve içindeki belgeler. Genç ve ince yapılı adamlar. Duru gözler. Evet, ancak bunu söyleyebiliyorum. Zayıf sayılabilecek bedenlerinin üzerinde kemiğe yapışık yüzler. İfade tenin gerginliğini yumuşatmış. Ve onlara yakın olma isteği. İsteğin kavuruculuğu bu mudur?

Çikolata belki dudaklarıma bulaştı.

Onları kaybetmeyi göze alamam. Otobüsteyim. Yürüyorlar. Kabataş İskelesi’ne doğru. Onlardan önce vardım. Yapmayacağımı sandım ama yapıyorum. İskelede bekleyeceğim. Uzaktan. Geldiler; ada ya da Yalova vapurunun kalkacağı iskeleye. Bu muydu? Heybeliada’ya. Bu bir seçenek. Zayıf benizler. Ya da Yalova’ya, Gökçedere’ye. Belki bir şeyhin çevresinde bir yaz topluluğu. Bu seçeneği istiyorum. Sonra fünikülere gittim. Bitti. Bir daha görmedim onları.”(al-qalandar, s.7)³.

Bu anı parçasında, kahramanı bu kadar çarpan nedir? Genç adamların fiziki özellikleri mi, sıcacık ilgi ve gülümsemeleri mi, paylaşımcılıkları mı, yoksa “cami ve namaz” kelimeleriyle ortaya koydukları manevi derinlikleri mi?

Kahramanımızın yeni arayışlara doğru uzun zihinsel / fantastik" yolculuğunun, İstanbul Beykoz'da Yuşa Tepesi'nden başlayıp eski "derviş yolları"nı takip ederek, Yalova Gökçedere, Bursa, Seyitgazi, Konya, Sulucakarahöyük, Sivas, Halep, Şam, Tebriz, Save ve Dergezin'e uzanması, çok açık bir şekilde son ihtimali öne çıkarmaktadır. Zaten, onların "bir şeyhin çevresinde bir yaz topluluğu" olmalarını dilememiş miydi?.. İki genç adamla bu karşılaşma ve tanık olduğu kısa konuşma, kahramanımızın derinliklerindeki manevi açlığını bir anda su yüzüne çıkarıvermiş görünmektedir. Sonrası, belli ki, kendisiyle giriştiği yaman bir hesaplaşma, bundan elde ettiği de; yaşadığı hayatta fark ettiği koskocaman bir boşluk ve "hiçlik"tir.

Yolculuk, işte, kahramanın içinde bulunduğu bu hoşnutsuz durumdan kurtulmak için başvurduğu, geleneğin izinde bir çare arayışı olarak başlamıştır. Yüreklerini yollara seren kalenderî dervişleri gibi, o da, zamanda ve mekân da dolaşarak yalnızlığından, mutsuzluğundan ve anlamsızlığından sıyrılma-ya çalışacaktır. Tabii, bu yolculuğunu menkıbevi tarih anlatıları üzerinden gerçekleştirecektir. Rehberi kalenderîler, yolu, onların ayak izleri, hedefi, onların "bir lokma bir hırka" diye özetledikleri dünya nimetlerinden soyutlanma arzularıdır. Kahramanın "zihinsel yolculukları"nda karşılaştığı kişiler de büyük ölçüde onların uzantıları gibidir. Örneğin, Seyitgazi'deki resepsiyonist, çocuklar ve esnaf, Konya'da yine otel resepsiyonisti, Celalettin, Şems, Şakire, Beyşehirli iki delikanlı, Hacıbektaş'taki Haydar, İzzet Dede, Sivas, Şam ve İran'da karşısına çıkan diğer kişilerle her yerde karşısına çıkan Celil ve Hurşit'in günlük hayata ait karakterler olmalarına karşılık, İstanbul'da Yuşa Hazretleri ve daha sonra metnin önemli bir bölümünde rastlaştığımız Evliya Çelebi'yle, Seyitgazi'den itibaren karşımıza çıkan meczup Hersi Dede'yle, Mevlana, Yunus Emre ve Nasreddin Hoca, Bibi Münecceme, İlyas ve Yeşil, tamamıyla "mistik / tarihi" kişiliklerdir.

Kısacası; *al-qalandar'*ın kahramanı Genç Adam, çağdaş insanla bu insanın mensup olduğu menkıbevi tarihin orijini arasında bağlantılar kurmak gibi zor bir işe soyunacak; kendince bir "seyr ü sülûk" sürecinden geçecektir.

2. DERVİŞLERİN İZİNDE

2.1. *Seyr ü Sülûk*

Sülûk, sözlükte "yola girmek, yolda yürümek, başka bir şeyin içine nüfuz etmek, katılmak" anlamlarına gelmektedir. Tasavvufta ise, "insanı Hakk'a ulaştırıcı tavır, ibadet, hareket ve davranış tarzları" olarak kavramlaşmıştır. Sülûk, "yol" anlamına gelen tarik ve tarikat kelimelerinden daha kapsamlıdır. Tarikat, belli bir şeyhin etrafında toplanmış mürid ve muhîblerden oluşan tasavvufî bir cemaati ifade ettiği hâlde, sülûkta böyle kurumların varlığı şart değil-

dir. Nitekim ilk dönem tasavvuf klasiklerinde sülûk kelimesi, dînî hayatla ilgili bütün eylemleri kapsayacak bir genişlikte yer almıştır. Sülûk, son devirlerde ise, genellikle aynı anlama gelen “seyr” kelimesiyle birlikte, “seyr ü sülûk” şeklinde kullanılır olmuştur.⁴ İbnü'l-Arabî, kelimenin sözlükteki “katılmak, intikal etmek” anlamından hareketle sülûku, “mana, suret ve bilgide bir yerden başka bir yere intikal etme, makamlar üzerinde yürüme” şeklinde tanımlamıştır. Ona göre, manada süluk, bir ibadet menziline başka bir ibadet menziline, surette sülûk, Allah’a yaklaşmak için farz kılınan bir amelden emir ve nehy şeklinde Allah’a yakınlaşmayı sağlayan başka bir amele, bilgide süluk, bir makamdan başka bir makama geçmektir. Esmâ-i ilahiyyede sülûk, bir isimden başka bir isme, bir tecelliden başka bir tecelliye, bir nefisten başka bir nefse intikal etmektir. İbnü'l-Arabî'ye göre, sâlik, makam ve menziller arasında sadece bilgi veya tasavvurla değil amel ve hâl ile yürüyen kimsedir.⁵

2.2. Kalenderî

Kalender ise, dünyayı ve dünya değerlerini umursamayan, içinde yaşadığı toplumun düzenine, inanç ve geleneklerine karşı çıkan, bunu kılık kıyafet, tutum ve davranışlarıyla gündelik hayatına da yansıtan sufinin adıdır.⁶ Kalenderîler kalp temizliğinin verdiği sarhoşlukla zaman zaman şer'i sınırları da aşabilmişlerdir. Bütün yerleşik adetlere karşı çıkarken, dünya nimetlerine itibar etmemişler, bilinmeye de bilinmemeye de aldırış etmemişlerdir. Ama topluma muhalefet konusunda her zaman aktif ve istekli olmuşlardır.⁷ Romanın kahramanı, yalnız bir adamdır ve eylemi Tasavvufun “sülûk” kavramıyla uyum hâlinindedir. Onun da ne bir tarikatı vardır ne de bir şeyhi. İbnü'l-Arabî'nin tarif ettiği gibi, kendince, “bir yerden başka bir yere intikal etmeye, makamlar üzerinde yürümeye ” çalışmaktadır. Bunu, mana veya suretle mi, yoksa bilgiyle mi yaptığı ise, romanın gizemini oluşturmaktadır. *al-qalandar*'ın kahramanı Genç Adam'ın tam bir kalender olduğu ise şüphe götürmezdir. İçinde yaşadığı çevreyle büyük sorunlar yaşadığı ve her şeyi ardında bırakıp gitmek istediği çok açıktır. O kadar ki, fiziken görünmez olmayı bile dileyecek durumdadır:

“Genç adam görünmez olmayı diledi.

Genç adam kendisini sokağa attı ve arkasına bakmadan yürüdü. Karanlıkta yalnız başına ilerliyordu. Herkesten ve her şeyden sıkılmıştı; bunun başka açıklaması yoktu. Bir zamanlar ilgisini çeken şeylerden uzaklaştığını düşündü acı acı. Şu şehirde, şu insanlar arasında ne işi vardı ki? Neye küstüğünü, neye kızdığını bilmeden ama hem küsüp hem de kızarak yoluna devam ediyordu.”(s.24).

Peki, huzursuzluğunun kaynağında ne vardır? Neden böyle kendi varlığını fazla bulmakta çevresindekilerden böylesine kesin ifadelerle kurtulmak istemektedir? O kimdir, çevresindekiler kimlerdir?

Romanda kahramanın adı yoktur; kendisinden “Genç Adam” olarak söz edilmektedir. Bunun sebebi, belki, kahramanın, kendisi başta olmak üzere, herkeşe ve her şeye muhalif bir kişiliğin temsilcisi gibi kurgulanmış olmasıdır. Belki de, aykırı yaşantısı böyle bir isimsizliği getirmiştir. Daha başlangıç bölümünde, Genç Adam’ın eşcinsel olduğu ihsas ettirilmektedir:

“Genç adam, aynı derecede kaynayan *hoş bulduk ayol* alt-gülüş sesiyle mukabele etti.”(s.10)

Yazar, burada, sadece “ayol” sözcüğüyle uyandırdığı algıyı, hemen ardından gelen paragrafta, hem genişletmiş hem de daha açıklarmıştır:

“21. Yüzyılın ilk on yılı İstanbul’un gay dünyasına uğurlu geldi. Eskinin yarı-yer-altı barları uluslararası şöhrete sahip ‘venue’lere dönüştü; Zeki Müren’in örnek alındığı bir dünyadan adaleli erkeğin heteroseksüel değil de gay olduğu -olmasının arzu edildiği- bir başka dünyaya yol aldık.”(s.10).

Yazar, Genç Adam’ın cinsel tercihinin ne olduğunun gayet bariz bir biçimde bilinmesini istemektedir. Çünkü anlaşılmaktadır ki, bütün kurguyu bu aykırılığın üzerine bina etmiştir. Kaçışla sonuçlanan huzursuzluğu ve mutsuzluğu, daha doğrusu yalnızlığı besleyen ana damarlardan birisi, herhalde, bu içinde bulunulan konumdur. Nitekim Genç Adam’ın gay oluşu, daha sonra, arkadaşlarıyla ilişkileri üzerinden de yansıtılmıştır. Celalettin ile Hurşit hayatlarını birleştirmeye karar vermişlerdir. Bunun için düzenlenen partiye Genç Adam da davetlidir:

“Eylül ayının bu ılık sayılabilecek gecesi ilginç bir törene sahne olmak üzereydi. Kırklı yaşlarını süren tombul ev sahibi Celalettin ya da arkadaş arasında, bazen şakayla söylendiği gibi, Celile, onun yakın arkadaşlarından Ozie, Ozie’nin arkadaşı Çarli ve bir başka kişi, İran’dan gelme yirmili yaşlarında bir genç adam, Hurşit, herkesin makarnasını kardeşçe paylaştığı ve bu yüzden de füme somondan ızgara tavuğa kadar her şeyi tadabildiği İtalyan usulü bir akşam yemeğinin hakkını vermişler; doygun ve memnun, kahve içmek için Celalettin’in evine uğramışlardı. Yalnız küçük bir ayrıntı daha vardı. Çok da küçük bir ayrıntı değildi aslında. Birkaç ay önce tesadüflere dayalı bir tanışma, tombul ve akça pakça Celalettin’in sıırım gibi bir esmer olan İranlı genç adamla çalkantılı bir aşk ilişkisi kurması sonucunu vermişti. Coşkunlukları ve küsüp barışmalarıyla çevreye sürekli dedikodu malzemesi çıkaran bu aşk bu akşam yeni bir evreye ulaşmak üzereydi.”(s.11-12).

Kaçış, bir memnuniyetsizliğin bir huzursuzluğun dışavurumudur. Genç Adam’ı çevresindeki herkesi ve her şeyi arkada bırakmaya iten memnuniyetsizlik ya da memnuniyetsizliklerden biri, eğer bu aykırı cinsel tercihi ise, karışımıza birden fazla görüş çıkacak demektir..

Bu görüşlerden birincisi; eşcinsellik, kahramanımızın sosyal mevkiini daraltmış, onu, ister istemez, aralarında bulunmaktan pek de hoşnut olmadığı ve sevmediği sığ bir grubun üyesi yapmış, koca bir ırmakta yüzen kibrit çöpleri kadar çaresizleştirmiştir:

“Sonra huzursuzluğun iğnesini etinde duydu. Yeniden. Tenhalaşan cadde ıssızlık hissiyle doluyor. İnsanların çekildiği yeri yalnızlık dolduruyor-du. Zihnindeki soruyla bu ürpertici gerçekliğe ulaştığında. Hâlâ kalabalık sayılabilecek caddede. Bana ne olacak şimdi. Birden bastırdı. Tenhalaşan ve kararlı cadde salın platformuna kuşku- lar yığıyor. Tabakalar halinde kuşku ve endişe. Yeis. Kütüklerini tutan ip gevşemiş. Şimdilik kaydıyla bir arada yüzen kibrit çöpleri gibi hissediyor kendisini. Kutudan bir arada düştülerdi. Ya tesadüfün bir aradalığı bittiğinde. Bağlantının olmadığı anlaşıldığında. Dağıldığı an; bağlantı ipinin zaten koptuğunu kabul etmek zorunluluğunun, düşünceyi çizgisel ve mantıklı bir düzende tutma ihtiyacının zorladığı o geriye bakış anında, kıpkısa hafıza dönüşünde yaratılan sahte anı.”(s.131).

İkinci görüş; bu farklı cinsellik halinin, kahramanımızı çok günahkâr hissettirmiş olması ihtimalidir. Bir tarafta içinde bulunduğu fiziksel şartların, diğer tarafta içine doğduğu kültürel şartların kısılcacında kalmıştır. Dışlanmışlık duygusu karşısında çaresizdir. Arayıştadır. Arayış yönü de kendisini pek de içinde göremediği, daha doğrusu içine sokulmadığı dinsel çerçeveye doğrudur. Bilinçaltındaki günah duygusu, onu bu dışlanmışlık durumundan kurtulmaya, muhakkak arınmaya zorlamaktadır. Romana başlangıç teşkil eden hatıradaki, kendilerinden etkilendiği genç adamların aralarındaki; “Bu camide namaz kılmak nasip olmadı bana.” cümlesine özellikle dikkat çekmesi bu açıdan oldukça manidardır. Daha önemlisi; kahramanın, bu cümleyle içinin rahatlamış olduğunu belirtmesidir. Öyle ki, gülümsemesi gözlerine kadar yayılmıştır. Takip eden sayfalarda Cihangir’deki Kitapçı Kafe’de sergilenen tabloları gördüklerinin anlatımında da dinî göndermelere dikkat çekmektedir. Duvarı asılı tablolar içinde onun ilgisini çekenler; belli belirsiz çizilmiş kavukları ve Arap harfli yazılarıyla eski mezar taşlarını resmetmiş olanlardır.

“Genç adam bu yeni sanat formunu daha iyi anlamak için komşu yapıtlara da bakması gerektiği kanısına varmıştı. İlerledi. Biraz biraz fikir edinmeye başlar gibiydi. Aslında hissetmeye başlar gibi olduğu şey zihnine aniden doğar gibi gelmemişti. Başlangıçtan beri orada olan bir sezgi yavaş yavaş belirginleşmeye başlıyordu. Belirmekte olan düşüncenin izini kaybetmeme telaşıyla, ilk kez baktığı eflatun renkli ‘şey’in önüne koştu. Tam emin olamasa bile bunun bir kavuğun -evet bir kavuk dedi çinden- bir kavuk kesiti olduğunu anlar gibiydi. Zihnindeki aydınlanmaya bir hayal kırıklığı karışmaya başlamıştı. Hızla diğer tabloların önünden geçti ve ‘kırmızı’nın önünde tekrar durdu. Sonra aklına yeni bir fikir gelmiş gibi ‘yeşil’in önüne geçti. Bunlar kavuk kesitle- riydi; artık kuşkusu yoktu. Galiba. Son kez ‘eflatun’a döndü ve bu kez gerçekten bir

şey keşfetti. Tam kıvrımda, kâğıdımsı malzemenin kalınlaşıp içe döndüğü gölgeli oyukta Arap harflerini seçer gibi oldu. *Amma gizlemiş*. Bir süre sessiz ve hareketsiz kaldı. Bu bir mezar taşı kesitinin yan arkadan görünüşüydü.”(s.16).

Burada, bu izleme esnasında, Genç Adam’da içten içe varlığını sürdüren “bir sezginin bir anda belirginleşmeye başlaması”, su yüzüne çıkması söz konusudur. Anlaşılan, kahramanın bilinçaltında dine dair bir takım unsurlar, henüz adı konmamış bir arayışın belirtileri olarak bir süredir varlıklarını sürdürmektedirler. Tablolardaki ilk bakışta görülmeyen, ancak ince bir dikkatle süzülabilen kavuklu mezar taşı figürleri, ona, işte bu iç duygularını fark etme imkânını sunmuşlardır. Bir bakıma, kahramanın bilinçaltının gayri ihtiyari geliştirmiş olduğu savunma mekanizmalarının ilk anlamlı işaretleri olmuşlardır. Zaten, bizler çok zaman görmek istediklerimizi görmez miyiz? Başka bir söyleyişle, özellikle fark ettiklerimiz her zaman, içimizde var olan arzu ve isteklerimizle yakından ilgili değil midir? Genç Adam’ın, tablolarındaki saklı figürlere böylesine yoğunlaşması Aslan Başlı Ressamı bile şaşırtmıştır:

“Kavuklu mezar taşlarının kendine göre bir dili olduğunu duymuştu. Ama bilgisi bu noktada sona eriyordu. Ressam ne derdi acaba? Aslan başlı adam şaşırmış görünüydü. Hafifçe kekeleyerek bu sergide neyi resmettiğini şimdiye kadar bilen olmadığını söyledi; sonra hayal kırıklığı hissedilen bir sesle, “soran da olmadı” diye ekledi.” (s.18)

Zaten, Genç Adam’ın kavuklu mezar taşlarına ilgisinin bir sanat tarihçisi ilgisi olmadığı hemen sonrasında sözü Bektaşiliğe getirmesinden de anlaşılmalıdır:

“Kadının yüzünde bakır tonlarını hareketlendiren bir gülümseme belirdi. Makyajı akşamla esmerleşmiş, kıvam kazanmış gibiydi. Akıcı olmayan bir metal eriyiğini andırıyordu. Ağzını açtığı zaman sesinde vurgulu sazların tınısı duyuldu. Bu ‘zil’li ses genç adama başka bir akşamı hatırlatıyordu. Resimleri ilk gördükleri akşamı; Bektaşilikten söz etmişlerdi. Hatırlıyor musun *âlem yüzüne saldı ziya* —melodi havada süzülüp kayboldu. Ressam’ın yüzünde mahcup bir tebessüm belirdi. Evet bahsetmiştik. Bronz bir zil, büyük bir ayın zili vurulmuş, çın çın ötüyordu. *Ve evren bir çan olduğundan/ve varoluş bir büyük kulak.*”(s.18-19).

Esasen, romanın çıkış noktası; içten içe gelişmiş olan bu duygu olmalıdır. Kahramanın epeyce bir süredir büyük bir yalnızlık içerisinde olduğu bilinmektedir:

“Cep telefonum duruyor olsaydı belki de fotoğrafını çekerdim. Kime göstermek içinse...” (s.97).

Kahramanın bu kahredici yalnızlığını giderebilmek için mevcut şartları değiştirmek istediği de muhakkaktır:

“Bela aramıyorum, gayret etmeden işlerimin yolunda gitmesini, birilerinin benim yerime beni düşünmesini, hayatımı yönlendirmesini istiyorum.” (s.97).

Ama bunun için yapması gerekenin ne olduğunu bilmediği anlaşılmaktadır. İşte, herhangi bir günün herhangi bir anının basit iki tesadüf, ona, ihtiyacının ne olduğunu, arayışının hangi istikamete yönelik olması gerektiğini apaçık gösterivermiştir. Vapurda rastladığı iki delikanlının camiden / namazdan bahsedişlerinden ve bir kahvedeki sıradan tablolaradaki kavuklu mezar taşlarından böylesine etkilenmesinin ve çarpılmasının sebebi, bu farkındalık durumu olmuştur.

Romanın kahramanını mistik bir arayışa sürükleyen üçüncü bir yaklaşım da şöyle geliştirilebilir: Genç Adam'ın cinsel farklılığı, ona “özgün” değerlendirmeler yapabileme imkânı sunmaktadır. Öyle ki, eşcinsellik onu kolaylıkla anakım dünyaya ve düzene muhalif bir sesin sahibi yapmaktadır. Çünkü onun cinsel bir aidiyeti olmadığı gibi, genel ve yaygın kültürün içinde de tanımlanmış bir aidiyeti yoktur. Dolayısıyla ana karakterin aidiyetsizliğini bir sorgulama aracına dönüştürerek toplumsal, dini ve mistik kurumlarla hesaplaşma içine girdiğini söyleyebiliriz.

İleri sürdüğümüz bu üç görüşten hangisi geçerli olursa olsun, romanın yaratıcı duygusunun “din olgusu” etrafında şekillendiği açıktır. İster, içte derin bir mağara gibi keşfedilen manevi açıklığın giderilmesi için olsun, ister günahkârlıktan kurtulmak için, isterse derin bir hesaplaşma için. Yaratıcı duygu, kendisini ifade için, hâl ve tavrına en uygun tipi ve formu aramaya koyulmuş; neticede, dini en serbest ve kendilerince yaşayan kalenderilerde ve yaşantılarında karar kılmıştır.

Toplumla uyumsuzluğa düşmenin birden çok sebebi vardır. Kalenderiler de aykırı ve uyumsuz tiplerdir. Değişik nedenlerle içinde yaşadıkları toplumun düzenine ters düşmüşler, bir protesto mahiyetinde, dünyayı umursamaya değer görmeyen özel bir hayat tarzı geliştirmişlerdir. Herkese, her şeye muhalif, herkesten her şeyden olabildiğince bağımsızdırlar. Kendileri gibi, kendilerindedirler. Tasavvuf da mistik bir tepkinin gün yüzüne çıkmasıdır. Hulefâ-i Râşidîn devrinin son zamanlarında İslam toplumlarının içine düştüğü sosyal ve siyasal buhranlar, ardından başlayan Emevî döneminde eski Arap kabile asabiyetine yeniden ağırlık veren ve giderek saltanata dönüşen hilafet rejiminin, mevâlî denilen Arap olmayan unsurlara uyguladığı baskılar, Abbasîler döneminde devam eden iç siyasi bunalımlar ve ağır sosyal sonuçları, farklı dînî algılar olarak tasavvufî cereyanları doğurmuş, beslemiş ve büyütmüşlerdir.⁸

Gülcemal'in, kahramanına bir kalenderî dervişinin tipini uygun görmesi bu açıdan tabiidir. Gerçekten yakışmıştır. Kahramanın mevcut cinsel kimliğiyle içinde varlığını sürdürebileceği bir topluluk olarak Kalenderiler'in seçilmesi-

ne paralel biçimde, bulunan formun bir seyahatname olması da hiç şaşırtıcı değildir. Çünkü Kalenderiler gezgindirler. Üç-beş kişilik gruplar hâlinde seyahat etmekte, günlük yiyeceklerini dilenerek sağlamakta, başları ve kaşları dâhil vücutlarındaki bütün tüyleri kazıtmakta, acayip kılıklar ve takılarla yarı çıplak dolaşmaktadırlar.⁹ Elbette, bu modern kalenderin seyahatinin de eski derviş mekânlarına yönelmesi gerekecektir. Nitekim öyle olmuş, Gülcemal, kahramanı Genç Adam'ı, eski dervişlerin yollarına düşürmüş, İstanbul'dan Anadolu'ya, Anadolu'dan Irak'a ve İran'a diyar diyar dolaştırmıştır.

2.3. *Nasıl Bir Yolculuk?*

Genç Adam'ın, soyut bir tarih atlası üzerinde adeta süzülerek gerçekleştirdiği uzun yolculuğun kaynağı da yine gelenekle ilişkilendirilmiştir. Yani, kahramanımız, tıpkı Evliya Çelebi gibi, rüyasında aldığı bir tavsiye üzerine bu yolculuğa başlamıştır. Yolculuk yapmasını tavsiye eden kişi, rüyasına, gündüz, şaşırtıcı mezar taşı tablolarını izlediği Aslan Başlı Ressamla birlikte girmiştir. Aslan Başlı Ressam, cezbeye tutulmuş ve bilincini yitirmiş bir derviş kılığındadır, diğeri ise, son derece sakın ve mütebessimdir:

“Sonra başka bir şahıs çıkıyor karşısına. Bu kişi odayı çepeçevre saran minderlerden birine bağdaş kurmuş, geniş ve beyaz yüzlü, bir gözü hafifçe şehla ve mütebessim bir zat. Genç adam hemen arkasında sanki aslan başı hâlâ oynarmış gibi bir his içinde eliyle arkasını kovalama işareti yapıyor. Baş ve yeke sallanıp dururken karşısındaki adamla konuşmaya çalışıyor. Bu adam gezginmiş. Ona da gezmesini tavsiye ediyor. Galiba, çünkü hiç konuşma geçmedi aralarında. “Beykoz'a git” diyor galiba. “Var orada ilgini çekecek bir şeyler” (s.32-33).

İnsan, sırf rüyasında bir şeyler gördü, kendisine öyle söylendi diye, gündelik programını değiştirir, Beykoz'a gider mi? Çağdaş mistik “Al-Qalandar” gidiyor ve Yûşâ Hazretleri'ni ziyaret ediyor. Dahası, uyuyakaldığı bir sırada, bu kez rüyasında onu görüyor ve bir cümlede kendisini özetliyor: “Bir hâcetim vardı. Ben tekim, bir çiftin peşine düştüm”. Yûşâ, kalabalıklar içinde bir başına kalmışlığın bu utangaç ifşasını anlıyor, mermer dudakları bir tebessümle aralanmış hâlde, eğilip denizden doldurduğu meşhur tasını Genç Adam'ın dudaklarına uzatıyor. Bu da bir başka işaret oluyor, çıkış yolu arayan kahramanımız için. Onu, gideceği yerlere suyolları götürecektir.

Genç Adam, aynı zamanda eski dervişlerin de uğrak yerleri olan bu mekânlara doğru uzanan büyük yolculuğunda aradığını bulabilecek midir? Çevresinden ve yaşama biçiminden hiç memnun olmadığı, kendisini adeta kuşatılmış gibi hissettiği, kaçmaktan başka çare bulamadığı muhakkaktır. Ama kuşatmayı yarmak için, kendisini böyle bir mekândan bir mekâna atarken ne aradığı tam olarak belli değildir. Ayrıca, gittiği her yere belleğini de

götürmüş olmanın hüsrânını sık sık içinde duymakta, için için ağlamaktadır. Ama yine de, *al-qalandar*'ın Genç Adam'ı, her aşamada bir imkânsızlık hâliyle yüzleşmek zorunda kalmasına rağmen, reel tarihin ve menkıbelerin ışığında tasavvufun derinliklerine doğru yolculuğunu ısrarla sürdürecektir. Zira geçmişin izini sürerken aslında kendisiyle yaman bir hesaplaşma yaşadığının hep farkında olacaktır.

3. al-qalandar'IN ANLATICILARI VE ANLATIM TEKNİKLERİ

al-qalandar, birden çok anlatıcıya ve birden çok bakış açısına sahip katmanlı bir roman özelliği taşımaktadır. Aynı zamanda birden çok eserin parodisi durumundadır. Hatta *al-qalandar*'ı bizzat tarihin, özellikle menakıpnamelerin parodisi olarak okumak da olasıdır. Ve belki, eserin birden çok parodi özelliğinin çözümlenmesine buradan başlamak en doğrusudur.

Şimdi eserin katmanlarını birer birer açmaya çalışalım.

Romanda, olup biten her şey “vak'a”dır. Vak'aların veya olması muhtemel şeylerin biçimlendirdiği serüvenin adı ise, “hikâye”... Olayların sebep – sonuç ilişkisine göre özenle ve belirli bir amaca göre biçimlendirilmesine de “olay örgüsü” denilmektedir. Bir romanda vak'alar nabız atışlarıysa “olay örgüsü” bir romanın sesidir.¹⁰ Ortada bir hikâye varsa, elbette onu kendince bir sıraya koyup sunacak bir “anlatıcı” da olacaktır. Bu durumda, “hikâye” ile “anlatıcı” romanın iki temel unsurudurlar.

Gülcehal, *al-qalandar*'ın hikâyesini dört ayrı anlatıcıyla sayfalara dökmüştür. Bunlardan birincisi; her şeyi gören ve bilen konumundaki üçüncü tekil şahıs, yani (O) anlatıcıdır. İkinci anlatıcı; romanın büyük bölümünde duyduğumuz sesin sahibidir. Birinci tekil şahıs, yani (Ben) olarak konuşmaktadır. Üçüncü anlatıcı; Evliya Çelebi'nin dilini ve üslûbunu kullanan anlatıcıdır. O da yine birinci tekil şahıs olarak konuşmaktadır. Dördüncü anlatıcı ses ise, romana XV. yüzyıldan bir karakter olarak girmiş Hersî adlı bir kalenderî dervişine ve onun zamanına aittir.

İster, birinci tekil kişi (Ben), ister üçüncü tekil kişi (O) ve isterse ikinci çoğul kişi (Siz) olsun, anlatıcının kimliği, cinsi ve konumu, romandaki önemini ve işlevini etkilememektedir. Zira, kurgu ona bağlıdır, her şey ona göre ve onun izniyle gerçekleşmektedir. Bu bakımdan 'anlatıcı', özellikle üçüncü tekil kişi kimliğini taşıyan (O) anlatıcı, mutlak ve tartışılmaz bir gücün sahibi durumundadır. Üçüncü tekil kişi durumundaki(O) anlatıcının gücü, “destan” türünden “roman”a intikal etmiş olmasında ve “buyurgan, yukarıdan bakan” tavrını büyük ölçüde burada da devam ettirmesindedir. *al-qalandar*'da da, yazar, kurgusu içinde muhakkak bilinmesini istediği, yapıyı üzerine inşa ettiği temel malzemeleri (O) anlatıcının sesiyle yansıtmıştır.

“Cihangir Camii Siraselviler Caddesi’nin altında, önündeki kahvesi ve küçük çar-
dağıyla vaktiyle görülüp unutulmuş bir köy meydanını hatırlatıyor. Caminin önünde-
ki meydancığa inene kadar kaldırımdaki çöküntü alanlarından atlayarak geçmek ve
sık sık yola inmek durumunda kalıyorsunuz. Her tarafa sinmiş bir bakımsızlık, daha
doğrusu bir düzensizlik hâli var. Şurada çöple dolmuş eski bir çeşme kurnası, bura-
da yere yayılmış bir sergi üzerinde satın alınmayı bekleyen ıvır zıvır ve dilenciler, sık
sık tökezleyen trafik ve yakındaki hastane yüzünden kaçınılmaz ambulans sirenleri.
Bütün bu keşmekeşin arasından süzülerek ilerleyen yolcular kahvenin, daha doğru-
su iç içe geçmiş sayılabilecek üç kahvenin masalarında kendilerine yer arar.

Cihangir’in bu sonbahar gününde, çay, kahve, adaçayı, ihlamur içen kahve sakin-
lerinin yüzleri nedense birbirine benziyor. Birçoğu orta yaşa yaklaşmış, birçoğunun sa-
kalı uzamış erkekler, yine birçoğu orta yaşa ulaşmış ve yüzleri olmasa da saç renkle-
ri iddialı kadınlar, sonbahar öğleden sonrasının yumuşak ışığında amatör bir ressamın
paletini taklit eder gibi oturuyorlar. Kırk yaş civarında, belirli bir okulun, belirli bir iş-
kolunun insanlarından oluşan bu topluluğa, daha genç kuşaktan televizyon oyuncu-
ları ve daha yaşlı kuşaktan ve saç ve sakallarına bakılacak olursa, iyiden iyiye boş ver-
miş ya da tam tersine, farklı görünmeyi portföylerine eklemekte sakınca görmeyecek
kadar tuzunu kurutmuş orta yaş-plus grubu da eklenmişti.

Genç adam gözlerini her şeyi içine alacakmış gibi açarak kahvelerde oturanlara bak-
tı.”(s.7-8).

Aynı şekilde, Genç Adam adlı kahramanın kişiliğinin başlıca nitelikleri de
üçüncü tekil kişinin her şeyi gören ve bilen avantajlı konumuyla birkaç ma-
nidar kelimedede belirlenmiştir:

Bir sonraki an ev sahibinin “efendim, cümleten hoş geldiniz” dediği duyuldu; se-
sin formal tonunda -henüz bastırılabilen- bir gülüşün yüzeye yaklaştıkça artan fokur-
tusu duyuluyordu. Genç adam, aynı derecede kaynayan *hoş bulduk ayol* alt-gülüş se-
siyle mukabele etti. Kısık ve küçük bir ses su içmeye gitmiş olan misafirin gırtlak-
dan çıktı. Bu bir gülme olmalıydı ki *kahkaha* vakumlanan konserve kavanozlarının *pop*
sesine benzetti genç adam. Ama ev sahibi başka bir duyguya ulaşmıştı sanki. Yüzü cid-
di hatta hüzünlü bir ifadeye büründü. Gözlerinin kızardığını gördüler. Gülme bir süre
için ertelenmişti. (s.10).

Roman veya hikâyelerde birinci tekil kişi kimliğindeki (Ben) anlatıcının ko-
numu daha basit ve açıktır; her şeyden önce bir “insan” olarak karşımızdadır.
Ben anlatıcının da bilhassa samimiyet ve inandırıcılık sağlamada yazara büyük
imkânlar sunduğu söylenebilecektir:

Kebapçıların, büfelerin, lokantaların önünden geçtim. Vitrinlerde yayılan tavuk but-
larını, dolmaları, ıspanaklı yumurta öbeklerinin koyu yeşilini gözlerime kaydetmeye
başladım. Geçmişe, yaşamadığım ama tasarlayabildiğim bir geçmişe ilişkin görüntü-
ler zihnimde belirlemeye, kendilerine bir varoluş alanı oluşturmaya çalışır gibiydi. Kav-
rulmuş ıspanağın koyu yeşili, yumurtanın olgun sarısını çevreliyor, beni serviler ara-

sından yükselen dolunayla baş başa bırakıyordu. Tırtıklı bir bıçakla kazınmış kabaklar, imambayıldı sıraları hâlinde uzanıyor, ısırmanın zengin yeşiliyle çatışan, bu kemik rengine bürünmüş birörnek ve alçakgönüllü mezar taşları, belimde minyatür bir ulviyet hissini ürpertiyordu. Yüzümü aniden yere çevirdim. Kaldırımın üzerine atılmış çöpler ve gri toz öbekleri beni gerçeklikler dünyasına çağırdı. Yüzüm sanki bir kameraya dönüşmüştü ve yere bu çok yaklaştığı anda, toz ve çimento kokusunu soluyordum. Sanırım kamera-yüzüm kaldırma çarpma üzereydi *rutubeti hissettim* ki, bir refleksle başımı kaldırdım. (s.7).

Gülcehal de, *al-qalandar*'da, iç konuşmaların, duygulanmaların, sorgulamaların, hesaplaşmaların, hatta itirafların öne çıktığı bölümleri (Ben) zamirini kullanan anlatıcının ağzından dile getirmiştir:

“Hayır susmuyorum. Susmadığım gibi düşünceme yeni bir açılım kazandırmak için harekete geçiyorum. Mademki kendi bilgim de örnek verme yeteneğim de sınırlı, o hâlde biraz yardım alacağız. Hayati bir konu bu, bir şeyler anlamam lazım. Tekkedeki ayinden, hamam sefasına atladım. Oradan insan yaradılışına geldim. Niye geldim, bunu da bilmiyorum. Bakalım izini süreceğiz bu düşüncenin. Süreceğiz de, ben Starbucks'ta oturup americano içen bir adamım. Neme gerek benim böyle şeyler? Ben o geniş ve bolluklu tezgâhları seviyorum. Çeşit çeşit muffinleri, cookieeleri, brownieleri ve kuvvetli kahve kokusunu. Vitrinlerini içini ve üstünü dolduran bütün bir kek ve pasta ordusunu. Hediye mukları, kasanın hemen yanındaki kıpkırmızı elmaları ve muzları, tezgâhın arkasındaki duvarın tebeşirle fiyat listesi yazılan panolarını, hep gülümseyen tezgâhtarları. Starbucks'la birlikte bütün bir 'Americandream' yaşıyorum ve panodaki housecoffee fiyatını okumak hoşuma gidiyor. Öyle güven verici ki! “(s.59-60).

“Her şey başka türlü olabilirdi. Burada bu antika tramvayda oturup saçma sapan bir hareket saatini beklemek yerine başka bir şey yapıyor olabilirdim mesela. Ne alternatif ama. Hayatta önemli işler yapabilirdim ve onun yerine böyle başarısız oldum demek yerine. Tramvayda oturuyorum demek. Tramvay başarısızlığımın simgesi mi yani şimdi. De ki mesela burada bu antika tramvayda oturacak yerde işyerimde çalışanlarımın başında olabilirdim. İh. De ki burada bu antika tramvayda oturmak yerine sevgilimin yanında oturuyor olabilirdim. Olsaydı otururdun. “(s.208).

Eserde, birinci tekil şahıs zamirini kullanan anlatıcının etkileyiciliği zaman zaman, aynı olayların bir de Evliya Çelebi'nin ağzıyla naklettirilmesi suretiyle hayli artırılmıştır:

“Köyün üstündeki Akdağ tepesinin cenubi yamacında, keçi yolunu takip ederseniz yarım zira yürüyünce madenin ağzına geliniyor ki hem haritalarda hem de seyyahların kayıtlarında mevcuttur. Biz yürüyüp baktığımızda yol üstünde bazı uygunsuz karı ve herifleri adeta cima eder hâllerde görüp yüzümüz yere geçti. Mağaranın ağzı olacak yerde de çalı büyümüş. İçerden ses gelince daha ileri gidemedik. Hâsılı Allah ıslah eylesin. Sonra dönüp börek ve çay taam olundu. Bir miktar da köy içinde yürüyüş yaptık ki hep Karadeniz makulesi mekân tutmuşlar. Sariyer hakkında bu kadar malumat elverir. (s.38)

Yazar Gülcemal'in Evliya Çelebi üslûbundan yararlanmasının bir sebebi de, herhalde, anlatısını, başka gözler ve yaklaşımlarla zenginleştirerek derinleştirmek ve bir miktar da gizem katmak istemesi olmalıdır. Böylece, dünle bugün arasındaki algı farklılaşmasının altının da çizildiğini söyleyebiliriz:

Bir sandalcıyla anlaşım Üsküdar'a vasil olduk. Herif kartçanaydı, hava dahi çırpıntılı olmakla ve dahi sular kararır da bir belaya uğrarız deyu biraz helecan etdik. Adamın takati yokmuş; küreği çektikçe ah eder. Meğer oğlu hayırsız çıkmış. Ne demeli Mevla yardım eyleye. Güç hâlde sahile çıkarken on para da göynümden koıtu, fazladan çakşırının önüne atdım. Herifin gözü yaşardı. Ne idim dememeli ne olacağım demeli. Üsküdar sahili revnaklıdır. Burada sahilhanelerden maada bir de kahvehane vardır ki şöhreti İslambol'unkilere galebe çalar. Perşembe akşamları kayabaşı okurlarmış. Güzel kıraat olur diyorlar. Namılı sazendeler devam eder. Eğer meşke kızıştırlarsa adeta dinleyenler gaşyolur, kendinden geçmeğle zamanı ve dahi mekânı unuturlarmış. Bize çatmadı ne çare! (s.39-40).

(O) zamirini kullanan anlatıcıdan diğerine, yani, (Ben) zamirini kullanan anlatıcıya;

"...delikanlının kendi ağzından iki duygulu bir masal sesi çıkıyor şimdi. Ya da fantastik filmlerdeki çift-sesi duyuyorsunuz. Seslerden biri iyicil biri kötücül. Çatışan iki duygu. Aslında bir tereddüdün, hem isteğin hem istememenin sesiyle konuşuyor genç adam. Ürperiyorum bu sesi dinlerken, kervansaraylarda, şimdi baykuş öten kervansaray çatılarında gezinirken buluyorum kendimi." (54-55).

şeklindeki geçişler, bazen öyle ani ve keskin olmaktadır ki, fark bile edilememektedir. Yazarın bu ani geçişlerle (O) zamirini kullanan anlatıcı ile (Ben) zamirini kullanan anlatıcının aynı kişi olduğu fikrini uyandırmak istediği anlaşılmaktadır. Esasen, bazı bölümlerde ikisinin de aynı kişi hiç şüpheye yer bırakmayacak şekilde açıktır:

"Genç adam halkanın sınırına kadar ilerledi ve orada ister istemez durdu. Salı, korktuğu dağılma olmadan ve çarpma da olmadan ama bir şekilde durarak yanaştı. Peru müziğinin uyuşturucu tonları havaya yayılırken bunu düşünüyordu. Müzik kendine özgü yumuşak tınlarıyla yayıldıkça yayılıyor. Yerlere örgü dokulu kumaşlar atmışlar. Seyircilerden sakınlı hareketlerle eğilerek para bırakanlar çıkıyor. Bozuk paralar genellikle. Bir kişinin kâğıt para verdiği de gördü. Burada istemsiz olarak bulunuyorum ama şikâyetçi değilim." (s.132).

"Mevlânâ Müzesi'ne gitmiyor muyduk zaten. Gençler iki kırlangıç gibi cıvılda-maya başlamıştı. "Mevlânâ'ya giden yol bura değil mi len?". Evet burasıydı. Yine konuşmadan yürüdük ve Mevlânâ Müzesi'nin önünde durup yapı topluluğuna baktık dikkatle.

Genç adam ve yanındaki diğer iki genç bir süre Mevlânâ Müzesi'ne baktılar. Ne düşündüklerini anlamak zor. Hayranlık mı, merak mı, kuşku mu? "(s.140).

Aslında, Evliya Çelebi ağzıyla konuşan karakter de aynı kişidir. Örneğin, seyahatin Bursa durağını, (Ben) zamirini kullanan kişiyle Evliya Çelebi birlikte anlatmışlardır:

“Bir dolmuşa atlayıp Boyugüzel Otel’inde indim. Yarım saatlik kaplıca banyosu hakkımı ertesi sabah saat ona ayırarak eşyalarımı odama yerleştirdim ve tekrar yürüyüşe çıktım. Gerisin geriye, Muradiye yönünde ilerlemişim. Küçük bir cami, yanında bir türbe ve bir de eski sıbyan mektebi gördüm. Mektep sanki kullanımda gibi bakımlıydı ve pencerelerine sardunya saksıları dizilmişti.

Bursa kal’ası tekfur yapısı olup Medyan bin Yasef’in zamanında bina edilmiştir. Şimdi metruk vaziyette olup altında çarşı kuruludur ki taht-ı kal’a’dan galat olmakla tah-takale tabir ederler. Vaktiyle âlimler ocağı olup Sokrat, Bokrat, Eflatun ve hepsinin hocası olan Aristo dahi buranın yetiştirmesidir.” (46-47).

Dördüncü anlatıcı Hersî ise, esere, sanki bağımsız bir bölümün bağımsız kahramanı gibi bir anda girmiştir. Bu girişte bir kalenderî dervişinin hikâyesi gizlidir. Bir yeniyetme genç, bir gün sokaklarında iki adam görmüştür:

“Tuhaf görünümlü iki adam geldi. Bizim kapıya değil de yan kapıya. Ellerinde tah-ta bir kase; kapıyı açan kadından yemek istediler. Ama öyle sıradan dilenci gibi değil. Birisi ilahi okumaya başladı ki ben daha önce duymamıştım o ilahiyi. Öbürü zilli bir çalgısı vardı, ona vurarak zilleri şingirdatıyordu. Kadın arka tarafa doğru “ışıklar gelmiş koca” diye ünledi.”(s.75).

Ve o andan itibaren hayatı değişmiştir:

“Adamlar posta sarınmıştı; güneş yanığı göğüsleri, boyunları, kol ve bacakları meydandaydı. Ayakları çıplaktı ve derileri tozdan gözükmüyordu. Saçları, kaşları yoktu. Gözüm görüş alanımdan çıktıkları ana kadar üzerlerinden ayrılmadı. Sonra kendi bahçemi-ze girdim. Anam kuyunun başında su çekiyordu. “Nerdesin yetişmeyesini” dedi. Ağırma gitti. Nedense o demin gördüğüm dervişlerin zilli aleti elimde olsa, anama karşı aleti çalsam diye bir his geldi içime. Aleti çalsam da yürüsem gitsem. Ahırın yanından babam çıktı “işe yaramazın enüğü hani ya terekleri onarmamışsın” dedi. Kötü söz söyleyeceğim geldi. Yürüdüm gettim ocağa baktım. Anam yetişti “heç bakma aş maş yok sağa” dedi. İyi-ce gücüme gitti. O hers ile yürüdüm, bahçe kapısını açtım. Çıktım çarptım. O çarpış.”(s.76).

Kendine özgü tavır ve davranışlarıyla Hersî’nin de, kendisini bugünün modern dünyasının bir kalenderî gibi hissedene Genç Adam’ın geçmiş yüzyıllardaki temsilcisi olduğu söylenebilir. Hersî, gerçekten romanda ayrıksı bir karakter olarak, sanki Genç Adam’ın yüzyıllar öncesindeki ruh ikizi ve özdeşi olarak var edilmiştir:

“Başımda takkem vardı; bacağımda da çakşır. Göyneğim eskiydi, eteklerini çakşırın beline soktum. Öyle yürüdüm; hersim çıkınca öyle yürüdüm ben. Ta köy yerinin bitimine dek. Ne zaman anam azarlarsa, atam kargış verse öyle yürüdüm. Bu sefer tam yürüdüm. O iki adamın peşinden gitmişim meğer.” (s.77).

3.1. "Ben" içinde "Ben"ler

Bu dört anlatıcının da aslında aynı kişinin farklı sesleri oluşu, insanda "ben içinde benler" bulunduğu düşüncesinin, uygun bir kurguyla dışavurumu olarak yorumlanabilir, değerlendirilebilir. Yazar, hem, çeşitli anlatım teknikleriyle, istediği zenginliği ve çoksesliliği bulmaya çalışmış, hem de eserine Tasavvufî bir içerik kazandırmayı başarmıştır.

al-qalandar, anlatıcılarının değişimleri bir yana, sanki, paralel metinlerden de oluşmuş gibidir. Denilebilir ki, her anlatıcının; yani Hersî'nin, Evliya Çelebi'nin, (O) ve (Ben) zamirini kullanan karakterlerin eserde ayrı ayrı zamanları ve ayrı ayrı yürüyen kendi metinleri bulunmaktadır. Ancak, yaratılmış olan bu paralel evren algısı, anlatım sırasında, tek düzleme indirgenmiş, yeri geldikçe bu "ben" içindeki "benler" veya karakterler, aynı düzlemde buluşturulmuşlardır. Ya da okuyucuya bu izlenim verilmiştir. Böylece, yani, aradaki perde kaldırılınca yekpare bir zamana ulaşılabileceği hissi uyandırılmıştır. Ve bütün bunlar yapılırken rüyalarla yardım alınmıştır. Tabii, bu durumda rüyalarla gerçekler iç içe girmekte, neyin rüya neyin gerçek olduğu daima açık kalmaktadır:

Sonra kucaklaşıyorlar. Boynuzlu adam genç dazlağın alnını öpüyor ve çifte bir görüntü oluşuyor o an zihnimde. İç içe geçmiş iki adam başka bir zamanın ötesinden birbirlerini buluyor ve aynı bedende birleşiyorlar. Sonra aynı beden ikiye ayrılıyor ve biri yaşlı öbürü genç iki başka adam yine aynı kucaklaşma hâli içinde göğüs göğüse duruyor. Kolları birbirlerinin çevresinde. Aynı yüzün yaşlı ve genç çehresi özlemle bakıyor birbirine. Onları sarılmış bıraktım. Sis beni biraz daha öteye götürdü. Sis cebinin içinde bu kez bisikletli bir çocuklar topluluğu var. (s.91-92).

Diğer taraftan, anne-babasına "hers" yaparak evi terkeden ve dervişliğe soyunan Hersî karakteri yazara, romanının çağdaş bir derviş hikâyesi olduğu fikrini uyandırmasında en önemli yardımı yapmıştır. Okuyucu onun sayesinde, romanın *al-qalandar* adını yadırgamamakta, soyut ve somut dünyalar arasındaki gidip gelişleri, arayışları ve uzun seyahatleri rahatlıkla anlamlandırabilmektedir.

3.2. Bakış Açıları

Roman ve hikâye gibi edebi eserler, "anlatma", "gösterme" ve "tasvir etme" eylemlerinin sentezinden meydana gelmişlerdir. "Anlatma" da hikâye nakledilmekte, "gösterme" de, olaylar okuyucunun gözleri önünde canlandırılmakta, "tasvir" de ise, mekân ve kişilerle ilgili özellikleri okuyucuya yansıtılmaktadır. Bu üç eylemin, eserin tamamında, bir bölümünde veya bir kısmında bir araya getirilmesinde ise "bakış açısı" devreye girmektedir.

Anlatının kimin gözüyle izlendiği, mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nak-

ledildiği soruları, doğrudan “bakış açısı”yla ilgilidir. Bu yüzden bakış açısı, kurguda teknik ve yöntem kadar önemli bir yer tutmaktadır. Romanda “bakış açısı”ndan yararlanan kişiyi, olayları yansıtan bir aynaya benzetmek olasıdır. Ne var ki, bu ayna önündeki her şeyi olduğu gibi gösteren bir ayna değildir. Kendine gelen görüntüleri yapısının özelliklerine göre bir ölçüde değiştirmektedir. Bundan dolayı romanda anlatıcının kişiliği ve dünya görüşü, romanın ayrılmaz bir parçası olarak dikkate alınmak durumundadır. Hele hele anlatıcının kendisi de romanın kişileri arasında bulunmaktaysa, kişisel özelliklerinin önemi büsbütün artmaktadır. Unutmamak gerekir ki, romandaki her şey bize, onun bu kendisine mahsus özelliklerinin süzgecinden geçerek ulaşmaktadır.¹¹ Öyleyse, eserle ilgili “husûsîlikleri” anlamak, açıklamak ve yorumlamak için, önce metnin “bakış açısı”nın tespit edilmesi bir zorunluluktur.¹²

3.2.1. Yazar-Anlatıcının Bakış Açısı

Eserlerde her şeyi bilen ve gören bir konumda bulunan anlatıcılar, yani, yazar-anlatıcılar sahip oldukları bu özellikleri ve her alandaki sınırsız güçleri dolayısıyla “ilahi” bir nitelik arz etmektedirler.¹³ Onlar hem olaylara hem kişilere hem de geçmiş ve geleceğe dair her şeyden haberdardır. Aynı zamanda sorumsuzdurlar, anlattıklarını nasıl, nereden, kimden öğrendiklerini söylemek ve belirtmek mecburiyetinde de değildirler.

al-qalandar’da Gülcemal de her şeyi bilen anlatıcının ağzından anlattığı bölümlerde bu bakış açısının avantajlarını yer yer başarılı bir biçimde kullanmıştır:

“Harzemşahlar da tabloya dâhil oldu ve menkıbenin zemini farklı zaman dilimlerini içeren bir ortaçağ tablosuna benzedi birden. Batı ortaçağı, alegorileri ve sembollerıyla görsel malzemeni bizden al diye bağıyor. Bunu fark eder etmez genç adam Haydar’ın asla bilemeyeceği kavramlara uzandı kafasında. Bir goblen ustasını kocaman bir kumaşın başına oturttu. Bütün bir duvarı kaplayacak dev bir resimli kromik. İçinde farklı zaman ve olayları barındıracak cinsten dev bir kumaş tablo. Sonra hemen niye daha önce düşünmedim ki dedi niye tek bir duvar ve gobleni kavak ağaçlarının hemen ötesine yayıverdi. Yatay bir tablo evet. Dikey değil. Adam sen de ben de yatay değil miydim şimdi dikeyim ne olacak. Böyle komik anılar ve Haydar’ın yumuşak bıyığı goblenin desenine bir fırça gibi sürünüp geçiyor. İki sıra kavak ağacının sınır çizdiği yol ovayı aşarken yayıyor gobleni. Acaba İran’da olabilir mi böyle bir iş. Minyatür işli bir kitap. Ovayı bir kitaba dönüştürme fikri pek o kadar geçerli olmayabilir ama Haydar keşke biraz Avrupa sanat tarihi biliyor olsa. O kadar uyacak ki anlattıkları. Tam merkezinde oldukları tablo hem Babailer isyanını içine aldı hem daha önceki Yassıçemen savaşını. Haremşahlarla savaşmış. Haremşahlar yani Haremşahlar böyle biraz dönüşüme uğrayarak yerlerini alıyorlar tabloda. Haremşahlar çünkü kocaman haremeleri de varmış. Folklorik bilgelik diye yazamaz goblene. O yüzden bu sahne kayda geçmeyecek. (s.229-230)

Ne var ki, bu kullanımlar eserde çok fazla ve belirgin bir biçimde görülmemektedirler. Daha açık bir söyleyişle, *al-qalandar'* da bu bakış açısına fazlaca ihtiyaç duyulmamış, pek de yararlanılmamıştır. Kahramanın yoğun duygusal-liklar yaşadığı ve muhatabının ne düşündüğünün bilinmek istenilebileceği durumlarda dahi bu bakış açısına başvurulmamıştır. Yapılan, çok zaman, dışarıdan bir gözlemciliğin ötesine geçmemiştir:

“İstiklal Caddesi'nin girişine ulaşmadan önce, meydanın köşelerinde uydurma kitap sergileri açmış aynı türden başka gençler de vardı. Evlerde bulunmuş, kimsenin okumayacağı eski kitaplar ve dergiler. Çok ucuz. Nadiren bir bakan çıkıyor. Bir kız “almıyolaryaa” diye edepsizlendi. Saçı kabarık, çelimsiz bir kız. Siyah tayt giymiş. Evet, bir tür edepsizlik hâli içinde. Solgun bir yüz. Silik. Ama etrafındaki iki gençten gördüğü muamele hiç de öyle silik kişiliklere edilecek cinsten değil. Yatıştırılmaya çalışıyorlar bu küçük kraliçeyi. (s.115-116).

“Boş sandalye hem cesaret veriyor hem kırıyor cesaretini. Daha var karşılaşmaya. Haydar'ın hayalini yerleştiriyor sandalyeye ve hiç konuşmadan boynuna sarılıyor. İşte arkadaşlarım İlyas'la yeşil. Haydar dostça savuruyor bıyığını ve bir yandan da kucaklıyor onları ve İtküçecek'i de okşuyor. Kafasından. Genç adam bu hayalden medet umacak kadar heyecanlı ve bu hayale kapılmaması gerektiğini fark edecek kadar yakın gerçek Haydar'la karşılaşmaya. Sandalyeyi boşaltıyor ya da bakmamayı tercih ediyor ve yüreğinde çarpıntılarla zile uzanıyor parmağı. Parmak zilin üstünde ve basıyor basıyor. Allahtan beklemesi gerekmeyecek. Haydar kapıda ve bağına basıyor onu. Oh işte buydu. Genç adam tadını çıkarıyor geniş göğsün bıyıkların yumuşak dokunuşunun Haydar'ın kuru ot kokusu parfümünün ve o ılık serin yanağın yanağını yasladığı. O geniş göğsün. Belki yarım dakika ama değer. İlyas'la yeşil ve İtküçecek. Haydar'ın geniş göğsünde hepsine yer var.”(s.373).

*al-qalandar'*ın huzursuz karakterinin, yaklaşmakta olan bir sinir krizinden kaçmaya çalıştığı çok bellidir. Ne var ki, gittiği yol, onu, kurtarmak bir yana giderek, krizini daha da ağırlaştırmakta ve onu deliliğin uç sınırlarına yaklaş-tırmaktadır. Genç Adam, bir fasit daire içinde dönüp durmaktadır:

“Hep yarım yarım haller diyor içinden. Sonra yeniden yola koyulacak. Peki, bir sonu yok mu bu dönüp durmanın. Galiba yok diyor içinden ya da “ne”. “Ne” için bir şey söyleyemeyecek. Ya da en azından şimdilik reddediyor fikir yürütmeyi.”(s.415).

Eserde, işte bu tür kararsızlık ve bunalım içeren anlatılar, Genç Adam'ın kişiliğindeki bölünmenin bir temsilcisi olan üçüncü tekil şahıs tarafından seslendirilmiştir. Bu çerçevede, üçüncü tekil şahıs anlatıcının ya da yazar-anlatıcının işlevlerinden birinin Genç Adam'ın kendi sesini kaybettiği anlarda devreye giren bölünmüş bir kişilik oluşturmak olduğunu söyleyebiliriz: bu kişilik, bir yandan objektif anlatıcı rolü oynarken bir yandan da bunalımın derinlik düzeyini temsil etmiştir.

3.2.2. Kahraman Anlatıcının Bakış Açısı

On sekizinci yüzyıldan itibaren gelişen bir başka yöntem de hikâyeyi romanın başkişisine, yani kahramanına anlattırma. Otobiyografik karakterli bu yöntemde, hikâyeye, büyük ölçüde anlatıcının kişiliği etrafında gelişip şekillenmekte, dolayısıyla olaylar onun bakış açısıyla sunulmaktadır. Ve bu bakış açıları anlatıcının içinde bulunduğu zamana ve duruma bağlı olarak değişiklikler sergilemektedir. Öyle ki, farklı ruh hâllerine göre değişen bakış açılarına bakılarak, kahramanın hem yakından ve içten, hem de uzaktan ve dıştan görülme imkânları yakalanabilmektedir.

al-qalandar'da Gülcemal, yaygın uygulamaların aksine, her şeyi bilen ve gören anlatıcıdan daha çok, (Ben) zamirini kullanan anlatıcının bakış açısıyla tafsilatlı nitelemelerde bulunmakta, daha derinlemesine duygular paylaşmaktadır:

“Kaldırımın taşlarına bakarak yürüyorum. Arada başımı kaldırıyorum hırsızlama ve bir vitrin camının içine ya da bir bakkal buzdolabının cephesine şöyle bir göz atıp yine önüme indiriyorum bakışlarımı. İçimde heyecan var. Her an beni tanıyan birisi çıkacak ve bir şeyler söyleyecek diye. Bütün mesele o söyleyişte. Dostça karşılanmak istiyorum ama dostça karşılanıp karşılanmayacağımı bilmiyorum. Sen neredeydin de olabilir vay dostum özlettin kendini de olabilir. Hatta belki hafif ve önemsemeyen bir baş selamıyla yetinmek zorunda kalabilirim. En kötüsü tanımayan ya da tanımazdan gelen bir yüz ki düşünmek bile istemiyorum. Hak etmiş de olsa insan kötü muameleden kaçınmak istiyor. Bir yokluğu nasıl açıklarsınız. Ama mademki buradayım mademki döndüm. Yeniden başlayamaz mıyız sorusu zihnimde dönüp duruyor gözlerim kaldırımın tozlarını tararken. Ve sonra birine çarpıyorum tabii. Hatta biraz sonra bir direğe tosluyorum ve iyi ki de tosluyorum çünkü aklımı başıma getiriyor canımın acısı. Başını kaldır ve cesaretle ilerle. Kaderine karşı. Ve kader bana birkaç saat verecek. Alışmam için.”(s.390-391).

Bu tür iç çözümlenmeler bir yana dış dünyaya ait tasvirler bile, çok zaman, (Ben) anlatıcının imgeleminden süzülerek verilmiştir:

“Haydar koluma girdi ve “sevdiğin mi samahımızı” diye sordu. Daha önce de sormuştu bu soruyu tuhaf bir nostalji duygusuyla hatırladım. Sanki uzun bir zaman önce sorulmuş bir soru. Belki de üzerinde çok düşünülmüş kuşaklarca insanın tekrar tekrar kendisine sorduğu ve maalesef olumsuz cevap verdiği veya maazallah olumlu cevap verdiği ve bu yüzden de belki bunalıma düştüğü bir kadim soru. Ait olmakla ait olamamak arasında ama evet dikkat edilirse ait olmamak değil ama ait olamamak arasındaki ara bölgenin acısı diken gibi batar insana. Burada fener ışıklarında ilerleyen ve biraz önce samahın konuşan kollarıyla kuş gibi uçuşan ey insanlar. Şu sihirli yolda kavak ağaçlarının arasında ilerleyen. Eğil kavağım eğil dediğimde kargalarla yüklü bir kavağın eğileceği bu zamansızlığın ve mekânsızlığın insanı olabilir miyim ben de.” (s.266).

3.2.3. Görgü Tanığı Anlatıcının Bakış Açısı

Bazı metinlerde, “anlatıcı”, kahramanlardan daha az bilgi sahibi olabilmektedir. Bu durumda o da hikâyede yer alan kişilerden birisinin gözünü kullanarak bakış açısını genişletmeye çalışmaktadır. Görgü tanığı bir anlatıcının devrede olduğu bu tür eserlerde, tabii olarak derinlemesine ruh ve duygu tahlillerinden ziyade “gözleme” ve “izleme” eylemleri öne çıkmaktadır.

al-qalandar’da, zaman zaman, aynı sahnelerin Evliya Çelebi yahut Hersî karakterinin üslûplarıyla aktarıldığı bölümlerin, böyle bir tanıklığın yansımaları olduğu düşünülebilir:

“Akşama kadar şehrin asar-ı atikasını ziyaret etmekle vakit geçirdik. Gâh yolumuz üstündeki kahvehanelerde musiki ile gönül tazeledik, ki Bursa’da gayet güzel sesli muğanniler vardır, kahvehanelerde ilahi okurlar; gâh semt bazarlarında yerli meta ne var deyu bakındık. Doğrusu hanemiz burada olsa alıp biçirecek şey çoktur. Hele bir şevket-i bostan gördük ki kuzu etlisi pek nefis olur deyu içimiz gitti. Böyle böyle akşamı etmişiz.” (s.48).

“Heva kış olmazsa yol bize ne eder. Amma dersin ki heva kışladı, kar boran, ol vakit tekkeye vasil ola dervişan. Hâsılı kelim. Bizde usul böyle imanım; bir teber olur yanımızda. Boynuzumuz; bir de bu post. Hoş olmaya post yoksa yanında bir dost. Yoksa yanında bir mahub cemal dost. Hey heeey. Raksa durasım geldi. Yolum uzun amma biz yolu aşmak için değil çıkmak için severiz. Bir adım atarız bir adım çekeriz. Değil mi ki dehrin merkezinde sema biz dahi döneriz bila istisna. Hop hop. Bir adım at, bir adım çek. Destur hele destur. Buuuuuu. (s.80).

al-qalandar’da görgü tanığının bakış açısından, bu örneklerde olduğu gibi anlatıyı zenginleştirmek için yararlanılmıştır. Ama yazarın, bu şekilde, başka dünyalardan ödünç alınmış tanıklıklarla aynı mekâna farklı bakışlarla bakmaya çalıştığı, böylece aslında zamanın görece olduğunu ihsas ettirmeye uğraştığı da açık bir gerçekliktir:

“Bir şehirden öbürüne gitmek neye yarar. Bir tarihi eseri ziyaretten öbür esere geçiş neye yarar? Belki bir şeye yaramaz. Birini görünce hepsini görmüş gibi olursunuz. Seyahat insanı olgunlaştırır mı? Görülecek yeni şeyler yok mu? Ya yoksa? Ya her şey sonsuz bir tekrardan ibaretse? Ya farklı görünen yüzeylerin altında hep aynı gerçek alay ediyorsa bizimle? Benimle demeliyim.(s.114).

4. *al-qalandar*’DA PARODİK YAPILAR

Al-qalandar, en öz hâliyle, yaşadığı hayattan tatmin olamayan bir insanın kendi içine doğru yaptığı bir yolculuğun hikâyesidir. Öyleyse, onu Attar’ın *Man-tiku’t-Tayr*’ından Şeyh Galib’in *Hüsni ü Aşk*’ına kadar uzanan tasavvufi tecrübelerimizin yeni bir uzantısı olarak okumamız mümkündür. *al-qalandar*, özel-

likle *Hüsn ü Aşk*'in modern bir parodisi gibidir. "Aşk" büyük sevdası "Hüsn"e kavuşabilmek için zorlu bir maceraya atılmıştır. Arayışlar yolculuğunun sonunda kendisini bulmuştur. "Hüsn", zaten onun içindedir. Bir bakıma Şeyh Galib, eserini mutlu sonla bitirmiştir.

al-qalandar'da Genç Adam'ın çıkış noktası da yine kalbî bir arzulayıştır. O da vapurda gördüğü iki delikanlının sûretlerinde, yıllardır içinde sessiz sedasız büyümüş olan derin sevdayı görmüştür. Yaşadığı bu farkındalıkla da yollara düşmüştür. Ne var ki, serüveninin sonunda amacına ulaşamamıştır. Daha doğrusu hikâyenin sonu açık kalmıştır. Gezi Parkı'nda bir ağaç kavuğunda uykuya çekilen kahramanımız, denilebilir ki, vuslatı bir başka bahara bırakmıştır. Yani, her şeye rağmen umut muhafaza edilmiştir. Kim bilir, yeni bir günde, yeni bir zamanda belki...

Bu genel çerçeve bir yana, *al-qalandar*'da, daha bir çok parodik yapı gözlenmektedir. Romanın özel olarak, Anadolu erenlerinin etrafında oluşmuş efsanelerin yazıya geçirilmiş biçimleri olan velayetnâme yahut menakıbnâmelerin parodisi olduğu rahatlıkla söylenebilir. Yolculuk güzergâhının dışında yapılan tasvirlerde, yaratılan yardımcı kahramanlarla aktarılan olaylarda da hep bu tür eserlerden yararlanılmıştır.

Bu yaklaşım bir taraftan eseri geleneksel kültürle birleştirirken bir taraftan da ayırmaktadır. Zira romanın satır aralarına büyük büyük eleştiriler, hatta bu tür anlatılarla açık açık alay eden küçümseyici tavırlar yerleştirilmiştir. Menkıbelerden öğrendiğimiz Mevlânâ'nın o meşhur semâ sahnesinin doğuşu¹⁴ bakınız romana nasıl yansımıştır:

"Bakırcılar çarşısına gelmişiz. Ba-kır-cı. Bu sefer gencin bilgi taşıyan sesine eşlik eden çınlama biraz daha değişik bir ton kazanıyor. Madeni bir ton kazanıyor hatta. Dingdong biraz kaydı ve tang-tang'a dönüştü. Bir an sonra tangtang da dönüşecek ve başka bir sese, sıradan bir dan dan'a evrilecek. O büyük kazanları gördüğümüz an. Önce şok. Böyle büyük bakır kazanların hâlâ yapıldığını ve kullanıldığını bilmiyordum. Büyük endüstriyel mutfakların çelik aksamı zihnimde bir şimşek gibi çakıp sönüyor. Bıçaklar. Büyük keçeler. Peki bakır? Modern bir mutfakta bakıra yer var mı? Bakır kazanlar dolusu çilek reçeli. Düşünce ve imgeler bir kez daha dan dan sesleriyle bölünüyor. Ya da yön değiştiriyor. Kazanların etrafında ellerinde çekiçler çalışan çıraklar vardı. Çarşının son kesimi tümüyle bakırcılara ayrılmış. Sonra hiç umulmadık bir şey oldu. Çekiç sesleri yalnızca beni etkilemekle kalmamıştı belli ki. Öteden bir adamın çekicin seslerine ayak uydurarak oynamaya başladığını gördüm. Evet, göbek atıyordu galiba. Gençlerin güldüklerini duydum. "Ädeme bak len. Oynayıpduru". Şaşkınlık ve heyecanla şehirli konuşmalarını kaybettiler. Gülme sırası bana geldi. Aslında yün çorapları, çoraplarının çapraz işemesi ve keçe külahı olsaydı. Ellerinde tahta kaşıklar olsaydı. Ama dış dünyanın gerçekliği benim zihnimde canlandırdığım tablodan çok daha ilginç şimdi. Gözlerimi açıp bakıyorum. Adam çekiç sesleriyle uyumlu adımlar atarak kendi çevresinde dönüyor. Sahnırım üç ayrı çekiç sesine adım uyduruyor. Dan-dandan-Dan-dan. " (s.130-131).

Mevlânâ, romana, bu şekilde, demirciler çarşısının sokağında göbek atarak çekiç seslerine ayak uyduran bir garip Tombul Celalettin olarak girerken, Şemsi Tebrîzî'nin kapabildiği rol ise korsan bir cd satıcılığı olmuştur.

“Evet, kılığı kıyafeti tuhaf biçimde ya itibarlı ya da itibarsız bir kişiye ait olması gerektiğini düşüneceğiniz özellikler taşıyordu. Boynuna bu zamanda artık hiç kimsenin takmadığı ipekli ve çiçek desenli bir fular sarmıştı. Ne tuhaf gözüktüyordu o ipek fular boynunda. Pahalı bir ipek olsa gerek. Sirtında keçeye benzer ama özel imalat olduğunu tahmin ettiğim kıl bir yelek. Böyle şeyleri ancak sipariş edip de yaptırabilirsiniz ve adamın belirli bir zevki var gerçekten. Buna karşılık başına takke geçirip boynuna ipek fular takmış orta yaşlı bir adam nedense tuhaf çağrışımlar yaratıyor üzerimde.” (s.137).

Yaptığı işe uygun olarak adı da Dümbük Şemsettin olarak konulmuştur:

“Polislerden biri öbürüne baktı. Kalın sesli “kaçak si-di ihbarı var” dedi. Üçüncü polis “ne ulen bunlar böyle” diyordu eğlendiğini gösteren bir sesle. Kalın sesli “Şemsettin miydi bu dümbüğün adı?” diye sordu. Sonra hücredeki tek masaya yöneldi ve testiyi yere koyup cebinden çıkardığı katlanmış tutanak formunu doldurmaya başladı.” (s.139).

Mevlânâ'nın ünlü öğrencisi Hüsameddin Çelebi ise, romanda, polislerin Şemsettin'in evinin kilidini açması için başvurdukları bir anahtarcı olarak yer almıştır:

“Hüsam Ağa bak şuna” dedi polislerden biri ve o zaman anladık kalın sesin sahibinin kim olduğunu. Yaşlıca bir adam beyaz ve sarkık bıyıklarını sıvazlayarak kilidi eline aldı. “Anem kaç para vermiş buna böyle” dediğini duydum bıyığının arasından. Kalın sesli polis “açabilcen mi?” diye sordu. Yaşlı adam “anem izin var mı sonra bana söz etmesinler” diye karşılık verdi.”(s.138).

al-qalandar' da, Selahaddîn-i Zerkûb ise, büsbütün spekülâtif bir kimliğin sahibi olarak çizilmiştir:

“Bağ evinin içine girmemiştik ama meğer bizim için döşekler serilmişmiş. Birkaç odası var evin. Birkaç kişiyi bir odaya vermişler doğal olarak. Ben Beyşehirliyle. Hüsam'la Burhan bir odaya yeledi genci de verdiler onların yanına. Kireler ve Münecce me bir odaya. Şemsi ile esmer genç bir odaya. Nedense. Tombul adamla Selluş bir odaya. Tabii ki Celil ve Hurşit de bir odaya. Zaten başka oda da yok.” (s.196).

Selluş” adıyla yaptığı gönderme bir yana, bağ evindeki oda paylaşımlarını da özellikle belirtmek suretiyle yazar, karakterlerinin cinsel tercihleri konusunda okuyucuyu “sezdirme” yoluyla bilgilendirmektedir.

Hersî adlı karakter ise, bir bakıma ünlü kalenteri dervişî Odman Baba'nın romandaki yansımasıdır. Gerek konuşmaları, gerekse davranışları tamamiy-

le Odman Baba velayetnamesinden yola çıkılarak kurgulanmıştır. Hersi'nin Şam'da topluca gittikleri hamamda kirli suyu içmesi de yine Odman Baba Velayetnâmesi'nden esinlenilerek romana yansıtılmıştır:

Hersi kurnanın başına oturdu ve sonra o şeyi yaptı. Yani. Kurnaların yanından geçen su olduğundan sabun köpüğü, kabarmış kir öbekleri, kıl ve hatta kullanılmış jiletler akıyordu. Eğildi o pis su giderinden bir avuç alıp içti. Ben bu ikinci şok karşısında ne yapacağımı şaşırılmıştım. Çirkefi niye içiyorsun diyecektim. Pislik öyle ya. Dalgınlıkla mı. Neyse ki bana fırsat kalmadı ve şişman adam gözleri bu kez derin bir hayret ve iğrenme duygusuyla dopdolu bağırdı tiz sesiyle. "Ayol deli misin çirkef o su. Ay fark etmedi galiba. Pis bu pis". En sonunda doğru kelimeyi bulmuş gibi haykırdı. "Murdar". Bir an sonra tekrarladı hafifçe değiştirerek. "Murdar". Hersi celallenerek yüzüne baktı. Celallenme dedikleri işte budur eğer oluyorsa öyle bir hâl. Kaşları kabarmış gözleri sanki ateş saçıyordu. Büyük bir heybet içinde "murdar nesne yokudur sen yalan söyleme"¹⁵ dedi. (s.305).

Hıdır ile İlyas, yahut halkın dilindeki söylenişleriyle Hıdırellez, esere "İlyas" ile "yeşil" olarak girmişlerdir. Sulucakarahöyük'teki Hacı Bektaş kültü, Kadıncık Ana ve bunlara dair bütün anlatımlar yine velayetnamelerden esinlenilerek aktarıldıkları gibi, Nasreddin Hoca ve Yunus Emre karakterleri de, haklarında ki yarı gerçek yarı efsane anlatımlardan yola çıkılarak kurgulanmışlardır.

4.1. Edebi Kişilikler Üzerinden Bir Dünya Görüşü Sorgulaması

Romanın Konya bölümünde antik çağa ait bir tiyatro eseri olan Aristofanes'in *Kurbağalar*'ı parodi edilmiştir. Böylece, edebiyat tarihinin ilk eleştirel metni olarak kabul edilen bu oyun aracılığıyla XIII. yüzyılın üç büyük efsanevi kişisi (Yunus Emre, Nasreddin Hoca ve Mevlânâ) karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma, yazarın kültürel mirasımız üzerine yaptığı bir yorumlama olarak son derece anlamlıdır. Aristofanes, *Kurbağalar* adlı oyununda, tragedya yazarı Euripides'i kıyasıya eleştirip alaya almıştı. Bunu da çarpıcı bir kurguyla gerçekleştirmişti. Oyunda Aiskhülos ile Euripides ölmüş iki tragedya yazarıdır. İkisinden biri dünyaya dönebilecektir. Ancak erdemleri ve yetenekleriyle öne çıkmak koşuluyla. Aiskhülos ile Euripides arasında yapılan yeryüzüne tekrar dönüş seçimini Aiskhülos kazanacaktır. Çünkü Aristofanes, eserlerinde ukala ve geveze üslûbuyla klasik tragedyayı bozduğu gerekçesiyle Euripides'i cezalandırmıştır.

al-qalandar'da da benzer bir karşılaştırma Mevlânâ Müzesi'ndeki bir tiyatro oyununda gerçekleştirilmiştir. Alaaddin Keykûbat kendi çağında yaşamış büyük Türk-İslam düşünürlerinden birini bütün zamanlarda yaşayacak ve Türk milletini temsil edecek kişi olarak seçecektir. Yalnız bir sorun vardır. Bu kişiler rahmet-i Rahman'a kavuşmuş oldukları için Keykûbat'ın öteki dünyaya bir yolculuk yapması ve orada en beğendiği karakteri yanına alarak bu dünyaya döndürmesi, böylece o kişinin ölümsüzleşmesi söz konusudur. Alaaddin Keykûbat, Evliya Çelebi'nin rehberliğinde aralarından birini seçeceği üç kişiyi Mev-

lâna, Yunus Emre ve Nasreddin Hoca olarak belirlemiştir. Ve sınavdan Nasreddin Hoca galip çıkmıştır. (s.160-173).

Bu üç kişi arasından dünyaya dönmek ve bütün çağlarda yaşamak üzere Nasreddin Hoca'nın seçilmesi, metne ilişkin önemli ipuçları vermektedir. Mevlânâ'nın bilgeliği ve Yunus'un lirizmi karşısında Nasreddin Hoca'nın nihilistik kahkahasının tercih edilmiş olması belki de insan evrenine hâkim bir değerler sisteminin bulunamayacağına ilişkin endişeyi dile getirmektedir. Haya-tın soyut prensiplerle izah edilemeyecek kadar karmaşık bir yapı oluşturduğu gibi bir sonuç da pekâlâ elde edilebilir. İnsanlar arasında gerçek anlamda iletişim diye bir şey mümkün değildir, aslında herkes kendi doğrularına inanmaktadır. Öyleyse her zaman pratik akıl lazım ve geçerli olacaktır.

Buralarda yer yer Dante'nin Cehennem'ini anımsatan tasvir sahneleri de izlenmektedir. Diğer taraftan, roman içindeki tarihe dönük bazı saptamalar da, yazarın dünden bugüne miras kalanlar üzerindeki düşüncelerini ortaya koymasından dikkat çekicidir. Bu noktada, eserde Selçuklular'ın gördükleri önemle, Osmanlılara karşı açık bir üstünlük sergiledikleri zorlanmadan söylenebilecektir.

4.2. Yedi Uyuyanlar Gibi

al-qalandar, sonlandırılış biçimiyle ise, kutsal kitaplardaki *Yedi Uyuyanlar* efsanesinin¹⁶ parodisi durumundadır. Gülcemal, eserini, Taksim Parkı'nın derinliklerinde ortancaların arasında kaybolmuş bir kovukta uykuya çekiliş sahnesiyle bitirmiştir. *al-qalandar*'ın Yedi Uyuyanlar'ını; Genç Adam, can yoldaşı Çarlı, İlyas ile Yeşil, Beyşehirli gençler, Hersîve İtküçücek adlı köpek meydana getirmiştir:

“Çiçeklerin büyük ve ağır başlarına dokundu. Öylece duruyor ve aralıyor büyük başlarını ortancaların. Sonra çiçeklerin ardındaki açıklığı görecektir. Bir mağaranın ağzı gibi. Şaşkınlıkla sevinç arasında bir duygu. Hiç ummazdı. Burada Taksim Parkı'nın sonunda. Ortancaların kapattığı bir kovuk. Genç adam Yoğurtçu Parkı'nı ve orada yaşayan kedili-köpekli adamı hatırlıyor bir an. Onların barındığı ağaç kovuğunu ve o kovuktaki huzurlu uykularını. Gülümsüyor ve içinden diyor ki ya ben de öyle bir huzurlu uykuyu uyuyacaksam. Arkaya bakıyor. Çarlı gülümseyerek gelip elini tutuyor o zaten gelir kendisi nereye gitse. O zaman İlyas'la yeşile bakıyor. Şaşılacak şey bu sefer yeşil konuştu. “E o kadar zamandır dolaşıyoruz biraz dinlenelim biz de”. Beyşehirli “biz daha adada yazılmıştık sana ya sen anlamadın” diye gülüyorlar. Küçük köpek gelip paçasından hafifçe tutana kadar genç adam anlamadı tam neye karar verdiklerini. Sonra köpekçiği izleyerek kovuktan içeriye girdiler. Çarlı yanında. Beyşehirli İlyas'la yeşil. Sonra bir ses duyuldu. Eski usul bir konuşma sanki bin sene öncesinden gelirmiş gibi ve hemen yanı başlarında. Bu sefer bakmaya gerek bile yok çünkü bu Hersi olabilir ancak. Hersi bir şeye kızmış gibi ama şakadan bu kırgınlık belli hâlden. Üstünde bir post kazanmış kafası

ve sağ kulağındaki demir küpeyle gelip selam verdi hepsine. Sonra çöktü oracığa. Genç adam da kovuğun yumuşak zeminine oturdu ve uzandı. Arkadaşları da yanına uzandılar. Ortancalar mavi ve pembe başlarını sallıyorlar. Hepsini uyku bürüdü. (s.422).

Bu son sahnede kahramanımızın yanında yer alanlar, onun, hep kendisiyle olmasını istediği kişilerdir. Nasıl, Nuh, tufandan kaçırmak üzere gemisine yanında muhakkak bulunması gerekli olanları almıştır, Genç Adam da benzer bir tercih kullanmıştır. Gerçi, *Al-qalandar'* da mutlak bir kurtuluşa ermek durumu yoktur, ama neticede bir yeniden uyanış söz konusu olacaktır.

5. al-qalandar'IN DİLİ, ÜSLÛBU, KURGUSU

Gülcemal, ilk romanı *Mylassiad'* ta, kendisini, şiir gibi akıcı diliyle ortaya koymuş ve okuyucusunu böyle selamlamıştı. Özellikle kutsal bir yolculuğun anlatıldığı ilk bölümde hem metnin ruhuna hem de zamanına uygun düşecek bir üslûp tercihiyle yazar, bir anda, hem istediği çarpıcılığı yakalamış, hem de anlatacakları için uygun ortamı hazırlamıştı:

“Anemonlar pembe ve mavi renkli küçük eteklerini güneşe karşı açmışlardı. Zeytin ağaçlarının, eğilmiş ya da diz çökmüş yaşlı kadınlarınkine benzeyen hafif gölge-leri, seyrek çimenlerin arasından sıyrılıp zamanla yola inecek gibiydi. Hava kımiltılarla doluydu. Sanki ahşap bir tekne bir adadan ayrılacak, ardından esen rüzgârla kocaman yelkenini şişirip ileriye atılacak sanırdınız. Sanki telaşı vardı; sanki hem nazlı, hem de sabırsızlıktan yerinde duramayan bir denizati, pruvaya oyulmuş tahta bir heykel, geminin burnunda, hep o ileriye atılma hareketinin içinde tutsak düşmüş, hep o çılgın baş sallayışı içinde ellerini köpüklere sokup çıkıyor, bana bakarak, davetkâr, baştan çıkarıcı kahkahalar atıyor.

Zeytinlerin ince ve kaçıcı gölgesine bir evin beyaz, geniş yüzü karışırdı. Ev, dar bir sokağın şaşırıcı aydınlıktaki küçük bir meydancığa açıldığı köşede idi. Beyaz duvarlarının pürtüklü yüzeyi, el sürüldüğünde, ne kadar dalgın olunursa olunsun, insana bir uykudan uyanma duygusu verirdi. O yüzden, hülyalı kır gezilerinden döndüğümde, ya da matematik derslerinden sonra içine düştüğüm hayal âleminden geri gelmek istediğimde, en kestirme yolun evin duvarına dokunmak olduğunu bilirdim.”¹⁷

5.1. Dili

Gülcemal, aynı özeni *al-qalandar'* da da göstermiştir. Yazar, burada da, üslûbunu, anlatımının bir numaralı yardımcısı yapmıştır. Başka bir söyleyişle, Gülcemal, hikâyesini, büyük ölçüde üslûbunun üzerinde bina etmiştir. Zira roman, heyecanlı olaylarla örülmüş, entrik unsurlarıyla öne çıkmış bir macera metni değildir. Daha çok, hayatın ince ince sorgulanması, hâllerin ve tavırların irde-lenmesi, kişinin kendisiyle ve çevresiyle hesaplaşması üzerine kurulmuştur. Öyleyse, sunumda, anlatımın samimiliği ve inandırıcılığı çok daha önem ka-

zanacaktır. Okuyucu sislerle kaplı bir dünyaya çağrılmaktadır; icabet etmesi, ancak, yaratılan sanallığa inandırılmasıyla kâbil olacaktır. Bunun başlıca yolu da yazarın eserinin dilini ve üslûbunu bu yönde, yeterince iyi kullanmasından geçmektedir.

Hersî, romanda, kendine özgü yapısı, tavrı ve hareketleriyle başarılı çizilmiş bir karakterdir. Gülcemal'in söyleyişle bol yaradılışlı bir adamdır:

“Ama bir yandan o da Hersî'nin etkisi altında. Böyle bol yaradılışlı bir adamın yanında bulunmak kendi başına bir yaşam tecrübesi. Tabii bol kelimesini boşuna kullanmıyor. Hersi hem enine boyuna bir adam ve o yüzden bir genişlik duygusu uyandırıyor insanda. Hem de huyu husu itibarıyla pek rahat bir adam gibi. Bir bolluk hâli var onda. Olumsuz bir sıfat değil yani bol olmak. En azından Hersî'yi tanımlarken.” (s.292).

Gülcemal, Odman Baba'dan esinlenerek vücut verdiği kahramanına onun XV. yüzyıl dilini de bahşetmiştir:

“Yol üstünde bir köyden geçtik. Niceyse köylüler bize bakıpduru. İşitdik ki ışıklar bir oğlanı kandurmuşdiyeseler. Beni kanduranyoğudu amma içime de bir korku düşdü. Şimdü bunlar beni geri çevirürlerdeye. Yürüdük geçtik ol köyden amma ben dedim ki “ağalar beni sizin elinizden almayalar”. Işıklar bir vakittir kelim eylemez idi; ol âdemler ot yakdılar, onunulaserhoş olmuşlar idi. Sallana sallana giderlerken ben dahi kollarına giriban, gayret virirdim. Peşiman olacaktım ama anamın atamın acı sözleri hatırıma geldi; yine hersim baskın çıkdı. “Ağalar beni de kendigüze benzedin” dedim. Ol lakırdıyı anladılar, “seni didilercehar darp edecegiz”. Ben bilmem ki cehar darp nedir. Bir ustura çıkardılar. Saçım kulağıma değer idi. Bir de bıyıcığım terlemiş. Başkaca tüyüm yok. Başımdan başladılar. Saçım önüme düştü. Kaşlarım getti. Dudağımın üstünden çıktılar. Yüzüm cıblak kaldı. Oldum ben de bir ışık.” (s.84-85).

Hersî'nin, adeta bir su gibi akıp giden bu büyüleyici özenli söyleyişini Evliya Çelebi'de de görürüz. Fakat daha bir farklı bir nitelikte... Gülcemal, Hersî ile bizi gerçekten altı yüz yıl öncesinin zamanına taşımıştı. Evliya Çelebi ile ise tam aksi bir yol izlemiştir. Yani, Evliya Çelebi'yi bizim yüzyılımıza getirmiştir. Ama onun üslûbunu öyle başarılı bir şekilde taklit etmiştir ki, ilk anda okuyucu, yazarın “zaman oyunu”nu farkedememekte, sanki Evliya'nın kendi çağını anlattığını zannetmektedir. Oysa o, eski sentaks ve vokabüllerle aslında hâlihazırda yaşamakta ve yaşatmaktadır:

“Şekerciden ayrılıp kestane şekerinden yiye yiye yolumuzu Çekirge semtine düştürdük.Orada meşhur Yusuf Beğ'in idaresindeki Hüsnügüzel hanına vasil olduk. Bu han kaplıcalı olub müşterileri oda kapatır; gönlünce eğleşir. İsteyen hamamın ortasındaki umumi havuzda suya girip derdine deva bulur; isteyen hanın küçük hamamını oda hakkı ödeyip kendüğe kapatarak bir müddetle yalunuz başına zevk ü safa eder. Biz hem yalunuz hem de cemaatle eğleşmeyi seven takımından olmağla ikisine birden yazıldık.” (s.48).

“Hacıbektaş nam bir küçük şehir olup vaktiyle Sulucakarahöyük tesmiye ederlerdi. Suyu bol olmağla öyle dimişler. Lakin Hacı Bektaş-ı Veli Hünkâr Sulucakarahöyük'te vefat ettiğinden anın hatrı'çün adı denişüp Hacıbektaş tabir olunmuştur. Eski adı da kaybolmakla kadim tarih bilenler Sulucakarahöyükdiyince bilirler kalı bilmez.” (s.239).

Gülcehal, gidilen yerleri, kişileri ve kültürlerini gerçeki kılabilmek için de yöresel ağızları kullanmaya dikkat etmiştir. Konya ağızı,

“Bizim Beyşehir'e doymadı daha misafir ne oluyunuz oğlum”. (s.126).

“Ademe bak len. Oynayıpduru” (s.130.)

“Anem izin var mı sonra bana söz etmesinler” (s. 138).

“Selluş oğlum milleti çekicinen oynadıyon” (s.183).

“Ben de sevem üzümün gurusunu yiyoz geldikçe” (s.185).

gibi kullanımlarla yansıtılırken, yazar Sulucakarahöyük ve Sivas'a özgü konuşmaları da aynı şekilde eserine taşımaya gayret etmiştir:

“O istasyondaki minibüs gibi var daha birkaç tane. Eşegimiz çoktur bizim. Eşekbüsle gidip gelir çoğu kişi”. (128).

“Nah şorda vuruşmuşlar”. (s.229).

“Bah a çok sürmedi.” (s.268).

“Sefil olduk burlarda ama az yerinde keyfim. Oturalım da çay gelsin”. (s.268).

Gülcehal, okuyucuya seyahatlerin sahiciliğine inandırmak için uğrak yerlerinin coğrafi ve kültürel özelliklerine de sürekli göndermeler yapmıştır. Bu arada yöresel yemekler hemen hiç unutulmamış, ihmal edilmemiştir. O kadar ki, romanda, yemekler, şekerler ve tatlılar, tarifleriyle birlikte ayrı bir katman oluşturacak zenginliktedir. Bu açıdan eseri yer yer, yöresel değerler ve yemekler kitabı olarak da okumak mümkün olabilmektedir.

5.1. Üslubu

Psikanalitik kuramın penceresinden bir bakışla, bir sanatçının üslubunun onun ruh hâlinin yansıması olduğunu söyleyebiliriz. Eğer, yazarın, söylemek istedikleri açık ve net ise, kullandığı kelimelerle cümleleri de açık ve net olacaktır. Aksi takdirde, ruh hâlinin karmaşıklığı veya bilinç akışının düzensizliği üsluba aynı şekilde aksetmektedir. Artık, cümleler eğilip bükülecek, nispet-siz olarak genişleyecek, eserin formu hissedilir biçimde etkilenecektir. Kısacası, benzetme yerindeyse, bir piton yılanının avını yuttuktan sonraki şişkinlik hâline benzer bir durum meydana gelecektir. Büyük lokmalar gibi, sırasız ve tertipsiz düşünceler de, kelimelerden başlayarak sırasıyla cümleleri, paragraf-

ları, bölümleri, nihayetinde eserin bütün konteksini hissedilir biçimde etkileyecek, değiştirecektir.

al-qalandar'da, Hacı Bektaş'taki cem ayininin anlatıldığı sayfalarda içeriğin formu açık bir şekilde eğip büktüğüne şöyle tanık oluruz:

“Dirseklerden bükülmüş kollar ifadeli elleri bir sarkaç gibi bir sağa bir sola yatırırken ve iki paralel kolla kolların ucunda jestler yapan eller sanki bir makinenin çalıştırdığı ikiz kuklalar gibi komik bir ritimle savrulurken bir yandan da iki minik ruhbanı iş üzerinde tutmuş gibi korkuyla karışık bir skandal duygusu uyanıyor röntgeninin üzerinde. Genç adam samah yapanların sanki ayrı bir varlık ve yaşama amacı kazanmış kollarını ayırıyor bedenlerinden ve o kolları önce oyuncak bebeklere sonra yine kollara ama kesik kollara ve nihayet bunu da bırakıp yerel kıyafet giymiş müze bebeklerine yani neticede yine bebeklere dönüştürüyor. Kol-bebeklerin etek uçlarından bağlandıkları bedenler var ama bebek-kolların bağlandığı bu bedenlerin kime ait olduğu köylü dansçıların yelekli şalvarlı ya da üç etekli olup olmadığı başlıklarındaki dilim sayısı alınlarında boncuk boncuk biriken ter ve terin burnuna çarpan kokusu gerçek bir varlık kazanmakta zorlanacak gibi genç adamın zihninde. Sanki kollar ve samahın ritmi diğer canlıları ve eşyayı hükümsüz kıldı ve bu eşya ve canlılara ilişkin varlık bilgisi genç adamın zihninde bir yere demirlemekte güçlük çekiyor şimdi ve genç adamın kendisi de bu tuhaf yoğunlaşma ya da dalgınlık anında hipnotize olmuş gibi mekanik hareketlerini hep baştan alan kollara bakmak zorunda.” (s.254).

İlk bakışta, bu paragraf bir samah sahnesini tasvir eder görünmektedir. Ama, bir yandan da bütünlüğü olan nesnelere (insanların) nasıl dağıldığını, zihnin bu dağılma durumuyla nasıl başa çıkmaya çalıştığını ve bunu yansıtan dilin zihindeki dağılmayı zapt etmek için nasıl bir çabaya giriştiğini bize göstermektedir.

“Az önce içinde canlanan ve hâlâ yaşayan sevince gölge düşmesin diye ve bir yandan da o gölgeyi bile isteye düşürecek çünkü ardından daha büyük bir düş kırıklığı gelebilir ertelenmiş bir düş bozumunun ve ne de olsa insanın kendisini alıştırmayı gerektir düş bozumlarına. Evet, düş kırıklığı ile düş bozumu arasında bir fark var herhalde çünkü bir hayalden vazgeçmek düş bozumu ise bir hayali terk etmek zorunda kalmak da düş kırıklığıdır ve genç adam tecrübeyle biliyor ilkinin ikinciden daha zor olduğunu. Gerçekçilik prensibi diyor buna ya aslında mutsuzluktan korunma prensibi adı ve bu söz de anlamsız bir bakıma çünkü biliyor ki ne gerçeklikten ne de mutsuzluktan kaçınmanın bir yolu vardır hayatta. O halde. Bunlar sekiz yüz yıldır aynı şarkıları söyleyen aynı yoldan aynı şekilde geçen bir mummyalar alayıdır ve mademki yüzlerce yıldır aynı şeyi yapıp söylediler ve bu çağda yaşayan insanın derdine de derman olamazlar meğerki mummyaya dönüşmemişse o insan. (s.265).

Bu satırlar ise, kahramanın artık geçmişle bir bağlantı kurmaktan da ümidi kesmiş olduğunu aktarmaktadır. Burada, kahramanın iç çöküntüsüne paralel olarak, dilin zihindeki büyük gerilimleri taşımaya çalışırken nasıl esne-

diğini ve yer yer çatlama noktasına geldiğini daha açık görmekteyiz. Huzursuz ruh hali, normal söz dizimini ve standart cümle hacmini zorlayan abartılı yapılarla metne yansımıştır. Sözcük ve ses tekrarlarıyla cümle içi kafiyeye yönelen ritmik arayışlar, sanki çocuksu bir tekerleme ahenginin öne çıkmaya başladığı psikolojik bir gerileme halini temsil etmekte gibidir.

5.2. Kurgusu

Romanın kurgusu itibariyle de çeşitli zorlamalar içerdiğini söylemek çok yanlış olmayacaktır. Kuşkusuz, eserin genel çerçevesinin ve çizgisel ilerleyişinin bir gerekliliği olarak, asıl kahramanının, diğer figürlerle ilişkisi büyük ölçüde, bağlantılar ve tesadüfler üzerinden yürütülmüştür. Kahraman nereye giderse, bir şekilde yan figürler de oraya gitmektedirler. Ancak, bu sürekli ve zorunlu bir araya gelişler oyunu, -*Al-qalandar*, her ne kadar zihni bir seyahatin kitabı olsa bile- okurun her şeyi unutup metnin içinde kaybolmasına bir türlü izin vermemektedir. Gülcemal, kahramanının zihinsel yolculuğunu anlamlandırabilmek ve doğru değerlendirebilmek adına, onun, fizikî koşullarının ve çevresinin yanı sıra isteklerini ve hayallerini de, gidilen her yere eksiz biçimde taşımaya çalışmıştır. Modern bir kalender kimliğindeki Genç Adam'ın, günlük hayatında özlemini duyduklarıyla varlıklarından sıkıldıklarının, sevdikleriyle sevmediklerinin, zihni seyahatinin başlıca duraklarında biraraya getirilip durmaları, herhalde bunun için olmalıdır.

Romanda yan karakterlere, belirgin bir biçimde, vapurda iki genç, Beyşehir'li iki delikanlı, İlyas ve yeşil, Celalettin ve Şems gibi çiftler olarak yer verilmesi de dikkat çekicidir. Ana karakter de hep bir ikili oluşturmanın, daha doğrusu kendisini bütünleyeceğini umduğu bir ilişkinin gayretinde ve peşindedir. Bu açıdan *al-qalandar*, "tek" olmanın dayanılmaz ağırlığından kurtulmak isteyen aykırı bir kişiliğin çığılığı olarak da okunabilmektedir.

Bu arada, Romanın önemli karakterlerinden olan Celil ve Hurşit de başlangıçtaki düğün sahnesinden itibaren hemen her durakta kahramanımızın yanında olabilmeyi başarmaktadırlar. Fakat Genç Adam, her defasında bu iki kişiyi tanımamaktadır. Yani, onlarla tanışmışlığı reddetmektedir. Buradan anlaşılıyor ki, Celil ve Hurşit, romanda, Genç Adam'ın içinden kaçtığı çevreyi temsil etmektedirler. Kahramanın onları her defasında tanımazlıktan gelmesi, bir tür bilinç dışı reaksiyonu göstermektedir. Nitekim onlar, kahramanın son yolculuğuna katılmamışlar; Nuh'un Gemisi'ne binememişlerdir.

Diğer karakterlerden Beyşehirli iki delikanlı, İlyas ile yeşil ve Hersî'nin, Genç Adam'ın adeta bir uzvu gibi her yerde yeniden yeniden var edilmeleri ise, kurguyu bir ölçüde masallaştırmıştır. Kurgunun masallaşması, eserin inandırıcılığını zayıflattığı gerekçesiyle bir handikap olarak değerlendirildi.

rilebileceği gibi, metni kutsallaştırdığı gerekçesiyle avantaj olarak da değerlendirilebilir. Bu noktadan da yazarın özellikle böyle bir yapı kurguladığı sonucuna varılabilir. Herhalde ona zihinde yapılan bir yolculuğun inandırıcılığını artırmaya çalışmak nafîle bir çaba gibi görünmüş olmalıdır; tesa-düflerle ve yer yer olağanüstülüklerle örülmüş bir metnin masalsılığı ise çok daha cezbedici... Gülcemal'in, eserinin son bölümünü, yani, kahramanın bütün seyahatlerini tamamlayıp İstanbul'a geri gelişini "Sürgüne Dönüş" olarak isimlendirmesi, böyle bir yorumu haklı çıkarmaktadır. Bir rüya görül-müş diyar diyar uçulmuş, sonra uyanılmış, masallar dünyasından gerçek-ler dünyasının taş zemine sertçe düşülmüştür.

SONUÇ

Sonuç olarak, *al-qalandar*'ın, başını alıp gitmenin, ama bir menzile varama-manın hikâyesi olduğu söylenebilir. İstikamete ulaşılammıştır. Peki, istikamete neresidir, böyle bir yer var mıdır? Varsa oraya ulaşmak mümkün müdür?

Roman baştan sona, böyle sorular, belirsizlikler ve tezatlar yumağıdır.

Bir yolculuğa çıkılmıştır, fakat bunun fizikî mi zihnî mi bir eylem olduğu belirtilmemiştir. Kesin olan, öyle ya da böyle, bu yolculuğun manevi bir derinleşme, bir iç hesaplaşma boyutu taşıdığıdır. Modern çağın huzursuz ada-mı "Al-Qalandar", bir dervişin seyr ü sülûk sürecini yaşamak istemiş ve yaşamıştır. Ne var ki, ne niyeti olması gerektiği kadar tam ve hâlistir, ne de şart-ları tamdır. Sadece, yaşadığı hayattan sıkılmış, çevresinden bunalmış kaçma-ya başlamıştır. Hiçbir hazırlığı ve donanımı yoktur. "Doğu"ya doğru koşmak-tadır, fakat yol boyunca başvurduğu veya karşılaştırmalarda bulunduğu bü-tün referansları "Batı"dandır. Aykırı cinsel tercihleri de ana istikametini değıl-se bile duraklarını, tercihlerini ve değerlendirmelerini sürekli etkilemekte, yol-culuğunu daha da zorlaştırmaktadır.

Aynı cümleden olarak, bir mana yolculuğu hikâye edildiği hâlde, *al-qalan-dar*'ın kahramanı Genç Adam, aşkın ve duygunun değil aklın ve zekânın ya-nında saf tutmuştur. Dünyaya geri dönme sınavında, duyguyu ve coşkuyu tem-sil eden Mevlânâ'nın ve Yunus Emre'nin değil, akıllı, zekâyı, kurnazlığı temsil eden Nasreddin Hoca'nın yanında yer almıştır.

Genç Adam'la arkadaşlarının uzun yolculuklarını bir kovukta noktalamaları da birbirine zıt yorumlara imkân vermektedir. İlk akla gelen; bu sonun bir yenilgiyi işaret ettiği-dir. Ne var ki, bir kurtuluşu, dolayısıyla bir zaferi ifade ettiği de düşünülebilir. Metin, apaçık bir şekilde *Yedi Uyuyanlar*'a gönderme yaptığına göre, sığınılan bu mağara, onları kaçtıklarından saklayacak, yepyeni bir sabaha kavuşturacaktır. Genç Adam'ın sevdiklerini beraberinde götür-mesi, böyle bir hesabın varlığını kanıtlar mahiyettedir.

Diğer taraftan, Gülcemal'ın eserini bu şekilde tezatlar üzerine kurmasını doğal kabul etmek de olasıdır. Pekâlâ, eser şöyle bir tez üzerine kurulmuş olabilir: Eğer, modern insan gün gelir de her şeyi bırakıp yüzyıllar ötesinin bir yolculuğuna çıkmak isterse, karanlıklar içinde, bir ileri-iki geri, sürekli yalpalayan düzensiz bir yürüyüşü göze alacak demektir. Bu paradoks, bugünden düne kaçışlarla dünden bugüne dönüşler arasında hep devam edecektir.

Yalnız, dikkate değer husus, *al-qalandar'*ın kişileri arasında, romanlardaki alırsılagelmiş çatışmaların kurulmamış olmasıdır. Anlatıcı karakterin dışında romanda var olan diğer şahıslar, büyük ölçüde muhayyeldir. Denilebilir ki, kahramanın iç dünyasının çeşitli cephelerini temsil etmekte ve onun kendisiyle hesaplaşmasında aracı rolü oynamaktadırlar. Romanda, kahramanın sürekli unutmak suretiyle sevmediğini hissettirdiği Celil ve Hurşit isimli iki kişi vardır, ama gerçekten düşman karakterler yoktur. Yani eserde iyiler ve kötüler arasında bir çatışma bulunmamaktadır. Oysa olmalıdır. Hayat, "ben" ve "öteki"nin mücadelesi üzerine kurulmuştur. Gülcemal, kurgusunu, ayrı ayrı kişilerin değil, "ben" içindeki "benler" in çatışması üzerine bina etmeyi tercih etmiştir. Daha açık bir söyleyişle diyebiliriz ki; *al-qalandar'* da kahramanımız, başka kişilerle değil, kendi içindeki kişilerle mücadele hâlinindedir; kaçışı da yine kendisinden kendisinedir.

Hatırlanacağı gibi, *al-qalandar'*a dair bu incelememiz sorularla başlamıştı. Ve kaçınılmaz olarak yine sorularla bitecektir. Çünkü yapılan yorumlar yeni sorunsallar ortaya koymuştur.

Romanın kahramanı, sadece mekânda değil, zamanda da kaçmaya çalışmıştır. Öyleyse yeni sorumuz, bir insanın yaşadığı çağın kişisi olmaktan kurtulması mümkün müdür, olacaktır; insan her şeyi bırakıp başka bir çağda yeni bir hayat kurgulayabilir mi? İkinci ilave sorumuz ise, şöyle şekillenecektir: Kahramanımızın sığındığı her köşeden yüz geri edilmiş olması ne anlama gelmektedir, tarihte, dervişlerde, şeyhlerde arayıp bulamadığı bilgelik nedir? *al-qalandar'*ın Genç Adam'ın, kendisini sadece, o da bir nebze, başına buyruk deli bir kişilik olarak çizilmiş olan Hersî (Odman Baba)'ye yakın hissetmesi, aslında, çözümün aranan yerlerde olmadığını mı göstermektedir? Başka bir ifadeyle, mistik bir arayış, çağdaş insanın derdine derman olabilir mi? Menakıbnâmelerin veya velâyetnâmelerin evliyalari, gerçek birer rol model midirler, yoksa yüzyıllar içerisinde tasarlanagelmiş hayali birer resim midirler? Genç Adam, bize, Tasavvuf'ta "ben" i terk etmek esas iken, "ben" leri yüceltmek üzerine bina edilmiş bu metinlerin düştükleri yaman çelişkileri de mi anlatmaya çalışmaktadır?

DİPNOTLAR

- 1 Gülcemal, *Mylassiad*, Kırmızı Korsan Yayınları, İstanbul, 2006.
- 2 Gülcemal, *al-qalandar*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2012.
- 3 Gülcemal, *al-qalandar*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2012. Bu çalışmada künyesi verilen baskı kullanılmıştır.

- 4 Süleyman Uludağ, "Sülûk", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 38, İstanbul, 2010, s. 127.
- 5 Muhyiddinbnü'l-Arabî, *el- Fütûhât II*, s. 380-381.
- 6 Nihat Azamat, "Kalenderiyye", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 24, İstanbul, 2001, s. 253.
- 7 Ahmet Yaşar Ocak, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Süfîlik: Kalenderîler*, TTK Basımevi, Ankara, 1999, s. 14.
- 8 Ayrıntı için bk, Ahmet Yaşar Ocak, *age.*, s. 3-11.
- 9 *age.*, s. 7.
- 10 Tanımlar için bk., Mehmet Tekin, *Roman Sanatı Romanın Unsurları I*, Ötüken, İstanbul 2002, s. 61-69. Vak'a, Şerif Aktaş tarafından, "herhangi bir alaka ile bir arada bulunan veya birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münasebetlerinin tezahürüdür" şeklinde tanımlanmıştır. bk., *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınevi, Ankara, 1991, s. 47-48.
- 11 Mark Schorer gibi kuramcılar, "bakış açısı"nu geniş bir yaklaşımla teknik ve yöntemle eşanlamlı saymakta; onu, konusunu araştırmak, bulmak, geliştirmek, değerlendirmek ve ruh kazandırmak için romancının elindeki tek araç olarak görmektedirler. Gerçekten de romanın yapısı, olaylarının saptanması, düzenlenmesi ve sıralanmasında "bakış açısı" yazarın en doğal yardımcısıdır. Romanın anlatım dili ve üslûbu, tamamıyla kullanılan "bakış açısı"na bağlıdır. Yazar, okuyucuyu, kişilere ve olaylara, istediği çizgide yönlendirmeyi de yine "bakış açısı" yoluyla sağlamaktadır. bk., Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1977, s. 18-19.
- 12 Anlatıcılar ve bakış açıları konusunun daha derinlemesine incelemesi ve metin uygulaması için bkz., Ali Budak, "Mario Levi'nin 'Yeni Roman': Size Pandispanya Yaptım - Yıpsal Bir Çözümleme Denemesi", *Osmanlı Modernleşmesi Gazetecilik ve Edebiyat*, Bilge Kültür Sanat Yayınevi, İstanbul, 2014, s. 423-458.
- 13 Tanrısal bakış açısı yöntemi, yazar ile okuyucunun ortak değerlere sahip buldukları toplumlarda geçerlidir. Çünkü böyle bir anlatım yönteminin kullanılabilmesi için yazarın ileri sürdüğü görüş ve düşüncelerin okurlarınca da benimseneceğine, paylaşılacağına güvenmesi gerekir. En sekizinci yüzyıl İngiltere'sinde romancıyla okurunun üstünde birleştikleri yaygın değerler, tanrısal anlatım yönteminin kullanılabilmesi için uygun bir toplum ortamı oluşturuyordu. Böyle bir ortak değerler ortamı on dokuzuncu yüzyılın sonlarına değin sürdüğünden, bu yöntem bir takım değişikliklerle Jane Austen, Dickens, Thackeray, George Eliot, Meredith, Flardy gibi yüzyılın önde gelen romancılarınınca da kullanılmıştır. Bütün bu yazarların bu yöntemle anlatılan romanlarında yazarın varlığı göz önündedir; hikâyeyi anlatmakla kalmaz, olaylar hakkında açıklama ve yorumlarda da bulunur. Yirminci yüzyılın başlarında, özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda görülen toplumsal değişiklikler insanların ortak inanç ve değerlerini sarstıkça, kendi görüş ve düşüncelerini açıklanma ileri sürmenin güçlüğünü gören roman yazarları daha nesnel anlatım yöntemleri aramaya, daha sınırlı bakış açıları kullanmaya başlamışlardır. bk., Aytür, *age.*, s. 25.
- 14 Mevlânâ'nın ilk semâi nerede ve niçin yaptığı tam olarak bilinmemektedir. Ama onun, dergâhta, evde, çarşıda ve bazen de ders esnasında cezbeye gelip herhangi bir kurala tabi olmadan içinden geldiği dönmeğe başladığını Eflâkî Dede'nin *Âriflerin Menkabeleri* adlı eserinde belirtmektedir. bk., Ahmet Eflâkî, *Âriflerin Menkabeleri I-II*, Çev. Tahsin Yazıcı, İstanbul, 1973, s. 115, 223, 451. vs. Mevlânâ'nın, Şems-i Tebrizi'nin kaybolmasından sonra kendisine halef seçtiği Kuyumcu Selâhaddin'in sarraf dükkânının önünden geçerken onun çekiç darbelerindeki ritimlerden cezbeye kapılıp Semâ'ya başladığı yaygın olarak söylenegelmektedir. Yine, bir gün Konya sokaklarında dolaşırken avladığı tilkinin postunu kendi lehçesiyle "dilkü, dilkü" diye bağırarak satan bir Türkmen'in bu nağmesinden cezbeye gelerek orada semâ etmeye başladığı da rivayetler arasındadır. Çünkü 'dilkü' kelimesinin Farsça'da 'gönül neredesin?' anlamına gelmesi Mevlânâ'yı duygulandırmıştır. Mevlânâ'nın gerek Selçuklu sarayında, gerekse civar kentlerde dâvet edildiği toplantılarda semâ meclislerini yönettiği ve katılanlarla birlikte semâ yaptığı da ayrıntılı olarak Ariflerin Menkabeleri'nde anlatılmıştır. Mevlânâ ve Kuyumcu Selâhaddin'in dostlukları için bk., Nuri Şimşekler, "Hz. Mevlânâ ve Selâhaddin-i Zerküb", *Mevlânâ Panellerinde Sunulan Bildiriler I*, Konya, 2000, s. 41-48.
- 15 Hersî karakteri üzerinden romana yansıtılan bu yaklaşım tarzı, Odman Baba Velâyetnâmesinde şu cümlelerle yer almıştır: "Vardar Yenice'si derler, ol diyâr'da bir şehir vardır. Ana doğru revân oldu. Çün bu hâli Mü'min Derviş gördü, ni'metifâr olunca sabr'eyledi. Duâ-senâ olunduktan sonra ol dahi ol Kân-ı Vilâyet'inderp'eyincemürîdlerinerevân oldu. Bu tarafta ol Kân-ı Vilâyet çün ol şeh'r'e geldi. Mâ-halakallâh ol gün şeh'r'inbâzâr'ıdurmuşıdı, ki mübârek kademi bastı ve bir kenarda huzûr birle ârâm ettikten sonra oturduğu yerde meğer bir hammam çirkefi (hamam suyu)akıp, geçeridi. Dahi ol Kân-ı Vilâyet ol hammam çirkefinden eğilip su içti... Çün şehir halkı muayyen müşâhede ettiler, besî ibrete ve hayrete varıp ayıttılar kim; Bu kişi ne acep kimse olur kim bu hammam çirkefinden ikrah etmeyip (iğrenmeyip) su gibi içti, dediler. Dahi ol Kân-ı Vilâyet'e aralarından bir kişi su'âl etti kim, bu hammam çirkefinden niçin su

içtin, kim bu su Âdem çirkefinden murdâr olmuştur dedi. Çün ol Kân-ı Vilâyet bu âdemin haberine müsemi' oldu ve cevâba gelip ayıttı kim; Murdâr nesne yokudur, sen yalan söyleme dedi." bk., *Odman Baba Vilâyetnamesi – Vilâyetname-i Şâhî Gö'çek Abdal*, Haz. Şevki Koca, Bektaşî Kültür Derneği Yayını, İstanbul, 2002, s. 74-75.

- 16 Eshab-ı Kehf' yahut Yedi Uyuyanlar hikâyesinin kökeni pagan kültürlerine kadar uzanmaktadır. Hikâye, Kur'an-ı Kerim' de ve diğer semâvi kitaplarda ba'süba'de'l- mevt (yeniden dirilme) inancının delilleri arasında gösterilir. Efsus (Efes) ya da Yarpuz denilen bir şehirde Dakyanus (Dakyus) adında bir zalim hükümdar halkı kendisine ve putlarına inanmaya zorlamaktadır. Ne var ki en yakının yardımcılarında Yemliha, Mekselina, Mislin, Mernuş, Debernuş ve Şazenuş adlı gençler bir tanrı inancına sahiptirler ve gizli gizli ibadet etmektedirler. Dakyanus'un durumdan haberdar olması üzerine şehirden kaçarlar ve yolda kendileri gibi inançlı bir çobana rastlar. Böylece çoban ve Kitmir adındaki köpeği de onlara katılır. Hep birlikte bir mağaraya saklanırlar ve orada uyuşuklanırlar. Hükümdarın adamları mağarayı bulurlar, ancak içeri girmezler, çıkmalarını önlemek için ağzını sınıksız örerler. İnanca göre, yedi genç ve Kitmir adlı köpek, ölmez, yüzyıllar boyunca uyumaya devam ederler. Sonunda ilahi bir şekilde uyandırılırlar. Mağara arkadaşları manasına gelen, Ashab-ı Kehf'ten, Kur'an-ı Kerim'de, Kehf Suresi'nin 9. ile 26. ayetleri arasında bahsedilmektedir. 25. ayette "300 yıl kalıp 9 yıl arttırdılar" cümlesi kullanılmıştır.
- 17 Gülcemal, *Mylassiad*, Kırmızı Korsan Yayınları, İstanbul, 2006, s. 19.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınevi, Ankara, 1991.
- Aytür, Ünal, *Henry James ve Roman Sanatı*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1977.
- Azamat, Nihat, "Kalenderiyye", *TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt: 24*, İstanbul, 2000.
- Budak, Ali, "Mario Levi'nin 'Yeni Roman': Size Pandispanya Yaptım - Yapısal Bir Çözümleme Denemesi", http://www.yenifikirdergisi.com/?menu=pages&p=details_of_article&id=77
- Budak, Ali, *Osmanlı Modernleşmesi Gazetecilik ve Edebiyat*, Bilge Kültür Sanat Yayınevi, İstanbul, 2014, s. 423-458.
- Gülcemal, *Mylassiad*, Kırmızı Korsan Yayınları, İstanbul, 2006.
- Muhyiddin İbnü'l-Arabî, *El- Fütühât II*, s. 380-381.
- Ocak, Ahmet Yaşar, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Sûflilik: Kalenderîler*, TTK Basımevi, Ankara, 1999.
- Odman Baba Vilâyetnamesi, Vilâyetname-i Şâhî Gö'çek Abdal*, (Haz. Şevki Koca), Bektaşî Kültür Derneği Yayını, İstanbul, 2002.
- Şimşekler, Nuri, "Hz. Mevlânâ ve Selâhaddin-i Zerküb", *Mevlânâ Panellerinde Sunulan Bildiriler I*, Konya, 2000.
- Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı Romanın Unsurları I*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2002.
- Uludağ, Süleyman, "Sülûk", *TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt: 38*, İstanbul, 2010.

EVİN SAHİBİ HİKÂYESİNDE YILANIN SEMBOLİK ANLAMLARI VE FOLKLORİK UNSURLAR

Mehmet Güneş*



Özet: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Evin Sahibi" hikâyesinde yılan, sembolik anlamlara sahip olup hikâyenin kurgusunda folklorik unsurlar da işlevseldir. Hikâyedeki yılan, Şeytan'ı, cinleri, korku ve vesveseyi sembolize eder. Tanpınar, "Kerkük Hatıraları" yazısında da söz ettiği üzere, bu hikâyeyi büyükannesinin anlattığı masallardan ve histerik bir kadın olan Gülbuy adlı hizmetçilerinin sanrıya dayalı hatıralarından yararlanarak kurgulamıştır. "Evin Sahibi" hikâyesi hakkında daha önce müstakil önemli yazılar yazıldığı gibi birçok çalışmada da bu hikâyeye ilişkin özgün değerlendirmeler yapılmıştır. Ancak daha önceki çalışmalarda hikâyedeki yılanın sembolik anlamları ve onun folklorik kaynakları üzerinde ayrıntılı olarak durulmamıştır. Bu makalede hatıra-kurmaca-folklor ilişkisi de tespit edilip teorik eserlerden de yararlanılarak hikâyedeki sembolik anlam ve folklorik unsurlar değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: yılan, sembol, motif, folklor, Şeytan, Cin, korku, ölüm, mitoloji, masal, efsane.

THE SYMBOLIC MEANINGS OF SNAKE AND FOLKLORIC ELEMENTS IN THE STORY OF "EVİN SAHİBİ"/[THE OWNER OF THE HOUSE]

Abstract: Snake has symbolic meanings in the story of "Evin Sahibi" [The Owner of the House] by Ahmet Hamdi Tanpınar, and the folkloric elements are functional in the plot of the story. It is seen that snake, Satan and genie symbolize fear and solicitude. As mentioned in "Kerkük Hatıraları" [Memoires of Kirkuk] by Tanpınar, he has built this story on the tales his grandmother told him and on delusive memoires of their housemaid called Gülbuy who was a hysteric woman. Previously, some important separate articles were written on this story and some original appraisals were made on it in several academic works. However, the symbolic meanings of snake and its folkloric sources were not examined in detail. In this article, the relationship between memoire, fiction and folklore was indicated, and the symbolic meanings and folkloric elements of the story were examined by employing some theoretical sources.

Keywords: snake, symbol, motif, folklore, Satan, genie, fear, death, mythology, tale, legend

* Doç. Dr., Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, mgunes@marmara.edu.tr

GİRİŞ

Motif olarak yılan, Dünya ve Türk mitolojisinde olduğu kadar kutsal kitaplarda da geçer. Mitolojilerde, kutsal inançlarda ve halk kültüründeki birçok motif gibi yılan da sembolik anlamlara sahip olup bu sembollerin altında derin anlamlar gizlidir. Yahudi kaynaklarında Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın Cennet'ten kovulmasında yılanın Şeytan'la işbirliğinden ve Şeytan'ın şekil değiştirip yılan kılığına büründüğünden, yılanın ağzına girerek Hz. Havva'yı kandırıldığından söz edilir. Hıristiyanlar, Hz. Âdem'in yasak meyveden yiyerek büyük günah işleyip Allah'ın gazabına uğradığına, O'nun bu günahının kıyamete kadar her yeni doğan çocuğa geçtiğine, günahkâr doğan çocukların vafitiz edilerek günahtan kurtulduklarına inanırlar. "Aslî/ilk günah" inancı, Hıristiyan kültür ve felsefesinin özüdür. Kur'an-ı Kerim'de Hz. Âdem'in Cennet'ten kovulması doğrudan Şeytan'ın intikamıyla ilişkilidir.¹ Şeytan, Hz. Âdem'e secde etmeyi reddetmeden önce diğer meleklerden farksızken daha sonra Allah tarafından lânetlenmiştir. Şeytan'a göre, kendisi için secdeye zorlandığı Hz. Âdem ve onun nesli asla mutlu olmamalıdır; Şeytan emeline ulaşmak için insanı kötülüğe yöneltmek, iyilikten alıkoymak gayreti içindedir. Kutsal inançlarda ve mitoloji, masal, efsane vb. halk anlatılarında Şeytan hep kötülükle özdeşleştirilir.

Mitolojilerde ve kutsal inançlarda olduğu gibi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Evin Sahibi" hikâyesindeki yılan motifi de sembolik açılımları olan bir unsurdur. Bu hikâyedeki "yılan" motifi farklı yorumlara müsait olmakla birlikte, hikâye içindeki işlevine ve ona yüklenen anlamlara bakıldığında, yılanın bazı yönleriyle insanoğlunun ezeli ve ebedî düşmanı Şeytan'ı, Şeytan'ın insana verdiği vesvese ve korkuları sembolize ettiği görülür. "İnsana musallat olup onu saptırmaya çalışan ruhanî varlık"² olan Şeytan'ın varoluşunun amacı, insanı kötülüğe sevk etmektir. İnsanoğlunun özüne bağlı olarak iyi/olumlu eylemde bulunması Şeytan'ı huzursuz eder, öfkelenendir; bu yüzden de o, insanların mutlu olmasından korkar. Bir hayvan olarak "yılan" da itici, zararlı bir varlık olarak kabul edilir; kötülükle anılır. Hikâyedeki yılan güzel bir genç kıza âşık olması yönüyle cinleri simgelerken, intikam duygusu yönüyle de Hz. Âdem'e ve soyundan gelenlere düşman olan Şeytan'ı simgeler. Birçok kutsal inançta da "cin"³, "melek", "Şeytan" kavramları birbirine karışır, birlikte anılır.

1. HATIRA-KURMACA-FOLKLOR BAĞLAMINDA "EVİN SAHİBİ" HİKÂYESİ

Tanpınar'ın "Kerkük Hatıraları"nda da belirttiği üzere,⁴ Kerkük'teki hizmetçileri Gülbuy'un vehimlerinin / sanrılarının, babaannesinin anlattığı ma-

salların, biraz da hatıralarının etkisiyle yazdığı “Evin Sahibi” hikâyesinde “yılan”, motif ve sembol olarak hikâyenin kurgusunda işlevsel bir konuma sahiptir. Hikâyenin başında “Bir hastanede bulunmuş cep defterinden”⁵ ifadesinin kullanılması kurmaca-hatıra-gerçeklik bağlamında önemlidir. Hikâye, masallar ve halk anlatılarıyla zihin yapısı alt üst olan, sevdiği insanları tek tek kaybettiği için kendisini oldukça yalnız hissedip sürekli ölüm korkusuyla yaşayan anlatıcının sanrılarından oluşur. Tanpınar başka eserlerinde yaptığı gibi bu hikâyede de “rüya ve duygu durumlarını, bir rüya ve duygu durumu olduklarını söylemeden birer hikâye kahramanı gibi anlatmak” yöntemini seçmiştir.⁶ Anlatıcı, kendisi çok küçükken önce babasını, sonra annesini, daha sonra anneannesini ve en son da dedesi ve başka yakınlarını kaybettiği için sürekli ölüm korkusuyla yaşamaktadır. “Ölüm, hayatının hiçbir devresinde kendini ona unutturmamış, doğuşundan itibaren, etrafında varlığını hissettirerek yaşama zevkini yok etmiştir.”⁷ Otobiyografik anlatım tarzıyla yazılan bu hikâye de gizemli bir anlatıya dönüşmüştür. Anlatıcı, hizmetçileri Gülbuy’un anlattıklarının tesiriyle ruh sağlığını kaybetmiş, sürekli ölüm korkusuyla yaşamaya başlamıştır.

Tanpınar, birçok eserini oluştururken yaptığı gibi “Evin Sahibi” hikâyesini yazarken de okuduğu Doğu ve Batı kaynaklarıyla birlikte, kişisel gözlem ve deneyimlerden, tanık olduğu olaylardan, aile büyüklerinden dinlediği masallardan yararlanır; kullandığı malzemeyi estetize ederek metnin dokusuna yerleştirir. Bu hikâyeyi daha çok hizmetçileri Gülbuy’un anlattıklarından etkilenerek kaleme alan yazarın, babaannesinden dinlediği masallardan, Batı ile Doğu mitolojilerinden ve inançlarından da yararlandığı göz ardı edilmez bir gerçektir. Orhan Okay’ın da belirttiği üzere, yazarın büyükannesi halk edebiyatını iyi bilir, onun bu özelliğinden dolayı evleri “masal dünyası”na dönmüştür. Tanpınar’ın halk edebiyatına ve kültürüne ilgisi çocukluk yıllarına dayanır.⁸ Doğu ve Batı kültürlerine aşina olup her iki kültürün kaynaklarını okuyan Tanpınar, birçok eserinde olduğu gibi bu hikâyede de iki farklı kaynağa ait unsur ya da motifleri metnin dokusuna yerleştirir. Yine belirtmek gerekir ki, Tanpınar’ın Doğu kaynaklarından ve Türk halk kültüründen en çok yararlandığı, “hikâyelerinin en çok masalsı öge barındırdığı metni”⁹, “Evin Sahibi”dir.

Tanpınar’ın Türk folkloruna verdiği önemi ve folklorik unsurlardan yararlanması gerektiği düşüncesini göstermesi bakımından şu ifadeleri çarpıcıdır:

“Uçsuz bucaksız bir coğrafyanın, birkaç medeniyet ve kültür tecrübesinin içinden kopup gelen Türk milletinin folkloru da tarihi kadar zengindir. Onu tanıyıp da bu yığınun içine yaratıcı bir hırsıyla kendini atmak istememek oldukça güçtür. Sonra onlar bizim ferdi hayatımıza girmişlerdir. Vatana manzaralarına ve muhayyilemize arslan pençelerinin izi o kadar derin geçmiş ki... Bu kahraman isimler, bu asil gölgeler içimizde ve dört bir yanımızda yaşıyorlar.”¹⁰

Tanpınar'a göre her yazar farkında olarak ya da olmayarak halk kültürünün ve anlatılarının tesirinde kalır. Halk inançları ya da halk anlatılarının tesiri, Tanpınar'ın birçok eserinin kurgusunda işlevseldir. Ancak Tanpınar, halk inancı ya da anlatısına özgü unsurları eserin dokusuna yerleştirir; folklorik unsurlar metne eklenti gibi durmaz.¹¹

Tanpınar, hikâyeyi kurgularken büyükannesinden dinlediği halk anlatılarından, Gülbuy'un sanrıya dayalı anılarından, Anadolu toplumundaki söylencelerden ya da mitolojik unsurlardan yararlanmakla birlikte birçok motifi değiştirmiştir. Hikâyedeki sembolik anlamlar çözüldüğünde Tanpınar'ın hikâyesinde halkın muhayyilesinde yer eden, hayat tarzını biçimlendiren, hatta zaman zaman onları histerik hâle getirip ruh sağlığını bozan halk inanç ve anlatılarının büyüsünü bozup onları dönüştürdüğü görülür. Ancak bu hikâyede postmodern anlatılardaki gibi parodi tekniğinden söz etmek zordur. Türkçeye "gülünç dönüştürüm" şeklinde çevrilen "parodi" tekniğinde gülünçlük ögesi baskın olup metne de ironik üslup hâkimdir. "Bu yönetime başvuran yazarın amacı dönüştürdüğü yapıt konusunda biraz 'yergi' yapmak, biraz eğlen-dirmektir."¹² "Evin Sahibi" hikâyesinde ise açıktan ironik üslup ya da gülünçlük ögesinden söz edilemeyeceği gibi, yazarın okuyucularını eğlendirmek gibi bir amacı da yoktur; esere trajik bir üslup hâkimdir. Terry Eagleton'a göre "her edebiyat metninde bir ya da birkaç alt metin bulunur",¹³ bu bağlamda yorumlandığında "Evin Sahibi" hikâyesinde de masalsı anlatılar, alt metin olarak nitelendirilebilir.

Yukarıda da belirtildiği üzere Tanpınar'a göre "folklor vardır, fakat muhakkak aşılması lazım gelen bir malzeme özelliğindedir".¹⁴ Tanpınar hikâyeyi folklorik malzemeyle oynayarak kurgulayıp daha sonra postmodern yazarların yaptığını, aslında daha önce örtük biçimde metne uygulamıştır. "Evin Sahibi" hikâyesine kaynak oluşturan masalsı anlatıyı Tanpınar'ın "Kerkük Hatıraları"ndan aktarmak gerekirse "delişmen", "hoş sohbet", "yarı isterik" olan Gülbuy çok zengin bir ailenin yakışıklı oğluyla nişanlanır; fakat daha nişanın gecesinde rüyasına giren yılan, ona âşık olduğunu ve onu "kendi malı telâkki ettiğini" söyler, onun başkasıyla evlenmesini yasaklar. Gülbuy, daha sonra da onu rüyalarında "güzel bir delikanlı" olarak görmeye başlar. Yılan her sabah onun yastığının altından süzülüp gitmektedir. "Acaip âşık" ona bu macerayı başkalarından saklamasını tembihler. Ancak nikâh zamanı geldiğinde Gülbuy sırrını ev halkına açmak zorunda kalır. Bir sabah yastığın altına giren yılan yakalanıp öldürülür. Yakma eyleminin ardından önce babası, sonra nişanlısı ölmüş, bir kardeşi vurulmuş, Gülbuy'un da saraları başlamış ve gözlerinden biri kör olmuştur. Tanpınar'ın ailesi de Kerkük'teki üçüncü evlerinde bir yılanı öldürmüşler, ardından Tanpınar'ın annesi de o yıl Musul'da tifüsten ölmüştür. Tanpınar "Evin Sahibi" hikâyesinin Gülbuy'un maceralarının seneler sonra uya-

nışı olduğunu; ancak folklora düşmemek için hikâyeyi yazarken birçok değişiklik yaptığını söyler.¹⁵ Örneğin mekân Kerkük yerine, Musul; yılanın musallat olduğu kişi de anlatıcının annesi olarak değiştirilmiştir. Gülbuy da yaşanan trajediyi aktarıcı konumundadır. Hikâyenin birincil kaynağı bu hatıralar olmakla birlikte -daha önce de belirtildiği üzere- Tanpınar'ın hikâyeyi kurgularken büyükannesinden dinlediği masallardan ve okuduğu mitolojik ya da halk anlatılarından da yararlandığı muhakkaktır. Kaynak olarak halk anlatılarını ve Doğu mitolojisine özgü unsurları metnin dokusuna yerleştiren Tanpınar, bu inançların büyüsunü bozarak onların zihinlerde yarattığı karışıklığı gidermeye çalışır.

2. "EVİN SAHİBİ" HİKÂYESİNDE YILANIN SEMBOLİK ANLAMLARI

Kerkük gibi sıcak iklime sahip coğrafyalardaki insanların soğuk iklimdeki şehir / ülkelerle göre yılanla karşı karşıya gelme ihtimali daha yüksek olup bu topraklardaki insanlar, yılanlarla birlikte yaşamaya alışkındırlar. Tanpınar Kerkük'te iken pek çok yılan görür, yılan öldürülmesi hadiselerine tanık olur. Nitekim Tanpınar bütün sıcak memleketlerde olduğu gibi, yılanın Kerkük'te de bir "muhayyile saltanatı" olduğunu belirtir; yılanın, Anadolu'daki birçok yörede olduğu gibi, Kerkük'te de "evin sahibi ve bir nevi tabu" olarak sayıldığını¹⁶ söyler.

Anadolu halkı arasında yılan etrafında oluşan birçok söylence / anlatı vardır. Ancak belirtmek gerekir ki bu tür inançlarda kutsallaştırılan yılan değil de onun şekline girdiği düşünülen varlıklardır. Halk anlatılarında bu tür işleve sahip olan yılanlar bir mekânın koruyuculuğunu üstlenirlerken, "Evin Sahibi" hikâyesindeki yılanın böyle bir koruyuculuk işlevi yoktur. Nitekim yılan ev değiştirilip başka eve taşınınca o evde de varlığını gösterir. Bu hikâyedeki yılan, kutsal dinlerdeki Şeytan vb. kötü ruhlar gibi insana musallat olmakta, onu izlemekte ve insanların ruh dünyasına hükmetmektedir. Tanpınar fantastik öğelerle süslediği hikâyesinde maziye döner, gizemli insan ve anlatılardan hareketle hikâyeyi yazar. Birçok yönüyle Tanpınar'la benzeşen anlatıcı da sürekli mazide kaldığı için, anı ya da sanrılarını anlatma ihtiyacı hisseder. Bu bakımdan hikâyede anlatıcının hikâyesi çerçeve / üst anlatı, annesi etrafında dönen masalsı / fantastik anlatı olarak adlandırılmaya müsaittir. "Birbirine geçmiş iki anlatıdan oluşan bu hikâyede iç anlatı masal formunu oluşturur.¹⁷ Tanpınar iç hikâyeyi biraz Gülbuy'un sanrıya dayalı anılarından biraz da dinlediği masallardan hareketle kurar. Yazarın hikâyeye gerçek hayattan "gizemli" Abdullah Çavuş ile "histerik" Gülbuy'u dâhil etmesi masal-kurmaca-gerçek ilişkisi bağlamında dikkate değerdir. Yine yazarın hikâyede de sık sık geçen "evin sahibi" ifadesini -"Abdullah Efendi'nin Rüyaları" ve başka hikâyeye-

lerde de bu ifade bazen benzer, bazen de farklı bağlamlarda kullanılır- hikâye başlık olarak vermesi de anlamlıdır.

2.1. *İnsana Âşık ve Görünmez Varlığın Suret Bulmuş Hâli Olarak Yılan*

“Evin Sahibi” hikâyesinde yılanın Suphiye Hanım’a âşık oluşu ve onu sahiplenışı halk anlatılarındaki “cin-insan” ilişkisi motifine benzer. Cinlerin “değişik varlık kalıplarına girerek görünmeleri”, “iyi ya da kötü tesirleri”, insanlarla ilişkileri ve adlandırılmaları farklı ülke ve toplumlarda “dinî ve din dışı literatür”de önemli ve geniş bir yer tutar.¹⁸ Şüphesiz ki “Evin Sahibi” hikâyesinde sembolik olarak oldukça işlevsel olan yılan da görünmez/soyut varlığın görünür/somutlaşmış hâlidir. Hikâyede yılan motifi, aşk bağlamında değerlendirildiğinde yılanın daha çok cinleri andırdığı görülür.

Yukarıda da belirtildiği üzere “Evin Sahibi” hikâyesi, Tanpınar’ın hayatındaki bazı kesitlerle birçok yönden benzerlik gösterir.¹⁹ Hikâyeyi Gülbuy’un maceralarından hareketle yazdığını belirten Tanpınar, “Kerkük Hatıraları”nda Kerkük’te Gülbuy adlı bir hizmetçilerinin bir “yılan”ın kendisine âşık olup başkasıyla evlenmesi durumunda kendisini felakete uğratmakla tehdit ettiğini söyler.²⁰ Tanpınar’ın aktardığı bu hadise, Anadolu halkı arasında anlatılan insan dışı varlıkların insana âşık olması ya da onun üzerine hâkimiyet kurması motiflerini andırır. “Evin Sahibi” hikâyesinin anlatıcısı ve başkişisi de annesinin ölümünü ve yaşadığı felaketleri “yarı deli bir Arap halayığı”ndan dinler, onun adı da Gülbuy’dur. Hikâyeyi hatıralarından hareketle yazan Tanpınar, gerçek hayattaki bazı kişi ve unsurları hikâyeye taşırken birtakım değişiklikler yapmıştır. Anlatıcının bir yılan tarafından öldürülen annesi, henüz küçük bir kız denecek yaşta iken odasında yalnız kaldığında büyük, siyah bir yılan -aslında olmayan- delikten çıkıp onun karşısına gelir, gözlerini üzerine dikerek onu seyrederek. Başlangıçta yılanın varlığı ve hareketlerinden çok korkan kız, zamanla bu duruma alışır; yılanla dost olur, günün belirli saatlerini birlikte geçirirler. Yılanın Suphiye Hanım’la iletişim kurması “görünmeyen varlık”²¹ olarak tanımlanan “cin”lerin görünür hâl alıp insanla iletişim kurduğu inancını andırır. Yılan daha sonra Suphiye Hanım’ın rüyasına da girmeye başlar.

Tanpınar’ın eserlerinde yararlandığı halk anlatısı kaynaklı motiflerden en önemlilerinden biri de rüya motifidir.²² Rüya motifi, sembolik ya da imgesel birçok yorumla müsait olmakla birlikte yılan motifiyle ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde halk anlatılarında sıklıkla karşılaşılan şekil değiştirme motifiyile kullanıldığı görülür. Müslüman Türk toplumunda rüyada yılan görülmesi, kötü bir durum ya da olayla karşılaşılacağına işaret, yılan da düşman olarak yorumlanır. Kötülükle özdeşleştirilmesi geleneğinde Şeytan, yılan “don”una/şekline bürünür.²³ “Evin Sahibi” hikâyesinde ise yılan, insan suretine bürünür. Bu

durum Şeytan'ın rüyada insan kılığına girmesini andırır. "Evin Sahibi" hikâyesindeki rüya-yılan ilişkisine yılan-Şeytan-Cin-İnsan kompleksi bağlamında bakıldığında, önce yılan kılığına giren Şeytan'ın sonra da insan olarak görüldüğü şeklinde yorumlanabilir. Geleneksel toplumların birçoğunda Şeytan'ın kılık değiştirerek insanların rüyasına girmesi motifine rastlanır. Şeytan, her ne kadar rüyada iyi ya da iyilik yapıyor görünse de o, daima kötülüğün sembolü olup insanlığa kötülük yapmak niyetindedir. "Evin Sahibi" hikâyesinde Suphiye Hanım rüyasında kendisine yakışıklı bir genç erkek gibi görünen varlığın, yılan olduğunu bakışlarından anlar.

Suphiye Hanım, rüyaların tesiriyle inzivaya çekilir, dalgınlaşır, dengesi sarsılır. Babası, mekân değişikliğinin ruh sağlığını düzelterceğini düşünüp kızını İstanbul'a gönderir. Yılanın yolculuk süresince kendisini takip etmediğini düşünse de insana âşık olduğu farz edilen cin ya da masum insana musallat olan Şeytan gibi aslında yılan da onu takip etmiştir. Yaz mevsiminde bir akraba yalısında, akşamüstü kapının eşiğinde gördüğü yılanı, hayal sansa da ertesi sabah evi temizleyen hizmetçiler yerde, tam onun yattığı odanın karşısında bir "yılan gömleği" bulur, ancak ona bundan söz etmezler. Bu durum olumsuz ortamdan uzaklaştıktan sonra, Şeytanın insanı terk ediyor görünmesine karşın aslında hiç terk etmeyişi andırır.²⁴ Şeytan'ın ya da cinin musallat olduğu insanın izini sürmesi gibi yılan da Suphiye Hanım'ın peşini bırakmaz. Yalıda yılanın rastlanmasından iki hafta sonra Suphiye Hanım yine mutsuz olmaya başlar, Musul'a gitmek ister. O İstanbul'da iken ev değiştirilmiştir. Suphiye Hanım, yolculuk boyunca da neşeli ve mutludur. Onun Musul'a gitmek istemesi ve yolculuk boyunca mutlu olması da kendisine musallat olan yılan kılıklı cin/Şeytan'ın onun ruhuna yeniden hükmetmeye başlayıp, onu bekleyen felaket ve kötülüğü güzel göstermeye çalışmasıyla ilişkilidir.

Suphiye Hanım'ın Musul'a dönüşü onun yeniden doğuşuymuş gibi görülse de öncelikle onun sonra da ailenin bahtının dönüşünün / peripetie'nin başlangıcıdır. Öyle ki Musul'a geldikten bir hafta sonra yılanın tekrar ortaya çıkması üzerine Suphiye Hanım bayılır, onu orada baygın hâlde bulan hizmetçi Gülbuy yıllar sonra bu olayı şu şekilde anlatır:

"Sanki boğulmaktan korkuyormuş gibi iki eli boğazında idi. Fakat yüzünde ne bir korku hâli ne de bayılmalarda görülen o katılık vardı. Ben geldiğim zaman tatlı tatlı, mışıl mışıl uyuyordu. Sanki dersin bir âşık, öyle gözü gözlerinde..."²⁵

Yılan-Suphiye ilişkisi o güne kadar aile içinde saklı tutulurken, o günden sonra etrafa yayılarak efsane gibi anlatılmaya başlanır. Bayılma hadisesinden birkaç gün sonra yılan, esmer bir delikanlı şeklinde Suphiye Hanım'ın rüyasına girer. Önce yüzünü göremediği için onu tanıyamayan Suphiye Hanım, daha sonra onu bakışlarından tanır, sonra da uyanır. Rüyada görme hadisesi tekrar-

lansa da Suphiye Hanım bu duruma alıştığı için yilandan korkmaz, ancak ailesi tedirgindir. Suphiye Hanım'ın Musul'da bir erkekle nişanlanması, ona âşık olan yılanın öfkesini alevlendirir. Rüyasına girip onu başkasıyla evlenmesi durumunda felakete uğratmakla tehdit eder. Artık kendisine ait olduğunu, başkasıyla evlenmesinin mümkün olmadığını, başkasıyla evlenmesi durumunda felaketlere neden olacağını söyleyip onu korkutur. Yılanın Suphiye Hanım'ın rüyasına kılık değiştirerek girmesi, bilinçaltı rüya ilişkisi bağlamında değerlendirilebilir. Yılanın bu eylemi, daha çok, Anadolu halkı arasında yaygın olan, halk anlatılarında da geçen cinin insana özellikle de kadınlara musallat olması, ona ilan-ı aşkıta bulunması, aksi yönde hareket etmesi durumunda onu öldürmekle tehdit etmesi motiflerine benzer. Bütün bu motifler halk anlatılarını, dolayısıyla Tanpınar'ın anlatılarında söz ettiği Gülbuy'un sanrılarını andırır. Halk anlatılarına özgü motifleri, hikâyenin dokusunda eriten Tanpınar'ın bu hikâyeyi yazarken -"Kerkük Hatıraları"nda da belirttiği üzere- histerik bir kadın Gülbuy ile büyükannesinin anlattığı masalların da etkisi dikkate alındığında hikâyenin halk anlatılarıyla ilişkisi daha net görülecektir. Hikâyede laytmotif olarak kullanılan üç sayısı / "üçleme motifi" de halk anlatıları kaynaklıdır. Bu motifte de Tanpınar'ın büyükannesinden ve Gülbuy'dan dinlediği masalların tesiri vardır.²⁶ Masalsı unsurlar bağlamında yılanın Suphiye Hanım'ın üç gece rüyasına girmesi, genç kız olan Suphiye Hanım'ın üç gün üç gece ağlaması, yılanın ona nişanı bozması için üç gün süre vermesi, üç köşeli başlı olan yılanın üçünce gece ona görüldüğünde "mahzun bir delikanlı" kıyafetinde olması dikkate değerdir. Suphiye Hanım'ın rüyasında, yılan uzun uzadıya yüzüne bakıp "Artık beni daha mühim işler olacağı zaman göreceksin" diyerek kaybolmuştur. Jung'a göre "İnsanlık tarihi, başından beri aşağılık duygusu ile kibrin çatışmasından ibarettir."²⁷ Yılan-Suphiye ilişkisine de kibir kavramı ekseninde bakıldığında teklifine olumsuz karşılık alan kibirli yılanın intikam almaya ant içtiği görülecektir.

Suphiye Hanım'ın nikâhı için belirlenen günden bir gün önce yatakları düzelden hizmetçi kadın, kızının yastığı altında bir yılanın yattığını söyleyince, Raif Paşa da bu meseleyi çözüp felaketi tamamen ortadan kaldırmaya karar verir. Evinden ayırmadığı iki Kadiri şeyhiyle birlikte kızının odasına girip yılanı yakalar. Selamlık avlusunda yaktıkları ateşe atar. Kutsal dinlere göre Hz. Âdem'i topraktan yaratan Tanrı, diğer melekler gibi Şeytan'ı ve cinleri de ateşten yaratmıştır. Hikâyede cinleri ve Şeytan'ı simgeleyen yılanın, silahla ya da başka bir aletle öldürülmeyip ateşte yakılmak istenmesi bu bağlamda dikkate değerdir. Yılan, ateşte büzülüp kavrulacağı zaman "birden bire insan gibi dikilmiş, adeta insanca denecek bir bakışla uzun uzun baktıktan sonra alevlerin içinde kıvrılmış"tır.²⁸ Bu manzarayı uzaktan seyreden Suphiye Hanım, bu eylemin kendisinin felaketine yol açacağına hükmetmiştir. Bu hadiseden son-

ra yılan yeniden doğmuş, intikamlarını almıştır. Evliliğin ilk yıllarında Suphiye Hanım'ın rüyasına girmeyen yılan, daha sonra tekrar ortaya çıkmış; Suphiye Hanım onu rüyada gördükten sonra felaketin yakın olduğunu tahmin etmiştir. Nitekim sonraki gün eşi, elim bir şekilde attan düşüp ölmüştür.

2.2. *Sevilen Varlığa ve Masumlara Düşman Olarak Yılan*

İnsanoğlunun Cennet'ten kovulup Dünya'ya atılması/sürülmesi, Şeytan'ın kılık değiştirip "yılan" şeklini alarak Hz. Havva'yı ve onun aracılığıyla da Hz. Âdem'i kandırması inancı, her ne kadar sadece Tevrat'ta geçse de, Yahudi kaynaklı birçok inanç gibi yılanı yüklenen bu işlev de Türk toplumuna yayılmıştır. Yılan-Şeytan ilişkisi Yahudi kaynaklarında Şeytan'ın Cennet'e yılanın ağzına gizlenerek girdiği, yılanın da bu oyuna alet olduğu için Tanrı tarafından lanetlenip sürünmeye mahkûm edildiği şeklinde de geçer.²⁸ Yine Hıristiyan kaynaklı "yasak meyve" inancı da Türk halkı arasında anlatılagelir. "Yasak meyve" sembolik olup Tanrı'nın kendi yarattığı insan için belirlediği yasaklardandır.³⁰

Yılan şeklini alıp ilk insan Hz. Âdem'in mutluluğuna engel olan Şeytan, onun soyundan gelenlere de aynı düşmanlığı yapmaya devam eder. Kutsal dinlere göre Cennet'ten Dünya'ya atılan/sürülen insanoğlunun birçoğu, o günden sonra hep kılık değiştiren, ruhuna hâkim olan Şeytan'ın etkisiyle Tanrı'nın buyruklarına karşıt yönde hareket eder. Hz. Âdem'e secde etmeyi reddeden Şeytan gibi "Evin Sahibi" hikâyesindeki yılan da Suphiye Hanım'ın hayatını yönlendiremeyip ona dediklerini yaptıramayınca onun ve sevdiklerinin düşmanı olur, onlardan intikam alır. Hikâyedeki yılan da Şeytan gibi ölümsüz olup farklı zaman ve mekânda musallat olduğu insanın ya da onun sevdiklerinin karşısına çıkıp felaketlerine neden olur. Suphiye Hanım ve ailesinin durumu da Şeytan'ın dayatmalarıyla hareket etmek yerine Allah'ın buyruklarına uygun yaşayıp gerektiğinde felaket/facialara maruz kalan insanoğlunun tavrını andırır.

Suphiye Hanım'ın düğünü yapıldıktan sonra aile fertleri ilk yıllar mutlu yaşarlar. Fakat belirli bir süre sonra öldürüldüğü sanılırken ölümsüzlüğü fark edilecek yılan, yüzünü tekrar göstermeye başlar. Yılan ateşte yakıldıktan sonra Anka gibi küllerinden yeniden doğmuş, intikam almaya bundan sonra başlamıştır. Önce hizmetçi Abdullah Çavuş yılanın eve girdiğini fark eder, sonra da Suphiye Hanım rüyasında onu alevler içindeki hâliyle görür. Suphiye Hanım, bu rüyanın görüldüğü gecenin sabahında eşinden o günkü yolculuğa çıkmamasını ister. Suphiye'nin eşi/anlatıcının babası iyi bir at binicisi olmasına rağmen, atın önüne çıkan siyah yilandan ürkmeye üzerine düşer, cesedi parçalanır. Bu elim hadise yılanın ilk intikamıdır. Felaketin nedenini sezen Suphiye Hanım,

eşinin ölümü karşısında oldukça sakin davranmıştır. Uzun süren sessizliğinden sonra yeniden neşelenen Suphiye Hanım, çocuğuna aşırı ilgi gösterir. Eşinin ölümünden tam üç yıl sonra bir akşam Suphiye Hanım'ı odasında ölü hâlde bulurlar. Suphiye Hanım yerde upuzun yatmakta, boynunda da büyük ve siyah bir yılan, "bir gemi direğine sarılmış halatlar gibi sımsıkı ve ağır halkalarla sarılmış, başı dimdik, iki ateş damlasına benzeyen gözleriyle" odaya gelenlere bakar; sonra da ortadan çekilir. Suphiye Hanım'ı öldürmekle yılan ikinci ve en önemli intikamını alır. Yılan, aile içinde en çok sevilen varlığa, en büyük zararı vermiştir. Ölüm anında Suphiye Hanım'ın yüzünde "hiçbir dehşet alameti" olmayıp "mesut bir tebessümle" gülüyor gibi görünmesi de dikkate değerdir. Yüzünden okunan tebessüm, Suphiye Hanım'ın kendisinin ölümlüyle ailenin felaketlerden kurtulacağını ümit ettiğinin göstergesidir. Fakat bu felaketten bir yıl sonra Suphiye Hanım'ın annesi de ölür. Böylece yılan üçüncü kez intikamını almış olur. Meşrutiyetin ilanı ile sürgün dönemi biten dede, önce İstanbul'a gitmek istemese de torunun saadeti için gitmeyi uygun bulmuştur. Ancak tam İstanbul'a gitmeleri yaklaştığında dedesi de ölür. Dedesinin yerdeki cesedi "kütük gibi şişmiş"tir. Raif Paşa'yı sokup öldüren yılan böylece dördüncü intikamını da almış olur. Dedesinin ölümüyle tüm yakınlarını kaybeden anlatıcı, bu felaketten sonra yıkılır, yalnız kalır.

Anlatıcı, İstanbul'da ve cephede vehim ve sanrılarından uzaklaşır. Ruh sağlığı zedelenen anlatıcının musikişinas Yümni Bey'e olan yakınlığı ve kızı Zeynep'e duyduğu aşk, ızdıraplarını azaltır, onu hayata yeniden bağlar. Masalsı motifler dokusuna yerleşen bu hikâyede Yümni Bey, anlatıcının vehimlerinden uzaklaşmasında kısmen etkili oluşuyla masallardaki bilge kişileri; kızı Zeynep de anlatıcıyı hayata yeniden bağlaması dolayısıyla prensesleri andırır. Hayatındaki olumlu yöndeki değişim, anlatıcının bir bakıma yeniden doğuşu olsa da ne yazık ki sevilen bir varlığa sahip olması, ezeli düşmanını yeniden ortaya çıkarır; "gölge arketipi olarak kendisini gösteren yılan", anlatıcıyla Zeynep'in ilişkisinin bitmesine neden olur.³¹ Anlatıcının bilinçaltına attığı vehim ve korkular, ortaya çıkıp mutluluğuna engel olur. "Yazık ki tanrılar bile kaderin karşısında acizdirler. Saadetim ancak bir sene kadar sürdü."³² ve "Ben talihin gazabına uğramış bir lanetliydim. Hiçbir saadet rüyasına yanaşamazdım."³³ şeklindeki sözlerle anlatıcı hayat boyu mutsuz oluşunu, kötü talihiyle açıklar. Onun acziyetini ifadeleri, Kral Oidipus'un kader karşısındaki tepkilerini de hatırlatır.

Freud'a göre kaygı -duygusal bir hâl olup- "geçmişte kalmış ve tehlikeli bir olayın yeniden üretilmesidir".³⁴ Anlatıcı da kötü anılar ve vesveselerinin etkisiyle mutlu olma şansını elinden geçirir. İnsanoğlundan intikam almaya yeminli olan Şeytan'ın onun en mutlu ve en zayıf anını yakalamaya çalışması gibi korkuyla/kaygıyla özdeşleşen yılan da Suphiye Hanım için en değerli varlık olan

çocuğunu en mutlu anında mutsuz ederek son intikamını alacaktır. Bu durum, Hıristiyan inancındaki “ilk günah” kavramını hatırlatır. Hıristiyan inancına göre kişiye “ilk günah” ebeveynlerinden, onlara da atalarından kalan olumsuz mirastır.³⁵ Anlatıcı da hayat boyu mutsuz olarak annesinin kararının bedelini öder. Yahudi kaynaklarında Şeytan’a yardımcı olup Hz. Havva’nın kandırılmasına neden olan yılanın kadına Tanrı tarafından düşman edildiği konusu geçer. Tanrı yılanı “Ve seninle kadın arasına ve senin zürriyetinle kadının zürriyeti arasına düşmanlık koyacağım.”³⁶ der. Tanpınar’ın Yahudi kaynaklarından ne kadar yararlandığını tespit etmek zor olmakla birlikte, Yahudi kaynaklı bu bilgi bağlamında anlatıcının trajedisine bakıldığında yılanın/sembolize ettiği Şeytan’ın Suphiye Hanım’ın zürriyetine düşman olduğu görülür. Suphiye Hanım’ın oğlunun/anlatıcının mutluluğu çok kısa sürmüştür. Anlatıcı son mutlu günlerini şu şekilde anlatır:

“Zeynep her bakımdan güzel ve emsalsizdi; karı kocadan fazla bir şey, iyi bir dosttuk. Teyzemle iyi anlaşmışlardı. İşlerim bile tahminimden fazla düzelmmişti. Dedemin, İstanbul’da şurada burada beş on parça ufak tefek mülkü meydana çıkmıştı. Ben iyi çalışıyordum. Müşterek zevklerimiz vardı; musiki başlıca zamanımızı alıyordu. (...) Zeynep’in beni sevdiği muhakkaktı. Hemen bütün zamanını bana veriyordu.”³⁷

Anlatıcı, Zeynep’in kendisine beslediği ilgi ve sevgisini, kendisini sevmekten çok acıma duygusuyla ilişkilendirir. Aslında kendisi de vehimlerinin “kendi zaaflarının doğurduğu bir vehim” olduğunun, sevdiği varlıkları bir bir kaybettiği için kendisini hayata yeniden bağlayan eşini de kaybetme korkusundan kaynaklandığının farkındadır. Dedesinin ölümünden sonra, sevdiği kimse de kalmadığı için korkulu rüya da görmeyen anlatıcının, sevdiği bir varlığa sahip olunca yeniden korkulu rüyalar görmeye başlaması vesveselerle ilişkilidir. Rüyasında Zeynep ile annesini birlikte görmesi de bu bağlamda dikkate değerdir. Kendisinin ifade ettiği durum tespiti de son derece çarpıcıdır:

“İlk önce bu rüyaları küçük ve manasız gündelik işlere yordum. Sonra açıktan açığa onlara ehemmiyet vermemek istedim ve üzerlerinde düşünmemeğe karar verdim; fakat yavaş yavaş onların tehdidi içime yerleşti. Hakikat şu ki Zeynep’i çok seviyordum; bu saadete bağlıydım ve bir gün gelip de onu kaybetmek korkusu beni perişan ediyordu.”³⁸

Zeynep, âşık olunan kadın olmakla birlikte kaybedilen ve özlem duyulan anne hatta anneanne, dede vb. bütün ölü sevgililerin yerini alan idealize bir insan ve âdeta masal kahramanıdır. Öyle ki anlatıcı bazı geceler sırf onun uykusunu seyretmek için uyanır. Annesiyle birlikte rüyasına giren Zeynep’in de annesinin kaderini yaşamasından korkar. Anlatıcının “Hülasa yılan gizlendiği yerden çingırağını sallıyor, ıslığı başımın üzerindeki havayı her an yırtıyordu.”³⁹ şeklindeki ifadesi onun bu ruh hâlini özetler. Vesveseleri, onu hem Zey-

nep'in sevgisinden şüphelendirir, hem de ailesinin felaketine neden olan yılanın bir gün onu da öldürmesi korkusuyla yaşatır. Öyle ki vehimli bir rüyanın ardından uykuyla uyanıklık arasında, Zeynep'in boynuna dolanan siyah saçlarını yılan halkası sanır; onun boynununun etrafını sıkmaya başlar. Zeynep'in çılgılığı üzerine koşanlar, yarı ölü hâldeki Zeynep'i güçlükle kurtarırlar. Zeynep'in boynuna dolanan saçlarını yılan sanması, hayatındaki son mutluluk şansını da elinden alır. Yaptığından dolayı kendisini suçlayan anlatıcı, evden kaçır. Anlatıcının bu ruh hâli, cinnet ile paranoya arasındadır. "Garip fikirler, tuhaf huylar, saplantılı planlar vs. biçiminde görülen" "cinnet fenomeni" bireye hâkim olduğunda, onun bu durumdan kurtulması için "çok iyi bir dost"a ihtiyacı vardır.⁴⁰ Zeynep anlatıcı için iyi bir eş olduğu gibi sadık bir dosttur. Nitekim üçüncü gün akşam onu bulur; maruz kaldığı durumun, onun vehimlerinden kaynaklandığını bildiği için onu affeder. Ama anlatıcı kendisinin mutlu olamayacağına, kendisini huzursuz etmeye yemin eden yılanın yaşadığı müddetçe peşinden ayrılmayacağına da farkındadır. Hastanedeyken de daha sonra da hastalıktan değil babasının, annesinin, anneannesinin, dedesinin ölümüne neden olan yılanın zehriyle öleceğini düşünür. Hastane odasında anılarını yazarken bütün sevdiklerini elinden alan yılanı beklediğini ifade eder:

"Beni bekleyen bir başka ölüm var. Bu satırları yazarken bile onu bekliyorum, onun siyah müselles başının aralıktan görünmesini, akarsular gibi kıvrak vücudunun boynumun etrafında dolanmasını bekliyorum. Ve biliyorum ki bir gün o gelecek, bu ağır, kasvetli her an hatıraların hücumuyla delik değişik maceraya, bu karanlık hikâyeye siyah, kaypak külçesiyle bir son çekecek..."⁴¹

"Gölgesi tarafından ele geçirilen" anlatıcı "kendi ışığını kes"er,⁴² sağduyulu hareket edemez; "Ben Raif Paşa ailesinin ölümüyle öleceğim." diyerek öngöründe bulunur, yaşadığı müddetçe mutlu olamayacağına farkındadır. Anlatıcın bu tavrı da "ilk günah" kavramıyla ilgilidir.⁴³ Nitekim o, mutluluğa doğru yol alırken Zeynep'i de mutsuz edeceğini düşünüp kaderi karşında teslimiyetçi davranır. Halk anlatılarındaki kötücül motifleri "gölge arketipi" olarak dönüştüren yazar, dinlediği gizemli, büyüleyici, korkutucu halk anlatılarının anlatıcının zihin sağlığını nasıl bozduğunu, hayatını nasıl paramparça ettiğini gösterir.

2.3. Varlığa Hükmetmeye Çalışan Korkunç Yaratık Olarak Yılan

Türk kültüründe farklı "hayvan donu"yla görünen "koruyucu iye"ler vardır. Anadolu toplumunda da yılanın evin koruyuculuğunu yaptığı inancına rastlanır. Daha çok ev sahibinin gözüne görünen bu yılanlar siyah, alaca, beyaz ve kırmızı renkte de olabilmektedir. Bu yılan donlu ev sahiplerinin genelde ev in-

sanlarına ve hayvanlarına dokunmadığına, hatta onların bahçeyi bile koruduğuna, ev koruyucusu olan bu tip yılanlara dokunmanın felakete yol açacağına inanılır.⁴⁴ “Evin Sahibi” hikâyesinde de kötülüğün sembolü oluşu yönüyle öne çıkan yılan, “siyah/kara rengi”, “gezici”, “hareket edici” ve “rahatsız edici” özellikleriyle korku öznesi olarak işlevseldir. Tanpınar’ın hikâyeyi kurularken halk anlatılarındaki korkunç yaratıklara ilişkin söylencelerden yararlanmış olması olasıdır. “İçgüdüsel ve karanlık ruhun simgesi olan”⁴⁵ yılan, bu hikâyede de farklı özellikleriyle korkuyla özdeşleşmiştir. Evin fertleri üzerinde büyük korku salan yılan, gece gündüz onların kâbusudur. Ev halkı, yılanın kendilerine istediği zararı verebilecek güce sahip olduğunu düşünüp onu mutlu etmeye, tehlikesiz hâle getirmeye çalışır. Bu hikâyedeki yılanın evi/mekânı koruyuculuk gibi bir işlevi olmayıp o korkuyla özdeşleşir. Hikâyedeki yılan tıpkı Şeytan gibi, insanlığın mutsuzluğunu istediği için kötülük yapmaktan hiçbir zaman vazgeçmez. Ailenin yaşadığı mekâna sahip olmak ister, hayatlarını şekillendirir, onları izlemeyi sürdürür. Yılan başlangıçta sadece anlatıcının annesi Suphiye Hanım’a musallat olur, hayatını biçimlendirmeye çalışır. Suphiye Hanım, başka biriyle evlendirilene kadar yılanın ona ve aileye keskin bir düşmanlığı olduğu söylenemez, bundan sonra düşmanlık ve intikam savaşı başlar. Suphiye Hanım’ı tehdit ettikten sonra evi terk etmiş gibi görünen yılan, öfkesinden gücünün elverdiği bütün kötülükleri yapmaya başlar. Huzursuz ettiği ev halkı, aşırı biçimde korkar, onun görüldüğü yerlerden geçmeye cesaret edemezler. Yılan insanlarla birlikte hayvanlara da kötücül yönünü ve gücünü hayvanlara da gösterdikten sonra hayvanlarda olağan dışı hareketler görülmeye başlanır. Hikâyedeki bu motifleri, halk anlatılarında/inançlarında hayvanların olağan/sıra dışı hareketlerinin, kötü ruhların musallat oluşuyla ilişkilendirilmesi inancını andırır. Çocukluğu konakta geçen, sürekli masallar dinleyen Tanpınar, maziye döndüğünde zihnine yer eden gülünç öğeler içeren anlatıları hatırlar.

“Evin Sahibi” hikâyesinde yılanın aslında biricik vasfı, kötülüğün sembolü olup insana ve iyi olana düşmanlıktır. Tanpınar, halk anlatılarındaki yılan-evi koruyuculuk motifinin dönüştürümünü yapmıştır. Ev halkına korku salan yılan, onların fizikî ve fikrî hareketlerine yön vermiş, onları esir almıştır. Anlatıcının ailesi, yakınları eylemlerini/davranışlarını yılanın göre ayarlamaktadırlar. Öyle ki Musul’dan İstanbul’a gidip mekân değiştiren anlatıcı, yılanın kendisine saldırdığı korkuyu zihninden atamadığı için tam Zeynep’le evlenip mutlu olacağı zaman makul davranamaz. Ruh dünyasına hükmeden, zihnini bulandıran yılan onu huzursuz etmeye devam eder. Yılanın saldırdığı vehimler sonucu, talihinin karanlık olduğuna hükmedip yenilgiyi kabul eder.

Anlatıcının “kehkeşan cüsseli, siyah derili, yıldız pullu”, “evlerinin sahibi”, “düşüncelerinin efendisi” gibi sıfatlarla söz ettiği yılan, ev halkının her türlü

gündelik hareketlerini şekillendirir; onlara korku salarak varlığını kabul ettirir, tehlikenin her an yakınlarında olduğunu hissettirerek onları huzursuz eder. Yılan, onların hayatında korkulan bir kutsal olarak her şeye hâkim ve güçlü bir varlıktır. Anlatıcının, trajik bir hayat süren ailesinin yılanı yüklediği anlam ve kutsallığa ilişkin ironik ifadeleri çarpıcıdır:

“Hakikat şu ki evimizin adeta küçük ve ehli bir mitolojisi, nüfuz dairesi ailemizi geçmeyen bir nevi hususî dini vardı. **Yılan bu dinin tek mabudu idi.** Bütün hayatımıza tasarruf eden bu ilahın kendine göre ibadet tarzları, ayinleri, köşe bucaklara akşam oldu mu dökülen şerbetlerden ibaret adak ve kurbanları vardı. Dadım bu acayip dinin bir nevi baş rahibesi, merasimi tanzim ve ona riyaset eden, hâkimi mutlakın bütün sırlarına aşına olduğu her hareketinden belli olan büyük vâkîfi idi. Dedem, ben ve evin diğer sakinleri onun bu hususta bir dediğini iki etmeyen saf âbidlerdik. Bununla beraber, bu din sadece evimize inhisar etmese gerekti. Çünkü yılda iki üç defa uzak yerlerden geldiği söylenen şeyhler bizde haftalarca kalırlardı. Bu sırada evimiz, okunmuş sularla baştan ayağı temizlenir, biz de tütsüler üzerinden geçirilirdik. Ayrıca annemin öldüğü söylenen oda açılır ve sadece dedemin gözü önünde temizlenirdi. **Fakat bu yapılanların hiç biri akşam oldu mu, o büyük ve karışık korkunun bütün evi büyük bir kuş gibi kanatlarının altına almasına mani olamazdı.**”⁴⁶

Ev halkının ve aile büyüklerinin yılanı memnun etmek isteyişleri, onu kutsamaktan çok ondan korktukları içindir. Aldıkları önlemler de geleneksel inançlara uygun hareket edenlerin Şeytan’a ve onun kötülüklerinden korunacağı inancıyla ilintilidir. Evin içine dinî önderlere dualar okutturmaları, okunmuş /kutsal kabul edilen sularla kötü ruhları ya da Şeytan’ı haneden uzak tutmaya çalışmaları da muska takınma ve “iyi saatte olsunlar” inançlarını andırır. Nasıl ki Şeytan’ın kendisini günaha yöneltmesine engel olmak isteyen kişiler bazı önlemler alırsa, anlatıcının ailesi de yılanın kendilerine vereceği zarara engel olmak için tedbirler alırlar. Daha önce annesinin uyarılarını dikkate almadıkları için felaketler yaşadıklarına inanırlar.

Kötülüğün simgesi hâline gelen ve güç sahibi olan yılan ev halkını, geceleri daha da ürpertir. Yine kış geceleri yatış saati geldiğinde anlatıcının babaannesi âdeta “esrarlı âyin”e başlar, bazı dualar okuyarak odadaki yatak, minder, yastık, kanepeler vb. eşyaları yerinden oynatıp onların buldukları yerlere üfler. Dedesinin ve ev halkının evhamlı ve tedirgin tavırları, anlatıcının da ruhî yapısını olumsuz etkiler, o da evhamlı bir kişiliğe sahip olur. Bütün bu kişilerin evhamlı ve tedirgin oluşu, korku öznesi olan yılan ve ona yüklenen korkulu kutsallıkla ilişkilidir. Masalsı unsurlar bilinçaltını biçimlendiren anlatıcı, Musul’da olumsuz /trajik anıların yaşandığına inanılan ve efsane gibi yıllarca anlatılan mekândan uzakta -İstanbul’da- bir hastanede yatarken de bu vehimlerle yaşar. Aradan yıllar geçtiği hâlde geceleri işittiği ayak seslerini hatırlayıp ürperir ve korku içinde kalır.

SONUÇ

Hatıra-folklor bağlamlarında kurgulanan “Evin Sahibi” hikâyesinde bir üst/çerçeve bir de alt/iç anlatı vardır. Geriye dönüş tekniği kullanılarak mazideki olaylarla anlatıcının hâlihazırdaki ruh hâlinin paramparça oluş nedeni açıklanır. Maziye ilişkin anlatılan fantastik olay/durumlar ve masalsı unsurlar, anlatıcıyı sürekli takip eder. Anlatıcı, kişiliği şekillenirken halk anlatılarının, masalların, söylencelerin çok fazla tesirinde kalır; bu anlatılar onun ruh sağlığını bozar, onu histerik hâle getirir. Tanpınar masalsı unsurları metnin dokusuna yerleştirerek örtük biçimde halk anlatılarının dönüştürümünü yapar, masalsı unsurlardan yararlanarak bir büyüü/yanılsamayı bozar. Masalsı unsurlar hayat merdiveninin alt basamaklarına tırmanan çocukları eğlendirdiği gibi yetişkin yaşlarda “gölge arketipi” olarak onları izlemekte, ruh sağlıklarını bozmaktadır.

Hikâyedeki yılanın Suphiye Hanım ile ilişkisine bakıldığında, rüyada da insan suretine giren yılanın Suphiye Hanım’a aşkını ilan etmesi, halk anlatılarında soyut varlıkların insanlara âşık oluşu motifini hatırlatırken ona ve ailesine zarar vermesi ise Şeytan’ın insanlara bakışını andırır. Hikâyede Suphiye Hanım ve ailesinin de içinde yaşadığı dünya/mekânlar cehennem, yılan da tüm kötücül varlıkların sembolüdür. Ruhî dengesi alt üst olan anlatıcı hiçbir zaman mutlu olamaz. Zeynep’le evliliklerinin de bitmesi üzerine söylediği “Yazık ki tanrılar bile kaderin karşısında acizdirler. Saadetim ancak bir sene kadar sürdü.”⁴⁷ şeklindeki söz çarpıcıdır. Onun bu yaklaşımı Kral Oidipus’un yazgısına tepkisini ve varoluşçu yazarları hatırlatır. “Talih” kavram olarak Tanpınar’ın anahtar kelimelerinden biridir. İnsanın kaderi karşısında yenilgisinin söz konusu edildiği bu hikâyede “yılan” Suphiye Hanım’ın ve ailesinin kaderi olur ve onlar kaderlerinden hiçbir biçimde kaçamazlar; hayatları hep trajik biçimde sonlanır.

Tanpınar’ın önemli kavramlarından biri de “mukavemet”tir. Hikâye bu bağlamda bakıldığında görülecektir ki folklorik unsurlar, toplumsal hafızada yaşama hususunda direnç gösterirler. İnsan nasıl kadere karşı gelemese, adeta bir kader unsuru olan folklorik alışkanlıklar/inançlar da sanatın kaderi olup sanat eserlerinde yaşamaya devam ederler. “Evin Sahibi” hikâyesi örneğinde de görüleceği üzere sanatçı/yazar da folklorla karşı mukavemet edemez.

Türk edebiyatında birçok eserde “yılan” motifinin kullanıldığı görülür. Yaşar Kemal’in *Yılanı Öldürseler* ve Fakir Baykurt’un *Yılanların Öcü* romanlarında; Tefik Fikret’in “La Dans Serpantin” / (“Yılan Dansı”), Sezai Karakoç’un “Kara Yılan”, Cahit Zarifoğlu’nun “...Ve Çocuğun Uyanışı Böyle Başladı”, “Yedi Güzel Adam” vb. şiirlerinde yılanın sembolik anlamlara sahip olduğu görülür.

DİPNOTLAR

- 1 Süleyman Hayri Bolay, “Âdem”, *TDV İslam Ansiklopedisi, C. 1*, TDV Yayınları, İstanbul, 1988, s. 361-362.
- 2 İlyas Çelebi, “Şeytan”, *TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 39*, TDV Yayınları, İstanbul, 2010, s. 99.
- 3 Kutsal dinlerde ve diğer inanç sistemlerinde “cin”lerle ilgili farklı inançlar vardır. Kur’an-ı Kerim’de insanlardan farklı olarak ateşten yaratılan cinlerin de insanlar gibi Allah’a kulluk etmeleri için yaratıldıkları, ancak hızlı hareket etmeleri, insanları görebilme vb. yönleriyle insanlardan daha farklı özelliklere sahip oldukları belirtilir. Ayrıntılı bilgi için bk., Ahmet Saim Kılavuz, “Cin”, *TDV İslam Ansiklopedisi, C. 8*, TDV Yayınları, İstanbul, 1993, s. 8.
- 4 Ahmet Hamdi Tanpınar, “Kerkük Hatıraları”, *Yaşadığım Gibi*, (Haz. Birol Emil), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s. 346.
- 5 Ahmet Hamdi Tanpınar, “Evin Sahibi”, *Hikâyeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 263.
- 6 İbrahim Şahin (2012): *Ahmet Hamdi Tanpınar Haz ve Günah Bir Tanpınar Yorumu*, Kapı Yayınları, İstanbul, s. 307.
- 7 *age.*, s. 395-396.
- 8 Orhan Okay, *Bir Hülyâ Adamının Romanı Ahmet Hamdi Tanpınar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010, s. 39.
- 9 İbrahim Şahin, *age.*, s. 308.
- 10 Ahmet Hamdi Tanpınar “Halk Destanlarından Milli Edebiyata”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969, s. 88.
- 11 Ahmet Hamdi Tanpınar’ın eserlerinde halk anlatılarının etkisiyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Erol Aksoy *Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Halk Bilimi Unsurları*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kayseri, 2005.
- 12 Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000, s. 126.
- 13 Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı Giriş*, (çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 218.
- 14 İbrahim Şahin, *age.*, s. 39.
- 15 Ahmet Hamdi Tanpınar, “Kerkük Hatıraları”, *Yaşadığım Gibi*, (Haz. Birol Emil), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000, s. 346.
- 16 *age.*, s. 346.
- 17 Seval Şahin Gümüş, *Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Hikâye ve Romanlarında Oyun*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2006, s. 101.
- 18 M. Süreyya Şahin-Ahmet Saim Kılavuz, “Cin”, *TDV İslam Ansiklopedisi, C. 8*, TDV Yayınları, İstanbul, 1993, s. 5.
- 19 Orhan Okay, *age.*, s. 312.
- 20 Ahmet Hamdi Tanpınar, *age.*, s. 346.
- 21 M. Süreyya Şahin-Ahmet Saim Kılavuz, *agm.*, s. 5.
- 22 Tanpınar’ın eserlerinde rüyanın işlevi için bkz. Betül Coşkun 2004, *Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Rüya*, Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- 23 Esat Korkmaz, *Şeytan Tasarımı Terimleri Sözlüğü*, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2006, s. 741.
- 24 Suphiye Hanım’ın İstanbul’da iken yılanla çok fazla karşılaşmaması iklimle de ilgilidir. Sıcak iklime sahip olan Musul’da insanların yılanla karşılaşma olasılığı daha yüksek iken İstanbul’da ise daha azdır. Soğuk iklime sahip coğrafyada yaşayan toplumlarda yılanla ilgili inanış ya da söylence daha azdır. Eski Türk toplumunda da yılan motifinin çok fazla geçmemesi iklimle ilişkilidir. Kuzey ve doğudan güney ve batıya göç ettikten sonra Türk kültüründe yılan motifi daha çok yer alır. bk. Murat Uraz *Türk Mitolojisi*, Mitolojya Yayınları, İstanbul, 1992, s. 154.
- 25 Ahmet Hamdi Tanpınar, “Evin Sahibi”, *Hikâyeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 277.
- 26 Erol Aksoy *Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Halk Bilimi Unsurları*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kayseri, 2005, s. 123-124.
- 27 Carl Gustave Jung, *Dört Arketip*, (Çev. Zehra Aksu Yılmaz), Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 99.
- 28 Ahmet Hamdi Tanpınar, *age.*, s. 281.
- 29 Burhan Öğüz, *Türk ve Yahudi Kültürlerine Mukayeseli Bir Bakış*, Yazır Matbaası, İstanbul, 1992, s. 165.
- 30 Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi I*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1993, s. 475.
- 31 Şerife Çağın, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Romanlarının Prototipi ‘Evin Sahibi’ Hikâyesi”, *Yeni Türk Edebiyatı*, S. 2, Ekim 2010, s. 51.

- 32 Ahmet Hamdi Tanpınar, age., s. 311.
 33 age., s. 315.
 34 Sigmund Freud, *Psikanaliz Üzerine*, (Çev. A. Avni Öneş), Say Yayınları, İstanbul, 2011, s. 115.
 35 Terry Eagleton, *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, Çev. Şenol Bezci, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s.37.
 36 Burhan Öğuz, age., s. 165.
 37 Ahmet Hamdi Tanpınar, age., s. 311.
 38 age., s. 312.
 39 age., s. 314.
 40 Carl Gustave Jung, age., s. 55.
 41 Ahmet Hamdi Tanpınar, age., s. 315.
 42 Carl Gustave Jung, age., 56.
 43 Şerife Çağın, agm., s. 46.
 44 Fuzuli Bayat, *Türk Mitolojik Sistemi 2*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2007, s. 262-265.
 45 Carl Gustav Jung, *İnsan Ruhuna Yöneliş*, (Çev. Engin Büyükinâl), Say Yayınları, İstanbul, 2013, s. 261.
 46 Ahmet Hamdi Tanpınar, age., s. 274-275.
 47 age., s. 311.

KAYNAKÇA

- Aksoy, Erol, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Halk Bilimi Unsurları*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kayseri, 2005.
 Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000.
 Anar, Turgay, "Evin Sahibi" Hikâyesinde -Korkunun Mekânı Olarak- Ev", *Esik Cini Dergisi*, S. 3, Mayıs/Haziran 2006.
 Andi, M. Fatih, "Cahit Zarifoğlu'nun Şiirlerinde Bir Kötülük Ögesi Olarak Yılan Sembolü", *Güneşe Tutulan Ayna*, Hat Yayınevi, İstanbul, 2010.
 Bayat, Fuzuli, *Türk Mitolojik Sistemi 2*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2007.
 Bolay, Süleyman Hayri, "Âdem", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 1, TDV Yayınları, İstanbul, 1988.
 Campbell, Joseph, *Batı Mitolojisi*, (Çev. Kudret Emiroğlu), İmge Kitabevi, Ankara, 1995.
 Campbell, Joseph, *İlkel Mitoloji*, (Çev. Kudret Emiroğlu), İmge Kitabevi, Ankara, 1995.
 Coşkun, Betül, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Rüya*, Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2004.
 Çağın, Şerife, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarının Prototipi 'Evin Sahibi' Hikâyesi", *Yeni Türk Edebiyatı*, S. 2, Ekim 2010.
 Çelebi, İlyas, "Şeytan", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 39, TDV Yayınları, İstanbul, 2010.
 Eagleton, Terry, *Edebiyat Kuramı Giriş*, (Çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.
 Eagleton, Terry, *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, (Çev. Şenol Bezci), İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.
 Eliade, Mircea, *İmgeler Simgeler*, (Çev. M. A. Kılıçbay), Gece Yayınları, Ankara, 1992.
 Enginün, İnci, *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000.
 Fordham, Frieda, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, (Çev. Aslan Yalçınmer), Say Yayınları, İstanbul, 2001.
 Freud, Sigmund, *Psikanaliz Üzerine*, (Çev. A. Avni Öneş), Say Yayınları, İstanbul, 2011.
 Jung, Carl Gustave, *Dört Arketip*, (Çev. Zehra Aksu Yılmaz), Metis Yayınları, İstanbul, 2003.
 Jung, Carl Gustave, *İnsan Ruhuna Yöneliş*, (Çev. Engin Büyükinâl), Say Yayınları, İstanbul, 2013.
 Korkmaz, Esat, *Şeytan Tasarımı Terimleri Sözlüğü*, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2006.
 Öğuz, Burhan, *Türk ve Yahudi Kültürlerine Mukayeseli Bir Bakış*, Yazır Matbaası, İstanbul, 1992.
 Okay, Orhan, *Bir Hülya Adamının Romanı Ahmet Hamdi Tanpınar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010.
 Onay, Ahmet Talat, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 1992.
 Ögel, Bahaeddin, *Türk Mitolojisi I*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1993.
 Önen, Elif Esra, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Hayat ve Ölüm Kavramları*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir, 2010.
 Russel, Jeffrey Burton, *Şeytan Antikiteden İlkel Hıristiyanlığa Kötülük*, (Çev. Nuri Plümer), Kabcacı Yayınları, İstanbul, 1999.
 Sağlık, Şaban, "Söz İtibarını İade Etmek Bağlamında Sezai Karakoç'un 'Kara Yılan' Şiiri", *Türk Dili*, S. 744, Aralık 2013.

- Seyidoğlu, Bilge, "Kültürel Bir Sembol: Yılan", *Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 1998.
- Şahin, İbrahim, *Ahmet Hamdi Tanpınar Haz ve Günah Bir Tanpınar Yorumu*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2012.
- Şahin, M. Süreyya-Kılavuz, Ahmet Saim, "Cin", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 8, TDV Yayınları, İstanbul, 1993.
- Şahin Gümüş, Seval, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâye ve Romanlarında Oyun*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2006.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Hikâyeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Yaşadığım Gibi*, (haz. Birol Emil), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000.
- Uraz, Murat, *Türk Mitolojisi*, Mitologya Yayınları, İstanbul, 1992.

NECİP FAZIL'IN *EDEBİYAT MAHKEMESİNDE BİR ŞAİR:* TEVFİK FİKRET

Cafer Gariper*



Özet: Türk Edebiyatının öne çıkan şairlerinden Necip Fazıl Kısakürek, eleştiri yazıları yazar, kimi zaman polemiklere girer, yazar ve şairler hakkında bazı yargılarda bulunur. "Edebiyat Mahkemesi" genel başlığı altında 1945-1946 yılları arasında yayımlanan yazılarında, çeşitli yazar ve şairlerin görüşlerine de yer vererek, yenileşme dönemi Türk edebiyatının öne çıkan şairlerini eleştirel yaklaşımla değerlendirir. Onun üzerinde durduğu ilk şair Tevfik Fikret'tir. Necip Fazıl'ın değerlendirmesiyle Tevfik Fikret, Türk edebiyatında sahte şöhretlerden biridir. Fransız edebiyatının ikinci, üçüncü dereceden şairlerinin taklidi kalem ürünleri vermekten öteye geçememiştir. Kişilik bakımından da zayıf bir yaratılışa sahiptir. Düşünce yönünden Batı'dan beslenmiş, yeni nesillere yarar sağlamaktan uzak biridir. Bu yazıda öncelikle Necip Fazıl'ın Tevfik Fikret hakkında yaptığı eleştirel değerlendirmeler belirlenmeye çalışılacaktır. Daha sonra onun eleştirel yaklaşımının özelliklerinin ve problemlerinin tespitine gayret edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Eleştiri, Türk edebiyatı, Necip Fazıl Kısakürek, Tevfik Fikret.

A POET IN THE COURT OF NECİP FAZIL'S LITERATURE: TEVFİK FİKRET

Abstract: Necip Fazıl Kısakürek, one of the prominent poets of Turkish Literature, wrote reviews, sometimes entered into an argument, made some value judgement about writers and poets. In his writings having been published between the years 1945-1946 under the general title 'Literature Court', he evaluates the prominent poets of innovation period of Turkish literature with critical approach by giving place to the views of various writers and poets, as well. The first poet he emphasizes is Tevfik Fikret. With Necip Fazıl's evaluation, Tevfik Fikret is one of the false fames. He couldn't go beyond giving imitative writings of the second and third degree poets of French literature. He also has a weak nature in terms of personality. In respect of view, he is someone who benefits from the West and who is far from being beneficial to the new generations. In this writing, primarily critical evaluations that Necip Fazıl made about Tevfik Fikret are going to be tried to be determined. Then, the determination of the characteristics and problems of his critical approach is going to be tried.

Key Words: Criticism, Turkish literature, Necip Fazıl Kısakürek, Tevfik Fikret.

* Yrd. Doç. Dr., SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: cafergariper@sdu.edu.tr

Edebiyat eleştirisi sonucu elde edilen hükümler, tartışmaya açıktır. Çünkü daha baştan eleştiri yapan kişinin yetkinliği, bilgisi, becerisi, dünya algısı, edebiyat ürünlerine yaklaşım biçimi, eleştirel tutumu, yöntemi, teorik arka planı, nesnellığı ya da özneliği, ideolojik tercihleri gibi birçok problemle karşılaşılır. Bütün bunlar fenomenolojinin kurucusu Edmund Husserl'e göre öncüdür. Bu nedenle bir edebiyat eserinin fenomenine veya ontolojisine varmak için bu öncüller paranteze alınmalıdır.¹ Hiç kuşkusuz bir edebiyat eserinin ontolojisini veya fenomenolojisini ortaya koymak için edebiyat teorilerinden beslenen eleştiriye ihtiyaç duyulduğu, hatta bunun bir gereklilik olduğu rahatlıkla söylenebilir. Eleştiri, bir beğeni sunmak yanında beğenileri düzeltmek ve geliştirmek gibi bir işlevi de yerine getirir. İyi bir eleştiri için bu da yetmez. Eleştiri, edebiyat eserini anlamlandıracak bir bilgi birikiminin ürünü olmak, teknik problemlerin içerisinden görüş getirmek durumundadır.

Eleştirinin nesnel yahut öznel olması konusu, uzun süreden beri tartışılmalı bir problemdir. Husserl'in tespitiyle "[n]esnelere kendinde şeyler gözüyle değil de bilinç tarafından koyutlanan ya da 'yönelinen/niyet edilen' [intended] şeyler gözüyle bakılabilir."² Bu da varolanda bir anlamın olmadığı, anlamın özneye ait olduğu sonucunu doğurur. Anlamın özneye ait olması ilkesi ise nesnellığe zor ulaşılabilineceğini ortaya koyar. Bu nedenle edebiyat eleştiride tam olmasa bile büyük ölçüde nesnellığı elde etmenin yolu, Rus Formalistlerin yaptığı gibi edebî eserin yapı taşlarından yani maddi unsurlarından hareket edilmesinden geçer. Fakat kimi kuramcılara göre eleştirinin, "yorumun hiçbir zaman tarafsız veya nesnel olmadığı, daima eleştirmenlerin 'okurun özne konumu' dediği şey tarafından şekillendirildiği, bugün yeniden kanıtlanmasına gerek olmayan bir kabuldür."³ Tam anlamıyla nesnel bir eleştiriden söz edilemez. Terry Eagleton'ın da ifade ettiği gibi "[s]af bir edebiyat kuramı akademik bir mittir"⁴ Bu yargıdan *saf bir edebiyat eleştirisi*ne ulaşamayacağı anlamı çıkar. Çünkü eleştiri yapan kişi birikimini, zevk ve tercihlerini bütünüyle dışarıda tutamaz. Onun yetişme tarzından, dünya algısından, bilinç dışından gelen bir yığın öge beğenisinde ve yargılarında belirleyici rol oynar. "[İ]nsani anlam, değer, dil, duygu ve deneyimlerle ilgili olan her kuram kaçınılmaz olarak insan bireylerinin ve toplumlarının doğasına dair daha geniş, daha kapsamlı inançlarla, iktidar ve cinsellik sorunlarıyla, geçmiş tarihe dair sorunlarla, bugünün farklı versiyonlarıyla ve geleceğe dönük umutlarla hesaplaşacaktır."⁵ Bütün bunlarla birlikte bu durum, eleştirinin ideolojik ve keyfî yapıya yönelmesinin, yöntemsizliği ve ölçüsüzlüğü çıkış noktası kabul etmesinin, kimi aşırılıklara gitmesinin ön koşulu olarak alınmaz. Eleştiriden olabildiğince nesnel bir bakış geliştirmesi, sanat eserinin/ eserlerinin gelenek içerisindeki yerini belirlemesi, birtakım tutarlı yargılarda bulunması beklenir.

Eleştiri, eleştiri nesnesinin yani metnin üzerinde düşünmeyi gerektirdiği gibi, kendi üzerinde de düşünmeye zemin hazırlar. Terry Eagleton'ın da belirttiği üzere "[e]leştiri kendini tartışmaya açar, ikna etmeye girişir, çelişkiyi davet eder. Kamu içindeki görüş alışverişlerinin bir parçası olmaya başlar."⁶ Bu da edebiyat eserleri ve sanatkârlar hakkında üretilen görüş, yorum ve değerlendirmelerin geniş okuyucu kitlesiyle paylaşılması, okuyucunun eserin mesajını / anlam dünyasını, estetik boyutunu alımlaması, kendisiyle eser arasında bağ kurması manasına gelir.

Eleştiri, estetik zevk ve beğeniyle doğrudan ilişkilidir. Eleştiricinin mensubu olduğu edebiyat geleneğinin hatta kültür dairesinin ortak zevk ve beğeni, değerlendirmede rol oynar. Bununla birlikte eleştirinin okuyuculara yönelik yanından da söz edilebilir. T. S. Eliot'ın da ifade ettiği gibi "eleştirinin, kabaca söylemek gerekirse, sanat eserlerinin açıklanması ve beğenin düzeltilmesi diye tarif edilebilecek bir amacı her zaman göz önünde bulundurulmalıdır."⁷ T. S. Eliot'ın işaret ettiği üzere eleştirinin "sanat eserlerinin açıklanması ve beğenin düzeltilmesi" işlevi, onun varlık gerekçeleri arasındadır.

Türk şiirinin öne çıkan sanatkârlarından biri olan Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983), bazı yazılarında, röportajlarında, konuşmalarında sanat ve edebiyat alanına giren teorik konular üzerinde durur, görüş ve tespitlerini dile getirir. Kimi zaman da edebiyat eserlerini, şair ve yazarları eleştirel bir bakışla değerlendirme yoluna gider. Onun eleştirel dikkati daha çok yenileşme dönemi şiir sanatı ve şairleri üzerinde toplanır. Bu isimler arasında Nâmık Kemal, Abdülhak Hâmit, Tevfik Fikret, Mehmet Âkif, Yahya Kemal gibi şairler öne çıkar. Eleştirel anlayışla yaklaştığı söz konusu şairlerin de şiir sanatı ve kişiliği üzerinde yoğunlaşan bir bakış geliştirir. Bu yazıda bir şair olarak Necip Fazıl'ın Tevfik Fikret'e ve sanatına getirdiği eleştirel bakışı değerlendirilecektir. Öncelikle Tevfik Fikret hakkında ortaya koyduğu eleştirel görüş ve değerlendirmelerine yer verilecek, daha sonra Necip Fazıl'ın eleştirel tutumu, yöntem(sizliği), görüş ve değerlendirmeleri eleştirel dikkatle ele alınmaya çalışılacaktır.

Necip Fazıl'ın düşünce yazılarına, çeşitli sanatkârlar ve onların eserleri üzerinde yaptığı değerlendirmelere 1936'da Ankara'da çıkarmaya başladığı *Ağaç* dergisinde yayımlanan şiir üzerine kaleme aldığı yazılardan itibaren rastlanmaya başlanır.⁸ Yazar, söz konusu yazılarında ileri sürdüğü görüş ve tespitlere, kısmen yenileyerek ve genişleterek, 1943'ten itibaren yayımlamaya başladığı *Büyük Doğu*'da da yer verir. Onun bu yazılarına, sanat anlayışında değişikliğe gittiği, şiirini *sosyal davalara* açtığı, dinî eğiliminin belirlediği bir dönemin düşünce ürünleri olarak bakmak gerekir. Söz konusu yazılar, aynı zamanda Necip Fazıl'ın inanç sisteminden beslenen bir sanat anlayışı geliştirme çabasının eleştiri alanındaki yansımaları olarak değerlendirilmeye müsait bir görünüme sahiptir.

Necip Fazıl, 1945-1946 yılları içerisinde imzasız olarak "Edebiyat Mahkemesi" ve "'Büyük Doğu Akademyası" başlığı altında bir dizi yazı kaleme alır. Kendi çıkardığı *Büyük Doğu*'da yayımlanan, zabıtlarını Zahir Güvemli'nin tuttuğu bu yazı dizisi, ölümünden sonra *Edebiyat Mahkemeleri* adıyla bir kitapta toplanır. Edebiyat mahkemelerinin ilki "Birinci Mahkeme: Tevfik Fikret" adını taşır. Arkasından "Büyük Doğu Akademyası Toplantı No: 1" ve "Büyük Doğu Akademyası Toplantı No: 2" yayımlanır. Daha sonra "İkinci Mahkeme: Yahya Kemal", "Üçüncü Mahkeme: Mehmet Âkif" ve sırada "Dördüncü Mahkeme: Nurullah Ataç" yer alır. Bu mahkemelerden/toplantılardan, adından da anlaşılacağı üzere, "Birinci Mahkeme: Tevfik Fikret" başlığını taşıyanıyla "Büyük Doğu Akademyası Toplantı No: 1" ve "Büyük Doğu Akademyası Toplantı No: 2" Tevfik Fikret konusuna ayrılmıştır. "Büyük Doğu Akademyası Toplantı No: 1" ve "Büyük Doğu Akademyası Toplantı No: 2", "Birinci Mahkeme: Tevfik Fikret"'in eki/devamı durumundadır. " 'Edebiyat Mahkemeleri', Necip Fazıl'a göre haksız şöhret yapmış şairlerin sorguya çekilmeleri, savcının iddiası, şahitlerin ifadelerinin dinlenmesi ve neticede yargıcın verdiği hükmün hikâyesidir."⁹

O, sahte şöhrete sahip olduklarına inandığı Türk edebiyatının öne çıkan bazı şair ve yazarlarının fantastik¹⁰ kurgu içerisinde "edebiyat mahkemesi"nde yargılamasını yaparak gerçek değerlerinin anlaşılmasını istiyormuş gibi görünen kendine "mahsus bir 'mizansen'"¹¹ kurar. Bu, *edebiyat mahkemesi* adına uygun şekilde mahkeme salonunun, mübaşirin, yargıcın, savcının, şahitlerin ve dinleyicilerin bulunduğu bir mizansendir. Zaman zaman edebiyat dünyasının yakından tanıdığı bazı kişilerin tanıklıklarına başvurur. Bunu yaparken de çoğu kez onların daha önce yayımlanmış yazılarından alıntılar yapar. Yararlandığı yazılardaki görüşleri sahiplerine söyler. Böylece mahkemeye gerçeklik duygusu kazandırmak ister. Böyle bir kurguyla Necip Fazıl, hatıralarında kendisi üzerinde etkisini dile getirdiği cinayet mahkemesi yargıcı dedesinden¹² gelen bir esinle olsa gerek, bilinç dışının sürüklediği alanda Türk edebiyatında bazı şair ve yazarları yargılama ihtiyacı ve hakkı duymuş olmalıdır. Tiyatral bir gösteriye dönüştürdüğü söz konusu yazı dizisinde o, Türk edebiyatının öne çıkan adlarından dördünü yargılamaya girişir. Kurduğu mizansen çevresinde yer yer fantastik oyuna dönüşen mahkemelerde ileri sürdüğü iddiaları Tevfik Fikret'in çağdaşı yazar ve şairlere doğrulatma çabası içinde görünür. Tevfik Fikret'in yargılanmasını yansıtan şu ifadeler bunu gösterecek niteliktedir:

"Ötedenberi her edebiyat mahkemesinde mübaşir olan İsmail Habib seslendi:

- Şair Fikret Beeeey!

Tıknaz, ağır hareketli, hafif eğri burunlu, esmer tenli, gür bıyıklarıyla Tevfik Fikret, mahkeme salonuna girdi. Ölümünden beri alışıktığı olduğu sanık sandalyesine oturdu.

Yargıç konuştu:

- "Müttehem! Kalkınız!"

Tevfik Fikret kalktı. Yargıç, sanığın hüviyetini tesbite başladı:

- İsminiz?

- Mehmet Tevfik

(...)

- Tahsil dereceniz?

- Mektebî Sultanî (Galatasaray) mezunuyum. Darülfünun'da okumadımsa da kısa zaman (profesör)lük ettim.

- Siz şairmişsiniz? Öyle mi?

- Evet; eserlerim vardır. 'Rûbab-ı Şikeste'm 1896, 1897, 1909'da üç kere basıldı. 1911'de 'Halûk'un Defteri'ni, 1912'de 'Rûbab'ın Cevabı'nı neşrettim. 1914'te 'Şermin' basıldı. Halûk'un Defteri ayrıca 1945'de yeni harflerle basılmıştır. Rûbab-ı Şikeste de öyle. Kaçak olarak basılmış 'Tarih-i Kadim' gibi manzumelerim de vardır. 19 Ağustos 1915'te kendim vefat ettim.

- Başka eseriniz yok mu?

- Bir de Halûk var Lâkin...

- Malûm... Savcı sizi otuz senedir edebiyat tarihini fuzûli yere işgal etmekle suçlu görüyor. Ne dersiniz?"¹³

şeklinde sürüp giden kapalı göndermelerin ve bilgi yanlışlarının bulunduğu bu fantastik oyunda uzun yıllar önce ölmüş olan Ali Ekrem, Süleyman Nazif, Cenap Şahabettin ve Ziya Gökalp'ın ruhları çağrılarak tanıklıklarına başvurulur. Bunu yaparken de, düşülen dipnotta, tanıklıklarına ve görüşlerine başvuru- rulan kişilerin yazılarından tırnak içinde göstermek suretiyle yararlanıldığı belirtilir. Bununla birlikte alıntılanan yazılarda kaynak gösterme yoluna gidilmez. Tırnak içinde gösterilen kimi sözlerin de adı geçen yazarlara ait olmadığını, kurgu ürünü olduğunu çıkarmak güç değildir. Mehmet Âkif'in ruhlar âlemin- den gönderdiği söylenen mektubun baş tarafı böyle bir izlenim yaratır.

"Edebiyat Mahkemesi"nde ilk söz alan Ali Ekrem'in ruhu olur. Ali Ekrem, Tevfik Fikret'in ortaya çıkışının İsmail Safa'nın dergisiyle gerçekleştiğini, onun edebiyat dünyasında ürünler vermeye başladığı dönemde baskıcı uygulamaların sonucu edebiyatın mezara sığınmış olduğunu, Abdülhak Hâmit, Recai- zâde Ekrem ve Muallim Nâci'nin suskunluğa mahkûm edildiğini, edebiyat mezarlığında kalem sahiplerinin hüznünlü yüzünün "hüvelbakî yazılı mezar taş- larına benzemiş" olduğunu belirtir. "Ben Namık Kemal'den sonra Tevfik Fi- kret kadar güzel şiir okuyan kimseyi görmedim, bilmiyorum"¹⁴ dedikten son- ra Tevfik Fikret'in kendisine bıraktığı en güzel hediye olarak babası Nâmık Ke- mal'in mezarının planını yapmış ve resmini çizmiş olmasını gösterir.

Süleyman Nazif'in ruhu, Tevfik Fikret'in şiiriyle Şinasi'nin düzyazısı arasında yakınlık kurarak "Fikret'in mısraları metanet ve selâsetçe Şinasi'nin cümlelerine pek benzer"¹⁵ der. Onun sanat alanında fazileti öne alan bir anlayışla hareket ettiğini söyler.

Cenap Şahabettin'in ruhu ise Tevfik Fikret'in Halit Ziya'yı hiç etkilemediği hâlde ondan çok etkilendiğini, *Servet-i Fünun* hareketinde önemli yere sahip olmakla birlikte büyük bir sanatkâr olmadığını, büyük sanatkâr olacak kadar Doğu'yu ve Batı'yı bilmediğini ileri sürer.

Ziya Gökalp'in ruhu, Tevfik Fikret'i "ümme ruhuna, ümme medeniyetine son ve kat'î darbeyi vuran" yenilikçi olarak değerlendirir. Fakat ona göre Tevfik Fikret, millet çağını başlatamamıştır. Ziya Gökalp'ten sonra söz alan Fuad Köprülü, Tevfik Fikret'in yeni bir şekil ve konu getirmediğini, yeniliği temsil etme bakımından Cenap Şahabettin'in ve Rıza Tevfik'in gerisinde olduğunu belirtir. Görüşüne başvurulmak istenen Mehmet Âkif'ten "ruhlar âleminde yaşadığı vecd halinden ayrılamayacağına dair bir mektup"¹⁶ gelir. Mektubunda Mehmet Âkif, şunları yazar:

"Mahkemeye gelemeyeceğim! O nasipsizi mahkûm etmek için lehinde olanları dinlemek yeter! Onun mukaddesat köklerinden kopuşunu bir tarafa bırakın, saf şiir ve fikirde muhakeme edin; kâfi!"¹⁷

Mehmet Âkif'in mektubundan sonra savcı iddiasını ortaya koyar. Buna göre,

"Fikret'in bir devri kapayan ve bir devri açan büyük bir şair olduğu hakkındaki kanaat, tasni edilmiş olan veya zuhulü edebîye dayanan bir galattan ibarettir.

Şimdiye kadar bu zat hakkında yapılan müsbet iddialar şu noktalarda toplanıyor:

- 1- Nazım dilini nesir diline yaklaştırmak.
- 2- Türkçe kelimeleri aruz veznine uydurmak.
- 3- Fransız edebiyatında görülen nazım şekillerini edebiyatımızda tatbik etmek.
- 4- Nazımda sair teknik yanlışlıklar¹⁸ yapmış olmak.
- 5- Ferdî ve içtimaî mevzuları şiire sokmak.
- 6- Hem milliyetçi, hem insancı olmak; böylece şiire büyük dâvaları getirmek. (Sosyalizm) ve saire..."¹⁹

dendikten sonra bu maddelerden ilk dördünün nazım şekline ait teknik maddeler olduğu ifade edilir. Şiirin düzyazıya yaklaştırılması ise şiir adına kazanç değil, kayıpların en fecisidir. Üçüncü maddenin Fuad Köprülü tarafından doğru olmadığına ortaya konduğu, *enjambementin* daha önce Abdülhak Hâmit tarafından uygulandığı belirtilir. Ferdî ve sosyal konuların Türk şiirinde eskiden beri mevcut olduğu ifade edilir. Sosyal konulu şiire tasavvufî şiir, psikolojik şiire ise *Makber* örnek olarak gösterilir. Böylece Tevfik Fikret'in getirdiği yeni-

likler olarak öne sürülen uygulamaların Tevfik Fikret şiirinden önce de Türk edebiyatında olduğunun bilgisi verilmek istenir. “Milliyetçilik Tevfik Fikret’te ‘Darül Müslimin Marşı’, ‘Millet Şarkısı’ gibi tam mânasıyla ısmarlanmış manzumelerindedir. İnsancılık ve sosyalizma ise, onda mektep çocuklarını güldürecek bir dereceyi aşmamıştır.”²⁰ denir. Necip Fazıl’a göre “Tevfik Fikret, içinde yaşadığı cemiyetin (realite)sine asla nüfuz etmemiş, elde palet, birkaç tabiat tasviri yapmış, münakkah manzumeler yazmış bir firarîden başka bir şey değildir. Tevfik Fikret daima fikirleriyle hayatının tenakuzu içinde yaşa”mıştır.²¹ Savcı, onun “Yeni Mektep” rüyasının gerçekleşmemesi gibi “Kanarya adaları veya Anadolu’nun bir köşesindeki çiftlik hayatı da öylece tahakkuk edemedi. Bunlardan kala kala ‘Bir ânı huzur’, ‘Yeşil yurd’, ‘Ne isterim?’, ‘Kahkaî yeis’ gibi birkaç manzume (maked)i kaldı.”²² yargısında bulunur. Daha sonraki satırlarda;

“Fikirleri toplu bir dünya görüşünün sağlam binasına kavuşmamış, kavliyle fiili daima uzlaşmazlık halinde, hariçten aldığı cüce tenbihleri (Prüdom), (Kope) gibi ortadan aşağı şairleri örnek tutarak ifadelendirmiş olan Tevfik Fikret, Ondokuzuncu asrın edebiyat telâkkisinden ve cemiyet anlayışından ileri gidemediğinden başka, taklit olunmak vesilesiyle hakikî şair yetişmemesi hususunda da müessir olarak san’at tarihimize kötülük etmiştir. Fikret’in öz babası onu ‘adam olamadı’ diye vasıflandırdığı gibi (...) biz de, hakikî şair sayamayız.”²³

sözlerine yer verir. Onun “öz mukaddesat köklerinden kopmuş olması ve bu hususta da her hangi bir ruh ve fikir çilesi çekmeksizin sadece züppe ve güdümlü bir Garp tesiri temsil etmesi, affedilmez suçunun mihrak noktasını teşkil eder”²⁴ suçlamasında bulunarak “kendinden evvelkilerin soluk bir devamı olmaktan ileri geçemedi”ğini ifade eder.²⁵

Mahkemede “Tevfik Fikret’in ruhu sapsarı bir benizle” karşılaştığı durumun kendisinin aleyhinde “sübjektif bir oyun” olduğunu belirtir.²⁶ Yeni kuşaktan biri yüzde yüz lehinde, diğeri yüzde yüz aleyhinde olmak üzere iki kişinin dinlenmesini ister.²⁷ Bunun üzerine Sabiha Sertel’le Necip Fazıl’ın dinlenmesine karar verilir. Her ikisinin de daha önce yayımlanmış yazılarından bazı kısımlar okunur. Önce Sabiha Sertel’in “19 Ağustos 1945 tarihli Tan gazetesinde”ki yazısına yer verilir. Sertel, Cumhuriyet yıllarında Tevfik Fikret’in aleyhinde yürütülen kampanyalarla onun adının karalandığını, milliyetçi ve muhafazakâr çevrelerin onun karşısında Mehmet Âkif’i tuttuğunu, bunun ikiye bölünmeyi getirdiğini, Tevfik Fikret’in müspet bilimlere bağlanmış ilerici biri olduğunu ifade ederek onu döneminin toplum yapısı içerisinde değerlendirir:

“İleri gençlik onun mezarı başında hürmetle eğilecek; onu Türk inkılâp tarihinin baş tacı yapmasını bilecektir.

Fikret, felsefî görüşü itibariyle materyalisttir. Devrinin din mistisizmi ve dogmatizmi içinde, bütün realiteleri meçhullerle örten, (öğrenilemez, araştırılmaz) taasubu önünde ileri inkılâpçı fikir ve hamleleri boğan kapkara bir muhitte müsbet ilme, müsbet görüşe dayanıyordu.”²⁸

Sertel’in yazısından sonra Necip Fazıl’ın “Tevfik Fikret’e Hitap” başlığını taşıyan iki yazısından parçalar okunur. Sertel’e cevaben yazıldığı anlaşılan Necip Fazıl’ın yazısındaki değerlendirmeye göre Tevfik Fikret, “sâf şiir ve fikir noktasında bir cüce, arpa tanesi boyunda bir cüce olduğunu bilir.”²⁹ Onun şiir cephesi “[y]arım asır evvelki (Servetifünun) mecmuasında, (Diran) imzalı, cıcilibicili, aşâğılık bir kır resmi altında (Çoban kaval çalar – anın, hayatı şairanedir) mısraının belirteceği kadar sığ ve basit bir duyuş ve zevk seviyesi...”³⁰ gösterir. Düşünce cephesinin alaycı bir dille “gülünç” ve zayıf olduğu belirtilir. Ahlâk cephesinden de “yalan”la itham edilir. Seciye bakımından dönüşleri ve çelişkilerinin olduğu dile getirilir. İman cephesinden ise “[i]manın tâ ruhuna, merkezine, mihrakına, kendisine isyan... Ve hiçbir şeye inanmamak...

Ey, bir nâmevcud, bir gülünç, bir yalan, binbir rücu ve bir malûmdan ibaret nasibsiz ve rahmetsiz Fikret! Sen, gerçek mânada bu memleket ileri gençliğinin, taşını söküp yerini belirsiz edeceği ve ebediyen unutacağı ebedî ölülerden birisin!”³¹ denilir. Sertel’e cevap mahiyeti taşıyan bu sözlerden sonra mahkemenin yargıçları şu kararı verir:

“Şiir dilini nesir dili haline sokmak ve âdi bir tebliğ vasıtası haline getirmek, şiir ve fikirde sâf kıymet olarak hiçbir derinliğe ulaşmamak ve en cüce Garp san’atkârlarının tesiri altında kalmak; sadeleşen dili en yakası açılmamış lûgat canbazlıkları altında boğmak, misilsiz bir hodbinliği ahlâk ve fedakârlık şeklinde göstermek ve üstelik memleket içinde belli başlı bir propaganda çatısı altına sığınıp hakikî cemiyet saflarındaki mücadele şartlarından firar etmek; ve bütün bunlardan sonra yetiştirdiği oğlu ve meydana getirdiği son eseriyle, mensup olduğu milletin iman kaynağına mutlak bir hıyanette karar kılmak suçlarından dolayı, Tevfik Fikret’in, başıboş ve sahipsiz Türk edebiyatı tarihinde açık gözce işgal etmekte olduğu mevkiden indirilmesine karar verildi. Her sene, birtakım maksatlı ve maksatsız politikacıların üşüştüğü ve yine Tevfik Fikret gibi kolay ve ucuz, açık göz ve istismarcı lâfazanlıklara meydan diye kullandıkları, böylece yetişme ve kendini bulma çağındaki gençleri şaşkırttıkları mezar, Mehmet Tevfiğin mezarı, sade kendi ıstrap haline terk edilecek ve civarına kimse yanaştırılmıyacaktır.”³²

Şüphesiz varılan bu yargılar, maksadı aşan ağırlıktadır. Sanatı hakkında getirilen eleştirilerde haklılık payı olmakla birlikte Tevfik Fikret, neredeyse bir *hiçe* indirilmek istenir. Yazarın ifadesiyle o, “(Büyük Doğu)nun nâzımı olan görüşe ihanet ettiği için mahkûm edilmiştir. (...) Gayesiz, hedefsiz, maksatsız, imansız (...)”dır.³³ Bu cümleler, ölüm yılı olan 1915’e kadar eser veren Tevfik Fikret’in 1940’larda yayın hayatına giren *Büyük Doğu* dergisini yönlendirici görüşten fark-

lı görüş ürettiği, Necip Fazıl'ın söyleyişiyle ona *ihamet ettiği* şeklinde bir anakronizme yol açar. Necip Fazıl'ın söz konusu yargısı, onun Tevfik Fikret'i hangi yönlendirici güce bağlı olarak eleştirdiğini gösterir. Bundan da anlaşılacağı üzere Necip Fazıl'ın Tevfik Fikret eleştirisi, onun dünya görüşü ve inancı üzerinde yoğunlaşmakta, sanat eserinin asıl üzerinde durulması gereken estetik katmanını ötelemektedir.

Kurulan mizansen çerçevesinde baktığımızda "Edebiyat Mahkemesi Tevfik Fikret" yazısının bazı akisler uyandırdığı görülür. "Büyük Doğu Akademiyası Toplantı No. 1"de "zabıtları tutan Zahir Güvemli"nin belirttiğine göre, Oktay Akbal, Tevfik Fikret'in mahkemesinden sonra Mehmet Âkif'in de mahkemeye çekilmesi gerektiğini söyler. Buna rağmen sonraki toplantıda Tevfik Fikret konusuna devam edilir. Arkasından "Büyük Doğu Akademiyası Toplantı No. 2" başlığı altında üçüncü toplantı da Tevfik Fikret hakkında düzenlenir. Böylece Necip Fazıl, bu defa genç kuşaktan farklı kişilerin görüş getirdiği iki toplantıyla Tevfik Fikret hakkındaki görüş ve tespitlerini açıkça ortaya koymuş, onu ve sanatını tartışmaya açmış olur.

"Büyük Doğu Akademiyası Toplantı No. 1" başlıklı yazıda Oktay Akbal, şu eleştirel görüşü ileri sürer:

"- Edebiyat mahkemesinde Tevfik Fikret'in yere vurulması, son hâdiselerle alâkalı görünüyor. Fikret gibi bir adamın bu şekilde ele alınması, arkasından Âkif'in mahkemeye çekilmesini icab ettirir. Mademki ikisi de birbirine muarız gruplara propaganda vasıtası olmuşlardır, Büyük Doğu, bunlardan birini mahkemeye çekmekle öbürünü iltizam ettiğini gösterir. Şairlik değeri itibariyle böyle bir tercih mevzubahis değilse, arkadan hemen Âkifin de muhakemesi ve Mecmuanın kendi durumunu tesbit etmesi tabiidir."³⁴

Oktay Akbal'ın bu sözlerine cevap mahiyetinde Necip Fazıl, şunları söyler:

"Biz, Tevfik Fikret'in hemen arkasından Mehmet Âkif'i muhakeme edersek, asıl o zaman kaçmak istediğimiz çukura düşmüş oluruz. Çünkü Tevfik Fikret, bugünün hâdiseleri dolayısıyla değil, (Büyük Doğu)nun nâzımı olan görüşe ihanet ettiği için mahkûm edilmiştir. Bizim bugün varmak istediğimiz hedefin tam aksini temsil eder Fikret... Gayesiz, hedefsiz, maksatsız, imansız; bugün böyle, yarın zıddına; kudretsiz ve şuur-suz... Kötü bir (Kope) mukallidi... Muayyen bir propagandanın da üstelik oyuncağı... Halbuki Âkif hiçbir zaman hiçbir sınıfın propaganda vasıtası olmadı. Fikret'in şöhretine sebep olan ve bu memlekette Fransa hayranlığı ve aşağılık duygusunu yayan, Galatasaray Mektebi Sultanîsinden gelen bir (lövantenlik)di. Bu sınıf az veya çok, her devirde bu memlekette idarî mevkiler elde etmiş, hâkim vaziyete geçmişti. Hariciyeci oradan, dahiliyeci oradan, maliyeci oradan çıkanlar arasından yetiştirilmişti. Âkif'in men-sup olduğu içtimâî zümre ise hiçbir zaman bu memlekette memleket mukadderatı üzerinde müessir olacak bir salâhiyet ifadesi almadı."³⁵

Onun bu sözlerinden Tevfik Fikret'e yönelttiği eleştirilerin, Tevfik Fikret'in sanatçı kişiliğiyle birlikte mensup olduğu sınıfa bağlı olarak yapıldığı anlamı çıkar. Bu da yapılan eleştirilerin estetik/edebiyat merkezli olmaktan çok düşüncüye yahut ideolojik bakışa bağlı bir değerlendirme olduğu anlamına gelir. Nitekim toplantıda söz alan Burhan Belge, "edebiyat mahkemeleri"nin peşin fikirden hareketle yazıldığını, bu peşin fikrin de "Büyük Doğu ideolojisinin de merkez fikir", ölçüsünün de Büyük Doğu'nun ölçüsü olduğunu ifade eder. Ona göre mahkemelerdeki şair eleştirisinde *akıl* ölçüsü kullanılmalı, duygu işe karıştırılmamalıdır. O, edebiyat mahkemesini akıl ölçüsünde bulmadığını söyler.³⁶ Toplantıda konuşanları yazıya dönüştüren ve Necip Fazıl'la aynı safta yer aldığı anlaşılan Zahir Güvemli ise birinci edebiyat mahkemesi için Tevfik Fikret'in seçiliş sebebine dikkat çektiikten, onun bir dönüm noktasında olduğu için seçildiğini belirttiikten sonra, ölçülerinin *akıl* olduğunu ifade eder.³⁷ Söz alan Necip Fazıl, "[o] yazıda Fikret hakkında söylenenler yalan mı? Yanlış mı? Hakikat mı değil? Tahrif mi var? Yoksa yalnız Fikret aleyhindeki deliller alındı da lehindekiler değerlendirilmedi mi?" şeklinde Burhan Belge'ye itirazda bulunur. Bunun üzerine Burhan Belge'nin teklifiyle mahkemenin temyizinin yapılacağı bir başka oturuma karar verilir. Tevfik Fikret'in lehinde olanlar Burhan Belge, İskender Fikret Akdora, Gavsî Ozansoy, Özdemir Asaf ve Oktay Akbal; "mahkûm edenler" ise Salâh Birsî, Kâzım Nami Duru, Zahir Güvemli ve Necip Fazıl olarak ayrılır.

İkinci toplantı, kararlaştırıldığı gibi Öz İpek Palas salonunda 4 Ocak 1945 [1946] Cumartesi günü yapılır. Burhan Belge ve Gavsî Ozansoy toplantıya gelmez. Söz alan Necip Fazıl, daha önceden belirlediği değerlendirmede kullanılacak ölçüleri ortaya koyar. Bu ölçüler şöyle sıralanır:

"Evvelâ, her şair bize bir şey anlatmak, bir şey göstermek için yazar. Bir gaye gütmese bile eserinin yekûnu bize onun dünyasını verir. Yani, her şairin, kendi istesin istemesin, içinde çabaladığı bir dünyası vardır. (...)

Bir şair muayyen bir muhitin adamıdır. Bir takım yetişme şartlarına tâbidir. Zarurî tesirlerin altındadır. (...)

O şairin örnekleri, hayranlıkları, kıymet verdiği san'at dünyasıdır. Bu da ihmal edilmez bir ölçüdür. Sonra şairin tebliğ vasıtası olan âlet, yani dil gelir."³⁸

Sözlerini sürdüren Necip Fazıl, *Servet-i Fünun* dergisinden hareketle Tevfik Fikret eleştirisine girişir. Bunu yaparken de dergide çıkan imzasız yazıların sorumluluğunun dergi yöneticisine ait olduğu ön kabulünden yola çıkarak şunları söyler:

"Tevfik Fikret de 1896'dan itibaren Servet-i Fünun mecmuasının idaresini, neşriyatını elinde tutuyordu. Müstear isimlerle yazdığı yazılar veya imzasız müsahabeler ona aittir. (...) Tevfik Fikret'in dünyası, zamanın hakikat ve fikir âlemiyle alâkasız bir oyun-

cak dünya, oyuncaklar üzerindeki çıkartmalar bir çocuk dünyasıdır. İşte isbatı! Şurada bir takım inek resimleri görüyorsunuz değil mi? İşte altında da Tevfik Fikret'in bir şiiri. Dünyada hiçbir şair inek resimlerinin altına o resim için şiir diye bir takım mısralar yazmaz.

İşte şurada saat ve bir kadın resmi var. Altında Tevfik Fikret'in bir şiiri. Çirkin ama, saati olmaktan gelen neş'esi onu sevimli yapıyor diyor. (...) Sonra burada bir cülûsiye var. Abdülhamide karşı mücadele ettiği söylenen Fikret burada 'kâinat bahtiyar o padişah'a kul olmakla' diyor."³⁹

Necip Fazıl, böylece gerek *Servet-i Fünun* dergisinde yayımlanan metinlerden ve gerekse Tevfik Fikret'in yazdığı metinlerden hareketle onu olumsuzlayan bir bakış geliştirir. Bunun için de tezini ispatlamaya yarayacak metinleri seçer. Onun Tevfik Fikret'te gördüğü eksiklerden biri de "Fransuva Kope"u kendine model almasıdır. Necip Fazıl, Tevfik Fikret'in oğlu Haluk konusuna yeniden temas etme ihtiyacı duyar. Onun "öz evlâdını hayran olduğu Batı dünyasına hediye ederek kendi davasına ihanet ettiği" görüşündedir. Ayrıca o, Tevfik Fikret'in şiir diline de eleştirel bakış getirir. Onun "şiir dilini en bayağı nesir dili haline" soktuğu görüşünü taşır.⁴⁰

Toplantıya katılanlardan farklı görüş taşıyanlar da bulunur. Bunlardan Oktay Akbal, Tevfik Fikret'in, şair ve sosyal anlamda kahraman olmak üzere iki yönden değerlendirilmesi gerektiği tezini ileri sürer. Onu, saf şiir konusunda şair kabul edemeyeceğini, fakat sosyal sahada istibdatla mücadele ettiği, padişaha muhalefette bulunduğu, bu sebeple *Servet-i Fünun*'un kapandığı görüşünü dile getirir.

Oktay Akbal'ın ileri sürdüğü fikirlere toplantılar boyunca âdeta Necip Fazıl'ın sözcüsü gibi hareket eden Zahir Güvemli cevap verir. Güvemli, Tevfik Fikret'in Meşrutiyet'ten önce "istibdat aleyhinde dört şiir yazdı"ğını, *Servet-i Fünun*'un kapanış sebebinin de siyasî olmadığını, Hüseyin Cahit'in makalesi sebebiyle kapandığını ifade eder. Tevfik Fikret'in toplum karşısında kaçak ve sistemsiz biri olduğunu belirtir. Oktay Akbal'ın Tevfik Fikret'in Fransuva Cope'ı taklit etmesini, onların Fransız edebiyatını yeterince bilmemelerine bağlaması karşısında Zahir Güvemli, *Büyük Doğu*'nun 9. sayısında "Cenap Şahabettin ve Empresyonizma" adlı yazısında onun empresyonizmden nasıl yararlandığını gösterdiğini söyler. Böylece Oktay Akbal'ın ileri sürdüğü görüşü çürütmek ister.

Tevfik Fikret konusunda yeterli belge ve bilgiye sahip olmadığını ifade eden Özdemir Asaf, "Fikret'i şair olarak alınca zaafını görüyorum" demekle yettinir.⁴¹

Tartışmanın ilerleyen safhasında Tevfik Fikret'in şair olup olmadığı sorusu cevaplandırılmaya çalışılır. Necip Fazıl'ın sorusu üzerine Özdemir Asaf, onun

şair olmadığı, İskender Fikret Akdora ise şair olduğu fikrini ileri sürer. Salâh Birsell, sanatta fayda konusunun çözümlenmesiyle Tefvik Fikret'in yerinin belirlenebileceğini ifade eder. İskender Fikret Akdora, Tefvik Fikret'in François Coppee'nin etkisinde kalmasının problem olmadığını belirterek onun yazdığı "Bir Lahza-i Teehhür"ü "Fransuva Kope"un yazamayacağını, "Asker Geçerken" şiirinin "tamamen bizim muhitimizin o günkü şartlarından doğmuş şiirler" olduğunu ifade eder.

Zahir Güvemli, Tefvik Fikret'in "içtimaî kahraman çehresinin bir maskeden ibaret olduğunu" göstermek istediğini belirterek şunları dile getirir:

"Arkadaşların delillerle ve ispatlarla karşımıza geleceğini sanmış ve vesikaların bir kısmını hafızama havale ettiğim için üzülmüştüm. Şimdi kendi kendimi delillerle kuvvetlendirmek mevkiinde kalıyorum. Çünkü, işte tekrar ediyorum, bana Fikret'in kendinden evvelkilerden şu veya bu sahada daha ileri ve şiirli tek mısraını zikredebilene, yahut ona ait, kendinden doğma bir fikir veya kahramanlık ifade eden tek satırını gösterene aksini isbata ve zıddını ihtiva eden en az iki misli mısrala mukabeleye hazırım."⁴²

Bu tür iddialardan sonra Zahir Güvemli, Tefvik Fikret'in şiirlerinin Fransız edebiyatındaki kaynaklarının adlarını verir. Onun bazı mısralarını kimlerden aldığını göstermeye yönelik mısralar sıralar. Daha sonra da "içtimai kahraman" olmadığı anlamında bazı tespitler yapar. Kazım Nami de Zahir Güvemli'yi destekleyen şu ifadelerde bulunur:

"Fikret'in kahramanlığından bahsolundu. Ben o zaman Selânikte idim. İttihad ve Terakki gizlice İstanbul'a adam gönderip Fikret'e marş siparişi etti. Fikret o şiirleri ısmarlama yazmıştır. Fikretin İttihad ve Terakki'den evvel Abdulhamide muhalefet'i de yoktur. O da İttihad ve Terakki'ye intisap gayretiyledir. Bilâhare İttihad ve Terakki'den yüz bulmayınca da ona muhalefete geçmiştir. Ben de canlı vesikalar halinde Fikret'in ne samimiyet, ne halisiyet, ne de hakikat çilesiyle yağrulmamış bir kimse olduğunu isbata hazırım!"⁴³

Necip Fazıl'ın "Edebiyat Mahkemesi Tefvik Fikret" yazısının fazla sert bulunması üzerine "temyiz"e götürülmesine karar verilir. Fakat bu amaçla "Büyük Doğu Akademiyası Toplantı No. 1" in ve "Büyük Doğu Akademiyası Toplantı No. 2" nin düzenlenmesinden ortaya fazla bir şey çıktığı söylenemez. Söz konusu iki toplantı da Necip Fazıl'ın daha önce ortaya koyduğu görüşleri, kimi itirazlar olsa da, doğrulamaya yönelik anlam taşır. Nitekim toplantıların sonunda "toplantıda yapılan münakaşanın, Edebiyat mahkemesinde Fikret hakkında verilen hükümleri sarsılmaz bir şekilde sağladığı kanaatinde muhalif ve muvafık herkes tarafından tam bir iştirak hasıl oldu."⁴⁴ şeklinde kesinleyici yargıda bulunulur.

Necip Fazıl, "Edebiyat Mahkemesi Tefvik Fikret", "Büyük Doğu Akademiyası Toplantı No. 1" ve "Büyük Doğu Akademiyası Toplantı No. 2" adını taşı-

yan yazılarından sonra da zaman zaman Tevfik Fikret'in kişiliği ve sanatı üzerinde çeşitli vesilelerle durur. Kimi yazılarında ve konuşmalarında Mehmet Âkif'i, düşünce planında Tevfik Fikret'in zıt kutupta bir benzeri ve hatta devamı olarak gördüğünü ifade eder. İki isim arasındaki benzerliği estetik, dil ve üslûp yönünden kurarken zıtlığı, düşünce çerçevesinde değerlendirir. Onun bakışıyla Mehmet Âkif, düşünce planında müspet Tevfik Fikret'tir. O, Mehmet Âkif'i anlatırken Tevfik Fikret'i karşılaştırma ögesi olarak kullanmak yoluyla Mehmet Âkif'in dönemi içerisindeki mücadeleci kişiliğine ve kendi içindeki tutarlılığına belirginlik kazandırmak ister. Kimi zaman da iki sanatkâr arasındaki bağı olumsuzluk içerisinde kurar. Mehmet Âkif'i anlatırken şöyle bir ifadeye başvurur: "O da Fikret gibi (atletik) seciyelerin (şizofreni)ye müsait yapısı icabı, asla fiiliyata intikal etmeyerek nihayet iki damla gözyaşında karar kılar."⁴⁵ Bir başka yerdeyse yine Mehmet Âkif'in kişilik özelliği üzerinde dururken onun Tevfik Fikret gibi toplum karşısında kötümser olduğunu ve küstüğünü dile getirir.⁴⁶

Anlaşılabacağı üzere, Necip Fazıl'ın bakışıyla Mehmet Âkif'in olumlu ve olumsuz yanları daha çok Tevfik Fikret üzerinden gösterilmeye çalışılır. Bir bakıma Tevfik Fikret'e ayna işlevi yüklenir. Bu karşılaştırmada Tevfik Fikret, büyük çoğunlukla olumsuz figür olarak yerini alır.

Necip Fazıl, "Birinci Mahkeme: Tevfik Fikret"ten yaklaşık yirmi yıl sonra Çapa Yüksek Öğretmen Okulu'nda Mehmet Âkif'i anma toplantısında yaptığı konuşmada Tevfik Fikret'e de değinir. "Mehmet Âkif" başlığını taşıyan söz konusu konuşmada "o sefil cereyanın başlarından biri olan 'Edebiyat-ı Cedit'e' başkuklasının"⁴⁷ dedikten sonra "Tarih-i Kadim"den aktardığı,

*"Yırtılır ey kitab-ı köhne yarın,
Medfen-i fikr olan sahifelerin"*⁴⁸

mısraları vesilesiyle adını anmadan Tevfik Fikret'e göndermede bulunur. Görüldüğü gibi bu konuşmada *Servet-i Fünun*, "sefil cereyan"; Tevfik Fikret, "başkukla" olarak nitelendirilir.

Onun, Tevfik Fikret ve *Servet-i Fünun* aleyhine önüne çıkan fırsatları kaçırmadığı, her vesileyle aşışılama yoluna gittiği söylenebilir. Nitekim bir dergi toplantısında Nurullah Ataç'a şunlar söylenir: "Ya Fikret? Gül suyu ile ıslatılmış balçıktan mı? Sen tut, hisarda Amerikalıların yaptırdığı ayrı bir hisara çekil, Arapla, İranlıya bile parmak ısırtacak kelimelerle davulculuk et, sonra da adın büyük şaire çıksın!..."⁴⁹ Aynı toplantıda Necip Fazıl, "Genç Şair" adlandırmasıyla kendisine göndermede bulunarak şunları söyler:

"- (Fenelon) 'budalaların sayısı namütenahidir' diyor. Bunu söylerken de ilhamını herhalde kendi dünyasının sefil kahramanlarından alıyor. Eğer başta Tevfik Fikret

ve Halit Ziya olarak 'Edebiyat-ı Cedide' maskaralarını görseydi, şiirde (Bodler) ve (Rembo), romanda (Balzak) ve (Zola) gelip geçmişken (Sülli Prüdom) ve (Gonkur Biraderler)den ileriye geçemeyen muhteşem budalalığın ne demek olduğunu anlardı. 'Edebiyat-ı Cedide' baştan başa bir geri zekâlılar mahşeridir"⁵⁰

Görüldüğü gibi Necip Fazıl belagatinin "sefil kahraman", "Edebiyat-ı Cedide maskaraları", "muhteşem budalalık", "geri zekâlılar mahşeri" gibi parlak sözleri, değerlendirmelerinden eksik olmaz. Yukarıdaki paragrafın son cümlesi "'Edebiyat-ı Cedide' baştan başa bir geri zekâlılar mahşeridir" şeklindeki aşağılayıcı yargı, Necip Fazıl eleştirisinin ne derecede keyfi olduğunu göstermeye yaramaktan öteye geçmez. Çünkü böyle bir yargının edebiyat biliminde de, edebiyat eleştirisinde de yeri yoktur.

Necip Fazıl, bir konuşmasında Abdullah Cevdet'i olumsuzlayan bakış getirdikten sonra onun yanına Tevfik Fikret'i ekleme ihtiyacı duyarak şunları söyler:

"Hemen yanı başında Tevfik Fikret gelir. Fikret yeni zamanın habercilerinden sayılıyor. Eğer bana bir salahiyet verebilerseniz:

Fikret saf şiir üzerinde, kekeme bir avukattan başka bir şey değildir!

Şu mısralara bakın:

Feyzin bütün semasını birden kucaklayan

Bir pencere sine-i haverle ruberu

Yıllarca bunlara raci bugün yalan

Bir sergüzeşt...

Hâlâ neticelenmemiştir. Şiir öze doğru gidince de kalitesizliği büsbütün meydana çıkar.

Saba eser gusun-ı ter

Kim müg-i aşk lanedir

Fısıldaşır suküt eder

Bu bir güzel teranedir

Çoban kaval çalar anın

Hayatı şairanedir

Sonra Abdülhamid'e çatar:

Bir kavmi çiğnemekle bugün eğlenen deni

Bir lahza-i teahhura medyum bu keyfini...

Bunlar şiir midir?... Muhtevasını konuşmuyorum... Bu işin jandarması teessüs etmedi mi? Ahmet Kabaklı gibi olgun yaştaki edebiyatçıları en büyük jandarma vazifesi bekliyor. Ama cemiyetin şair sahalarında da hareket lâzım... Büyük jandarma Le Sink gibi Raskin gibi Hage gibi"⁵¹

Buraya kadar “Edebiyat Mahkemesi” başta olmak üzere Necip Fazıl’ın Tevfik Fikret *yargılamasını* ve eleştirisini ele almaya çalıştık. Bu noktadan sonra Necip Fazıl’ın verdiği bazı bilgilerin düzeltilmesine ve getirdiği eleştirilere eleştirel bir bakışla yaklaşılmasına ihtiyaç vardır. Çünkü ancak bu yolla Necip Fazıl eleştirisinin isabetli yahut eksik, hatalı veya kasıtlı yanlarının belirlenmesi mümkün olacaktır. Öncelikle Necip Fazıl eleştirisinin bilgi yanlışlarının düzeltilmesi gerek vardır.

“Birinci Mahkeme: Tevfik Fikret” başlıklı yazıda Tevfik Fikret’e söylenen “Rûbab-ı Şikeste’m 1896, 1897, 1909’da üç kere basıldı. 1911’de ‘Halûk’un Defteri’ni, 1912’de ‘Rûbab’ın Cevabı’ni neşrettim. 1914’te ‘Şermin’ basıldı.” cümlesinde maddi hatalar dikkatten kaçmaz. İfade edildiği gibi *Rûbab-ı Şikeste* 1896, 1897, 1909’da üç kere basılmış değildir. *Rûbab-ı Şikeste*’nin ilk baskısı 24 Kânun-ı sâni 1315 (5 Şubat 1900)’de yapılmıştır.⁵² İkinci baskısı 15 Mart 1315 (27 Mart 1900) tarihini taşır. Üçüncü baskısı 1326 (1911)’dedir.⁵³ Ayrıca Abdülhamit yönetiminden bunalan Tevfik Fikret ve arkadaşları, Necip Fazıl’ın ifade ettiği şekliyle “Kanarya adaları”na⁵⁴ değil, Yeni Zelanda’ya gitmek arzusuna kapılmıştı.⁵⁵ Bunun yanında Tevfik Fikret’in “Darül Müslimin Marşı”⁵⁶ adıyla bir şiirine de rastlanmaz. Söz konusu edilmeye çalışılan metin, muhtemelen “Darü’l-Mu’allimîn Marşı”dır.⁵⁷ Eğer dizgi yanlış değilse Necip Fazıl’ın hafızasının bir oyunu sonucu bu şekilde hatalı çıkmış olmalıdır.

Ali Ekrem’in ruhuna söylenen, Tevfik Fikret’in ortaya çıkışının İsmail Safa’nın dergisiyle gerçekleştiği bilgisi de doğru değildir. Burada adı anılmayan “dergi”yle İsmail Safa’nın başyazarlığını yaptığı *Mirsad* (1891) kastedilmiş olmalıdır. Tevfik Fikret’in söz konusu dergiden sekiz yıl önce gazete ve dergilerde şiirlerine rastlanmaya başlanır. Onun Nazmî mahlasıyla yazdığı ilk kalem ürünleri 1 Rebiü’l-evvel 1301 (31 Aralık 1883)’de *Tercüman-ı Hakikat*’in 1677. sayısından itibaren görülür. Onun, İsmail Safa’nın başyazarlığını yaptığı *Mirsad* dergisinde kalem ürünleri yayımlanana kadar sayısı ona yaklaşan şiiri gazete ve dergi sayfalarında yerini alır.

Necip Fazıl’ın Tevfik Fikret’in metinlerinden anlamca aktarma yaparken kimi zaman pek doğru aktarmada bulunduğu söylenemez. Tevfik Fikret’in adını anmadan *Hediye* başlıklı şiirinden düzyazıya yaptığı şu dil içi çeviri bunlardan biridir: “İşte şurada saat ve bir kadın resmi var. Altında Tevfik Fikret’in bir şiiri. Çirkin ama, saati olmaktan gelen neş’esi onu sevimli yapıyor diyor.”⁵⁸ *Hediye* şiirinin düzyazıya aktarılan mısralarının aslı şöyledir:

“Çirkin, fakat fûrûg-ı meserretle çehresi
Ânî bir incilâ ile olmakta hande-zen.

Ey sâhib-i hediye!. Evet kim olursan ol
Mes’ûdsun ki garka-i ye’s-i hayât iken

Bir kimsesiz yetime-i nâ-çârı sâ'atin
Kurtardı bir dakikacık olsun düşünceden"⁵⁹

Bu metinden çıkan anlam, Necip Fazıl'ın söylediği gibi, "[ç]irkin ama saat olmaktan gelen neş'esi onu sevimli yapıyor" şeklinde değil, *yetim birine armağan edilen saatin onun yüzünü güldürdüğü, bir dakikacık düşünceden (üzüntüden) kurtardığı* şeklinde olacaktır.

Necip Fazıl'ın eski yazıdan yeni yazıya aktarmalarında kimi imlâ hatalarıyla da karşılaşılır. Dizgi yanlış olabilecek bu hatalar anlam kaymasına yol açar. Necip Fazıl'ın, adını anmadan Tefik Fikret'in Recaiâde Mahmut Ekrem etkisinde söylenmiş kalem ürünlerinden olan *Bahar-ı Terâne-dâr*⁶⁰ şiirinden aktardığı şu mısra,

"Kim mûg-i aşk lanedir"

şeklinde değil,

"Ki mûrg-i aşk lânedir"

şeklinde olacaktır. Ayrıca, yine aynı şiirde yer alan,

"Çoban kaval çalar anın
Hayatı şairanedir"

mısraları arada yer alan dört mısra atlandıktan sonra kaydedilmiştir. Tefik Fikret'in yine adı anılmadan *Bir Lahza-i Ta'ahhur* şiirinden aktarılan,

"Bir lahza-i teahhura medyum bu keyfini..."

söyleyişinin doğru şekli,

"Bir lâhza-i ta'ahhura medyûn bu keyfini!"⁶¹

olacaktır. Necip Fazıl'ın yazısında kaydedildiği şekliyle "medyum" psişik alanla, ruh ve ötesiyle ilgilenen kimse anlamına gelir. Sözlükte "[r]uh ötesi iletişim kurma deneylerinde, ruhlarla insanlar arasında aracılık ettiğini ileri süren kimse"⁶² denmektedir. "Medyun" ise *borçlu* demektir. Hatalı yazım anlamın değişmesine yol açar. Söz konusu mısra Necip Fazıl'ın yazımıyla alındığında, Tefik Fikret'e göre Abdülhamit'in suikasttan kurtuluşu *medyum*la gerçekleşmiş olur. Bu da ne metnin aslına ne de tarihî gerçekliğe uygun düşer.

Necip Fazıl'ın kurduğu mizansen içerisinde Tefik Fikret'i değerlendirirken ilgi çekici bir ifadesi dikkatten kaçmaz. O da mahkeme sırasında kendisine yapılan eleştirileri dinleyen Tefik Fikret'in "ruhu"nun "ne diyeceksiniz" sorusuna "sapsarı bir benizle" cevap vermesidir.⁶³ Soyut bir varlık olan *ruhun*

sapsarı benzi, bu mizansen içerisinde galiba fantastik kurgu dışında bir başka yapıyla anlamlandırılmaz. Yaşayan insanlarla birlikte ölmüş insanların ruhunun aynı mekânda *mahkemeye çıkması, konuşması, dinlemesi, benzinin sararması* başka bir şekilde anlamlandırılabilirdiymiş gibi görünmüyor. Ayrıca mahkemede Tevfik Fikret'in sanık sandalyesine oturduğu anlatılırken yer verilen "[ö]lümünden beri alışık olduğu sanık sandalyesine oturdu."⁶⁴ cümlesi, onun inanç sistemi çerçevesinde bu dünyanın verileriyle öbür dünyada yargılandığına gönderme yapan ilgi çekici bir ifadedir. Şüphesiz Tevfik Fikret'in öbür dünyada yargılanıp yargılanmadığı, oturacağı bir sandalyenin olup olmadığı konusu ne Necip Fazıl'ı ne bizi ne de bir başkasını ilgilendirir. Burada, yazar tarafından fizik ötesi alanın fizikî alanın verileriyle değerlendirildiğini, daha baştan Tevfik Fikret'i ölüm sonrasında da yargılandığını belirtmekle yetinilecektir.

Necip Fazıl'ın *Konuşmalar* kitabından alıntılıdığımız cümleler üzerinde de durmamız gerekir. Tevfik Fikret'in pozitivist ve rasyonalist düşünce açısından Abdullah Cevdet'in yanında durduğu görüşünde haklılık payı vardır. Tevfik Fikret'in özellikle *Servet-i Fünun* dergisinin kapanmasından sonra gittikçe kötümser bir dünya algısına doğru gitmesi, II. Meşrutiyet yıllarında pozitivist ve rasyonalist dünya anlayışına bağlanması, hümanist felsefeye yönelmesi, Batı'yı merkezileştirmesi Abdullah Cevdet'le benzeşen yanlarını oluşturur. Bununla birlikte şiiri konusunda görüş getirirken onu şair saymaması, yoruma ve eleştiriye açık görünmektedir. Onun Tevfik Fikret'ten şiir adı vermeden aktardığı mısralar şüphesiz şiir sanatı bakımından zayıftır. Hatta kendisinin de ifade ettiği gibi şiir bile sayılamazlar. Fakat burada Necip Fazıl'ın örnek metin seçmede etik davranış sergilemekten uzak olduğu da dikkatten kaçmaz. O, amacına uygun yönelimle Tevfik Fikret'in şiir sanatı bakımından zayıf metinlerini tercih etme, olumsuz örnek olarak gösterme yoluna gider. Tevfik Fikret'in asıl şairliğini gösterebilecek *Yağmur, Ömr-i Muhayyel, Mâî Deniz, İnanmak İhtiyacı, Sen Olmasan* hatta bütün kötümserliğine ve nefret duygusuna rağmen söyleyiş bakımından belirli bir güce sahip olan *Sis* gibi şiirlerine yer vermez. Şüphesiz her şairin az veya çok sayıda zayıf söyleyişle karşılaşılır. Bunu bizzat Necip Fazıl üzerinden de örneklemek mümkündür. Necip Fazıl'dan aktaracağımız şu söyleyişler hiç de şiir sanatına, *saf şiir* anlayışına uygun görünmemektedir:

"Cüce akıl, bilmece salıncağında çocuk:
'Bir ufacak fıçık, içi dolu turşucuk' "...⁶⁵

veya

"Kalbimi ve aklımı hep sağ elime verdim;
Görevi olmasaydı sol elimi keserdim..."⁶⁶

mısralarında bu durum kendini belli eder. Görüldüğü gibi ilk beyitte şiirsel söylemden söz etmek mümkün değildir. Bu mısralarda 1930'ların sonlarıyla 1940'ların başlarında Garip şiirinde rastlanan çocuk tekerlemelerine benzer bir söyleyişle karşılaşılır. 1977 tarihini taşıyan ve aklın belirleyiciliğinde yazılmış olan ikinci beyit ise Türkiye'nin sağ-sol ayrımını yaşadığı bir dönemde söylenmiş, ideolojik göndermede bulunmaktan fazla bir anlam taşımaz. Yine onun 1982 tarihini taşıyan *Yeni* başlıklı şu söyleyişi;

"Neymiş o, kimmiş o, eskimeyecek?
Ruhiyle, öziyle daima taze,
Su ve ekmeğe gibi her zaman aziz...

Cümle son bulmadan bitiyor gerçek;
Zamanın ardında kalan cenaze.
Hakikat göklerde şimşekten bir iz.

Güzellik hep yeni, yenilik güzel,
Dostunu bulan aşk sonsuz ömürlü,
Sevgili bayatlar ama aşk yeni.

Kalbinde birleşik ebetle ezel,
Ateş çubuklarla kalbin mühürlü,
Bizim köyde ara pörsümeyeni!.."67

her ne kadar ikinci üçlükte şiirsel söyleme yaklaşmış görünse de, genel yapısı itibariyle şiir dilinden ve söyleminden uzaktır. Özellikle ilk üç mısra, aklın belirleyiciliği içerisinde düz yazı metni olabilecek niteliktedir. Sadece söyleyiş ustalığıyla, kafiye ve ölçü çerçevesine alınmakla bir metin şiir olmaz. *Çile'* de bu tür örnekleri çoğaltmak mümkündür. Anlaşılacağı üzere şiir sanatına uzak düşen söyleyiş örneklerini Tevfik Fikret'te olduğu gibi Necip Fazıl'da da görmek mümkündür.

Şüphesiz Tevfik Fikret, Necip Fazıl'ın onun kimi zayıf söyleyişlerinden hareketle iddia ettiği gibi sıradan ve şiir tekniği bakımından zayıf bir şair değildir. Kendi bütünlüğü içerisinde ele alındığında Mehmet Kaplan'ın da işaret ettiği üzere o, "şiir sanatının bütün vasıtalarını ustalıklı kullanan bir şairdir."⁶⁸ Denebilir ki Tevfik Fikret, "kendi sanat ve şiir dünyası içinde varlığını duyurabilen bir şairdir."⁶⁹ Şiirleri, şair kimliğini yansıtmaya gücüne sahiptir. Onun şiiri, her dikkate değer şairin kalem ürünleri gibi, kendi şartları içerisinde değerlendirildiğinde, sanat ve estetik merkezli bir yaklaşımla eleştiri malzemesine dönüştürüldüğünde anlamını üretir.

Bu belirlemelerden sonra Necip Fazıl eleştirisinin problemleri üzerinde durabiliriz. Onun eleştirisinin asıl problemleri yanı, getirdiği görüşlerin eleştiri türü

içerisinde sağlam bir zemine oturmaması, sübjektif ve hatta keyfi olmasıdır. Bu eleştiri yönetsizliği okuyucuyu hiçbir yere götürmez. Kısır ve kısıtlayıcıdır. Baştan kısır ve kısıtlayıcı olması bütün açılımlara kendini kapatmasında aranmalıdır. Bahriye Mektebi'nde İngilizce öğrenimi gören, Sorbon'da felsefe tahsil eden parlak bir şairin kırk yaşın başında geldiği nokta şaşırtıcıdır. Bütün estetik kadroyu düşüncenin yedeğine almış bu anlayış, yalnız kendi görüşlerine ve dünya algısına değer veren, aydınlık bir dünyada karartılmış bakış olmaktan fazla anlam taşımaz. *Ben hastalığının* uzantısı olarak beliren bu kesinleyici yargı, öznenin narsizminin ve 20. yüzyılın ilk yarısındaki diktatörlük provalarının edebiyattaki yansımaları olmaktan öteye geçmez. Zira ben merkezli, kesinleyici tavrını; şiirin, edebiyatın "jandarması"nın ortaya çıkmasını beklemesini narsizmin ve diktatörlükler çağının yansımalarından başka bir öğeyle anlamlandırmak güç görünmektedir.

Tevfik Fikret'i 19. yüzyılın sıradan şairlerini taklit etmekle suçlayan, ufuksuz biri olarak değerlendiren Necip Fazıl da 19. yüzyılın şiirinden öteye pek geçememiştir. Sembolizmin atmosferinde kalem ürünleri ortaya koyan Necip Fazıl'da 20. yüzyılda ortaya çıkan modernist edebiyat akımlarının izlerini sürmek güçtür. Kaldı ki, konumuz çerçevesinde probleme eleştiri anlayışı noktasından yaklaştığımızda Necip Fazıl'ın, *Servet-i Fünun* eleştirisinin ilerisinde olduğu bile söylenemez. Dünyada Rus formalizmi, psikanalitik eleştiri, yeni eleştiri gibi anlayışların ve yöntemlerin geliştiği, edebiyat eserlerinin yeni ve farklı yaklaşımlarla değerlendirildiği bir dönemde Necip Fazıl'ın bütün bunlara kapalı olması, buna rağmen eleştiri yazıları yazmaya kalkışması düşündürücüdür. Onun eleştirel yaklaşımında, aynı zamanda *Ara Neslin* ve *Servet-i Fünun* mensuplarının kaynağı durumundaki, geride kalmış 19. yüzyıl eleştiri yazarı Hippolyte Taine'nin artık eskimiş olan sosyolojik karakterli fikirlerinin uzak yansımalarından başka herhangi bir teorik arka planın olduğunu söylemek iddialı olur. Bu konuda onun eleştirisinin düştüğü başlıca açmazlardan birinin yönetsizlik olduğu söylenebilir.

Tevfik Fikret eleştirisinde Necip Fazıl'ın bir edebiyat eleştirisi dili geliştirmediği söylenemez. Yazısında yer alan "cüce tenbihler", "ortadan aşağı şairler", "sefil kahraman", "Edebiyat-ı Cedide maskaraları", "muhteşem budalalık", "geri zekâlılar mahşeri", "arpa tanesi boyunda bir cüce" gibi Tevfik Fikret'i ve sanatını nitelemeye yönelik olan örneklerini çoğaltabileceğimiz kelime ve kelime gruplarının eleştiri diliyle/terimleriyle ilgisi yoktur. Bu tür aşağılamaya ve hakarete varan nitelemeler, yalnızca eleştiride değil, polemik ve kavgada bile ileri sürülen görüşleri zedeleyecek mahiyettedir. Eleştiri, yöntem işi olduğu kadar dil, üslup ve terminoloji işidir. Necip Fazıl'ın Tevfik Fikret değerlendirmesinde eleştiri türünün gerektirdiği dil, üslup ve terminolojiden söz etmek mümkün görünmüyor.

Necip Fazıl'ın eleştiride başlıca problemlerinden biri de, Edmund Husserl'in getirdiği yaklaşımla söyleyecek olursak, şiir dışında kalan öğeleri paranteze alması, yönelimini Tefik Fikret şiirine çevirmesi, onun şiirini eleştiri nesnesine dönüştürmesi gerekirken; bunun tersine ağırlıklı olarak Tefik Fikret şiirini önemli tarafıyla paranteze alması, keyfi bir yaklaşımla şairin biyografisi, düşünce dünyası ve kişilik özellikleri üzerinde durmasıdır. Böyle bir yönelim, asıl eleştiri nesnesinden (şiirden) uzaklaşmayı, kişiyi eleştiri nesnesine dönüştürmeyi getirir. Bu da sonunda getirilen görüş ve tespitlerin edebiyat eleştirisinin dışına düşmesini zorunlu kılar.

Necip Fazıl eleştirisinin karakteristik, aynı zamanda problemleri yanlarından bir başkası, ele aldığı konulara toplumcu, dinî ve ideolojik argümanları içeren bir dünya algısı içerisinden bakmasıdır. "İdeologyaya örgüsü" kelime grubuyla ifade alanına taşıdığı bu bakış, onun değerlendirme ve yorumlarını daha baştan açmaza sürükler. Çünkü sanat eserine yöneltilecek ideolojik, politik yahut siyasî bakış, sanat ve estetik dışı bir bakış olması dolayısıyla söz konusu bakışın daha baştan çıkmaza düşmesini getirir. Harold Bloom'un ifade ettiği gibi "[e]debiyat incelemelerini siyasallaştırmak edebiyat incelemelerinin sonu olmuştur."⁷⁰ Bu sebeple o, isabet kaydeden kimi yargılarında bile çoğu zaman ideolojik argümanlara, abartıya ve aşırılığa başvurması sebebiyle eleştirisini önemli bir tarafıyla değersizleştirir, geçersiz kılar. Oysa "[e]debiyatı ahlâksal ve toplumsal sorunlardan soyutlayan ve değerini, okurda uyandırdığı zengin ve ahenkli bir yaşantıda bulan I. A. Richards",⁷¹ Necip Fazıl'ın "Edebiyat Mahkemesi" yazı serisini yazdığı yıllarda tutulacak yolu göstermişti. Kendisinden on beş yıl kadar önce yazı hayatına başlayan, metafizik duyarlılığı dile getiren İngiliz şair ve eleştircisi T. S. Eliot'la eleştiri türü çerçevesinde yapılacak bir karşılaştırma, Necip Fazıl eleştirisinin ne gibi açmazlar içerisinde olduğunu göstermeye yeter. Bu iki eleştiri arasındaki temel fark, birincisinin teorik arka plana yaslanarak belirli bir yöntem çerçevesinde eser merkezli eleştiri yapmasına, "şiiri şiir olarak okumak gerektiğini öne" sürmesine⁷² karşılık, ikincisinin teoriden ve yöntemden yoksun, ağırlıklı olarak edebiyat dışı alanda keyfi görüş getirme çabası içinde olmasıdır. Oysa yapılacak iş farklıdır. T. S. Eliot'un eleştirel tutumu, ne yapılması gerektiği konusunda ölçü olarak gösterilebilir:

"Edebî eserleri bir değerler sistemi olarak bir sanat geleneğinin içinde bulan Eliot, bu eserlerin objektif bir yaklaşımla (inductively, descriptively) incelemenin sonucu olan değerler veya normlar sisteminin, edebiyat teorisinin, eleştirideki fonksiyonuna inanmıştır. Bir eleştircinin en önemli görevi, organik bir bütün, bir değerler hiyerarşisi olan sanat eserini objektif bir şekilde incelemek, önce onu en ince ayrıntılarına kadar tahlil etmek, eserin özünü oluşturan perspektifi ortaya çıkarmak demektir. Bundan sonra yapılacak iş, eleştircinin kendi perspektifini başka eleştircilerin perspektifleriyle karşılaştırmak ve bu eserin gelenek çizgisindeki yerini tayin etmektir."⁷³

Necip Fazıl, T. S. Eliot'un ifade ettiği, bugün de önemli tarafıyla geçerliliğini sürdüren eleştirici tavrının dışında bir tutum sergiler. Bütün bu görüş ve belirlemelerden sonra sonuç olarak şöyle bir yargıya varmak mümkün olacaktır:

Necip Fazıl'ın Tevfik Fikret'e yönelik eleştirilerinde üzerinde durulması gereken konulardan birincisi yanlı ve güdümlü bir eleştiriye yönelmiş olmasıdır. Bunda rol oynayan birinci etken, Tevfik Fikret'in dünya görüşüne karşı oluşudur. O, Tevfik Fikret'i gelenekten kopmuş, içinden çıkmış olduğu topluma yabancılaşmış, materyalist, aşırı Batıcı, mücadeleyi göze alamayan, çabuk küsen, toplumdan ve onun problemlerinden kaçan biri olarak görür. Özellikle Tevfik Fikret'in pozitivist, materyalist ve hümanist dünya anlayışına yönelmiş olması, ciddi problem olarak değerlendirilir. Şüphesiz bunlarda Necip Fazıl'ın kendi bakış açısı ve dünya algısı çerçevesinde haklılık payı taşıdığı söylenebilir. Fakat Tevfik Fikret'e getirdiği eleştirinin modern edebiyat teorilerinden uzak olması, bütün faaliyetleriyle bir şairi olumsuzlama keyfliği, estetiği ve edebiyat sanatını öteleyen, buna karşılık düşüncüyü (dünya görüşünü) önceleyen yaklaşımı, fantastik kurgu içinde şairi yer yer aşağılamaya gitmesi, alaya başvurması onun görüş ve değerlendirmelerini gerçek bir eleştiri olmaktan uzaklaştırır. Kimi zaman sanatı üzerinde getirdiği yerinde ve doğru belirlemeler de aşırılıklara ve keyfliklere feda edilir. Onun yargıları, Tevfik Fikret'i olumsuzlayan hatta karalayan görüşler olmaktan pek öteye geçmez. O, Tevfik Fikret'in kalem ürünlerinin üzerinde asıl yapılması gereken kavramsal tespitlere, siyasî ve ideolojik dilin kullanımına, yapı ve söylem çözümlemesine, psikolojik ve psikanalitik belirlemelere, dilbilim terimiyle söylenecek olursa gösterenlerin dönem içerisindeki karşılıklarının açılımlarına gitmez. Bu sebeple sanat eseriyle ve sanat-kârla okuyucu arasında köprü olması gereken eleştiri, onun değerlendirmeleriyle işlevsizleşir. Hatta eserle okuyucu arasında var olan ya da var olabilecek bağların daha baştan kopmasına yol açar. Çünkü onda eleştirinin tanıtmak, açıklamak, sınıflandırmak, yorumlamak, geleneğin içerisindeki yerini belirlemek, yeniliği göstermek, değer yargısında bulunmak gibi işlevlerine gereğince yer verilmez. Bunların yerine dünya görüşünü önceleyen, estetiği öteleyen, şairi suçlayan ve yargılayan, başkasına/başka türlüsüne tahammül edemeyen despot bir bakış geçer.

DİPNOTLAR

- 1 Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı Giriş*, (Çev. Tuncay Birkan), 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004, s. 83-84; Harun Tepe, "Giriş", Edmund Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, (Çev. Harun Tepe), Bilgesu Yayınları, Ankara 2010, s. 18.
- 2 Terry Eagleton, age., s. 79.
- 3 Rita Felski, *Edebiyat Ne İşe Yarar*, (Çev. Emine Ayhan), Metis Eleştiri, İstanbul 2010, s. 21.
- 4 Terry Eagleton, age., s. 237.

- 5 age, s. 237.
- 6 Terry Eagleton, *Eleştirinin Görevi*, (Çev. İsmail Serin), Ark Yayınları, Ankara, 1998, s. 12.
- 7 T. S. Eliot, "Eleştirinin İşlevi", Matthew Arnold, Walter H. Pater, T. E. Hulme, T. S. Eliot, *Eleştiri Anlamı ve İşlevi*, İz Yayıncılık, (çev. Ahmet Aydoğan), İstanbul, 2002, s. 111.
- 8 M. Orhan Okay, *Poetika Dersleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011, s. 143.
- 9 age, s. 151.
- 10 age, s. 149.
- 11 age, s. 151.
- 12 Necip Fazıl Kısakürek, *O ve Ben*, 30. Basım, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2011, s. 9-10.
- 13 [Necip Fazıl Kısakürek], "Edebiyat Mahkemesi Tevfik Fikret", *Büyük Doğu*, S. 7, 14 Aralık 1945, s. 4; agm. *Edebiyat Mahkemeleri*, 4. Baskı, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2010, s. 7-8. Alıntılarda alıntı yapılan yazıların orijinal imlası korunmuştur.
- 14 agm, a.y.; age, s. 9.
- 15 agm, a.y.; age, a. y.
- 16 agm, a.y.; age, a. y.
- 17 agm, a.y.; age, s. 10.
- 18 *Edebiyat Mahkemeleri* adlı kitapta bu kelime "yenilikler" (s. 11) şeklinde kayıtlıdır. Doğrusu da "yenilikler" şeklinde olmalıdır.
- 19 [Necip Fazıl Kısakürek], "Edebiyat Mahkemesi Tevfik Fikret", *Büyük Doğu*, S. 7, 14 Aralık 1945, s. 4; agm. *Edebiyat Mahkemeleri*, 4. Baskı, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2010, s. 11.
- 20 agm, a.y.; age, s. 12.
- 21 agm, a.y.; age, a. y.
- 22 [Necip Fazıl Kısakürek], "Edebiyat Mahkemesi Tevfik Fikret", *Büyük Doğu*, S. 8, 21 Aralık 1945, s. 4; age, s. 11.
- 23 agm, a.y.; age, s. 12.
- 24 agm, a.y.; age, s. 13.
- 25 [Necip Fazıl Kısakürek], "Edebiyat Mahkemesi", "Büyük Doğu Akademiyası Toplantı No. 2", *Büyük Doğu*, S. 12, 21 Aralık 1945, s. 13; age, s. 31.
- 26 [Necip Fazıl Kısakürek], "Edebiyat Mahkemesi Tevfik Fikret", *Büyük Doğu*, S. 8, 21 Aralık 1945, s. 4; age, s. 13.
- 27 agm, a.y.; age, s. 11-12.
- 28 agm, a.y.; age, s. 11-12.
- 29 agm, a.y.; age, s. 15.
- 30 agm, a.y.; age, a. y.
- 31 agm, a.y.; age, s. 16.
- 32 agm, a.y.; age, s. 16-17.
- 33 [Necip Fazıl Kısakürek], "Büyük Doğu Akademiyası Toplantı No. 1", *Büyük Doğu*, S. 11, 11 Ocak 1946, s. 4; age, s. 20.
- 34 agm, a.y.; age, a. y.
- 35 agm, a.y.; age, s. 20-21.
- 36 agm, a.y.; age, s. 21-22.
- 37 agm, a.y.; age, s. 22.
- 38 "Büyük Doğu Akademiyası Toplantı No. 2", *Büyük Doğu*, S. 12, 18 Ocak 1946, s. 4. age, s. 25.
- 39 agm, a. y.; age, s. 26.
- 40 agm, a. y.; age, a. y.
- 41 agm, a. y.; age, s. 28.
- 42 agm, a. y.; age, a. y.
- 43 agm, s. 13; age, s. 31.
- 44 agm, a. y.; age, a. y.
- 45 [Necip Fazıl Kısakürek], "Edebiyat Mahkemesi Mehmet Akif", *Büyük Doğu*, S. 27, 3 Mayıs 1946, s. 6. s. 53.
- 46 agm, a.y.; age, 54.
- 47 Necip Fazıl Kısakürek, *Hitabeler*, 4. Baskı, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1994, s. 126.

- 48 Tevfik Fikret, *Bütün Eserleri*, (haz. İsmail Parlatır-Nurullah Çetin), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2004, s. 642.
- 49 Necip Fazıl Kısakürek, *Bâbüli*, 7. Basım, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1997, s. 21.
- 50 age, a.y.
- 51 Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1990, s. 194-195.
- 52 Kenan Akyüz, *Tevfik Fikret*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1947, s. 56-58, 115, 320.
- 53 Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri I 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 97.
- 54 [Necip Fazıl Kısakürek], "Edebiyat Mahkemesi Tevfik Fikret", *Büyük Doğu*, S. 8, 21 Aralık 1945, s. 4; age, s. 12.
- 55 Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri I 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 94.
- 56 [Necip Fazıl Kısakürek], "Edebiyat Mahkemesi Tevfik Fikret", *Büyük Doğu*, S. 7, 14 Aralık 1945, s. 4; age, s. 12.
- 57 Tevfik Fikret, "Darü'l-Mu'allimîn Marşı", *Resimli Kitap*, Teşrin-i sâni ve Kânun-ı evvel 1326, S. 26, s. 124.
- 58 "Büyük Doğu Akademiyası Toplantı No. 2", *Büyük Doğu*, S. 12, 18 Ocak 1946, s. 4. age, s. 26.
- 59 Tevfik Fikret, "Hediye", *Servet-i Fünun*, 31 Teşrin-i Evvel 1312, S. 296, s. 150.
- 60 *Servet-i Fünun*, 25 Nisan 1312, S. 269, s. 129.
- 61 Tevfik Fikret, *Rûbâ-ı Şikeste* (Tıpkıbasım), (Haz. Abdullah Uçman), Çağrı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 307; Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, (haz. İsmail Parlatır-Nurullah Çetin), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2004, s. 484.
- 62 Şükrü Halûk Akalın vd, *Türkçe Sözlük*, TDK Yayınları, Ankara, 2005, s. 1361.
- 63 [Necip Fazıl Kısakürek], "Edebiyat Mahkemesi Tevfik Fikret", *Büyük Doğu*, S. 8, 21 Aralık 1945, s. 4; agm. *Edebiyat Mahkemeleri*, 4. Baskı, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2010, s. 11-12.
- 64 [Necip Fazıl Kısakürek], "Edebiyat Mahkemesi Tevfik Fikret", *Büyük Doğu*, S. 7, 14 Aralık 1945, s. 4; age, s. 7.
- 65 Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, 20. Basım, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1993, s. 345.
- 66 age, s. 452.
- 67 age, s. 342.
- 68 Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*, 2. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987, s. 261.
- 69 Hasan Akay, *Tevfik Fikret*, 3F Yayınları, İstanbul, 2007, s. 107.
- 70 Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi Bir Şiir Teorisi*, (çev. Ferit Burak Aydar), Metis Eleştiri, İstanbul, 2008, s. 14.
- 71 Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 2. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, s. 160.
- 72 age, a.y.
- 73 Sevim Kantarcıoğlu, "Önsöz Thomas Stearns Eliot'un Edebiyat Teorisi", T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, s. 16.

KAYNAKÇA

- Akalın, Şükrü Halûk vd, *Türkçe Sözlük*, TDK Yayınları, Ankara, 2005, s. 1361.
- Akay, Hasan, *Tevfik Fikret*, 3F Yayınları, İstanbul, 2007.
- Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri I 1860-1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995.
- Akyüz, Kenan, *Tevfik Fikret*, 1947, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1947.
- Bloom, Harold, *Etkilenme Endişesi Bir Şiir Teorisi*, (çev. Ferit Burak Aydar), Metis Eleştiri, İstanbul, 2008.
- Eagleton, Terry, *Eleştirinin Görevi*, (Çev. İsmail Serin), Ark Yayınları, Ankara, 1998.
- Eagleton, Terry, *Edebiyat Kuramı Giriş*, (çev. Tuncay Birkan), 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.
- Eliot, T. S., "Eleştirinin İşlevi", Matthew Arnold, Walter H. Pater, T. E. Hulme, T. S. Eliot, *Eleştiri Anlamı ve İşlevi*, İz Yayıncılık, (Çev. Ahmet Aydoğan), İstanbul, 2002.
- Ersoy, Mehmet Âkif, *Safâhat*, (haz. Orhan Okay-Mustafa İsen), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1992.
- Felski, Rita, *Edebiyat Ne İşe Yarar*, (Çev. Emine Ayhan), Metis Eleştiri, İstanbul, 2010.
- Kantarcıoğlu, Sevim, "Önsöz Thomas Stearns Eliot'un Edebiyat Teorisi", T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983.
- Kaplan, Mehmet, *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*, 2. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987.
- [Kısakürek, Necip Fazıl], "Edebiyat Mahkemesi Tevfik Fikret", *Büyük Doğu*, S. 7, 14 Aralık 1945, s. 4.
- [Kısakürek, Necip Fazıl], "Edebiyat Mahkemesi Tevfik Fikret", *Büyük Doğu*, S. 8, 21 Aralık 1945, s. 4.
- [Kısakürek, Necip Fazıl], "Büyük Doğu Akademiyası Toplantı No. 1", *Büyük Doğu*, S. 11, 11 Ocak 1946, s. 4.

- [Kısakürek, Necip Fazıl], "Büyük Doğu Akademyası Toplantı No. 2", *Büyük Doğu*, S. 12, 18 Ocak 1946, s. 4.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Konuşmalar*, 1. Basım, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1990.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Çile*, 20. Basım, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1993.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Hitabeler*, 4. Baskı, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1994.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Bâbüli*, 7. Basım, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1997.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Tanrı Kulundan Dinlediklerim*, 9. Basım, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2001.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Edebiyat Mahkemeleri*, 4. Baskı, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2010.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *O ve Ben*, 30. Basım, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2011.
- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 2. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999.
- Okay, M. Orhan, *Poetika Dersleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011.
- Tepe, Harun, "Giriş", Edmund Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, (çev. Harun Tepe), Bilgesu Yayınları, Ankara, 2010.
- Tevfik Fikret, "Darü'l-Mu'allimîn Marşı", *Resimli Kitap*, Teşrin-i sâni ve Kânûn-ı evvel 1326, S. 26, s. 124.
- Tevfik Fikret, *Rûbab-ı Şikeste* (Tıpkıbasım), (haz. Abdullah Uçman), Çağrı Yayınları, İstanbul, 2001.
- Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, (haz. İsmail Parlatır-Nurullah Çetin), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2004.

AYNADA BEN VE ÖTESİ

Hümeyra Hancıoğlu*



Özet: Necip Fazıl Kısakürek Türk şiirinin dikkat çeken ve kendinden sonra gelenleri etkileyen öncü şairlerinden biridir. Necip Fazıl'ın ilk şiir kitabı olan *Örümcek Ağı*'ndan, ikinci şiir kitabı *Kaldırımlar*'a ondan *Ben ve Ötesi*'ne doğru yapılan bir incelemede şairin kendi varlığına, benliğine yaptığı vurgu, onu aşma çabası güçlü bir şekilde hissedilir. Şaire kendi varlığını karşısında görme imkânı sunan bir eşya olarak aynanın da şiirlerinde önemli bir hacimde yer alıyor olması bu bakımdan dikkat çekicidir. Ayna, onun şiirlerinde bazen gerçek anlamıyla bazen de sembolik anlamlar yüklenmiş olarak ortaya çıkar. Necip Fazıl'ın şiirinde yer alan ayna imgesi onun şiirle ilgili anlayışını da karşılar niteliktedir. Biz bu çalışmamızda şairin şiirlerindeki ayna imgesini üç bölüm halinde inceledik. Bunlardan ilki "kendini duyan ve arayan ben", ikincisi "ben'in ötesi, mavera" üçüncü ise "dava, cemiyet ve ayna" adını taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Necip Fazıl, cemiyet, şiir, imge, ayna.

ME IN THE MIRROR AND BEYOND

Abstract: Necip Fazıl Kısakürek is one of the outstanding Turkish poets who have influenced many successors afterwards. In the analysis of his first collection of poems - *Örümcek Ağı* (Spider Web) to his second of collection *Kaldırımlar* (Pavements) and then *Ben ve Ötesi* (Me and Beyond) , it is powerfully felt that poets emphasize his being and existence and also tries to exceed these. It is stand out point that mirror as a property ,which provides poets to see his existence in front of it , has heavily take part inside of his poems due to the fact of its feature. In his poems it is appeared that 'mirror' sometimes note as real meaning but in some cases it refers symbolic meaning. The images Necip Fazıl make use of, among which 'mirror' considerably takes place, correspond to his understanding of poetry. In our study we examine poets's 'mirror' image in 3 chapter. First chapter is ' Me who realised myself and searching it '. In second chapter we will handle 'Beyond of Myself ' and the last chapter has the name of 'The case , the community and mirror.

Key Words: Necip Fazıl, community , poem, image, mirror.

Necip Fazıl Kısakürek'in sanatının temelinde, Poetika'sında da açıkladığı üzere insanın, eşyaya ve özellikle kendi 'ben'ine eğilerek hakikati arayışı görülmektedir.¹ 1941 yılında kendisi ile yapılan bir röportajda sanatta hedefini, "ruhçu, hâdiselerin maverasını arayan ve hadiselerin düğümlerini kendi maddi çerçe-

* Dr. Öğretim Görevlisi, Fatih Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

velerinde değil, maveralarında bulan bir telakki² olarak açıklayan sanatçının şiirlerinde, dikkat çeken özelliklerden biri, kendi varlığına, benliğine yönelik güçlü ve derin bir vurgunun sıkça yapılmış olmasıdır. Yayımlanan ilk şiirleriyle hemen dikkatleri üzerinde toplayan Necip Fazıl'dan, "Mistik Şair"³ diye söz edilmiş olması da esasen şiirlerinin bu yönüyle ilgilidir.

Necip Fazıl'ın, *Örümcek Ağrı*⁴ ve *Kaldırımlar*⁵ isimlerini taşıyan ilk iki şiir kitabındaki şiirler; karanlık, endişe, korku dolu bir atmosfer içinde kendi varlığını derinden duyan ve aşmaya çalışan bir şairin şiirleri olarak nitelendirilebilir. Şairin üçüncü şiir kitabı olan *Ben ve Ötesi*⁶ adlı eserde; kitabın başlığından itibaren, şiirin içyapısıyla ilgili bu temel özelliğin açıkça ifade edildiği görülür. Necip Fazıl'ın dostları tarafından "Mistik Şair" diye nitelendirilmesi, tam da bu noktada, yani *Ben ve Ötesi* yayımlandıktan sonra söz konusu olmuştur. 'Ben', şairin varlığını; 'ötesi' ise onu aşarak ulaşmak istediği hakikati ifade etmektedir. Necip Fazıl'ın bütün şiir macerasında bu iki kelimenin çok önemli bir yeri vardır.

Poetika'sında şiiri "mutlak hakikati arama işi"⁷ olarak tanımlayan Necip Fazıl, bu görüşü açıklarken, insanın kendini aşma çabasından söz eder:

"Nebatlaşmaya doğru giden cemat, hayvanlaşmaya doğru giden nebat, insanoğluna giden hayvan, en sonra da kendisini aşmaya doğru giden insanın, hülâsa bütün âlemin; akan su, uçan kuş ve düşünen insanla beraber, bilerek veya bilmeyerek cezbisine sürüklendiği mutlak hakikati aramak yolunda, çocukça, cambazca ve kahramanca bir usul..."⁸

Necip Fazıl'ın hakikat arayışıyla eşya arasında sezgiye dayanan bir münasebet kurmasında Bergson'un tesiri altında kaldığı anlaşılmaktadır.⁹ Onun şiirlerinde eşya genel olarak sembolik bir değer kazanıp sadece bir tasvir unsuru olmaktan çıkar ve şairin ruhuyla güçlü bir ilişkiye girer. Şairin şiirlerinde ana temayı tamamlayan bir yardımcı unsur ya da bir tema göreviyle pek çok eşyanın gerçek veya mecaz anlamıyla bir imge olarak yer aldığını ve bunların şairin şiirle ilgili anlayışını karşılar nitelikte olduğunu belirtmek gerekir. Aynanın da bu imgelerden biri olduğu görülmektedir. Kendi benliğiyle ve onu aşmakla bu kadar ilgili olan bir şairin şiirlerinde aynanın önemli bir imge olarak karşımıza çıkması hiç de şaşırtıcı değildir. Çünkü ayna¹⁰ bir nesne olarak, şaire kendi varlığını, benliğini karşısında görme imkânını sunar. Bu imkândan sadece Necip Fazıl değil, benzer anlayışa sahip başka şairler de elbette istifade etmiştir.¹¹

Necip Fazıl'ın şiirinin üç ana dönemi vardır.¹² "Kaldırımlar"¹³n merkezinde yer aldığı ilk dönemde, şairin kendi benliğini duyusu ve bunun açığa çıkarıldığı sorular şiirlerin eksenini oluşturur. "Çile"¹⁴ ve onun etrafındaki şiirlerin oluşturduğu ikinci dönemde, ben'in kendini aşma ve hakikate erişme çabası

dile getirilir. Nihayet “Sakarya Türküsü”¹⁵nün temsil ettiği üçüncü dönemde, şairin eriştiği hakikati toplumsal bir dava olarak ilan edişi ve onun mücadelesini vermesi söz konusu olur. Biz de Necip Fazıl Kısakürek’in şiirlerinde ayna imgesini bu üç döneme bağlı olarak incelemeye çalışacağız. Fakat öncelikle belirtmek gerekir ki bu dönemleri birbirinden mutlak anlamda ayırmak mümkün değildir. Farklı dönemlere ait şiirler aynı kavramsal bütünlük içinde bulunabilmektedir. Ayna imgesini ele alırken, söz konusu dönemleri hareket noktası olarak kabul etmekle birlikte, şiirleri ait oldukları kavrama göre incelemek gerekmektedir.

1. KENDİNİ DUYAN VE ARAYAN BEN

Ayna, Necip Fazıl’ın şiirlerinde karşımıza, bazen gerçek anlamıyla, bazen de sembolik anlamlar yüklenmiş olarak çıkar. ‘Ben’in anlatıldığı şiirlerde ayna gerçek anlamıyla şairin duygularını yansıtır. Bu ‘ben’ kendi varlığını hisseder ve varoluşunun anlamını arar. Şiirlerde başlangıçta duyuş ön plandadır; zamanla arayış ağırlık kazanır.

“Rüya”¹⁶ şiirinde sabah, uzun bir uykudan henüz uyanmış olan şair, odasını, odasındaki eşyayı, kendisini tanınmayacak kadar değişmiş bulur; gördükleri, bildiği dünyaya ait değildir. Bir kâbus gibi olan bu rüya sırasında acı ve korku içindeki şair, bir şeyin kendisini aynaya çektiğini hisseder:

*Ellerim bir kanat gibi titrekti,
Tutmasam, gözümünden yaş inecekti;
Bir şey, beni dürtüp aynaya çekti,
Ondaydı gecenin esrarı gûya.*

Burada aynaya, gecenin esrarını, bu değişime neyin sebep olduğunu gösterme işlevi yüklenmektedir. Şair, esrarençiz bir tesir altında aynaya doğru çekilir ve ona bakar. Fakat ayna gecenin esrarını anlatmak yerine şairin sorular sormasına sebep olur:

*Sordum etrafıma, ne oldu, ne var?
Nedir suratımda bu çukur yollar?
Sanki yaşamaya güvenim kadar
Büyük şeyler çaldı benden o rüya...*

Şairin, yüzündeki “çukur yollar”ın ne olduğunu sorması rüyadaki değişimin mahiyetini anlamamızı sağlar. Bu; bozulmak, çürümek, yok olmak şeklinde bir değişimdir. Çünkü “çukur yollar”la kastedilenin, yüzündeki zamanın geçmesiyle oluşan kırışıklıklar olduğu açıktır.

Rüyada kendisiyle beraber her şeyi değişmiş bulan şair, aynada da aynı şekilde, yokluğu, hiçliği hatıra getiren bu değişimi görür. Varlıkların, zamanla değişip bozulması ve bunun görünmesi, şiirde rüya ile aynayı birleştirir. Şair, rüyasında ve aynada, varlığını kaybetmekte olduğunu görmüş bu sebeple yaşamaya olan güvenini kaybetmiştir. Necip Fazıl'da muhtemelen Bergson'un sezgi felsefesinin de tesiriyle oluşmuş olan, eşyaya duyulan bu yakınlık hissi, şuurla eşya arasındaki farkın ortadan kalkmasını sağlar.¹⁷

Necip Fazıl, "Aynadaki Hayalime"¹⁸ başlıklı şiirinde, ayna karşısında kendisiyle konuşur. Şiirin ilk iki bölümünde hüznün, hâlsizlik, yorgunluk gibi olumsuz özellikler dikkat çeker. Son bölümde ise şair, bütün bu olumsuzlukların sebebini açıklar:

*Geçti bir cenaze peşinde ömrün;
Bilemem, vardığın yer neresi bugün?
Her gün yürüdüğün kadar yürüdüün,
Arkasından kendi ölünün; gördüm...*

Şair, bu şiirde de varlığını kaybedecek olmanın verdiği endişeyi ayna aracılığıyla dile getirmektedir. Ömrünün peşinde geçtiği cenaze, kendi cenazesidir. Kendi ölüsünün arkasından yürümesi, ölüme her ân daha da yaklaştığı gerçeğinin yanı sıra, şairin bu gerçeği dert edindiğini de ifade eder. Yorgunluğunun, kederli oluşunun, kendini gurbette hissetmesinin sebebi budur.

Onun ölüm karşısında duyduğu endişe, kendi mevcudiyetini, benliğini derinden hissettiğini gösterir. Şiirde ayna imgesi, bu hissedişin aracı konumundadır. Endişe, varlığın ve yokluğun anlamı ile ilgili bir arayışı da beraberinde getirir. Fakat şairin, "bilemem vardığın yer neresi bugün?" şeklindeki sorusu henüz bir sonuca ulaşmadığını veya kat ettiği mesafeyi yeterli görmediğini ortaya koyar.

"Otel Odaları"¹⁹ başlıklı şiirinde Necip Fazıl, ayna ile geçmiş zaman veya zamanın geçişi arasında bir ilgi kurar:

*Gelip geçen her yüzden gizli bir akis kalmış,
Küflü aynalarında, küflü aynalarında.*

Burada aynalar için kullanılmış olan küflü sıfatı, eskimişliğe ve durgunluğa işaret eder. Üzeri küf tutmuş aynalarda, bir zamanlar otel odalarında bir süre bulunmuş, sonra oradan ayrılmış kişilerin yüzlerinden gizli akisler kalmıştır. Şairi, bir otel odasında küflü bir aynanın karşısında, bu gizli akisleri düşünürken hayal edebiliriz. Dikkat çekici olan, otel odasından değil, otel odalarından bahsedilmesidir. Bu, bütün otel odalarının bu şekilde olduğu anlamına gelir. Ge-

lip geçenler ve onlardan kalan akisleri gösteren küflü aynalardaki yüzler çoktan yok olmuş, geriye sadece şairin görebildiği gizli akisler kalmıştır. Otel odasındaki küflü ayna imgesi, şiirdeki niteliği itibarıyla, şairin zihninin, zamanın yıkıcı tesiriyle meşgul olduğunu gösterir. Nitekim şiirin başka bir bölümünde bu, daha açık bir şekilde ifade edilmiştir:

*Kulak verin ki, zaman tahtayı kemiriyor,
Tavan aralarında tavan aralarında*

Şair, şiirde kendinden hiç bahsetmez; fakat esasen bütün anlattıkları kendisiyle ilgilidir. O, ayna imgesiyle kendi varlığını, bu varlığı kaybedecek olmanın uyandırdığı endişeyi ve yoklukla zaman arasında kurduğu ilişkiyi, “Bu Yağmur”²⁰ şiirinde çok daha güçlü bir şekilde dile getirir:

*Bu yağmur, bu yağmur, bu kıldan ince,
Nefesten yumuşak, yağın bu yağmur.
Bu yağmur, bu yağmur, bir gün dinince,
Aynalar yüzümü tanımaz olur.*

Şiirde yağmur; zamanı, zamanın geçişini temsil eder. Yağmurun yağmasıyla yani zamanın ilerlemesiyle insan elbette değişecek, yaşlanacaktır. Aynalar, bunun en açık şahidi ve delilidir. Aynaların şairin yüzünü tanımaz olması, bozulma şeklindeki bu değişime işaret eder.

Şairin burada gelecek zamana yönelik bir tasavvur içinde olduğu anlaşıl-maktadır. Yağmur yağdıkça, varlığının bütünü temsil eden yüzü değişecek, sonunda tanınmaz hâle gelecektir ve sonunda yok olacaktır. Şiirin son bölümünde, bu tasavvurun şairin iç dünyasında ne kadar derin ve büyük bir ıstı-raba sebep olduğu anlatılır. Şairdeki hafakanın temel unsurları onun, varlığını kaybedeceğini düşünmesiyle bunun verdiği korku ve ıstırabı yaşamasıdır.

*Bu yağmur delilik vehminden üstün,
Karanlık, kovulmaz düşüncelerden.
Cinlerin beynimde yaptığı düğün.
Sulardan, seslerden ve gecelerden...*

Buraya kadar üzerinde durduğumuz şiirlerin hepsi Necip Fazıl’ın şiirinin - yukarıda bahsettiğimiz üzere -ilk dönemine aittir ve bunlarda ayna imgesinin bir şekilde zamanla ve varlık-yokluk düşüncesiyle irtibatlı olarak kullanıldığı görülmektedir. Varlığını derinden duyup ayna karşısında gören şair, onu kaybedecek olmanın uyandırdığı endişeyi dile getirir. Biz, bu endişeyle birlikte şairin, varlığının mahiyetini ve kim olduğunu da anlamaya çalıştığını görürüz.

Necip Fazıl, söz konusu arayış dolayısıyla içine düştüğü bunalımın sonunda büyük bir iç değişim yaşar. Bu hususta Abdülhakîm Arvasî ile tanışmasının önemli bir rol oynadığını biliyoruz.²¹ Şair, aradığı hakikati bu zat aracılığıyla tasavvufta bulur ve bunu, ilk olarak “Senfonya” adıyla yayımlanmış olan “Çile”²² şiirinde dile getirir.

“Çile”nin ilk bölümünde şair, iç dünyasında vuku bulan bulan değişimi “kıyamet” imgesiyle dile getirdikten sonra ikinci ve üçüncü bölümlerde sahip olduğu yeni anlayış içinde varlığını ve kim olduğunu idrak etme uğraşından bahseder. İşte bu noktada ayna imgesiyle karşılaşırız:

*Lûgat, bir isim ver bana halimden;
Herkesin bildiği dilden bir isim!
Eski esvaplarım tutun elimden;
Aynalar, söyleyin bana, ben kimim?*

Şairin aynalara bakarak kim olduğunu sorması, daha önce üzerinde durduğumuz şiirlerden farklı olarak yeni bir durumu ifade etmektedir. Onu artık daha fazla ilgilendiren, varlığının yok olacak olması değil, mahiyetidir. İstirap içindeki şairin eski esvaplarından yardım istemesi, daha önce sahip olduğu düşüncelere dayanmaya çalıştığını ifşa eder; fakat geçmişin ve geçmişteki düşüncelerin ona yardım edemediği anlaşılmaktadır.

Aynalara bakan şair, onlarda kendini görür. Mademki aynalar, suretini yansıtabilmektedir, o hâlde kendisinin kim olduğunu bilmeleri de gerekir. Bu yüzden onlara, “söyleyin bana, ben kimim?” diye sorar. İfadenin biçiminden, şairin ne kadar büyük bir ıstirap içinde olduğu anlaşılmaktadır. Aynalara yönelik olarak devam eden seslenişinde bu ıstirap daha fazla hissedilir:

*Söyleyin, söyleyin, ben miyim yoksa,
Arzı boynuzunda taşıyan öküz
Belâ mimarının seçtiği arsa;
Hayattan muhacir, eşyadan öksüz?*

Yaşamakta olduğu büyük fikir çilesi, şairi, kendi varlığının mahiyetini anlamaya sevk etmiştir. Onun çektiği ıstirabın anlamını ve kim olduğu sorusunun cevabını bir sonraki dörtlükte buluruz:

*Ben ki, toz kanatlı kelebeğim,
Minicik gövdeme yüklü Kafdağı,
Bir zerreciğim ki, arşa gebeyim,
Dev sancularımın budur kaynağı!*

“Çile”nin dördüncü bölümünde şairin “mutlak hakikat”e yani Tanrı’ya ulaşması anlatılır. Bunu, suretten geçerek, manaya ermek şeklinde ifade etmek de mümkündür. Kim olduğunu anlamak için çekilen çilenin sonucu, bu bölümde son derece coşkulu bir şekilde ifade edilmiştir. Böylece Necip Fazıl’ın şiirinin, tasavvuf öğretisine dayalı bir metafiziğin yoğun bir şekilde yer aldığı ikinci dönemine, aynı zamanda da ikinci boyutuna geçmiş oluruz.

2. BEN’İN ÖTESİ, MAVERA

Necip Fazıl’ın “Kaldırımlar”dan sonra ikinci bir dönüm noktası teşkil eden “Çile” şiirinin ardından metafizik içerikli ve tasavvufi bir duruşla yazılmış şiirlerinin sayısı artar. Bu şiirlerde ayna imgesinin, daha önceki şiirlerine göre çok daha yoğun olarak yer aldığını görürüz. Bunu, aynanın özellikleri itibariyle metafizikle ilgili konuların anlatılmasına son derece uygun olmasına bağlamak mümkündür. Ayna²³, aynı sebepten dolayı tasavvufi kaynaklarda ve klasik şiirde de önemli bir sembol olarak kullanılmıştır.²⁴ Necip Fazıl’ın bu yıllarda, bu kaynaklarla artık daha sıkı bir münasebet içinde bulunuyor olması da ayna imgesini daha sık kullanmasının diğer bir sebebini teşkil etmiş olmalıdır.

Şair, “Allah’ın Sevgilisi”²⁵ başlığını taşıyan noktalamasında Hz. Peygamber’in varlığının önemini şöyle anlatılır:

*Düşünüyorum: O’ndan evvel zaman var mıydı?
Hakikatler, boşluğa bakan aynalar mıydı?*

Tasavvufa göre kâinatın, yaratılan her şeyin menşei Hz. Peygamber’dir ve kâinat onun bir aynası olduğu gibi o da Allah’ın aynasıdır. Bu husus tasavvuf geleneğinde sıkça nakledilen bir beyitte şöyle dile getirilir:

*Bir âyinedir bu âlem her şey Hak ile kâim
Mir’at-ı Muhammed’den Hak’tır görünen dâim*²⁶

Kâinat bir aynadır ve her şey Hak ile ayakta durmakta, varlığını sürdürmektedir. Hz. Peygamber’in aynası olan kâinatta dâima Allah görünür. Bu, Hz. Peygamber’in yaratılmışların ilki ve en mükemmeli olmasıyla ilgilidir. Âlemler onun nurundan ve onun için yaratılmıştır.²⁷ Necip Fazıl’ın söz konusu şiiri, işte bu hakikate dayanmaktadır. Şiirin içerdiği anlam zenginliğine ayrıca dikkat etmek gerekir. Şair, Hz. Peygamber’in varlığını hem metafizik anlamda ilk olması itibariyle hem de tarihi şahsiyeti itibariyle söz konusu etmektedir. Başka bir ifadeyle şiir, şiirde eş zamanlı olarak geçerli iki farklı şekilde yorumlanabilir: 1) Hz. Peygamber yaratılmışların ilkidir. Dolayısıyla O’ndan önce hakikatler, boş-

luğa bakan aynalardır. Çünkü yansıtacakları, yaratılmış hiçbir şey yoktur. Buna göre hakikatler, ayân-ı sabiteye tekabül eder. 2) Hz. Peygamber'in dünyaya teşrifinden önce mevcut bütün hakikatler, boşluğa bakan aynalardır. Çünkü O'nun olmadığı bir dünyada hiçbir hakikat, tam değildir. Buna göre de hakikatler, dünyada var olan her şeyi ifade eder.

"Tâ Maverâdan"²⁸ başlıklı şiirde şair, ayna imgesiyle bütün bir eşyanın, kâinatın, varlığının niteliğini anlatır:

*Rûzgâr öyle esti, öyle esti ki,
Her şey uçup gitti, kaldı Yaradan.
Ayna düştü, hayal, perdelerdeki
Bir akiscik gibi çıktı aradan.*

Burada tasavvufa ait varlık anlayışı özlü bir şekilde dile getirilmektedir. Kâinat, başka bir ifadeyle yaratılmış olan her şeyin varlığı, izafidir. Bu itibarla, kâinat, mutlak varlık olan Allah'ın aynasıdır. Allah'ın isim ve sıfatları bu aynada tecelli eder. Bu, kâinatın varlığının hayalden veya gölgeden ibaret olduğu anlamına gelir. Allah'ın zatının tecellisi karşısında bütün varlıklar, hayaller, gölgeler silinir. Şiirde rûzgâr imgesi bu Zâtî tecellinin sembolüdür. Kâinatı, maddi varlıkları ifade eden ayna ve perdedeki hayal, Allah'ın tecellisi karşısında küçük bir akis gibi aradan çıkar ve yok olur. Ayrıca, "Her şey uçup gitti, kaldı Yaradan" mısraı "Sen çık aradan, kalsın Yaradan." şeklindeki ünlü sûfî sözünü hatırlatır.

"Olmaz mı?"²⁹ başlıklı şiirde Necip Fazıl, ayna karşısında yüzünü seyrederken, onu çizen sanatkâr ressamı tefekkür etmek gerektiğini şöyle anlatır:

*Yön yön sarılmışım ne yana baksam;
Sarılan olur da, saran olmaz mı?
Kim bu yüzü çizen sanatkâr ressam
Geçip de aynaya, soran olmaz mı?*

"Sen"³⁰ başlıklı şiirde ise yine Allah'ı tefekkür vardır. Bütün eşya ve kâinat, aynalardaki akislerdir; her şey, yaratıcının bir yansımasıdır:

*Senden, senden, hep senden,
Akisler aynalarda.
Göğe çıksam mahzenden;
Hasretim turnalarda.*

"Hasret"³¹ şiiri Necip Fazıl'ın, tasavvufi varlık anlayışını benimsediğini gösteren diğer bir şiiridir:

*Allahım, eşyanın hicâbındasın!
Sensin suda, kuşta, telde ses veren.
Nice hasret varsa gıyâbındasın;
Aynalarda sensin, seni gösteren...*

Allah, zuhurunun şiddetinden gaip olmuştur. Necip Fazıl, İmam-ı Rab-bani'nin bu sözünü yeri geldikçe zikreder.³² Var olan her şey esasen Allah'ın zuhurundan, ibarettir; fakat o tecelli öyle şiddetlidir ki eşya görünürken Allah görünmemekte, gizlenmektedir. Allah'ın eşyanın hicabında olmasının sebebi budur.

Ayna, şairin kendi benliğini, varlığını sorgulamasına aracılık eden önemli bir nesne görevini de görmüştür. 1936 yılında yayımlanan "Ben"³³ adlı şiirde bu husus şöyle anlatılır:

*Hep ben, ayna ve hayal; hep ben, pervane ve mum;
Ölü ve Münker –Nekir; başdönmesi, uçurum...*

Şair, daima kendi benliğiyle meşguldür ve ben dediği varlığının suretini aynada görür bu ise bir hayaldir. Aynadaki hayalin gerçek bir varlığı yoktur; acaba kendisinin varlığı da mı, böyle bir hayalden ibarettir? Ayna karşısındaki bu sorgu şairin temel meşguliyetini oluşturur. Öyle ki kendisi pervane ayna ise mum gibidir. Kendisi sanki ölüdür; ayna ise Münker ve Nekir gibidir; çünkü aynanın kendisine telkin ettiği sorular, Münker - Nekir'in soruları kadar çetindir. Ayna karşısında kapıldığı düşünce bir uçurumdur ve şair, baş dönmesi içinde bu uçuruma bakmaktadır.

Necip Fazıl, 1958 yılına ait olan "Aynalar Yolumu Kesti"³⁴ şiirinde de aynayı bir iç muhasebenin aracı ve sembolü olarak kullanmıştır:

*Aynalar, bakmayın yüzüme dik dik;
İşte yakalandık, kelepçelendik!
Çıktınız umulmaz anda karşıma,
Başımın tokmağı indi başıma.
Suratımda her suç bir ayrı imza,
Benmişim kendime en büyük ceza!
Ey dipsiz berraklık ulvî mahkeme!
Acı, hapsedtiğin sefil gölgeme!
Nur topu günlerin kanına girdim.
Kutsi emaneti yedim, bitirdim.
Doğmaz güneşlere bağlandı vâde;
Dışlerinde, köpek nefsin, irâde.
Günah, günah, hasad yerinde demet;
Merhamet, suçumdan aşkın merhamet!*

*Olur mu, dünyaya indirsem kepenk;
Gözyaşı döksem, Nuh Tufanına denk?*

Aynalar, sanki şairin vicdanıdır. Şair, aynalar sayesinde kendi kendini sorgular. Bu muhasebede pişmanlık ve ümitsizlik ön plandadır. Şair, kendini bir suçlu, aynaları ise yakalanıp kelepçelendikten sonra içine atıldığı bir zindan olarak görür. Aynada kendi aksinin gerçekten farkında olarak kendi ile karşılaşan şair, bunu “başımın tokmağı indi başıma” sözleriyle ifade eder. Kendi yüzüne baktığında yüzündeki her bir çizginin geçmişindeki ayrı bir suça ait bir imza olduğunu düşünür. Aynada kendi bakışlarıyla karşılaşmak onu müthiş derecede rahatsız eder ve o, günahlarını hatırlamanın verdiği sıkıntıyı anlatmaya çalışır. Bu halde kendine en büyük cezanın yine kendi varlığı olduğunun farkına varır. Pişmanlıklar içinde perişan ve bitkindir. Suçluluk duygusu o kadar büyüktür ki o, Nuh Tufanı’na denk gözyaşı dökse, affolunup olunmayacağını merak eder.

Şiirin ikinci ve son bölümünde pişman olduğu yaşantıya geri dönemeyeceğini anlatan şair için aynalar bir zindandır. Orada kalmaya, kendini hesaba çekmeye mahkûm olmuştur; çünkü aynalarda sadece suretini değil, kendi vicdanını da görmektedir:

*Çıkamam, aynalar, aynalar zindan.
Bakamam, aynada, aynada vicdan;
Beni beklemeyin, o bir hevesti
Gelemem, aynalar yolunu kesti.*

Kendi vicdanının zindanında hapsolan şair, artık heveslerle kuşatılmış yoluna devam edemeyecek olmasının sebebini, iç muhasebesinin bir sembolü olan aynaların, yolunu kesmesi olarak açıklar.

Necip Fazıl, 1978 senesinde yayımladığı “O’na”³⁵ isimli şiirinde “Efendim” hitabıyla kendi ben’inden geçme yolunda kendisine yol gösteren şeyhine şöyle seslenir:

*Benim efendim,
Feza levendim!
Ölmek neymiş;
Senden öğrendim.
Kayboldum sende
Sende tükendim!
Sordum aynaya
Hani ya kendim?
Benim efendim!*

Şair bir mürit olarak şeyhinin varlığında fenâyâ ermiştir. Öyle ki artık, aynaya baktığı zaman kendini değil, efendisini görmektedir. Bu özdeşliğin sebebinin aşk olarak ifade etmek mümkündür.³⁶

“Hani Ya?”³⁷ başlıklı şiir, insanın ölmeden önce ölmek sırrına ulaşma çabası ve hakikate erişme düşüncesi ile ilgilidir.

*Gözüne mil çekersen
Görünür gerçek dünya.
Aynalarda sen, hep sen;
Dost, sevgili, hep riya!*

Burada da ayna öncelikle gerçek anlamıyla; sonra mecazi anlamda kullanılmıştır. Anlatımda bir paradoks vardır. Şair, gerçek dünyayı görmenin ancak gözüne mil çekmekle yani kendini kör etmekle mümkün olduğunu söyler. Gerçek dünya ile kastedilen, hakikat âlemi veya ilahî âlemdir. Aynalarda ve ayna gibi olan şeylerde hep görülen, ‘sen’ hitabında olan yine şairin şeyhi yani onu ilahî âleme ulaştıran kimse olmalıdır. Şairin riya kelimesi ile kastettiği, hakikat dışındaki her şeyi içine almaktadır.

3. DAVA, CEMİYET VE AYNA

Necip Fazıl’ın şiirinin üçüncü dönemini ve boyutunu, kendi ifadesiyle “dâva ve cemiyet” oluşturur. Şair, ulaştığı hakikatin toplum içinde mücadelesini vermek ister ve bu, şiirine de yansır.

Dava ve cemiyet ekseninde yazılmış şiirlerde ayna imgesi iki şiirde dikkatimizi çeker. Bu şiirler, “Büyük Doğu Marşı” ve “Davetiye” dir.

Millî duygularla yazılmış olan “Büyük Doğu Marşı”nda³⁸ Türk milleti, “Allah’ın seçtiği kurtulmuş millet!”; “ateşten” olan Türk bayrağı ise şairin temsilinde bütün bir milletin ufkunun aynası olarak tanımlanmıştır:

*Aynası ufkumun, ateşten bayrak!
Babamın külleri, sen, kara toprak!
Şahit ol, ey kılıç, kalem ve orak!
Doğsun BÜYÜK DOĞU, benden doğarak!*

Ufuk, gözün görebildiği en son sınır olduğuna göre ateş rengindeki bayrak; şairin en son görebileceği noktayı simgeleyen ufuk aynasını yani şairin kendinde gördüğü kendi ile özdeşleştirdiği, onsuz olamayacağı tek varlığı ifade eder. Şairin ve bütün bir milletin aynası esasen varlık sebebi, ateşten bayraktır.

Şiirde ben zamiri, sadece şairin varlığını değil, aynı zamanda milletin varlığını temsil eder. Bunu, şairin millet ile özdeşleştirdiği varlığı şeklinde anla-

mak da mümkündür. Şairin idealini simgeleyen “Büyük Doğu”, bu “ben” den doğarak ortaya çıkacaktır.

“Davetiye” başlıklı şiirde³⁹ ise ayna, gerçek anlamda kullanılmıştır. Şiirde, güzel bir gelin için aynalar davet edilir.

*Telli pullu, anlı şanlı bir gelin;
Aynalar, gelin!*

Şiirin bu ilk mısraındaki “gelin” ise bir semboldür ve şairin, toplum için düşündüğü güzel olan her şeyi temsil eder. Sonraki mısralarda, aynaların yerini alan kelimeleri, şairin davet ettiği ayna çeşitleri şeklinde anlayabiliriz. Böylece bu kelimeler, aynayı ifade edecek şekilde kullanılmış olur.

*Bir güzel ki, en güzeli güzelin;
Gönüller gelin!
Sonsuz gerçek; habercisi ezelin;
Kitaplar, gelin!*

Necip Fazıl’ın *Aynadaki Yalan* isimli romanının başkişisi olan, yaşadığı kişisel macera itibariyle kendisine çok benzeyen Naci’nin, romanın sonunda yer alan düşünceleri; üzerinde durduğumuz bütün bu şiirlerde anlatılanlarla paralellik arz etmektedir:

“-Yalan, bu dünya, yalan... Aynadaki yalan...
-Yalan ama bir gerçeğin yalanı... Aynada gördüğün her şey o da, hiçbiri o değil...
(...)
-Sen aynada yol almaya ne bakıyorsun!.. Devir o yol vermez sahtekârı da, ardında gizlediği gerçeğe ulaş!
(...)
-Şimdi haydi git, o yalana dön, sırtını aynalara ver ve onların, içinde yol almaya kalanlara haykır: Başlarınızı aynaya çarpmayınız, alınızdan yaralanırsınız!
(...)
-Var olmak istiyorsan Allah’ta yok ol!”⁴⁰

Sonuç olarak Necip Fazıl Kısakürek’in hakikat arayışına adanmış olan şiirinin şairin kendi benliğinden onun ötesine doğru genişleyip derinleşen, böylece tamamlanan ve nihayet topluma, toplum meselelerine yönelen bütün safhalarında, aynanın bir imge olarak yer aldığını görürüz. Şairin “kendini duyan ve arayan ben” başlığı ile incelediğimiz ilk dönem şiirlerinde ayna imgesinin özellikle zamanla ve varlık-yokluk düşüncesiyle ilgili olarak kullanıldığı görülür. “Ben’in ötesi, mavera” başlığı altında incelediğimiz şiirlerinde ise şairin aynaya tasavvuf öğretisine dayalı bir metafiziğin hissedildiği mısralar-

da yer verdiği dikkat çeker. Bu mısralarda ayna, genellikle şairin benliğini, varlığını sorgulamasına aracılık eden bir eşyadır. Son olarak “dava, cemiyet ve ayna” adlı bölümde; şairin şiirinin üçüncü dönemine, dava ve cemiyet kimliğine büründüğü döneme, tekabül eden şiirlerde aynanın bu fonksiyona uygun olarak kullanıldığı söylenmelidir. Necip Fazıl’ın şiirinde ayna imgesiyle; önce şairin kendi varlığı, sonra bu varlığın ve bütün âlemin sebebi olan mutlak hakikat ve son olarak şairin, toplumun bütün müesseseleriyle hakikate bağlanıp yönelmesi şeklinde özetleyebileceğimiz siyasi davası dile getirilmiştir. Bu itibarla eşya olarak aynanın özellikle bir imge halinde Necip Fazıl Kısakürek’in şiirlerinin bütününe temsil etme gücünü taşıdığı ve dolayısıyla bu şiirlerin temel yapı taşlarından biri olduğu ileri sürülebilir.

DİPNOTLAR

- 1 “Eşya ve hadiselerin bütün mantık yasaklarına rağmen en mahrem, en mahcup, en nazik ve en hassas nahiyesini tutarak ve nispetlerini bularak mutlak hakikati arama işi.” Bk. Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2005, s. 473.
- 2 Necip Fazıl Kısakürek, *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2009, s. 39.
- 3 “Yeni ismi ‘‘Mistik Şair’’ ...1924’ten 1936’ya kadar işi gücü, derdi tasası Mistik Şair’i savunmaktan ibaret Nurullah Ataç, (mistik) sıfatını ona, henüz ayrılıklarının başlamadığı bu sıralarda kondurmuştur.” bk. Necip Fazıl Kısakürek, *Bâbüli* Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2010, s. 192.
- 4 Necip Fazıl Kısakürek, *Örümcek Ağı*, Necm-i İstikbâl Matbaası, 1925.
- 5 Necip Fazıl Kısakürek, *Kaldırımlar*, İkbâl Kütüphanesi, İstanbul, 1928.
- 6 Necip Fazıl Kısakürek, *Ben ve Ötesi*, Sühulet Kütüphanesi, 1932.
- 7 Necip Fazıl Kısakürek, “Poetika”, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2010, s.473.
- 8 *age.s.472.*
- 9 “Sezgi denilen bu sempatik kaynaşma şuurla eşyayı aynileştiricidir. O, ruhî (spirituel) olan benlikle matdî (matériel) olan eşya arasındaki farkı ortadan kaldırıyor.” Bk. Nurettin Topçu, *Bergson*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006, s.55.
- 10 “Işığı yansıtan, varlıkların görüntüsünü veren, cilalı ve sırlı cam, gözğü, mirat.” Bk. *TDK. Türkçe Sözlük*, TDK Yayınları, Ankara, 2005, s. 161.
- 11 Klasik şiirimizde ayna için bk. Yusuf Çetindağ, *Ayna Kitabı*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2009.
- 12 M. Orhan Okay, *Kültür ve Edebiyatımızdan*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1991, s. 161-162.
- 13 Necip Fazıl Kısakürek, *Kaldırımlar*, 1928, s. 5-6, Necip Fazıl Kısakürek Ben ve Ötesi”, 1932, böl: 1927. Ayrıntılı bilgi için bk. İbrahim Kavaz, *Necip Fazıl Kısakürek’in Şiirlerindeki Değişmelerin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ, 1985.
- 14 *Yeni Mecmua*, 1939, adı: “Senfonya”, *Büyük Doğu*,1947, adı: “Çile”. Ayrıntılı bilgi için bk. İbrahim Kavaz, *Necip Fazıl Kısakürek’in Şiirlerindeki Değişmelerin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ, 1985.
- 15 *Büyük Doğu*, 1949, adı: “Sakarya Destanı”, Necip Fazıl Kısakürek, *Sonsuzluk Kervanı*, Serdengeçti Neşriyatı, İstanbul, 1955, böl: “Cemiyet”, adı: “Sakarya Türküsü”. Ayrıntılı bilgi için bk. İbrahim Kavaz, *Necip Fazıl Kısakürek’in Şiirlerindeki Değişmelerin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, 1985.
- 16 Kısakürek, *Çile*, s.297.
- 17 Ayrıntılı bilgi için bk., M.Orhan Okay, *Necip Fazıl Kısakürek Şûle*, Yayınları, İstanbul 2006, s. 45.
- 18 Kısakürek, *Çile*, s.273.
- 19 Şiir, ilk olarak *Hayat Mecmuası*,1928’de yayımlanır, *Ben ve Ötesi*, 1932’de ise bölüm: 1927’de yer alır. bk. *agt*, s. 72. Kısakürek, *Çile*, s.159.
- 20 *Varlık*, 1933, Bk., Kavaz, *A.g.tez*,s.113, Kısakürek, *Çile*, s.298.
- 21 Ayrıntılı bilgi için bk., Necip Fazıl Kısakürek, *O ve Ben*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2004.

- 22 *Yeni Mecmua*, 1939, adı: "Senfonya", *Büyük Doğu*, 1947, adı: "Çile" ve diğerleri aynı adla yayımlanır. bk, agt, s.132, Kısakürek, *Çile*, s.16-20.
- 23 "İnsan-ı kâmilin kalbi. Allah"ın zat, sıfat, isim ve fiillerine mazhar ve tecelligâh olması itibariyle genel anlamda insana ayna (ayine-i mirat) ve mirat-ı Hak, ayine-i Rahman denir; çünkü Allah, diğer varlıklardan çok insanda tecelli eder, en mükemmel olarak da kâmil (olgun, yetkin) insanda tecelli eder. Hakk'a nazaran bütün kâinat ayna mesabesinde. Ancak bu aynanın cilası insandır (Âdem). Şayet âlem insan cilâsıyla cilalanmamış olsaydı, orada Hak bu kadar mükemmel tecelli etmezdi." Tasavvufi bir terim olarak "ayna" için bk.,Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabalıcı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 56
- 24 Ayrıntılı bilgi için bk., Yusuf Çetindağ, *Ayna Kitabı*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2009.
- 25 Kısakürek, *Çile*, s.76.
- 26 Allah en mükemmel ve en göz kamaştırıcı ve şaşaalı biçimde Hz. Muhammed'de tecelli ve zuhur eder. Süleyman Uludağ, *age*, s. 57
- 27 "Nur-i Muhammed, Hakikat-i Muhammediye. Hak Teala önce Hz. Peygamber'i yarattı, sonra diğer varlıkların tümünü onun nurundan yarattı." , bk., Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, s. 280.
- 28 *Büyük Doğu*, 1956, adı: "Sen", *Büyük Doğu*, 1959, adı: "Çağırıyorlar", *Çile*, "Tâ Mâverâdan", bk., Kavaz, *agt*, s.166. Kısakürek, *Çile*, s.31.
- 29 *Tercüman Gazetesi*, 1973, *bk.agt*, s.224. Kısakürek, *Çile*, s.24.
- 30 *Tercüman Gazetesi*, 1973, *bk.agt*, s.229. Kısakürek, *Çile*, s.22.
- 31 *Türk Edebiyatı*, 1982, *bk.agt*, s.256, Kısakürek, *Çile*, s.33.
- 32 Bk.Necip Fazıl Kısakürek, *O ve Ben*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2004, s. 160. Necip Fazıl Kısakürek, *Aynadaki Yalan*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2010,s. 163.Necip Fazıl Kısakürek, *Batı Tefekkürü ve İslâm Tasavvufu*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2010,s.55.
- 33 *Ağaç*, 1936, *bk. agt*, s.167. Kısakürek, *Çile*, s.64.
- 34 Kısakürek, *Çile*, s.269.
- 35 *Büyük Doğu*, 1978, *bk., agt*, s.237. Kısakürek, *Çile*, 380.
- 36 Ayrıntılı bilgi için bk., Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, "aşk" s.49.
- 37 *Tercüman Gazetesi*, 1982, *bk., agt*, s. 248, Kısakürek, *Çile*, s.343.
- 38 Kısakürek, *Çile*, s.396.
- 39 Kısakürek, *Çile*, s.414.
- 40 Necip Fazıl Kısakürek, *Aynadaki Yalan*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2010, s. 199-200.

KAYNAKÇA

- Kısakürek, Necip Fazıl, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 2005.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Aynadaki Yalan*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul,2010.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *O Ve Ben*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul,2004.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Bâbüli*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul,2010.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Konuşmalar*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul,2009.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *Batı Tefekkürü ve İslâm Tasavvufu*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul,2010.
- Çetindağ, Yusuf, *Ayna Kitabı*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2009.
- Kavaz, İbrahim, *Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerindeki Değişmelerin İncelenmesi*, Fırat Üniversitesi, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Elazığ,1985.
- Okay, M. Orhan, *Kültür Ve Edebiyatımızdan*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1991.
- Okay, M. Orhan, *Necip Fazıl Kısakürek*, Şule Yayınları, İstanbul, 2003.
- TDK, *Türkçe Sözlük*, TDK Yayınları, Ankara, 2005.
- Topçu, Nurettin, *Bergson*, Dergâh Yayınları, İstanbul,2006.
- Uludağ, Süleyman, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabalıcı Yayınları, İstanbul, 2001.

ANLATI ORMANLARINDA SAF VE DÜŞÜNCELİ (BİR) ROMANCI OLMAK YAHUT *BEYAZ KALE*'DEN *BAUDOLİNO*'YU SELAMLAMAK

Kadir Can Dilber*



Özet: Edebiyatı derinlemesine irdeleyen her okur, aslında metinlerin birbiriyle bağlantısını kolaylıkla çözebilir ve bu metinler arasında bir denge kurabilir. Paralel olarak ilerleyen ve kimi zaman benzeşen bu tür metinlerin yapıları incelendiğinde paralel kitapların varlığından söz edilebilir. Orhan Pamuk ve Umberto Eco'nun yazarlık deneyimlerini aktardığı kitaplardan yola çıkarak romanları ele alındığında okuru bekleyen sürprizlerin ve yeniliklerin paralellik gösterdiğine tanıklık edilir. Bu çerçevede iki yazarın eserlerine bakıldığında teoriden, karakter yaratımına ve saf konuşma kayıtlarına kadar birçok aşamanın okur çerçevesinde paralel olarak düzenlendiği görülür.

Anahtar Kelimeler: Anlatı Ormanları, Saf ve Düşünceli Romancı, Orman, Roman, Okur.

BEING A NAIF AND THOUGHTFUL NOVELIST IN THE WOODS OF DIEGETIC OR SALUTING BAULDINO FROM THE WHITE CASTLE

Abstract: Every reader who probes the literature, can easily find out the relation between every text and can balance between these texts. When the structures of these texts which proceed parallelly and sometimes resemble each other are examined, existence of paralel books may be spoken of. When Orhan Pamuk's and Umberto Eco's novels are studied on the basis of the books which they narrate their writership experiences, it is seen that the surprises and the newnesses which are testifying for the readers, actually show parallelities. When these two writers' works are examined in this context, it can be seen that many stages from theory to character creation and to naif speaking records are parallelly organized in the frame of the reader.

Key Words: Woods of Diegetic, Naif and Thoughtful Novelist, Novel, Reader

GİRİŞE GİRİŞMEK

"Anlatı Dünyaları Gerçek Dünyanın Asalaklarıdır" Umberto Eco

"Romanlar İkinci Hayatlarıdır" Orhan Pamuk

Edebiyatı, kelimeleri yapısal düzlemde bir yere koyma ve düzenleme sanatı olarak değil de düzenlenmiş yapıyı bozma sanatı şeklinde görürsek Ba-

* Yrd. Doç. Dr., Ahi Evran Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

bil'in meşhur kulesi gibi bitmez tükenmez bir sonsuzluğa, zihinsel olarak hazırlanmış oluruz. Babil'in kulesi gibi inşa edilen bir edebiyat, yapıların birbiri arasındaki zincirleme kuvvetini de sonsuza kadar sürdürebilir. Aynı şekilde bu yapı ters yüz edilerek sökülebilir ve parçalarına ayrılabilir. Borges'in "Astherion'un Evi", Kafka'nın "Yasanın Önünde" hikâyelerinde olduğu gibi metin zincirleme olarak bir bütünü oluşturur ancak ayrıştırılarak çözümlenebilir. Derida'ya göre Yasanın Önünde "metninde bir öykü ya da anlatı biçimi gibi bir şey vardır; atomunu belirler, her şey anlatının bir parçası olarak görünmese bile."¹

Bu tür metinlerin mahiyetini anlamak için öykünün zincirleme kuvveti ile edebiyatın birleştiği noktaya yani T.S. Eliot'un "Klasik Nedir?" makalesine bakmak gerekir. Makaleyi okuyup edebiyat dünyasına giren her okur şunu bilir ki her metin kendinden önceki metinden bir şeyler alarak örgüsel bir şekilde yapılır. Bu örgünün neticesinde klasiği klasik yapan edebi metnin "olgunluk"² seviyesine gelinir. Edebi metnin ulaştığı olgunluk düzeyi, içerisinde etkilenme endişesini barındırır. Harold Bloom, çizdiği çerçevede (özellikle şiir konusunda) her metnin kendinden önceki metinden bir aracı (şair ya da yazar) yoluyla etkilenme, endişe, korku, yanlışlık, tekrar, süreksizlik gibi farklı perspektifler ile değişip meydana gelebileceğini söyler.³ Öyleyse metinler birer anlamlar mozaiği olarak bizi kelimelere, kelimeler ise ilk metne götürür. Yani ilk metin (ilk tuğla) olmaksızın diğerlerinin bir anlamı yoktur çünkü hepsi birbirinin üzerine inşa edilerek sonsuzluğa uzanır. Metinleri bir mozaik halinde döşeyen ve itici kuvvet görevini sağlayan en önemli faktör ise yazardır. Yazar, böyle bir metin ile aslında okura "tamamlanacak bir yapıt"⁴ sunar.

Bu çerçevede metinlerin birbiriyle ilişkisini ve edebi dünyanın göstergelelerinin karşılıklı olarak nasıl paslaştığını görmek için Orhan Pamuk ve Umberto Eco'nun metinlerinin paralel yapısına bakmak gerekir. Julia Kristeva'nın çizdiği çerçevede metin bir alıntılar mozaiğinden oluşur ve bütünü tamamlar. Bu çerçevede paralel yapı metinlerle başlayıp kitaplar haline gelebilir. Zaten Manganelli'ye göre de "her kitabın içinde bütün kitaplar vardır; her sözün içinde bütün sözler; her kitabın içinde bütün sözler, her sözün içinde bütün kitaplar vardır. Demek ki bu "paralele kitap" ne yandadır ne marjdadır, ne de sayfa dibindedir; bütün kitaplar gibi "iç"tedir çünkü "paralel" olmayan kitap yoktur."⁵

Bir sıralama olmaksızın yapılan okuma denemesinde farklı derslerde birliktelik yahut ayrılıklar yaratsa da hepsinin temelini oluşturan bazı metinlerle karşılaşmak söz konusu olacaktır. Özellikle romanlara bakıldığında ve zaman sınırlaması olmaksızın yani anakronik olarak metinler ele alındığında ortaya çıkan paralellik ve benzerlikler dikkat çeker. Gerek kurgu gerekse yapı itibarıyla okurun ön plana alındığı ve metinlerin de buna göre yapılandırıldığı görülür. Bu nedenle metinleri keşfetmek ya da onları anlamaya girişmek uçsuz bucaksız bir ormana giriş yapmaya ve burada yol almaya ben-

zer. Bu çerçevede ilk metinlerden olan Dante'nin *İlahi Komedya'sının* şöyle başladığı görülür:

*“Yaşam yolumuzun ortasında
Karanlık bir ormanda buldum kendimi,
Çünkü yol yitmişti.”⁶*

Burada kullanılan 'orman' metaforu edebi eser olarak düşünüldüğünde, belirsizliğin, gizemin, anlamın ya da anlamsızlığın, örtünmenin, kapalılığın ya da düşün bir alegorik yapılanması olarak okuru karşılar. Ormana girmek edebi metnin gösterenlerinin içine dalmaktır. Bu nedenle ormanda yol almak ya da ormanı keşfetmek okur açısından belli donanımların yoğunluğunu ve terminolojilerin yerleşmesini gerektirir.

Umberto Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* isimli teorik kitabının paralelinde Orhan Pamuk'un *Saf ve Düşünceli Romancı'sı* yer alır. Pamuk'un *Beyaz Kale* romanı ve Eco'nun *Baudolino'su* örnek bir okur için adeta seyredilecek bir film sahnesidir. Bu çerçevede eserlere baktığımızda öncelikle ormana girmek ve teoriyi keşfetmek gerekir.

O-R(O)MANA GİRMEK: TEORİYİ KEŞFETMEK YAHUT UYGULAMAYA GİRİŞMEK

Umberto Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* kitabı orman metaforu üzerine kurulmuş gizemli bir yolculuğun başlangıcı gibi görünse de aslında okura ve yazara ait bildiğimiz her şeyin bir yapı-bozumudur. Çünkü şimdiye kadar bildiğimiz her şeyi alt-üst eden metin, müthiş bir alegorik okuma denemesi olarak görülebilir. İlk başta ormana girerek başladığınız bu yolculuğa, izleri takip ederek devam edersiniz. Gözünüz sürekli açıktır çünkü ormanda ne ile karşılaşacağınızı bilemezsiniz. Aslında “Ormana Girmek” edebi metne girmek ve onu keşfetmektir. Orman, anlatı metninin bir eğretilmesidir; yalnızca masal metinlerinin değil, tüm anlatı metinlerinin.⁷ Eco'nun ormanına giren okur tam o anda (Pinokyo'da tam o anda kapı vurulur) bir ses ile karşılaşır. Ses anlatıcının sesidir ve yazar ile anlatıcının ayrımı artık okur tarafından bilinmektedir. Yazarın oluşturduğu bu ses, aslında Geppetto'nun yaratımında saklıdır: *“kendim için bir tahta kukla yapmaya heves ettim, ama şöyle dans edebilen, kılıç çekebilen, perende atabilen olağanüstü bir kukla.”⁸* İşte anlatıcı yazarın kuklası ve havada taklalar atan bir oyuncak olarak karşımızdadır. Bu oyuncak ve sahibini birbirinden ayırt etme becerisi Eco'nun tabiriyle Örnek Okur ve Ampirik Okur'u keşfetmekle mümkündür: *“Bir öykünün Örnek Okuru, Ampirik Okur değildir. Bir metni okuduğumuzda, ampirik okur biziz, ben, siz, başka her-*

hangi biri. Ampirik okur metni birçok biçimde okuyabilir, üstelik ona nasıl okuması gerektiğini belirtecek bir yasa da yoktur; çünkü çoğunlukla bu okur metni, metnin dışından gelen ya da metnin onda rastlantısal olarak uyandırdığı tutkularının bir mahfazası gibi kullanır. Örnek okur ise metnin, işbirliğine gidecek biri olarak öngörmekle kalmayıp, aynı zamanda yaratmaya çalıştığı okur tipidir. Bir metin 'Bir varmış bir yokmuş' ile başlıyorsa, kendi örnek okurunu hemen seçtiğine dair bir işaret göndermiş olur."⁹ Öyleyse metin kendi örnek okuruna bazı işaretler ve ipucular göndererek ona ormanda yol gösterir. Hepiniz bilirsiniz ki Pinokyo'da, "Bir zamanlar... Bir kral varmış!, diyecek hemen minik okurlarım. Hayır, çocuklar yanıldınız, bir zamanlar bir tahta parçası varmış." bu cümleler ile anlatıcı çocuklara hitap ediyor gibi görünse de aslında metnin örnek okuruna kralın yokluğunu ve varolmama paradigmasını iletir. Manganelli'nin tespiti burada tam yerini bulur: "Şimdilik masalcı bize Kralın yerinde "sobada yanacak basit bir odun parçası'nın bulunduğunu açıkça söylüyor. Bu beklenmedik görüntüyü halka özgü biçimde neşeyle okumak kolay olurdu: Ama böyle bir okuma, bir beklenmedik görüntünün söz konusu olduğu keşfini kendine saklamaktadır. Onun bu alçakgönüllülüğü bizi yanıltmaz: Bu bir odun olmalıdır kuşkusuz, ama "lüks" olmayan bir odun – bu Krallıkta 'lüks odun' düşüncesinin saçmalığı apaçık görülmektedir."¹⁰

Eco'nun romanına girmek örnek okur olabilmeyi ve yazarın belli kodlarını çözebilme becerisine sahip olmayı gerektirir. Uсталık eseri olarak bilinen *Baudolino*'da yalanlar üzerine bir dünya kurar ve okuru da o dünyanın varlığına inandırmak ister. "Baudolino Yazmaya Başlar" ismiyle kaleme alınan birinci kısımda iyi okuyup yazamayan karakterin dilsel oyunları ve söylemsel farklılıkları ile bir üstkurmaca metin yaratılır. Patrica Waugh, üst kurmaca (metafiction) ismini verdiği bu metinlerin aslında yeni söylem / söyleşim tarzlarının ortaya çıkmasıyla birlikte söylem / öykü arasındaki ikilemi giderme ihtiyacından doğduğunu söyler.¹¹ Nokta, virgül ve benzeri işaretleri kullanmadan oluşturulan ve karakterin yazdığına inanılan bu metin, inandırıcılık öğelerini sağlamlaştırmak için kurgulanarak okura sunulur. Böyle bir el yazması ile karşılaşan okur için her şey nizamidir ve ampirik okur için bu artık bulunmuş ve metne yerleştirilmiş eski bir metindir. Dil geçmişte yaşanan hikâyeleri kapsadığı için söylem masalsı bir hale getirilir ve metne inandırıcılık aşılanır: "Regenbur Taanrı Tanrı Yılı ay aralık MCLV Baudolino soy adı da Aulario kroniki ben Galiaudo Aulari evledi kafası bir aslana benzeyen Baudolino aleluya Tanrı'dan af diyor ona şükrederken men yab ben hayatımın en büyük hırsızlınu yabıtım piskopoz Otunun bir kutusundan çok kağat aldım belki bunlar imparatorluk sansol şansöyelik şeyleri ve neredeyse hepsini kazıdım ve kazanamayan yerleri bıraktım"¹² Bulunan bir metin olduğu okura duyurulduktan sonra karakterin hikâyesi derinleştirilerek okura sunulur. Böylece artık bulunmuş bir metnin varlığı üzerinden başka bir hikâye oluşturmanın ya da o metnin üzerinde oynamanın yolu açılmış olur.

Eco'nun teorik eserinden yola çıkıp Baudolino'yu okumaya girişen her okur, onun eserinin orman metaforu ile örtüştüğünü görebilir. Derin, puslu bir o kadar da gizemli bir metin oluşturan Eco'yu anlamak ya da keşfedebilmek derin bir terminoloji bilgisi ve örnek okur olabilmeyi gerektirir. Daha girişte karşılaşılan bu güçlükler ampirik okur için basit ve gereksiz olarak görülse de metnin temeli burada yapılandırılır ve örülerek devam eder. Umberto Eco'nun *Günlün Adı* romanı ile roman formundaki kısıtlamaları kaldırma denemesi kendisinden sonra gelen birçok yazarı etkilediği gibi Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* isimli romanına da form ve konu bakımından etki ettiği görülür. Eco, tarihi, mitolojiyi ve kurmacayı birbiriyle örtüştüren *Günlün Adı* romanında sonra *Foucault Sarkacı* romanı ile edebi dünyayı ters yüz etmeye girişir. Tekvin'den alıntılar ve göndermelerle dolu roman, okurun matematik zekâsını kurcalarken, kendi varlığını da soyut bir dünya düzlemine yerleştirmeyi dener. Bu düzlem asılma noktasının birliği, soyut bir boyutun ikiliği, 'pi' sayısının üçlü niteliği, kökün gizli dörtgeni, dairenin kusursuzluğu arasında gitgeller yapan kurgusal bir evrendir.

Orhan Pamuk'un *Saf ve Düşünceli Romancı* isimli çalışması teoriden çok işleve yönelik olup, roman ve romancı kavramlarını irdeler. Hayat ve roman arasındaki sıkı bağı deşifre etmeye çalışan yazar, "Roman Okurken Kafamızda Neler Olup Biter?" başlığıyla okur mesafesinden metne eğilmeye başlar. "Romanlar İkinci Hayatlardır" cümlesiyle başlayan yazar için hayat ve edebiyat birbirine sıkı sıkıya bağlanmış ve ayrılmayacak dünyalar gibi görünür. Ampirik ve örnek okur yerini saf ve düşünceli bir romancıya devrederken okur mesafesi yerini yazarın algısına ve öncelenmesine bırakır. Romanları hayatın özü gibi algılayan ve bir estetik nesnesi olarak gören yazar için roman sanatı ön plandadır. Teorik zeminde uygulamaya geçen ve onu okura tüm çıplaklığıyla vurgulayan Orhan Pamuk, Forster'in "Roman Sanatı", Lukacs'ın "Roman Kuramı"ndan bahsederek kendi roman anlayışını ortaya koyma çalışır. Ancak metinlerin dili sadece bu iki ismin değil başka kuramcılarının varlığını da ortaya koyar. Nabokov'un "Edebiyat Dersleri", Milan Kundera'nın "Roman Sanatı", İtalo Calvino'nun "Amerika Dersleri" dikkatli okurların gözünden kaçmaz. Genel olarak Umberto Eco, teorik çerçevesini çizerken İtalo Calvino, Seymour Chatman, Gerard Genette, Gerald Prince'den beslenir Orhan Pamuk ise Schiller, Goethe ve Eco'dan yararlanır.

Umberto Eco'nun çizdiği çerçevede yazar ne kadar saflıkla anlatırsa anlatırsa okur bilmelidir ki yazarlar dünyanın en büyük yalancılarıdır. Çünkü saflığı ve düşünceliyi anlatan romancı aslında kelime oyunları yaparak okuru yanıltmaya çalışır. Yazar, metnin yüzeyini kendi kurgusal dünyasını anlatarak kaplamaya çalışsa da yalanlarına bir yenisini ekler. Gepetto'ya geri dönecek olursak burada şöyle bir keşif yapabiliriz: Kuklanın hareketlerini büyük bir dik-

katle takip eden örnek okurun ormanda yolunu bulması gayet kolayken ampirik okur "saf"lığın ve mutluluğun verdiği haz ile ormanın derinliklerinde kendi başına kaybolmaktadır. Ormanda dolaşmak (metne dâhil olmak) tehlikeli ve zordur. Çünkü okur yanılabilir, farklı şeylere dahil olabilir. Öyle ki bu safılık bizim karşımıza bir romancı yahut şair olarak da çıkabilir. Pamuk'a göre "Saf romancı ve saf okur, araba manzarada ilerlerken, pencereden görülen memleketi tanıdığına, insanları anladığına içtenlikle inanan biri gibidir. Düşünceli romancı ise, arabanın penceresinden gözükken manzaranın sınırlı olduğunu, zaten ön camın çamurlu olduğunu söyler çoğunlukla veya Beckett tarzı gibi bir suskunluğa sürüklenir ya da benim gibi ve başka pek çok günümüz edebi romancısı gibi, arabanın direksiyonunu, düğmelerini, çamurlu camını, viteslerini de manzaranın bir parçası olarak resmeder ki, gördüklerimizin, romanın görüş açısıyla sınırlı olduğunu hiç unutmayalım."¹³

Orhan Pamuk'un romanına girmek olası tüm saflıkları ertelemeyi ve düşünceli bir okur olmayı gerektirir. Yazarın *Beyaz Kale* romanını göz önüne alırsak; "Giriş" başlığıyla romana yerleştirilen metin bir ön söz niteliği taşır. Faruk Darvinoğlu isimli şahsın yazdığı ima edilen bu metne göre eser, yani el yazması belli bir tarihte bulunarak ve işlenerek buraya alınır: "Böylece, yeniden, yeniden dönüp okuduğum hikâyeyi, elinden sigara düşmeyen gözlüklü bir kızın da yüreklendirmesiyle yayımlamaya karar verdim. Kitabı günümüz Türkçesine çevirirken hiçbir üslup kaygısı gütmeyişimi okuyanlar göreceklerdir: Bir masanın üzerine koyduğum elyazmasından bir iki cümle okuduktan sonra, kâğıtlarımın durduğu başka bir odadaki öteki bir masaya geçiyor, aklımda kalan anlamı günümüz kelimeleriyle anlatmaya çalışıyordum. Kitabın adını, ben değil, yayımlamaya razı olan yayınevi koydu. Baştaki ithaftı görenler, belki, bunun özel bir anlamı olup olmadığını soracaklardır. Her şeyi birbiriyle ilgili görmek, sanırım günümüzün hastalığıdır. Bu hastalığa ben de kapıldığım için bu hikâyeyi yayımlıyorum."¹⁴ Saf ve düşünceli arasındaki ayrım işte bu noktada yani kalenin girişinde kendini belli eder. Saf okurlar için bu giriş ön söz niteliğinde olup, gerçek bir metin algısı ile çerçevelenir. Böylece okurun gözünde roman, tarih ile gerçek arasından ince bir çizgide ileri geri gidip duracaktır. Düşünceli okurlar, bu metni yazan kişinin *Sessiz Ev* romanındaki bir karakter olduğunu ismini görür görmez anlaması gerekir. Şifreleme yöntemi daha kapalı bir halde planlanıp yazan kişinin adı verilmesiydi eğer, düşünceli okurun bile o kodları çözmeye olanaksız hâle gelebilirdi.

Bu metinle yazarın okura bir inandırıcılık oyunu oynadığı ancak düşünceli (örnek) okurlarını ayırt ettiği görülür. Diğer bir perspektiften bakıldığında ise tıpkı Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanının ön sözüne yazdığı gibi bir metnin varlığından söz edilebilir. "Yayımlayıcının Açıklaması" başlığıyla romanın ön sözüne yerleştirilen metin romanın kurgu olduğunu okuruna açıklamaya çalışır. Berna Moran bu durumu şöyle izah etmeye çalışır: "Atay, romanlara ön söz yazmanın gerçeğe ilgisi bulunmadığını, yalnızca bir konvansiyon olduğu-

nu ve okurun elindeki kitabın da bir kurmaca yani bir tür oyun olduğunu anımsatmak istemiş herhalde.”¹⁵ Atay’ın eserin sonuna düştüğü “Sonun Başlangıcı” ile de okura bir gerçeklik/inandırıcılık aşılama isteği anlaşılırken aynı şekilde Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale* romanının ikinci baskısının sonuna yerleş-tirdiği açıklamalar benzerlik gösterir.

“Giriş” başlığı ile gerçek bir metin algısı oluşturularak okurun tavrını belirlemek dünya edebiyatında çok sık rastlanan bir yöntemdir. Unamuno’nun *Sis* romanında aynı yöntemi ön söz/ son söz şeklinde kurguladığı ancak bu sefer kurgusal boyutu ile okura ulaşmak istediği görülür. *Sessiz Ev* romanını okumayan okur için bu giriş anlamsız hatta absürt olabilir, bazen gerçekçi algılanabilir. Yazarın kendi okur kitlesinin sınırlarını çizdiği bu metin ile kurmaca karakteri bir romandan başka bir romana ışınladığı hatta ona bir yaşam şansı vermeye çalıştığı görülür.

Umberto Eco ve Orhan Pamuk’un teoriden uygulamaya iki eseri yazılış zamanları dikkate alınmadan incelendiğinde ikisi arasında belli bir gerçeklik algısını okura aşılama istedikleri görülür. Eco, Baudolino’suna bir giriş yazdırarak yalanlar üzerine bir imparatorluk kurmayı planlarken; Pamuk ise tarihi bir el yazmasından hareketle kurgusal karakterine bir giriş yazdırmayı dener.

İkisi arasındaki ayrıma bakıldığında Eco’nun yeniden bir karakter üreterek ve metnin girişinde karakterinin el yazısına yer vererek eserine inandırıcılık katmak istediği görülür. Pamuk ise var olan bir karakteri kullanarak metne üst-kurmacalık katar ve tarihsellik ile bütünleştirerek gerçeği ters yüz eder.

ORMANDA OLASI SAF(LIK)LAR

Her yazar ister teori isterse uygulama olsun kendi saf(lığı)nı belli eder. Ancak bu, kelime oyunları ile yapılmış kurgusal bir söylemdir. Bu kurgusal söylem çözümlendiğinde yazar-metin-okur arasındaki kurmaca anlaşmasını ifşa ederek ortaya çıkarılabilir. Ormanda kurmaca anlaşmasını çözümlmek, yazarın yalanlarını ortaya dökmek, ağaçların sesini dinlemeye benzer ve her çıktırı size bir yol gösterebilir. Öncelikle kurmacanın olası dünyalar alegorisinden olmadığını ve başka dünyalara ait olduğunu bilmemiz gerekir. Yavuz Demir’in tespitine göre “*Kurmaca metinde anlatıcının söylediği ile yazarın söylediği daima yorumsaldır. Gazete haberindeki bir cümle ile edebi bir metindeki cümleyi aynı şekilde anlamayız. Hamlet bir Danimarka kralıdır. Ama metin bu şekilde örülmüyor, tarihsel bir rabita kurulmuyor. İşte buna Kurmaca diyoruz.*”¹⁶ Kurmaca-yazar-anlatı üçgeninin ortasında metin bulunur. Yazarın itirafları, anlatıcının söylemleri sizi kendi saf(lığı)na çekme çabasından ibarettir. Pamuk, Defoe’den bir alıntı yaparak şunları söyler: “*Daniel Defoe Robinson Crusoe’yu yayımladığında, an-*

lattığı hikâyenin kendi hayal gücünün bir kurmacası olduğunu saklamış, bunun gerçek bir hikâye olduğunu iddia etmiş, daha sonra romanının “uydurmaca” olduğu ortaya çıkınca, utanarak hikâyesinin “kurmaca” olduğunu bir ölçüde kabul etmişti.”¹⁷ Öyleyse bazı yazarların da kısmen yalancı olduğunu kabul etmek ona göre metinleri de yalan/kurmaca çerçevesinde değerlendirmek gerekir. Böylelikle okur her zaman bu metinlere Don Kişot’un olası saflıkla verdiği gibi bir tepkiyi verecektir: “Bu da iyi doğrusu!” diye cevap verdi Don Quijote. “Kralların zihniyle, itihaf edildikleri kişilerin onayıyla basılan, büyük, küçük, fakir, zengin, okumuş, cahil, serf, soylu kısacası hangi mevki ve nitelikte olursa olsun her türlü insan tarafından büyük bir zevkle okunan ve beğenilen kitaplar, yalan öyle mi?”¹⁸

Eco’nun ormanında okurun safı her zaman belirgindir. Çünkü o, hayatı metinlerde o kadar gerçekçi bir şekilde anlatır ki saf-ampirik okurlar ona inandırmadan edemez. Eco, *Foucault Sarkacı* romanını yazdıktan sonra eski bir çocukluk arkadaşının kendisine müthiş bir saflıkla yazdıklarından şöyle bahseder: “Sevgili Umberto, sana yengemle amcamın dokunaklı öyküsünü anlattığımı anımsamıyorum, ancak bu öyküyü romanın için kullanmış olmanı doğru bulmuyorum.”¹⁹ Yazara böyle bir mektup yazan ampirik okur ormanda dolaşmanın kurallarından habersizdir. Eco’ya göre “oyunun kuralları vardır ve örnek okur oyunda kalmayı bilen kimsedir. Arkadaşım bir anlığına oyunun kurallarını unutmuş ve kendi ampirik okur beklentilerini, yazarın örnek okurdan beklediği tür beklentilerin önüne geçirmişti.”²⁰ Anlatı Ormanları, okura yol gösterirken eğiten ve metne nasıl yaklaşılabileceğini öğretirken kutsal bir metin olmayıp, metnin saflıklarını ortaya döken ve engelleri nasıl aşabileceğini okura öğretirken bir yapıya sahiptir. Eco’nun ormanına giren ve metne yaklaşma becerisi gösteren okur için Baudolino zorlu bir metindir ve etkilenme endişesini içerir.

Baudolino romanı üzerine etkilenme endişesinden sıyrılarak eğildiğimizde eserin saf bir anlatı üzerine kurulduğunu, içerisinde saflıkları da barındıran bir anlatı olduğunu görebiliriz. Özellikle büyük bir saflıkla verilen giriş metni yani Baudolino’nun el yazması, hikâyenin nasıl gelişeceği hususunda bize bilgiler verir. Roman içerisinde geçen saf konuşma kayıtları okuru bilgilendirdiği gibi kimi zaman da belirsizlik içerisine sürükleyebilir. Özellikle Niketas ile Baudolino arasında geçen diyaloglar, saf konuşma kayıtları olarak kurmaca dünyaya işlenir: “‘Sen’ diyordu Niketas kendi kendine, ‘Giritli yalancı Teseus gibisin, kusursuz bir yalancı olduğunu söylüyorsun ve sana inanmamı bekliyorsun. Herkese yalan söyleyip bana söylemediğine inandırmak istiyorsun beni. İmparatorların sarayında geçirdiğim onca yıl boyunca senden daha kurnaz, usta yalancıların tuzaklarından kurtulmayı öğrendim... İtiraflarına bakılacak olursa, sen artık kim olduğunu bilmiyorsun, bunun nedeni şüphesiz çok yalan söylemen, kendine bile. Ve bana gelmiş senin hatırlayamadığın öykünü benim anlatmamı istiyorsun. Ama ben senin soyundan bir yalancı değilim. Ben gerçeği ortaya çıkarmak için başkalarının öyküleri-

ni sorgulamakla bir ömür tükettim."²¹ Birlikte kurmaca bir yolculuğa çıkan iki karakterden Niketas, tarihçi vasfıyla gerçekleri bulmaya çalışarak okuru gerçekliğe iterken, Baudolino'nun yalancılıkla meşhur olması ve Donkişotvari tavırlarıyla hayallerle dolu bir dünya kurması, kurgu ve gerçeği bir arada yürüten bir karnaval olarak dikkat çeker. Saf konuşma kayıtlarının en büyük özelliği sınırlarının tam çizilememesi, okura ve karaktere serbest zaman tanıdığı gibi zihinlerde boş pencere açabilecek niteliğe sahip olmasıdır. Örneğin yalancı olduğunu bile bile sürekli olarak Baudolino'ya hikâyeyi anlatmasını isteyen tarihçi Niketas'ın metindeki pozisyonu ve söylemi kimi zaman örnek okuru da şaşırtabilir.

Orhan Pamuk da Umberto Eco gibi aynı konu üzerinden ormanında okuruna yol göstermeye çalışır. Masumiyet Müzesi'ni yazdıktan sonra romandaki Kemal karakterini Orhan Pamuk ile örtüştüren okurların sorularını şöyle cevaplar:

1. Hayır, ben kahramanım Kemal değilim.
2. Ama romanımı okuyanları Kemal olmadığımı asla inandıramam.²²

Gerçekten de yazar, her zaman okura bir şeyi inandırmak veya ispatlamak zorunda değildir. Ama kimi yazarlar burada ikili oynamayı tercih ederler. Mesela bazıları (Orhan Pamuk bunlardan biridir) karakterini o kadar güzel süsler ki bir an o karakterin Orhan Pamuk olduğuna inanan saf-ampirik okurlar türemeye başlar. Gerçeğin peşinde koşan, hayatlarını ormanın içinde arayan okurlar başarısızlığa uğrar ve yazar her zaman galip gelir: "*Aslında okurlarımın –saf okurlar diyebiliriz onlara- romanımı Kemal'in ben olduğumu sanacaklarını bile bile yazıyordum. Hatta okurlarımın beni Kemal sanmasını da aklımın bir köşesiyle istiyordum. Yani romanımın hem bir roman gibi, bir kurmaca, bir hayal ürünü olarak karşılanmasını hem de temel kahramanlarının ve hikâyesinin gerçek sanulmasını, anlatılanların çoğunu benim yaşadığımı düşünülmesini aynı anda istiyor, bu çelişkili isteklerimden dolayı da kendimi ikiyüzlü ya da sahtekâr gibi hissetmiyordum.*"²³ Bu noktada yazar öykü (roman) yazarken elinden geldiği kadar inandırıcı olmak ister çünkü böyle yapmazsa okurun imgelemi gerçeğinizi dışlar.²⁴

Beyaz Kale ismi gibi birçok saf(lığı) ve saf konuşma kayıtlarını içinde barındıran bir romandır. Görsel olarak zihinde imgelenen beyaz ve kale aslında metinde en geride sadece sembolik olarak yer alır. (Neyi Sembolize Ediyor).

Bu algının haricinde metne yerleştirilen kurgusal ön-söz ve gerçekçi son-söz girişimleri de saf konuşma kayıtlarıdır. Okuru etkilemeye yönelik yapılan bu girişimler kimi okurları gerçekliğe iterken kimilerini ise üstkurgusal bir evrene sürükler. Bu duruma örnek verilecek olunursa romanda geçen ve bazen anlamlandırılması zor olan ifadelerden biri de: "*Şimdi düşünüyorum: Bu yazdıklarımı sonuna kadar okuyan kim, olup biteni, ya da hayal edip anlatabildiğim her*

*şeyi sabırla izleyen hangi okuyucu, Hoca'nın bu sözünü tutmadığını söyleyebilir?"*²⁵ cümlesidir. Anlatıcının yazarvari bir üslupla okur karşısında takındığı bu tavır, söylemi derinleştirirken ortaya saf bir konuşma kaydının çıkmasına neden olur.

Okurların ormanda yol alması için çıkarılmış haritaların çoğu yolun daha çok bulanıklaşmasına sebep olur. Eco, bu ikilemde okurunun eline bir metin tutuşturur: *"Örnek yazarı tanımak için birçok kez okumak gerekir, belli öyküleri ise sonsuza dek okumak. Örnek okur ancak örnek yazarı keşfettiğinde ve O'nun kendisinden istediklerini anladığında tam anlamıyla örnek okur haline gelecektir."*²⁶ Pamuk ise yazarın imzasından ve aynalardan söz ederek okuruna bir yol haritası belirlemeye çalışır: *"Her ayrıntıda, yazar okurun, o ayrıntının yaşanmış olduğunu düşüneneğini düşünerek yazdığını düşünür. Okur da yazarın o ayrıntıyı yaşanmış sanacağını düşünerek yazdığını düşünür. Yazar da okurun bunu da düşüneneğini düşünerek o ayrıntıyı yazdığını düşünür. Aynı aynalar oyunu, okurlar yazar arasında, yazarın hayal gücü üzerinden de sürekli oynanır."*²⁷ Stendhal, *Kırmızı ve Siyah*'ın bir yerinde Saint Real'den bir alıntıyla başlar: *"Bir roman yol boyunca gezdirilen bir aynadır."* Aynı şekilde Jorge Luis Borges, hikâyelerinde aynaları çok sık bir şekilde kullanır. Çünkü Borges bir ayna ustasıdır belki de dünyanın en iyi ayna ustasıdır. Pamuk, Stendhal ve Borges'in büyük önem verdiği "ayna" aslında bizi kurmacaya götüren en kısa yoldur. Çünkü ayna nesnedir yazar ise öznedir. Aynaya yansıtılan her metin aslında kurgusal dünyanın gözlemidir. Ayna imgesi edebi literatüre mitoloji kaynaklı yansır: *"Sıcaktan bunalmış ve avdan yorulmuş bir halde Narkissos buraya geldi ve gölcüğün suyundan içmek için eğildi. Durgun yüzeyde kendi zarif yansımasını görünce kendine âşık oldu. Büyülenmiş bir durumda otların üstüne uzandı, kendi suretine bakakaldı. Günler geçtikçe kendine daha çok âşık oldu. Suyu eğilip kendi suretini kucaklamak için defalarca uğraştı, ama her defasında suret ondan kaçtı."*²⁸ Kendi suretinin kendinden kaçması ve özneliğini kaybedip nesnel bir hal alması, yazar-okur, efendi-köle çerçevesinde değerlendirilebilir. Narkissos ayna ile kendi gerçekliğinin farkına varır, yapısı bozulur ve yeni bir biçime dönüşür. Böylece (Lacan'ın ayna olumlu yönde bir farkındalık yaratır) özne kendi bütünlüğünden ayna vasıtasıyla ayrılırken ötekileşme ve yabancılaşma sorunlarını beraberinde getirir. Ayna böylece bir kopuşa işaret ederken bütünlüşmenin de yaratıcı ögesi olarak dikkat çeker.

BİR KARAKTER YARATMAK VE SÖYLEMİ KEŞFETMEK

Romanda karakter meselesine geldiğimizde yazarların görüşlerinin genelde farklılaştığı görülür. Bu meselede Forster'in "Roman Sanatı" isimli eseri, karakterlerin metin içindeki önemini keşfetmemiz açısından farklı bir yere sahiptir. Bu kitapta gerçek-kurmaca karakterlerin roman sanatındaki ayrımı-

nı Forster şu şekilde verir: “Eğer bir roman kişisi tıpatıp Kraliçe Victoria’ya benziyorsa (çok benziyorsa değil, tıpatıp benziyorsa), o zaman bu kişi gerçekten Kraliçe Victoria, o roman ya da romanın o kişiyle ilgili bütün bölümleri de bir anı kitabıdır. Anı kitabı tarihtir, yazarın kişiliğidir ve kanıtların etkisini durmadan değiştirir, kimi zaman büsbütün başka bir şeye dönüştürür.”²⁹ Öyleyse Forster’in tespitlerine göre yazarın metin üzerindeki etkisi, karakterlerin belirlenmesi ve gerçeğe tarih arasında ince çizginin çekilmesinde önemli rol oynar.

Umberto Eco, karakter konusunda fazla ayrıntıya girmez çünkü o, tek bir cümle ile karakterlerin anlatı metnindeki yerini belirler: “Bana, ıssız bir adaya düşmüş olsam yanıma hangi kitabı alacağımı soranlara şu yanıtı veriyorum: ‘Telefon rehberi; rehberdeki bütün o karakterlerle sonsuz öyküler yaratabilirim.’”³⁰ Adaya düşen bir yazarın telefon rehberindeki isimlerden yola çıkarak sonsuz öyküler yazacağını söylemesi roman sanatında karakterlere verilen önemi gösterir. Çünkü karakterlerini bulan ve üretebilen romancı, onlara hayal gücüyle farklı dünyalar kurabilme becerisine sahiptir. Bu noktada her ismin bir değerle yüklü olduğu ve bu değerlerin de öykülerinin bulunduğu gözden uzak tutulmamalıdır. Bu nedenle Kafka’nın romanlarında karakterlerin isimleri de yoktur.

Orhan Pamuk da Eco ve Forster gibi karakterlerin önemine işaret eder ancak onun görüşünü bu iki yazardan ayıran fark, o, karakterlerinin ruh hallerini, duygularını, düşüncelerini çok fazla önemser. O, roman karakterlerinin romanın genel manzarasından oluştuğunu “eğer bir romanın içindeyse eşyalar, mobilyalar, odalar, sokaklar, ağaçlar, orman, manzaralar, pencereden dışarısının görünüşü, her şey bize kahramanların ruh halinin bir parçası olarak görünür.”³¹ şeklinde ifade eder.

Olay örgüsü karakterlerden sonra metinde yazarların en çok önem verdiği konulardan birisidir. Çünkü olay örgüsünün kuruluşu metni yönlendirir, karakterleri harekete geçirir, zamanı belirler. Pamuk, olay örgüsü konusunda Nabokov’un “Sinir Uçları” tabirini metnin en belirgin, en unutulmaz anları için kullanır. Pamuk’a göre bir romanı, başka bir şeye indirgenemez bu sinir uçlarından, ‘anlar’dan, yazarı heveslendiren birimlerden, sözünü ettiğimiz noktalardan yapılmış bir deniz olarak hayal etmek ve her noktanın içinde, bir roman kişinin ruhundan bir parça olduğunu unutmamak gerekir.³² Bu “an”lar bizi metindeki nesnel zamanın varlığına götürür. Pamuk’a göre nesnel zaman “romanın parçalarını ve bir manzara resmindeki gibi ortaya çıkmasına yarayan bir çerçeve işi görür.”³³ Böylelikle Pamuk, bir manzaranın tamamını oluşturarak resimdeki tüm parçaların işlevlerini okurlarına anlatmış olur. Ancak saf okurlar, bu manzarayı kolaylıkla görebilme becerisine sahip olmadığı metinden fazla bir anlam çıkaramayacak ve ormanda kaybolacaktır. Umberto Eco ise olay örgüsü ve zaman üzerine düşüncelerini “ormanda oyalanmak” bölümünde ele alır. Eco’ya göre bir anlatı metninde olay örgüsü bulunmayabilir,

ancak öykünün ve söylemin bulunmaması mümkün değildir.³⁴ Yazarın öykü ve söylemi açıklaması zaman kavramının çerçevesinde verilir. Ona göre bir metinde söylem zamanı ile okuma zamanının ne olduğunu belirlemek güçtür; ancak hiç şüphesiz, zaman zaman betimlemelerin çokluğu, anlatıdaki çeşitli noktaların ayrıntılı anlatımı bir temsil etme işlevinden çok, okuma süresini yavaşlatma işlevi üstlenir.³⁵ Seymour Chatman ile Eco'nun görüşlerinin bu çerçevede ters düştüğü görülür. Chatman, Eco'nun aksine öykü ve söylem zamanının belirleniminin çok kolay olduğunu uzamın ise belirlenmesinin zor olduğunu savunur.³⁶

Karakterlerin yaratımından olay örgüsünü işlevselleştiren Eco için, roman ya da öykünün olmazsa olmazı karakterlerdir. Onun karaktere bakış açısı hem teorik hem de uygulamaya yöneliktir. *Baudolino'*ya bakıldığında aslında tam anlamıyla bir kurgusal karakter romanı görülebilir. Romanın başkahramanı ya da ana karakteri Baudolino'dur ve uydurduğu yalanlar ile romandaki karakterleri bile inandıracak seviyeye erişir. *Baudolino* karakter romanı olma özelliğinin dışında aslında *Don Kişot* benzeri bir yapılanma içerisinde olduğu görülür. *Don Kişot'*a rakip olacak *Baudolino'*da karakter de aslında onun kadar güçlü bir durumdadır. Joseph Campbell'e göre "*Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsi güçlerle karşılaşır ve kesin bir zafer kazanılır: kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner.*"³⁷ Cervantes'in, *Don Kişot'*a seyahatlerinde eşlik etmesi için Sanço Panza'ya ihtiyaç duymasının bir sebebi de şövalyenin yanında konuşabileceği birinin olması gerekliliğidir. *Don Kişot*, Sanço'yu Dulcinea'yı aramaya gönderdiğinde romanda ilk kez uzun bir süre tek başına kalır ve bugün anladığımız biçimiyle düşünme ediminde bulunmaz. Yüksek sesle konuşur; monolog yapar. ³⁸ Umberto Eco'da tıpkı Cervantes'in planladığı gibi Baudolino isimli yeni bir *Don Kişot* yaratırken yanına Niketas isimli tarihçiyi uygun görür. Çünkü kurmaca karakteri tarihçi vasfıyla karşılayacak ve okuru da bu tuzağın içerisine sokacak olan kurmaca gerçeğe tartışmasıdır. Niketas, Baudolino'ya dönerek bazı çıkarımlar yapması, eserde karakterin şekillenen hayatının ve kurgusal söylemin ne denli etkili olduğunun görülmesi açısından önemlidir: "*Niketas: Anımsadıklarımı bana anlatacaksın. Bana bölük pörçük olaylar; kopuk kopuk hadiseler anlatılır, ben de onlardan bir öykü çıkarır, Tanrı'nın lütfu bir resimle süslerim. Sen hayatımı kurtararak geriye kalan azıcık ömrümü bana başışladın, ben de sana yitirdiğin geçmişi geri vererek bu borcumu ödeyeceğim.*"³⁹ Niketas'ın diğer bir işlevi de tarihçi kişiliğiyle kurgulaması ve öyküler yaratmasıdır. Böyle bir durumda aslında merak edilen ve araştırılan Baudolino'nun gerçek yaşam öyküsüdür. Hiç şüphesiz üstkurmaca olan metinlerde romanın başat ögesi ne karakterler, ne olay örgüsü ne de gerçekliği vurgulamadır. Ana öge anlatımda saklıdır. Çünkü ni-

hayetinde edebi eser mevcut durumu aşarak araya dili koyar ve böylelikle de varlığının kendi amacı olduğunu gösterir.

Orhan Pamuk, genellikle dünya edebiyatında karaktere verilen önemde yola çıkar ve edebi karakter hakkında görüşlerini dile getirdikten sonra Forster'in çizgisine yönelir. Romancının her şeyden önce ilk ve asıl işi karakter yaratmaktır derken Forster'in genel görüşünü ifade eder ama burada önemli olan Forster'in olay örgüsüz bir karakter anlayışını tam olarak benimsemediğinin unutulmamasıdır. Pamuk genel olarak karakteri eserinin merkezinde tutmasa da onu işlevsel bir araç olarak görür. Ona göre "roman kişinin karakterini, tıpkı hayattaki gibi içinde yaşadığı ve yaşayacağı hikâye ve durumlar belirler. Bir romanda hikâye ya da olay örgüsü, anlatmak istediğim çeşit çeşit durumları iyi bir şekilde birleştiren bir çizgi; roman kişisi de, bu durumlarla belirlenen, iyi anlatmak istediğim bu durumların ortaya çıkmasına yardım eden biridir."⁴⁰

Olay örgüsü üzerinden karakterlerini işlevselleştiren Pamuk için, roman ya da öykünün olmazsa olmazı romana geniş bir perspektiften bakıp tüm varlıkları görebilmektir. Onun bakış açısına göre öyküdeki varlıklar sistematiktir ve işlevselliği bakımından değer kazanırlar. *Beyaz Kale* romanı karakter önceleyen bir roman gibi görünse de hatta söylem hep varmış gibi görünen iki karakter arasında geçse de tam olarak belirgin bir karakterin romanı yaratma ya da önceleme işlevinin olduğu söylenemez. *Beyaz Kale*'de karşımıza çıkan olay örgüsü aslında okuru içine alarak ilerleyen ve köle-efendi diyalektiğini temel alarak karmaşılaşan bir yapılanmaya işaret eder.

Diderot'un *Kadercı Jacques ile Efendisi* eseriyle paralellik oluşturan metin her yönüyle aslında daha önce kurgulanan üretilen klasik dediğimiz şeylerin bir devamı niteliğindedir. *Beyaz Kale* romanında geçen "odaya giren inanılmayacak kadar bana benziyordu. Ben ordaymışım! İlk anda böyle düşünmüştüm. Sanki bana oyun etmek isteyen biri, benim girdiğim kapının tam karşısındaki kapıdan içeri beni bir daha sokuyor ve şöyle diyordu: Bak, aslında böyle olmalıydın sen, kapıdan içeri böyle girmeliydin, elini kolunu oynatmalı, odada oturan öteki sen'e böyle bakmalıydın!"⁴¹ ifadesi aslında Hegel'in üzerinde ısrarla durduğu köle-efendi diyalektiğini dayanır. Bu diyalektiği açacak olursak insan kavramının tastamam olmamasından kaynaklı bir ikilemin ortaya çıktığı görülür. Hegel bu durumu şöyle açıklar: "İnsan, hiçbir zaman tastamam insan değildir; her zaman ve özsel olarak ve zorunlu olarak ya Efendi ya da Köledir. Eğer insansal gerçeklik, ancak toplumsal olarak kendini ortaya çıkarabiliyorsa, toplum -en azından kökeninde- ancak, bir Efendilik ögesi ve bir Kölelik ögesi, yani 'özerk' varoluşlar (insanlar) ve 'bağımlı' varoluşlar içermesi koşuluyla insansaldır. Ve bundan ötürü, Kendininbilincinin kökeninden söz etmek, zorunlu olarak, 'Kendininbilincinin özerkliğinden ve bağımlılığından, Efendilikten ve Kölelikten (Kulluktan)' söz etmek demektir."⁴² Bu ifadeye göre insanın kendi bilincinde meydana gelen bu değişim / eksiklik bir süre sonra birbirinin ye-

rini doldurmak ya da birbirinin yerine geçmek suretiyle telafi edilir. En nihayetinde ise bu diyalektik birbirini yerine geçme sürecinden sonra ortadan kalır. Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*, Diderot'un *Kaderci Jacques ile Efendisi* romanlarında karşılaşılan Efendi-Köle, Hoca-Köle diyalektiği bu bağlamda değerlendirildiğinde insanı temel alan insanca bir yaklaşım / eksiklik olduğu ancak bir süre sonra metinde yok olduğu ve diyalektiğinde kalktığı görülür.

Çalışmanın girişinde de söylediğimiz gibi edebi metinlerin bu birleşik yapısı klasik diye tabir edilen metinlere dayanır. Her klasik eser kendinden sonraki eserlere öncülük eder ve yeni bir şeyler üretilmesinin yolunu açar. Eco ve Pamuk'un yazarlık tecrübelerinden yola çıkarak hazırladıkları metinler ve romanlar, genel olarak klasik dediğimiz şeylerin birikimi neticesinde oluşmuş ve şekillenmiş fikirler bütünü olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Sonuç olarak karakterleri ve söylemi keşfetmek bir edebi metin için hiç kolay olmadığı gibi romancının sırlarını da deşifre edip açığa çıkarmak zordur. Yavuz Demir'in tespiti bu konuda tam yerinde bir söylemi içerir: *"Romancının sırlarını açıklamak kolay değildir. Zira yazarın kendisi de bu sorunları açıklamada yetersiz kalır. Bir yazarı başarılı kılan şey, onların günlük işleri, yaratıcı süratleri, sanatkarane özellikleri değil, eserlerindeki karakterlerin insani boyutları ile o eseri okuyan değişik kültürel alt yapıya sahip okuyucular arasında bir bağ kurabilmesidir."*⁴³

KURMACA SÖZCÜKLER, KELİMELER VE ŞEYLER

Eco'nun ormanı yani metinlerinin alegorik yapılanması, kurmaca sözcüklerin sınırsızca dolaştığı bir labirent gibidir. Metni okuyan okurun kurmaca sözcüklerle bir anlaşma yapmaksızın ormanda dolaşması imkânsızdır. Coleridge'in "inançsızlığın askıya alınması" adını verdiği bir kurmaca anlaşması yapıldığı takdirde okur kendisine anlatının bir hayal ürünü öykü olduğunu askıya alır ve yazarın ona yalan söylediğini düşünmez.⁴⁴ Bu anlaşma roman ve öykülerde ortaya çıkabilecek saflığı engellemeye yöneliktir. Pinokyo'nun hikâyesini okuyan inancılı / inancsız bir okur, tahtanın canlanamayacağını düşündüğü için kitabı okumadan kenara atabilir. İkilemi bir kenara bırakan okur ise anlatı dünyasının sınırları içine girer ve onu ciddiye almaya yönelir. Pamuk'un ormanında yol "görsel" ve "kelimesel" olarak ikiye ayrılır. Bu ayrımда önemli olan şey "görsel" olan metnin dayandığı gücü "kelimeler"den almasıdır. Pamuk'a göre "roman yazmak kelimelerle resim yapmak, roman okumak da başkalarının kelimeleriyle kafamızda resimler canlandırmaktır."⁴⁵ Görsel olanı resme dayandıran yazara göre romanların resimlerden ayıran en önemli özellik resim, bize dondurulmuş bir 'an'ı gösterirken romanlar arka arkaya dizilmiş binlerce dondurulmuş anı sunar.⁴⁶ Yazarların resimle olan ilişkisi aslında "ekphrasis" kavramının altında yatar. Eco, bu kelimeyi şöyle tarif eder: *"Bel-*

li bir imgeyi (bir tablo ya da heykel) onu hiç görmeyenlerin bile sanki karşılıklarındaymiş gibi görebilecekleri kadar özenle, bütün ayrıntılarıyla betimlemek anlamına gelir.”⁴⁷ Pamuk, “ekphrasis” kelimesini yazarlık atölyesinde işleyip metinlerinde uygular: “İster eski Yunan’dan ilhamla “ekphrasis” diyelim, ister yalnızca kelimelerle “tasvir” diyelim, sorun, gerçek ya da hayal, görsel dünyada yer alan “harikaları” –ya da sıradan görüntüleri-, onları hiç görmemiş olanlara kelimelerle anlatma işidir.”⁴⁸ İki yazarın beslendikleri “ekphrasis” kavramından yola çıkarak romanlarına baktığımızda görsel olarak nasıl bir şölen yaşatıldığı daha ayrıntılı olarak çıkar.

Beyaz Kale romanı aslında tam anlamıyla görme yetisi üzerine dayalı bir metin olarak algılanabilir. Bu görüntü / resim irdelendiğinde ise içerden / dışardan farklı algılama yetisine sahip bir portre ile karşılaşılır. Doğan Özlem bu resmi şöyle açıklar: “Yabancı olan ‘dışardan’, kendimiz ‘içerden’ görülür. Fakat içsel olana bakışta içerilmiş olan güvenilirlik, aynı zamanda özgül bir yoksulluk içerir. Çünkü yabancıyı dıştan gözleriz, ondaki belirli yönleri bir araya toplar ve onun hakkında bir betim, bir ‘resim’ oluştururuz. Fakat böyle bir ‘resim’ ne kadar gerekli ise de, o sadece bir resimdir, bir görüntüdür.”⁴⁹ Bu görüntü diyalektik bir şekilde ele alındığında ‘yabancı’ ile ‘iç’ arasındaki gitgellerin de transpozisyon geçirip özdeşleyime (*Einfühlung*) uğradığı görülür. Ancak buradaki ayırım ne olursa olsun bu özdeşleyimin tam olarak kavranamaması problemidir. Metinde çift kişilik ya da çift benlik üzerinde durulurken değişen ve farklılaşan simgesel varlıklar olarak okura görünür. Yani iki kişi varmış gibi okura görünse de aslında tek kişinin özdeşleyimidir. Görsel olarak tarihi bir atmosfer içerisinde canlandırılan ve iki kişi olarak algılanan sahnede aslında sadece tek bir kişi belirir. Yazar burada okura görsel olarak tamamlayabileceği ya da zihninde oluşturabileceği açık bir yapıt sunar. Umberto Eco’ya göre “yazar yorumcuya tamamlanacak bir yapıt sunar. Ama bunun nasıl yapılacağı kesin bir şekilde bilmezse de, yapıtın yine kendi yapıtı olarak kalacağını bilir; yorumsal diyalog sonunda, bir başka kimsenin örgenleştirdiği bir biçim, somut olarak ortaya çıkacaktır, ancak o, bu biçimde de yine yaratıcı olarak kalacaktır.”⁵⁰ Bu durumda eserin ismi aslında sembolik olarak okura verilen ve düşünce dünyasında görsel olarak şekillenen bir kelime oyunu olmaktan ileri gidemez. Böylece yazar aslında görsel olarak kurguladığı şeyin arkasında kelimelerin gücünü ve iletişime geçme becerisini saklamış olur.

Baudolino romanına bakıldığında ekphrasis kavramının daha ileri boyutlara taşındığı ve kelimelerin de görsel olarak işlev kazandığı görülür. Özellikle giriş metninde Baudolino karakterinin kendi el yazısıyla yazdığı metin görsel ve kelimesel olarak okura resme ait bir dünya kurmasının önünü açar. Karakterin el yazısı ile birlikte güçlendirilen gerçeklik algısı görsel ve deneysel bir yol ile okura aşılır. Böylece romanın en başından itibaren karakterin dünyası görsel olarak yorumcu tarafından algılanmasına ve istenildiği gibi doldu-

rulmasına olanak sağlar. İlerleyen kısımlarda da mekânlar arasında yapılan yolculuk, İstanbul'un tarihi mahzenlerine kadar inerken bir tarihçinin eşliğinde Baudolino'nun oluşturduğu söylemler ve yalan ile gerçek arasında okura görsel olarak hayali bir dünya yaratma fırsatı sunar. Kurmaca sözcüklerin özenle seçildiği, kelimelerin şeylere dönüştüğü romanda inançsızlığın askıya alınmasıyla başlayan süreç görsel bir şölen eşliğinde sona erer.

ORMANDAN ÇIKIŞ / MERHABA OKUR!

Edebi metinlerin içerisine girip anlatılmak istenileni keşfetme çabası metaforik olarak ormanda yol almaya benzer. Bu önemlidir ama bundan daha da önemlisi ormanda yolunu kaybetmeden eserden çıkıp gerçek dünyaya merhaba diyebilmektir. Tabii bu söylem okurlar için kolay bir süreci kapsarken karakterler için imkânsızlığı sembolize eden bir durumdur. Okur kavramını daha da irdeleyecek olursak hangi tip okur ya da nasıl bir okur böyle metinlerden çıkmayı başarabilir ya da doğru çıkışı bulabilir sorusuna örnek-düşünceli ve ampirik-saf okurlar ayrımı arasında yapılacak bir karşılaştırma yanıt verilebilir.

Umberto Eco'nun ufuk açıcı dersleri *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* aslında bir edebi metne nasıl girilip ne şekilde çıkılacağına dair bir çok ayrıntıyı içerir. Şu ana kadar öğrenilen ya da öğretilen klasik metotları alt-üst eden çalışma aslında okurun edebi metin için ne kadar kıymetli ve paha biçilmez olduğunu bize anlatmaya çalışır. Eco'nun ormanında yol alırken ampirik ve örnek okur kavramlarının çokça geçtiği, yazarın okurunu belirlemek için bazı şifreleme yöntemlerini kullandığı ve bu yöntemleri alabilen okurların yazarın istediği okurlar olduğu vurgusu yapılıdır. Ona göre *"bir öykünün Örnek Okuru, Ampirik Okur değildir. Bir metni okuduğumuzda, ampirik okur biziz, ben, siz, başka herhangi biri. Ampirik okur metni birçok biçimde okuyabilir, üstelik ona nasıl okuması gerektiğini belirtecek bir yasa da yoktur; çünkü çoğunlukla bu okur metni, metnin dışından gelen ya da metnin onda rastlantısal olarak uyandırdığı tutku-larının bir mahfazası gibi kullanır. Yönetmenin düşünmüş olduğu seyirci tipine göre, gülmeye ve kendisini doğrudan içine çekmeyen bir öyküyü izlemeye hazır bir seyirciye göre. Bu tür seyirciye (ya da bu tür kitap okuruna) Örnek Okur adını veriyoruz -metnin, işbirliğine gidecek biri olarak öngörmekle kalmayıp, aynı zamanda yaratmaya çalıştığı bir okur tipi. Bir metin "Bir varmış bir yokmuş" ile başlıyorsa, kendi örnek okurunu hemen seçtiğine dair bir işaret göndermiş olur: Bu okur ya bir çocuk olmalıdır ya da sağduyunun ötesine giden bir öyküyü kabul etmeye hazır birisi."*⁵¹ Eco'nun tespitine göre her yazar aslında romanını ya da eserini yazarken kendi okuruna yönelik bir söylem oluşturur. Bu durumda onu okuyan okurun, örnek ya da ampirik oluşu aslında birikim ve algılama seviyesi ile alakalı gibi görünür. Yani örnek okur için Eco'nun romanlarını okumak onun

eserlerini okumuş ve anlamış olmayı, ormana (edebi metne) girebilmeyi ve başarılı çıkabilmeyi bu sayede mesajları doğru şekilde alıp iletişim sürecini başarılı bir şekilde tamamlamayı gerektirir. Eco'nun ormanındaki her düzencek okur üzerine kurgulanarak ilerler. Ormana giren ve edebi metindeki şifreleri çözebilen her okur için dışarıya çıkabilmek çok kolaydır. Ancak burada en önemli ayrım okur seviyesinden değil metin seviyesinden başlar. Metin seviyesinde okurun mesafesi belirli olduğu için karakter düzlemini dikkat alarak incelemek gerekir. Karakter düzleminde okurun mesafesi içselleştirilip tek düzeye de indirilebilir ya da belli bir bakış açısından karaktere yaklaşılabılır. Bu durumda okurun metinden yani ormandan ayrılması beraberinde alımlama ve farkındalık sürecinin gerçekleşmesini de sağlar. Okurun metne girerken ki algısı çıkış sürecinde değişerek yenilenir ve farklı bir pencere ile gerçek yaşama yansır.

Orhan Pamuk'un ormandaki yolculuğu Eco'nun paralelinde ilerler. Eco'nun ampirik ve örnek okur tabirleri yerini Pamuk'un saf ve düşünceli okuruna bırakır. Ona göre *"saf okurlar: Bunları ellerindeki şey romandır diye ne kadar uyarırsanız uyarın, metni yazarın kendi hayat hikâyesi ya da yaşadığı şeylerin biraz değiştirilmiş olarak görürler. "Düşünceli" okurlar: Onlara ne kadar ellerindeki kitabın sizin en mahrem duygu ve düşüncelerinizle yazıldığını söyleseniz de fayda etmez, bütün metinlerin hesap kitap ile ayarlanmış kurmacalar olduğuna inanırlar."*⁵² Yukarıda bahsi geçen metinlerde okura ve romana bakış açısı aynı olmasına rağmen kelime oyunları ile aslında bir farklılık/farkındalık yaratılmaya çalışılır. Pamuk'un saf ve düşünceli okuru aslında yazar ile bağlantılı kurulan ve üretilen bir kavram olarak dikkat çeker. Saf ve düşünceli değerlendiren yazar için bu okur tipleri aslında metnin hazzını alamayan statik tiplerdir: *"Aman bu insanlardan uzak durun, diye uyararak isterim sizleri. Çünkü onlar roman okuma zevklerini bilmezler hiç."*⁵³

Öncelikle *Beyaz Kale'*ye baktığımızda okur üzerine inşa edilmiş bir roman olduğunu görebiliriz. Özellikle Faruk Darvinoğlu karakterinin *Sessiz Ev* romanından alınıp romana ön söz yazdırılması örnek okurların dikkatinden kaçmaz. Ayrıca Ahmet Midhatvari bir yaklaşımla ara ara okura mesajlar iletilmesi de okurun hep göz önünde bulundurulduğunun bir işaretidir: *"Ama, bir gün bu yazdıklarımı sabırla sonuna kadar okuyan birkaç kişi, o gencin ben olmadığını anlayacaklardır, diye kendimi teselli ediyorum. Belki de o sabırlı okuyucular, benim şimdi düşündüğüm gibi, hayatına sevgili kitaplarını okurken ara veren gencin hikâyesine kaldığı yerden bir gün devam ettiğini düşüneceklerdir."*⁵⁴ Bunun gibi söylemlerin çok olduğu romanda asıl şaşırtıcı olan ve belki de daha önce bazı romanlarda karşılaşılabilecek bir son sözün esere yerleştirilmiş olmasıdır. Orhan Pamuk yani gerçek yazarın imzasıyla 2. Baskıya alınan bu son-söz okura yönelik bilgilendirme belki de kurgusal olarak daha karmaşık bir ormana sürüklenme çabası ola-

rak görülebilir. “Merhaba okur! İşte sana bir son söz hazırladım ve romanda yaptığım her şeyi itiraf ediyorum” gibi gözükken ama aslında gerçekleri söylerken kurguyu daha da güçlendiren bir metnin varlığı söz konusudur.

Baudolino romanı içerisinde donkişotvari bir söylemi de barındırdığı için okuru da gözetken ancak direkt olarak onunla iletişim kurmayan bir yapının varlığı söz konusudur. Bu yüzden *Baudolino*'yu değerlendirirken okura mesaj gönderip açıkça onu oyalayan bir anlatıcının varlığından söz edemeyiz. *Baudolino* romanını Güvenilmez Anlatıcı çerçevesinde değerlendirdiğimizde aslında okur yanı başlarında hikâyeyi dinliyormuş gibi bir düzenek kurulduğu ve bu düzeneği de iki karakterin başarılı bir şekilde işlettiği görülür: “Çok iyi, diye düşündü Niketas, Bay Baudolino bana imparatorluğu kendisinin kurduğunu ve gücü sayesinde, ağzından çıkan her şeyin gerçek olduğunu söylemek istiyor. Gerisini dinleyelim bakalım.”⁵⁵ Eserin sonuna geldiğinde ise Baudolino karakterinin yok olduğu ve tarihçi vasfıyla öykü kaleme almaya çalışan bir yazarın yalanlar karşısında ne yapabileceği okura verilerek roman bitirilir. Böylece okurun zihnine koca bir soru işareti bırakılarak romanı tekrar gözden geçirmesi istenir.

Sonuç olarak bir tiyatro sahnesinde yan yana sergilenen iki oyun olarak düşlediğimiz bu metinlerin aslında paralel olarak izleyici ile buluştukları kimi söylemin benzeştiği kimisinin ise ayrıştığı görülür. Bu oyunu izleyen ya da yazarından dinleyen her okur / izleyici paralel metinlerin varlığında yola çıkarak paralel kitaplar ve yazarlara dahi ulaşıp aynanın karşısında kendini görebilir. Çünkü ormana girebilen içinde eğlenebilen ve çıkışı bulabilen her şeyin temel kurgusu okur üzerinden yürütülür ve dengelenir.

DİPNOTLAR

- 1 Jacques Derrida, *Edebiyat Edimleri*, (çev. Mukadder Erkan, Ali Utku), Otonom Yay., İstanbul, 2010, s. 201.
- 2 T.S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Paradigma Yay., İstanbul, 2007, s. 159.
- 3 Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi*, (çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yay., İstanbul, 2008, s. 47-179.
- 4 Umberto Eco, *Açık Yapıt*, (çev. Yakup Şahan), Kabcacı Yay., İstanbul, 1992, s. 31.
- 5 Giorgio Manganelli, *Pinokyo: Bir Paralel Kitap*, (çev. Sema Rifat), Alef Yay., İstanbul, 2011, s. 123.
- 6 Dante Alighieri, *İlahi Komediya*, (çev. Rekin Teksoy), Oğlak Yay., İstanbul, 2010, s. 33.
- 7 Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (çev. Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul, 1995, s. 13.
- 8 Carlo Collodi, *Pinokyo'nun Maceraları*, (çev. Filiz Özdem), YKY, İstanbul, 2010, s. 15.
- 9 Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 15.
- 10 Giorgio Manganelli, *Pinokyo: Bir Paralel Kitap*, s. 15.
- 11 Patricia Waugh, *Metafiction*, Routledge, London and New York, 1984, s. 4.
- 12 Umberto Eco, *Baudolino*, (çev. Şemsa Gezgin), Doğan Kitap, İstanbul, 2003, s. 9.
- 13 Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, İletişim Yay., İstanbul, 2011, s. 20.
- 14 Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, İletişim Yay., İstanbul, 2009, s. 10.
- 15 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*, İletişim Yay., İstanbul, 2005, s. 269.
- 16 Yavuz Demir, *19 Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Basılmamış Estetik Dersi Notları*, Samsun, 2008.
- 17 Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 30.

- 18 Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote I*, (çev. Roza Hakmen), İstanbul, 2005, s. 420.
- 19 Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 16.
- 20 age., s. 17.
- 21 Umberto Eco, *Baudolino*, s. 48.
- 22 Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 30.
- 23 age., s. 30.
- 24 N. Thomas Di Giovanni, *Borges ve Yazma Üzerine*, (çev. Tomris Uyar), İletişim Yay., İstanbul, 1998, s. 42.
- 25 Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, s. 50.
- 26 Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 35.
- 27 Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 44.
- 28 Jenny March, *Klasik Mitler*, (çev. Semih Lim), İletişim Yay., İstanbul, 2014, s. 497-498.
- 29 E.M. Forster, *Roman Sanatı*, (çev. Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul, 1982, s. 84.
- 30 Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 72.
- 31 Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 67.
- 32 age., s. 63.
- 33 age., s. 65.
- 34 age., s. 45.
- 35 age., s. 71.
- 36 Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem*, (çev. Özgür Yaren), De ki Yay., Ankara, 2008, s. 91.
- 37 Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (çev. Sabri Gürses), Kabalıcı Yay., İstanbul, 2010, s. 42.
- 38 James Wood, *Kurmaca Nasıl İşler*, (çev. Ekin Bodur), Ayrıntı Yay., İstanbul, 2010, s. 92.
- 39 Umberto Eco, *Baudolino*, s. 19.
- 40 Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 54.
- 41 Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, s. 21.
- 42 Alexandre Kojeve, *Hegel Felsefesine Giriş*, (çev. Selahattin Hilav), YKY, İstanbul, 2012, s. 85.
- 43 Yavuz Demir, *Hayat Böyledir İşte Fakat Hikâye*, Hece Yay., Ankara, 2011, s. 123.
- 44 Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 87.
- 45 Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, s. 72.
- 46 age., s. 76.
- 47 Umberto Eco, *Genç Bir Romancının İtirafı*, (çev. İlkur Özdemir), Kırmızı Kedi Yay., İstanbul, 2011, s. 21.
- 48 Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, s. 79.
- 49 Otto Friedrich Bollnow, "İfade ve Anlama", *Hermeneutik (yorumbilgisi) Üzerine Yazılar*, (der. ve çev. Doğan Özlem), Ark Yay., Ankara, 1995, s. 101.
- 50 Umberto Eco, *Açık Yapıt*, s. 31.
- 51 Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 15-16.
- 52 Orhan Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı*, s. 46.
- 53 age., s. 46.
- 54 Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, s. 13-14.
- 55 Umberto Eco, *Baudolino*, s. 69.

KAYNAKÇA

- Alighieri, Dante, *İlahi Komedyâ*, (çev. Rekin Teksoy), Oğlak Yay., İstanbul, 2010.
- Bloom, Harold, *Etkilenme Endişesi*, (çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yay., İstanbul, 2008.
- Bollnow, Otto Friedrich, "İfade ve Anlama", *Hermeneutik (yorumbilgisi) Üzerine Yazılar*, (der. ve çev. Doğan Özlem), Ark Yay., Ankara, 1995.
- Campbell, Joseph, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (çev. Sabri Gürses), Kabalıcı Yay., İstanbul, 2010.
- Chatman, Seymour, *Öykü ve Söylem*, (çev. Özgür Yaren), De ki Yay., Ankara, 2008.
- Collodi, Carlo, *Pimokyo'nun Maceraları*, (çev. Filiz Özdem), YKY, İstanbul, 2010.
- Demir, Yavuz, *19 Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Basılmamış Estetik Dersi Notları*, Samsun, 2008.
- _____, *Hayat Böyledir İşte Fakat Hikâye*, Hece Yay., Ankara, 2011.

- Derrida, Jacques, *Edebiyat Edimleri*, (çev. Mukadder Erkan, Ali Utku), Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2010.
- DiGiovanni, N. Thomas, *Borges ve Yazma Üzerine*, (çev. Tomris Uyar), İletişim Yay., İstanbul, 1998.
- Eco, Umberto, *Açık Yapıt*, (çev. Yakup Şahan), Kabalıcı Yay., İstanbul 1992.
- _____, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (çev. Kemal Atakay), Can Yay., İstanbul, 1995.
- _____, *Baudolino*, (çev. Şemsa Gezgün), Doğan Kitap, İstanbul, 2003.
- _____, *Genç Bir Romancının İtirafı*, (çev. İlknur Özdemir), Kırmızı Kedi Yay., İstanbul, 2011.
- Eliot, T.S., *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Paradigma Yay., İstanbul, 2007.
- Forster, E.M., *Roman Sanatı*, (çev. Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul, 1982.
- Kojeve, Alexandre, *Hegel Felsefesine Giriş*, (çev. Selahattin Hilav), YKY, İstanbul, 2012.
- Manganelli, Giorgio, *Pinokyo: Bir Paralel Kitap*, (çev. Sema Rifat), Alef Yay., İstanbul, 2011.
- March, Jenny, *Klasik Mitler*, (çev. Semih Lim), İletişim Yay., İstanbul, 2014.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*, İletişim Yay., İstanbul, 2005.
- Pamuk, Orhan, *Beyaz Kale*, İletişim Yay., İstanbul, 2009.
- _____, *Saf ve Düşünceli Romancı*, İletişim Yay., İstanbul, 2011.
- Saavedra, Miguel de Cervantes, *Don Quijote I*, (çev. Roza Hakmen), İstanbul, 2005.
- Waugh, Patrica, *Metafiction*, Routledge, London and New York, 1984.
- Wood, James, *Kurmaca Nasıl İşler*, (çev. Ekin Bodur), Ayrıntı Yay., İstanbul, 2010.

CENGİZ AYTMATOV'UN YÜZYÜZE VE OĞULLA BULUŞMA ÖYKÜLERİNDE DRAMATİK / TRAJİK UNSURLARIN İZLEKSEL GÖRÜNÜMLERİ*

Mitat Durmuş**



Özet: Edebi metinlerde sanatkârın yaşanmışlıkları metnin şekillenmesine de hizmet eden aracı unsur konumundadır. Sanatkârın beslenme kaynakları ile bu kaynakları biçimlendiren unsurlar, edebi metinlere kimi zaman imgelerle, sembollerle; kimi zaman da göndergeler aracılığı ile taşınmış olur. Cengiz Aytmatov anlatılarında da semboller ve göndergeler yaşanmışlıklar alanına açılan bir nitelik taşırlar. Bu makalede *Yüzyüze* ve *Oğulla Buluşma* öykülerinde yazarın yaşanmışlıklar alanından (otobiyografik bellekten) alıp izleksel bir öze dönüştürdüğü dramatik / trajik unsurları ele alıp, yazarın bu dramatik / trajik unsurları evrensel bir dille nasıl anlattığı konu edinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Cengiz Aytmatov, Trajik Unsurların İzleksel Görünümü, edebi metin- yaşam ilişkisi

IN CHINGIZ AITMATOV'S STORIES "YÜZYÜZE" AND "OĞULLA BULUŞMA" THE THEMATIC VIEWS OF TRAGIC / DRAMATIC ELEMENTS

Abstract: Artist's life experiences in the literary texts of the text elements in shaping tool are also serving. Artisans with dietary sources of these resources that form the elements, sometimes to literary texts with images, symbols, sometimes referent they have moved through. Chingiz Aitmatov referential symbols and narratives are also a drop in the quality field experiences to carry. This article Face to Face & Sons Gathering in the stories the author's life experiences from the field (autobiographical memory) away thematic essence converts the dramatic / tragic elements, treating the author of this dramatic / tragic elements of a universal language, describe how the issues will be gained.

Key Words: Chingiz Aitmatov, Tragic Elements of the thematic view, the literary texts-life relationship.

*"Oğlu kendi sözlerinde can bulmuştu ve şimdi bir başkasının bilincinde yaşıyordu"****

* Bu makale, *Uluslararası Cengiz Aytmatov ve Türk Uygarlığının Rönesansı Kongresi* (Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi ve Ardahan Üniversitesi 24-25 Mayıs 2012 Biskek/ KIRGIZISTAN)'nde sunulmuş bildirinin genişletilmiş hâlidir.

** Yrd. Doç. Dr., Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Böl., Ardahan / Türkiye, mithat.durmus@gmail.com

*** Cengiz Aytmatov, *Bütün Hikâyeler 7* (Kızıl Elma, Oğulla Buluşma, Beyaz Yağmur, Asker Çocuğu, Deve Gözü, (Çev.: Refik Özdek), Ötüken Yayınları, İstanbul, 1992, s.37 (Not: Bu eserden yapılacak sonraki alıntılarda O.B. kısaltması kullanılacaktır.).

Cengiz Aytmatov, *Oğulla Buluşma* öyküsündeki: “*Oğlu kendi sözlerinde can bulmuştu ve şimdi bir başkasının bilincinde yaşıyordu*” ifadesinin göndermede bulunduğu anlam alanı “*bir başkasının bilincinde yaşamak*” ifadesinden hareketle okurları olsa gerek. İşte o okurlarından birisi olarak yazıya yine aynı öyküdeki şu ifadelerle başlamak isterim: “*Bu toprakları, bu dağları, senin teneffüs ettiğin bu havayı, senin içtiğin suları selamlamak istiyorum.*” (O.B.s.39)

Suların sırrını ödünçleyen¹ Cengiz Aytmatov’un tinsel bir varlık olarak daima okurları ile *Yüzyüze* olacağı eserleri üzerine yapılan çalışmalar arttıkça kendisini çok daha açık gösterecektir. Yine *Oğulla Buluşma* öyküsünde Saparali (Sefer Ali)’nin “*oğluma gidiyorum*” (O.B.: s.36) sözüne karşılık öykünün başat kahramanı Çordon’un da: “*Benim oğlum da beni davet etti.*” (O.B.: s.36) karşılığını verdiğini görmekteyiz. Aytmatov’un romanlarında ve üzerine çözümlemelerde bulunacağımız *Oğulla Buluşma* öyküsündeki gibi Törekul Aytmatov’un da bir gerçeklik alanını sorgulamada / sorunsal edinmede okurla *Yüzyüze* olacağı bir bakıma kaçınılmazdır.

Yasaklarla kuşatılmış, çocukların yetim ve öksüz kaldığı bir çağda dünyaya gelen C. Aytmatov, “*Asrın Kıyamet Çağı*” olarak adlandırıldığı 1920-1950 döneminde gençlik yıllarını geçirmiş, kıyamet çağından kısmetine düşeni(!) babasını kıyamet çağına vererek karşılar. Asrın Kıyamet Çağı, Asya coğrafyasında büyük yıkıntılara, kopuşlara, yalnızlaşmalara, başkalaşmalara zemin hazırlar. “*Öznenin ölümü*” denilerek özetlenebilecek bir süreçte yaşama atılan C. Aytmatov, öznenin ölümündeki evrensel dramı / trajediyi kendi benliğinde yaşadıklarıyla kararak Asya coğrafyasının ölmeyen öznesi olarak ses’e dönüşür. Ya da C. Aytmatov’un öyküsündeki adlandırma ile söyleyelim o, Asya coğrafyasının “*Yıldırım Sesli Manasçı*”sı olur. Okurunu çarpar, yıkar, şaşırtır devamında “*su*”ya saflığa, arınmaya ulaştırır. Okurların dikkatinden Aytmatov’un itilmişliği cenderesinde tükenmişliği yaşamaya mahkûm edildiği kaçmamıştır. Henüz 9 yaşında bir çocukken hayata tutunmada en çok ihtiyaç duyduğu zamanda babasından koparılır. Stalin’in yok etme politikası esnasında öldürüleceğini anlayan baba Törekul Aytmatov, çocuklarının bu olaya tanık olmalarını önlemek ve bir zarara uğramalarını durdurabilmek için onları Moskova’dan Talas’a / Atayurt’a gönderir. Repressyaya maruz kalarak katledilen insanların çocukları; kimsesizler yurduna, eşleri ise çeşitli kamplara gönderilerek insanlık dışı uygulamalara mecbur edilirler. ALJİR’de 22 bin kadının hapsedilmiş olması² Asrın Kıyamet Çağının vardığı dehşetin boyutlarını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Bütün bu uygulamaların olduğu dönemde henüz 9 yaşında olan C. Aytmatov babadan ayrılışın bilince saptadığı yıkımı şöyle anlatır: “*Henüz altı aylık olan küçük Rosa ile birlikte dört kardeşlik. Babam Kazan garına götürmüştü bizi. Tren oradaydı. Kapıları açıktı. Vagonların biri bize rezerve edilmiş bölümlerden oluşuyordu. Altı üstlü ranzalar vardı. Babam bunlardan ikisine bizi*

yerleştirdi. Ve vedalaştı. Annemin nasıl ağladığını ve babamın kendisine nasıl güçlüklerle hâkim olabildiğini görüyordum. (...) Bu arada tren hareket etti ve yürümeye başladı. Babam uzun müddet, gücünün yettiği kadar pencerenin yanı sıra koştu, bize el salladı, salladı... Ben ranzanın üst tarafındaydım, **her şeyi anlamıştım**, en azından hissetmiştim-**bir birimizi bir daha asla göremeyecektik.**"³ 9 yaşında yaralanan çocuk bilinci kendisi gibi yaralanmış pek çok çocuk ve kadının yaşantılarına tanıklık ederek büyür. Bir yanda sistemin bireylere uyguladığı bilinç yıpratmaları, bir yandan da savaşın getirdiği açlık, yoksulluk, kimsesizlik, çaresizlik Aytmatov'un içinde bulunduğu çağa bir çığlık olarak dönmesini hazırlar. Aytmatov'un eserleri bir bakıma yıkılan çocukluk dünyasının yıkıntılarından kurulmuştur. Pablo Picasso'nun Guernica tablosuna bakan Nazi subayının "Bunu siz mi yaptınız?" sorusuna Picasso'nun verdiği cevap nasıl ki; "Hayır, siz yaptınız!" şeklindeyse Aytmatov'un doğuşunu hazırlayan sebepler de aynı cevaba muhataptır.

C. Aytmatov, Töreku Aytmatov'un insanoğlunun vicdanı adına konuşsun diyerek dünyaya bıraktığı kişi konumundadır. Tıpkı "Cengiz Han'a Küsen Bulut"ta Cengiz Hanın buyruğu olan çocuk doğurma yasağına karşı gelerek oğlunu dünyaya getiren Toyulan, eşi Erdene ile birlikte kurban edilirken arka-ya "oğul" simgesi ile insanoğlunun vicdanını bırakması gibi. İnsanoğlunun vicdanı adına konuşması için bir bakıma yazgı C. Aytmatov'u seçmiştir. Yazar, *Oğulla Buluşma* öyküsünde kendi yaşamında da deneyimlediği acıları öykü kahramanının ağzından şöyle aktarır: "Her birinin içinde söylenmemiş o kadar söz, o kadar çok düşünce kalmıştı ki!... O günlerde halkın kalbinden geçenleri derleyip toplayacak ve açıklayacak birinin çıkması ihtimali de pek azdı." (O.B.:s.,41)

Aytmatov'un 9 yaşındayken babadan koparılışına ilişkin olarak vurguladığı: "...her şeyi anlamıştım, en azından hissetmiştim -bir birimizi bir daha asla göremeyecektik."⁴ ifadesindeki umutsuzluğu, *Oğulla Buluşma* öyküsünde, oğlunu arayan baba üzerinden okuyucuya ulaştırılır. İnsanoğlunun yeryüzündeki kutsallığını bozan / tahrip eden savaşın babadan ayırdığı oğlunu aramak üzere yola çıkan bir babanın arayış umutsuzluğunun öyküsü olan *Oğulla Buluşma*, C. Aytmatov'un babayı arama umutsuzluğu ile özdeşleşir. C. Aytmatov anlatılarında kendini göstermeyen ancak metnin oluşumuna gizil olarak yön veren temel unsurlardan birisi savaştır. Ramazan Korkmaz bunu: "Aytmatov anlatılarında savaş, bütün izleksel yönelişlerin arkasında kayan, yutan bir fon olarak yer alır."⁵ diyerek belirtir. Aytmatov anlatıların izleksel iz sürümünü şekillendiren savaş, ülkeler arası bir kavgaya, sistemin bireylerle kavgası ve kişiöğlunun kendini evrende ontolojik olarak gerçekleştirme kavgası olarak çıkar karşımıza.

Yazar tarafından ülkü değer olarak sunulan ontolojik var olma savaşımının dışındaki diğer savaşlar, kişiöğlunun dünyasını tahrip eden onu ontolojik var olmadan alıkoyan bir niteliğe sahiptir. Aytmatov'un *Beyaz Yağmur*, *As-*

ker Çocuğu, Deve Gözü, Yüzyüze, Sultan Murat, Oğulla Buluşma, Erken Gelen Turlarlar, Elveda Gülsarı, Cemile gibi öyküleri ile Gün Uzar Yüzyıl Olur, Beyaz Gemi, Toprak Ana, Dağlar Devrildiğinde (Ebedi Nişanlı gibi romanlarında izlediği şekillendiren ve karşıt değer olarak yer alan savaş, yaşamın yeryüzüne sinen bütün kutsallığını parçalayarak, kişioğlunun hem filogenetik hem de ontolojik varoluş kaygılarına saldırır ve kişioğlunu çevresindeki “şey”lere “batmış” gibi hissetmesine sebep olur. Kişioğlunun evrendeki varoluşu bir yanıyla ontogenetik (bireysel var olma), bir yanıyla da filogenetik (soy oluş) temeline dayanır. Sovyet sisteminin bireyi bu iki var oluş alanından uzaklaştıran iki unsuru vardır. Birincisi ülkeler arası savaşta Asya coğrafyasının çocuklarını bir savaş malzemesi olarak kullanmak ve bununla acılara, yoksulluklara, çaresizliklere kapı açmak; ikincisi ise yine aynı coğrafyanın çocuklarını filogenetik bir tehdit olarak algılayıp represiyaya maruz bırakmaktır. Foucault’nun özne- iktidar mücadelesinde vurgu yaptığı iktidarın özneyi yok edişi en güzel örneklerini bir bakıma Asya coğrafyasında gösterir. Aytmatov’un, yaşamın açmazlarla, acımasızlıkla gelen ve filogenetik varlığı yok eden savaşlara karşıduruş sergileyişi, ontolojik bir varoluşu esas alarak ilerler. Bu yolla söylemini lokalleşme tehlikesinden kurtararak, evrensel insani değerlere açarak anlatıyı çoğalma sokar. Kökene dönüş mitlerine sıklıkla yer vermesi ve bu mitik anlatıları kendi zamanına taşıması tutunma alanları oluşturarak ontolojik çoğalmayı sağlayabilmek içindir.

Gün Uzar Yüzyıl Olur romanındaki Nayman Ana’nın Mankurtlaşan oğlunu arayışı ile Oğulla Buluşma öyküsündeki babanın oğlunu arayışı, yazarın yaşamdan deneyimlediği kendi babasını arayışı / bekleyişi ile ortak bir paydada buluşur. Özneler değişmiş olsa da ortada geçmişe ve geleceğe ait bir arama duygusu kendini hissettirir. Töreku Aytmatov’un ailesini Talas’a gönderirken trenin arkasından koşması ile Oğulla Buluşma öyküsündeki başkahraman Çordon’un oğlunun arkasından koşması özdeştir. Özneler aile ya da oğul peşinde değil aslında bir umudun peşinde koşmaktadırlar. Aytmatov’un tüm eserlerinde umuda yolculuk olarak görülen arama eylemi, babadan koparılsın bekleyişe evrilmesinin bir yansımasıdır. Bu ontogenetik ve filogenetik bir arayış özlemi olarak çıkar karşımıza. Nayman Ana’nın oğlunu bulduğunda ona annenin santimental duygularını aktarmaktan çok oğlunun kendi adını, babasının adını, kabilesinin adını hatırlatma çabaları ontolojik ve filogenetik bir kendilik / kendi oluş/ varoluş çabasının yansıması olarak görülmelidir. Aytmatov’un eserlerinde derin bir boşluk olarak karşımıza çıkan “baba”nın yeri atalar kültü ile tamamlanmak / doldurulmak istenir. Çünkü Eliade’nin de belirttiği gibi; “zamanın yaptıklarından kurtulup iyileşmek için “geriye dönmek” gerekir.”⁶ Ya da Jan Assmann’ın; “Toplumlar geçmişe öncelikle kendilerini tanımlamak için ihtiyaç duyarlar.”⁷ dediği içindir ki Aytmatov geçmişe kendine onu var kılacak

bir tutunma alanı oluşturmak için yönelir. “Bizim amacımız kendimize bir dünyayı açmak ve bize ait olan her şeyi korumak olmalıdır.” (s. 53.) diyen Cengiz Aytmatov kendisine ait olanı / ‘baba’yı korumak ve daima yaşar kılmak için edebî dilin olanaklarından yararlanır.

Beyaz Gemi romanında yaşadıkları dolayısıyla kimliksizleşen ve adsız olan çocuğun ‘baba’ya kavuşma arzusu ile sulara koşması ve sulara karışması, okuru saran, sarmalayan ve tıpkı ‘baba’ gibi kuşatan ve kucaklayan bir anlatımla verilir. *Oğulla Buluşma* öyküsünde ise boşlukta bırakılan ‘oğul’ olur. Bunu yazar iki amaçlı işler kanısındayız. Birincisi babanın boşluğa bırakılmış oğlu karşısındaki durumunu yansıtabilmek; ikincisi ise bu boşlukla aslında geleceğin boşlukta bırakılmış olduğuna vurgu yapmak. Baba açısından gelecek, çocuk açısından geçmişin boşa bırakılıyor olması tutunma alanlarının tüketildiğine vurgu yapar. Sahiplenici ve koruyucu babayı roman ve öykülerde savaş, yaşamda ise Sovyet sistemi boşlukta bırakmıştır. Cengiz Aytmatov’un eserlerinde baba bilinen değil, hissedilen bir varlıktır. Hislerle, duygularla, düşünsel tasarımlarla hakkında bilgi sahibi olunan bir varlıktır baba. Babanın böylesi bir varlığa dönüşmesine eserlerde insanoğlunun evrendeki kutsallığını yıkan savaşlar ve C. Aytmatov’un yaşamının Asrın Kıyamet Çağına denk gelmiş olması sebep olur. Sonu gelmez, dizginlenemez baba özlemi Aytmatov’da çeşitli sembollerle, imgesel kuruluşlarla, anlatının farklı formlarıyla okur karşısına çıkar. Tıpkı yaşamında babanın boşlukta bırakılmış / yitik olması gibi Aytmatov’un gerek romanlarında gerekse öykülerinde de baba boşlukta kalır. Anlatılardaki böylesi bir boşluk, zihinsel anlamda okuyucuyu bir başka doluluk alanına iter: Babanın boşluğu derin ve tematik bir doluluk olur. Devlet erkinin babayı yok etmiş olması ve bu yok edişi kanun ölçeğinde “adalet” kavramına dayandırması C. Aytmatov’da biyolojik varlığı olduğu gibi ontolojik varlığı da boşa bırakır. Sistem erki adalet kavramını deforme ederek *baba’yı* boşluk alanına ittiği gibi, C. Aytmatov’u da *öteki* alanına iter. O, artık sistemin gözünde “*halk düşmanının oğlu*” adlandırması / tanımlaması ile olmayan kişi konumuna (non-person) sokulmuştur. Bu itilmişlik / bırakılmışlık ve boşluk psikozu yazarı, evrensel anlamda ontolojik bir varoluşa çeker.

C. Aytmatov’un eserleri adresi bilinmeyen babaya veya oğla yazılmış birer mektup niteliğindedir. Baba/ oğul beklenen, umut edilen, gözlenen, hasret duyulan bir varlıktır. *Beyaz Gemi*’de adsız çocuk, Gün Uzar Yüzyıl Olur’da Abutalib’in çocukları, Cengiz Han’a Küsen Bulut’ta Yüzbaşı Erdene’nin oğlu, Kassandra Damgası’nda Keşiş Filoyef gibi. Baba yalnızca C. Aytmatov için değil ailenin bütün bireyleri için beklenen imgesel bir varlıktır. M. C. Anday’ı Rosenberglar çifti için yazdığı *Anı* şiirinde vurguladığı;

*"Bir çift güvercin havalansa
Yanık yanık koksa karanfil
Değil bu anılacak şey değil
Apansız geliyor aklıma"⁸*

Dizelerinde olduğu gibi babadan koparıldığı zaman henüz 6 aylık olan kızı Roza Aytmatova, 51 yıl sonra gazetelerde; *"Bişkek yakınlarında bir yerde, çok sayıda kişinin kemiklerinin gömülü olduğu bir toplu mezar bulundu."* şeklindeki haberleri Fransa yolculuğuna çıkmadan önce okuyunca şu hatırasını anlatır: *"Tam Fransa yolculuğuna çıkarken o yerin Çontaş olduğunu öğrendim. Düşünmeyeyim desem de pat diye aklıma düşüyor..."⁹* diyecektir.

* * *

Adaletin, sistemin menfaatine endekslenmesi *Yüzyüze* öyküsünün doğmasına zemin hazırlar. *Yüzyüze* öyküsünün olay örgüsü Aytmatov'un diğer öykü ve romanlarındaki gibi yaşamdan deneyimledikleri üzerine kurulur. Güzel Sarıgül Şonbaeva ile yapılan bir söyleşide Aytmatov şu anısını anlatır ki, bu anı aynı zamanda *Yüzyüze* öyküsünün art anlam alanını oluşturan olay örgüsü olur: *"Savaşın daha ilk yılları ve en zor zamanlarıydı. O dönemde ailemizin sıkıntılarını sırtlayan hayatını idame ettirmesinde en büyük rolü oynayan Sukra adında bir inegimiz vardı. Bu fedakâr ve cefakâr hayvancağız hiç beklenmedik bir anda ahırdan çalındı. O dönemde ailemiz altı kişiden oluşmaktaydı: Hasta annem, teyzem ve üç kardeşimle ben. En acı ve ağır olanı da babamın yanımızda olmayıştıydı. Babamı Stalin rejimine kurban vereli bir yıldan uzun bir süre geçmişti. İşte bu yokluk ve yoksulluk, aynı zamanda da yetim çağlarımızda bu inek her şeyimiz oluvermişti. Bu nedenle çalınması bizim için üzerimize kıyametin kopması gibi bir şeydi, sanki dünyanın sonu gelmişti. Bu hayvan, hayatla aramızdaki bağı kuran, bizi doyuran, yarınlara umutla bakmamızı sağlayan tek şeydi. **Acılarla yoğrulan çocuk ruhuma bu olay ağır geldi** ve hırsla, öfkeyle bilendim. Omzuma tüfeği attığım gibi kendimi tarlalara, dağlara, bayırlara atı verdim. Hırsız bulmak ve oracıkta canına okumaktı amacım. Kin, nefret ve intikam kor bir ateş gibi sarmıştı tüm benliğimi. Tam o sırada karşıma eşeğinin üstünde bir aksakal çıkıverdi. İşte bu hikayemde bahsettiğim ihtiyarın ta kendisi.¹⁰ Önüme geçti ve bana, *"Şu menfur intikam düşüncesini söküüp at yüreğinden ve hemen evine dön henüz yol yakinken. **Unutma ki dünyaya adalet üstüne kurulmuştur.**"¹¹* Aytmatov'un anısında "dünyanın adalet üstüne kurulduğuna" dair yaptığı vurgu *Yüzyüze* öyküsünde İsmail'in şahsında yeniden gerçekleştirilecektir. Öyküde yüz yüze gelenler İsmail ile eşi değil, İsmail ile adalet gerçeğidir.*

Dede Korkut'un anlatılarda değerleri bozan Sarı Çobanın ve buna tepki koymayan Oğuz Boyunun karşısına Tepegöze'ü çıkararak onları bir başka gerçekle yüzyüze getirilmesi gibi Aytmatov da İsmail'in karşısına eşi aracılığı ile in-

sanın en önemli değerlerinden biri olan adalet duygusunu koyar. İsmail öyküde eşi ile değil, adaletle yüzyüze gelmiş olur.

İsmail savaşın agnostik ürküntüsüyle eve sığınır. Ancak ürküntü alanına yeniden götürülme korkusuyla da mağaraya yönelir. İsmail, ürküntü alanından kaçarken yersizleşir de. Tutunma alanları kalmayan bireylerin yaşam alanları mağaralar ve karanlıklar olur. İsmail, soğuk ve karanlık mağaranın ruhuna bürünür. Büyük bir ürküntü ile yaşıyor olmak onu mağaraya sürüklediği gibi karanlıkları kuşanmış olması da onu dönüşüme zorlayan, kendi olmaktan çıkaran, başkalaştıran ve bütün bunlarla da değersizleştiren unsurlardır. İsmail, tutuklanarak mağaradan çıkmıştır ancak karanlıktan çıkamamıştır. Okurun imgeleminde İsmail sonsuza değin karanlıkta bırakılmıştır. Tıpkı Kafka'nın *Dönüşüm* romanında kahraman Gregor Samsa'nın böceğe evrilmesi esnasında uyuyup uyuyup uyanarak tekrar insana dönüşmek isteyişindeki başarısızlık gibi.

Gün Uzar Yüzyıl Olur'da Abutalip'in; *"yaşam beni yok olayım diye buralara sürdü"* (s. 184.) dediği gibi İsmail de ontolojik olarak yok edilmek için, önce savaş alanına, daha sonra ise mağaraya sürülür. Mağaradaki adam, yücelik tasarımlarından uzaklaşmış; Sovyet ideolojisinin bir yansıması olarak Tepegöze dönüştürülmüş, değerler dizgesinden yalıtılmış bir kahraman konumuna indirgenmiştir. Ve bu yolla da değersizleştirilerek ("adalet" vurgusu aracılığıyla) öldürülmüştür.

Öyküde Seyda, savaşın olumsuzlayan yok ediciliği karşısında kendini var kılma mücadelesi içinde konumlandırır. Seyda, savaştan kaçan kocasının yaşama tutunma arzusunu anlayışla karşılar. Ancak her ne pahasına olursa olsun yaşama tutunmak, yaşamak demek değildir. Yaşamak değerler dizgesini tahrip etmeden var olmak çabasıdır. Aksi takdirde değerden arındırılmış / değerleri yitime uğramış insan, yaşayan değil dünyada olan fakat bir değere dönüşmeyen nesne konumunda görülür. Öyküde yazar İsmail'i yaşayan değil, dünyada olan konumuna indirger. İsmail, ontolojik güvenlik referanslarını yitirdiğinden, yalıtılmış, huzursuz, saldırgan bir varlığa dönüşür. Onun dönüşümünü hızlandıran temel unsur, ontolojik varoluşun referanslarından arındırılmış olmasıdır. Bu arınmayı belki İsmail'in kendisi yapmamıştır, ancak savaştan çok daha fazla ontolojik varlığı tahrip eden bu varlığın vicdan ve adalet alanlarından uzaklaştırılmasıdır. Adaletsizlik, savaştan çok daha tehlikelidir. Seyda, adalet duygusu ile İsmail'i yüz yüze getirirken; kendini değerler çerçevesinde sarmalayan ve tanımlayan ontolojik varlık imkânını var kılıp, İsmail'i yok eder. İsmail artık bir eş olmaktan çok, iri bir böcek gibidir. Değerler dünyasını bozan İsmail okurun imgelem dünyasında ölüdür. C. Aytmatov, Sukra'nın öcünü İsmail'i biyolojik olarak değil ama ontolojik olarak öldürerek alır. Bu çok daha etkin bir yok ediştir.

İsmail'i mağaraya taşıyan ve dönüşüme zorlayan sistemin dayatmacılığı, onu bir yok oluşa mahkûm (haps) eder. İri bir böcek gibi kalır İsmail. İsmail'in böylesi bir yok oluşa düşmesinin temel besleyici kaynağı ise “özneyi öldüren” sistem mantalitesidir.

Aytmatov savaşın cehennemleştirdiği, tekdüzeleştirdiği yüzleri ve vicdanları sağaltıma sokmak için geçmişle ilişki kuran, doğurgan, temel besleyici veya yeniden kimlik kurucu dinamizmi, değer aktarımlarını üzerinde toplayan suların sesini, Isık Göl'ün tanıklıklarını edebî alana aktarmamış olsaydı Mankurt oğuldaki gibi ya da Yüzyüze'deki İsmail gibi bir bireye, değerler dizgesine uzak duran bir varlığa dönüşürdü.

DİPNOTLAR

- 1 Ramazan Korkmaz, “Suların Sırrını Ödünçleyen İnsan: Aytmato”, Cengiz Aytmato, (Edt.: Ramazan Korkmaz), KBY, Ankara, 2009, s.13.
- 2 Korkmaz, *agm.*, s.14.
- 3 Korkmaz, Korkmaz, *agm.*, s.14.
- 4 Korkmaz, Korkmaz, *agm.*, s.14.
- 5 Ramazan Korkmaz, *Cengiz Aytmato Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Grafiker Yayınları, Ankara, 2008, s.88.
- 6 Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, (çev. Sema Rıfat), Simavi Yayınları, İstanbul, 1993, s.85.
- 7 Jan Assmann, *Kültürel Bellek*, (çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 133.
- 8 Melih Cevdet Anday, *Rahatı Kaçan Ağaç* (Toplu Şiirleri I), Adam Yayınları, İstanbul, 2000, s.121.
- 9 Roza Aytmatova, “Roza Aytmatova'nın Günlüğünden”, Cengiz Aytmato, (Edt.: Ramazan Korkmaz), KBY, Ankara, 2009, s.37.
- 10 Aytmato'un bahsini ettiği öykü, “*Cinayet Düşünceleri İle*”dir. Aynı olayın *Yüzyüze* öyküsüne de konu edilmiş olması “*Acılarla yoğrulmuş çocuk ruhuma bu olay ne denli ağır geldi*”ğini göstermesi bakımından önemlidir.
- 11 Güzel Sarıgül Şonbaeva, “Sesinin İçinde Bir Ak Güvercin İdim”, *Cengiz Aytmato*, (Edt. Ramazan Korkmaz), KBY, Ankara, 2009, s.56.

KAYNAKÇA

- ANDAY, Melih Cevdet, *Rahatı Kaçan Ağaç* (Toplu Şiirleri I), Adam Yayınları, İstanbul, 2000.
- ASSMANN, Jan, *Kültürel Bellek*, (çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.
- AYTMATOV, Cengiz, *Bütün Hikâyeler 7* (Kızıl Elma, Oğulla Buluşma, Beyaz Yağmur, Asker Çocuğu, Deve Gözü, (çev. Refik Özdek), Ötügen Yayınları, İstanbul, 1992.
- AYTMATOVA, Roza, “*Roza Aytmatova'nın Günlüğünden*”, Cengiz Aytmato, (Edt. Ramazan Korkmaz), KBY, Ankara, 2009.
- ELİADE, Mircea, *Mitlerin Özellikleri*, (Çev.: Sema Rıfat), Simavi Yayınları, İstanbul, 1993.
- KORKMAZ, Ramazan, “*Suların Sırrını Ödünçleyen İnsan: Aytmato*”, Cengiz Aytmato, (Edt. Ramazan Korkmaz), KBY, Ankara, 2009.
- KORKMAZ, Ramazan, *Cengiz Aytmato Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Grafiker Yayınları, Ankara, 2008.
- ŞONBAEVA, Güzel Sarıgül, “Sesinin İçinde Bir Ak Güvercin İdim”, *Cengiz Aytmato*, (Edt. Ramazan Korkmaz), KBY, Ankara, 2009.

DURALİ YILMAZ'IN TARİHİ-BİYOGRAFİK ROMANLARINDA MOĞOL, SELÇUKLU VE OSMANLILAR

Necmettin Özmen*



Özet: Edebiyatın bilim olup olmadığı yıllardır tartışılır. Bilim olmadığını iddia edenler edebiyatın konu ettiği âlemin itibarı olduğunu, bilimin ise gerçekliği olan, tekrar edilebilir şeylerle ilgilendiğini söyler. Edebiyatın bu gerçekliğinden hareket edilirse iddia sahipleri haklı gibi görünür. Diğer fikir edebiyatın bilim olduğunu savunur. Bu iddia sahipleri fikirlerini ispat ederken edebiyatın bir şubesi olarak gördükleri edebiyat tarihi, edebiyat eleştirisi, edebiyat sosyolojisi gibi çalışma alanlarını ve bunların ortaya koyduğu sonuçları öne sürer. Edebiyatın bilimle, dolayısıyla gerçeklikle ilişkisi tartışmaları edebiyat türleri ile alakalı olarak da sürdürülür. Edebiyat türlerinden biri olan tarihî roman'ın gerçeğe ne kadar bağlı olacağı ya da olup olmayacağı bu tartışmalardan biridir. Bizatihi "ne"yin tarih olduğu-olmadığı da tartışılır. Bazı tarih düşünürleri, tarihî belge anlayışını sorgular. Onlar "tarih" olarak kabul edilenlerin aslında tarihçilerin "yorumu"ndan başka bir şey olmadığını, tarihî metin-belgeleri yazarların da aslında romancılardan çok farklı bir şey yapmadığını söyler. Çünkü tarihçiler de mevcut hadiseler üzerine düşüncelerini kaleme alır. Bu noktadan bakıldığında romancılar ile tarihçiler arasında fark kalmaz. Dolayısıyla romancının tarihe dair söyledikleri / yorumları da önemlidir. Çünkü romancı da yorumları ile bir "tarih inşa etmeye" veya "tarih telakkisini değiştirmeye" çalışır. Bu çalışmada, Durali Yılmaz'ın tarihî-biyografik romanlarına konu olan dönemlerdeki Moğol, Selçuklu ve Osmanlı idarelerini nasıl değerlendirdiği ortaya konulacaktır. Böylece, tarihçi ile romancının yaptığını eş gören ve tarihin "yorum"dan başka bir şey olmadığını söyleyen anlayış çerçevesinde Durali Yılmaz'ın tarih telakkisi belirlenecektir.

Anahtar Kelimeler: Tarihî-biyografik roman, Durali Yılmaz, roman

MONGOLS, SELJUKS AND OTTOMANS IN DURALİ YILMAZ'S HISTORICAL-BIOGRAPHICAL NOVELS

Abstract: Whether literature is science or not is discussed for a very long time. As those who claim that the literature is not science tell literature is fiction but science deals with facts and things that can be repeated. From this viewpoint, the claimers appear to be correct. Others claim that literature is science. They use literary history, literary criticism and sociology of literature which they see as a branch of literature to prove their claim. The discussions about the literature and its relationship with reality are also main-

* Yrd. Doç. Dr., İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Türkçe Öğretmenliği Bölümü Öğretim Üyesi.

tained individually in relation to literature genres. There has been wide spread debate over to what extent historical novels will based on historical truths or even whether they should be. Even the very notion of "what" is/is not history is also discussed. Some thinkers on history question the approach of historical documents. This approach claims that the things we take for granted as "history" are, in fact, nothing but the historians' "interpretations" and historical text-document writers are not very different from novelists as to they do. From this point there is no any difference of novelists and historians. Therefore, whatever novelists write regarding history also becomes important since novelists also try to "write a history" or "change the notion of history" through their interpretations. In this paper, we will try to present Durali Yılmaz's interpretation of Seljuk, Mongol, and Ottoman authorities in the period that has been the topic of historical-biographical novels. Thus, we will determine Durali Yılmaz's notion of history within the framework of the view claiming that what historians and novelists do is the same and history is nothing but interpretations.

Key Words: Historical-biographical novel, Durali Yılmaz, novel

GİRİŞ

Metinler, genel olarak öğretici metinler ve kurmaca metinler olmak üzere ikiye ayrılır. Öğretici metinlerin nitelikleri şekil veya içerik olarak tartışılmaz. Her öğretici metin türü için belirli kıstaslar vardır ve bunlar üzerinde mutabakat sağlanmıştır. Sorunlu olan, üzerinde tartışılan ve sınırları çizilmek istenen veya çizilmeye çalışılan metinler kurmaca olanlardır.

Edebî türlerden biri olan romana dair tartışmalar hem Batı hem de Türk edebiyatında, ortaya çıktığı günden bugüne devam etmektedir. Bu tartışma konuları¹; romanın tam olarak ne olduğu-kapsamı-sınırları, ne zaman yazılmaya başlandığı, neleri konu edebileceği, yazılış amaçları, çeşitleri, hacmi, öğreticilik vasfı vb.dir. Tartışmalardan bir kısmı -ilk romanın hangisi olduğu, hangi tarihî-siyasi ve sosyal sebepler sonucu ortaya çıktığı gibi- vuzuha kavuşmuştur. Ancak bu sahadaki bazı tartışmalar hararetli bir şekilde devam etmekte ve edecek gibi görünmektedir. Bunun sebebi romanın; yenilenen-değişen hayata dair sürekli yeni şeyler söylemesi, yorumlar getirmesidir.

Romana dair tartışmaların en önemlilerinden biri romanda anlatılanların gerçeklikle ilişkisidir.² Bu tartışma; geçmiş, günü ve geleceği konu eden sosyal-bireysel içerikli romanların tamamını kapsar. Bazıları, romanın gerçeği yansıtılabileceğini düşünürken bazıları ise bu fikrin tam karşısındadır. Edebî eserin "hayalî-kurgu" olduğu göz ardı edilerek yapılan bu tartışmanın bir sonuca bağlanması mümkün değildir. Çünkü romanın; normal-sıradan insanı suçla-olmayacak hayaller kurmaya sevk ettiğini, psikolojisini bozduğunu, şaşırttığını, romanın sosyal yapıya zarar verdiğini, ahlaki dejenerasyonu, toplumda bölünmelere yol açtığını, sorgulamalar yaparak kültürün değişmesine sebep olduğunu vs. iddia edenler onu bir sanat eseri, hayalî âlemde gerçekleşenleri anlatan bir eser olarak görmeye yanaşmazlar. Böyle düşünenler tarihi konu eden romanlar karşısında daha sert bir tutum alırlar. Tarihi korumak adına, bu tip romanların bir şekilde hayatın dışında tu-

tulmasının toplumun doğru bilgiye ulaşması açısından daha faydalı olduğunu düşünürler.³ Çünkü onlara göre bu romanlar tarihi çarpıtır, değiştirir, insanların kafasını bulandırır, olmayan bir gerçeklik inşa eder, kutlu atalara-değerlere saygısızlık eder, gençlerin kafasını karıştırır. Bu yüzyıllarca büyük emek sarf edilerek oluşturulmuş “yüce-gerçek” tarihin yıkımıdır. Oysa böyle tarihî roman yazarlar zihinlerinde kurdukları bir tarihi inşa eder veya etmeye çalışırlar. Tarihî romanın gerçekleri anlatmasını isteyenler romanın; tarihî kahramanları konu ederken veya tarihî herhangi bir olayı işlerken “yansız” olması, olanları “olduğu gibi” aktarması gerektiğini söyler. Sanatın en önemli tarafı olan “yaratma-kurma-kurgu”yu gözetmeyen bu tartışma sadece bir sanat eseri olan romanla da sınırlı kalmamıştır. Aynı tartışma son dönemde Türk televizyon ve sinema dünyasında popüler olan tarihî dizi ve filmler için de söz konusudur. Seyirciler, o dizi ve filmlerde anlatılanlara ne kadar itibar edeceklerdir, etmelidirler, etmeli midirler soruları günümüzde uzun uzun tartışılmaktadır. Bu tartışmanın bir başka boyutu ise bu roman, dizi ve filmlerin birer eğitim aracı olarak kullanılıp kullanılmayacağı, tarihin bize anlattığı Kanuni Sultan Süleyman ile dizilerin-romanların anlatıkları arasında nasıl bir fark olduğudur.⁴

Tarih ve romana dair yukarıda söz konusu edilen tartışmalar aslında “klasik tarih görüşü”nün bir sonucudur. Klasik tarih görüşüne göre yazılı belge ve bilgi; geçmişe dair kesin bilgiler verir, geçmiş bunlar üzerine inşa edilebilir. Herhangi bir belge yoksa tarihten bahsedilemez. Uzun zaman devam eden bu tarih anlayışı, “yeni tarih” anlayışı ile tartışılmaya başlanır. Tarih felsefesi üzerine yazan Edward H. Carr⁵ tarih denilen olguyu, tarih yazıcılarının yorumlarıyla oluşan “bilgi birikimi” olarak görür. Bunun için âdeta kutsal bir nesne olarak görülen “tarihî belge”ye şüpheyle yaklaşır. Carr’a göre, “tarihî belge” olarak değerlendirilen metin/ler yazarının bilgi, birikim ve görüşleriyle şekillenir; onda mutlaka yazarının etkisi görülür. Ayrıca tarihî belgeler; tarihçi onlar üzerinde çalışmadan önce durduğu yerde öylece durur, bir anlam ifade etmez. Ancak bir tarihçi o belge üzerinde çalışmaya başladığında belgeler anlam kazanır ki bu da belge üzerinde çalışan tarihçinin belgeyi yazan tarihçiyi yorumlamasından başka bir şey değildir. Bu sebeple İlhan Tekeli⁶ tarihçinin eline ulaşan belgenin tarihsel gerçeği tam ve doğru olarak yansıttığı düşüncesini şüphe ile karşılar. O, “yaşanan” tarihle, “belgelerle ortaya konan” tarih arasında mutlaka bir farkın olacağını ifade eder.

“Tarihçi gerçekte yaşanan olguyu gözlemleyememektedir. Tarihçinin eline ulaşan ilgilendiği dönemin niteliğine göre arkeolojik bulgulardan, hatıralara, resmi kayıtlara kadar değişen çeşitli belgelerdir. Bu belgelerin tarihsel gerçeği ne kadar yansıttığı tartışma konusudur...”⁷

Tarihî belgeyi şüphe ile karşılayanların, o belgeyi değerlendiren tarihçiye dair görüşü şöyledir: Tarihçi, belgeyi kendi bakış açısına göre yorumlar. Aynı hadise üzerine yazılmış belgeleri okuyan farklı dünya görüşüne sahip iki tarihçi, okuyup değerlendirdiği belgeye değişik anlamlar yükler. Kısaca ifade etmek gerekirse “klasik tarih, belgelerin tarihçiler tarafından oluşturulan yorumunu esas alır” hükmü yaygınlık kazanmış durumdadır. S. Dilek Yalçın-Çelik,⁸ tarihe dair bu yeni anlayışın, tarih konularını da çeşitlendirdiğini düşünür. Ona göre tarih, artık zaferler ve mağlubiyetlerin toplamı değildir. Çünkü:

“...yeni tarih anlayışında hemen her konu, - örnekleyecek olursak, ölümler, hastalıklar, denizler, dağlar, göller... iklim, seks, bireysel yaşam parçaları, vd.- tarihin kapsamı içerisine dahil edilmektedir. Bu konuların tarihî bilgi içerisinde kabul edilebilmesi için mutlaka kanıtlar olması gerekliliği de ortadan kalkmıştır. Çünkü çağ anlayışına göre postmodern durum ve popüler kültür bu konuları geçerli uygun, kabul görür hâle getirmişlerdir...”

Yeni tarih anlayışı çerçevesinde düşünüldüğünde, ilim adamı olan tarihçi ile sanatkar olan tarihî roman yazarı arasında fark kalmaz. Turgut Gögebakan⁹ tarihçilerin bile “fiksiyon” a hoşgörü ile yaklaştığı bir platformda, tarihî roman yazarının özgürlüğünün boyutlarına eleştirmen ve okuyucuların aynı hoşgörüyü göstermesinin edebiyat adına önemli bir adım olacağını söyler. Ömer Türkeş¹⁰ de “Romana Yazılan Tarih” başlıklı yazısında edebiyat ve tarih biliminin 1960’lardan sonra birbirine nasıl yaklaştığını şöyle ifade eder:

“...postmodern tarih yazımının temel düşüncesi, tarih yazmanın gerçek bir tarihsel geçmişe gönderme yaptığının yadsınmasıdır. Son otuz kırk yıldan beri gittikçe artan sayıda tarihçi, tarihin bilimden ziyade edebiyata yakın olduğu kanısına vardı. Bu düşünceler 1960’lardan sonra geçerlilik kazandı ve gerek Roland Barthes gerekse de Hayden White tarihsel metinlerin edebî karakterlerinin ve kaçınılmaz olarak barındırdıkları kurgusal unsurların altını çizdiler ve tarihyazımının kurgudan farklı olmayıp, onun bir biçimi olduğunu ve tarihsel anlatıların, bilimlerdeki benzerlerinden çok, edebiyattaki benzerleriyle ortak özellikler taşıyan sözel kurgular olduklarını ileri sürdüler.”

Kısaca ifade etmek gerekirse 20. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan tarih anlayışına göre, tarih, yorum’dur. Çünkü toplum –ulus devlet olsa bile- tek katmanlı, tek tip insanlardan oluşan ve olaylar karşısında sürekli aynı tepkiyi veren bir küme değildir. Toplumdaki her grubun, hatta bireyin, yaşadıklarını kendi zaviyesinden değerlendirme biçimi-yöntemi vardır. Bir gruba-tarafa göre zafer, mutluluk, başarı, fetih olan şey diğer gruba-tarafa göre tam tersi olabilir. Dolayısıyla insanların üzerinde ittifak ettiği bir-tek “tarih”ten bahsetmek mümkün değildir. Günümüzün bazı tarihçileri, yüzyıllardır oluşturulmuş tarihe kuşku ile bakma, onu yeniden değerlendirme, üzerine yeni şeyler

söylemenin gerekliliğine inanır. Tarafsız ve bilimsel olması konusunda mutabakat varmış gibi görünen “tarih ilmi” ve “tarihçi” için hoş görülen bu yeni bakış-değerlendirme-yorumlama imkânı, az önce yukarıda da değinildiği gibi, tarih üzerine kurgulama yapmak isteyen romancıyı rahatlatır. Çünkü roman, doğruları olduğu gibi aktarmak, tarihin gerçeğine uymak zorunda değildir. Yeni tartışmalarla tarihçiye, nasıl bir tarih kurgusu imkânı veriliyorsa, romancı da aynı şekilde, kurgu dünyasında tarih inşa edebilir.¹¹ Zaten sanatın özünde kurgulama, var olanı değiştirme vardır.

Biz bu çalışmada, Durali Yılmaz’ın tarihî-biyografik romanlarında Moğol, Selçuklu ve Osmanlı Devleti ve bazı idarecileri ile ilgili nasıl bir değerlendirme yaptığını; bir anlamda Durali Yılmaz’ın sanatkar kimliği ile bu dönem /kişilere dair tarih telakkisini ortaya koyacağız.

Durali Yılmaz edebiyat dünyasında hikâye ve romanları ile tanınır. İlk hikâyesi 1968 yılında *Milli Gençlik*¹² dergisinde, sonraki hikâyeleri *Diriliş*, *Hisar*, *Büyük Doğu*, *Türk Edebiyatı*, *Hareket* gibi dergilerde yayımlanır. Hikâyelerini *Söylenmeyen*¹³, *Gel İçimde Ağla*¹⁴, *Akrebin Dansı*¹⁵ adıyla bastırır. Önceki hikâye kitaplarından alınan hikâyelerinin de bulunduğu başka bir hikâye-anı kitabı *Tutunma*¹⁶ adıyla çıkar.¹⁷ Durali Yılmaz’ın romanları ise şunlardır: *Siyah Perdeli Evler*¹⁸, *Savaş Günlüğü*¹⁹, *Ankara’da Ölüm*²⁰, *Aziz Sofi*²¹, *Fetva Yokuşu*²², *Çilekeş Müslümanlar*²³ *Ölmeden Ölenler*²⁴, *Yesevi Irmakları*²⁵, *Babalar Şahin Hacı Bektaş Güvercin Anadolu’da Çerağ Uyanacak mı?*²⁶, *Şeyh Bedrettin*²⁷, *Donuklar*²⁸.

Durali Yılmaz’ın, tarihî-biyografik romanları *Yesevi Irmakları*, *Şeyh Bedrettin*, *Babalar Şahin Hacı Bektaş Güvercin Anadolu’da Çerağ Uyanacak mı?* adlarını taşır. Yazar bu eserlerinde sırasıyla Moğol, Osmanlı ve Selçuklu Devleti’nin hâkimiyetleri zamanında yaşanan bazı olayları konu eder. *Yesevi Irmakları*’nda Ahmet Yesevi’nin hayatı dolayısıyla Moğollar’ı; *Çerağ Uyanacak mı?* da Hacı Bektaş-ı Veli, Mentеш, Baba İlyas ve Baba İshak’ın hayatları dolayısıyla Selçukluları; *Şeyh Bedrettin*’de Şeyh Bedrettin’in hayatı dolayısıyla Osmanlı Devleti’ni konu eder. Durali Yılmaz’ın eserlerine konu ettiği Moğol, Selçuklu ve Osmanlılar, tarih sahnesinde önemli roller üstlenmiştir. Onların ortak özelliği genelde Doğudan Batıya doğru yürüme ve bu yürüyüş sırasında birçok toplumun kaderini değiştirmiş-çizmiş olmalarıdır.

Durali Yılmaz romanlarında tarihî hadiseleri kurgulayan romancılarımızdan biridir O, tarihî-biyografik romanlarında Moğollar, Selçuklular ve Osmanlıların bazı idarecilerini değişik sebeplerle eleştirir. Yazarın²⁹ göre bu devletleri idare eden bazı yöneticiler, insanları gözünü kırpmadan öldürür, uygulamaları adil değildir, halkına eşit davranmaz, bir düşüncenin tarafgirliğini (özellikle Osmanlılar) yapar.

1. ANADOLU'DA İLK FERYADIN SEBEBİ: MOĞOLLAR

Durali Yılmaz'ın *Yesevi İrmakları* adlı eseri, Ahmet Yesevi'nin hayatını konu eder. Romanda Ahmet Yesevi 63 yaşına gelince müritleri ile sohbet ettiği dergâhın yanı başında, yer altına bir çilehane kazdırır. Hz. Peygamber'i çok seven Ahmet Yesevi, onun öldüğü yaşta kazdırdığı hücre sine iner, tefekküre başlar, 63 yıllık ömrü gözünün önünden geçer. Bütün dervişleri, kelimeler ve kendisi varlık âleminde öbür dünyaya, öbür dünyadan varlık âlemine gider, gelir. (s.87) Ahmet Yesevi tam bu sırada yerin sarsıldığını hisseder, at kişnemeleleri ve çılgınlık duyar. Bu sarsıntının sebebi Moğolların Anadolu'ya yaptığı akınlardır. Ahmet Yesevi endişelenir bir göz olur, Konya'ya doğru bakar. Mevlana'yı görür, onunla konuşur. Ahmet Yesevi'nin gözleri Hacı Bektaş Veli'yi arar. Mevlana'ya, Hacı Bektaş'ın nerede olduğunu sorar; fakat ondan cevap alamaz. Moğol saldırıları başlamadan önce İslâm'ın ibresi Diyar-ı Rum'u göstermiş, Müslümanlar Batıya doğru akmışlardır. Fakat ilhamını Yesevi'den almış ve Batıya akan ırmaklar (mecazi anlamda dervişler) Moğol saldırıları sebebiyle kurumaya yüz tutar. Mevlana, Ahmet Yesevi'ye şöyle seslenir:

“Kaynak bulanmıştır ve sel basmıştır Diyar-ı Rum'u. Yol açmak gerek boğulmamak için Diyar-ı Rum'un ötesine yol açmak gerek.” (s.88)

Mevlana, bu sözleri ile Türkistan'dan Anadolu'ya doğru berrak bir ırmak gibi akan dervişlerin yolunun kesildiği ve gelenlerin de Anadolu'da sıkışıp kalmasını kast eder. Ahmet Yesevi Mevlana'ya:

“Kimdir sallayan yeryuvarlağını, Batıdan Doğu'ya, Doğudan Batıya? Bektaş'ımı göremiyorum; sürekli buluyor etraf.” (s.88)

der. Moğol saldırısı, her tarafı sallayan bir kıyamet gibidir. Ahmet Yesevi ve Mevlana, Moğol saldırılarını kara kara düşünür, bir çıkış yolu arar. Ahmet Yesevi hep Hacı Bektaş'ı arar. Bu sırada Mevlana, Moğollardan yakınır:

“Fırat ve Dicle kapkara mürekkep; mürekkeple yazılmış bir kutlu tarih suya gidiyor. Dicle ve Fırat kıpkırmızı kan; insanlık en seçkin evlatlarını sele vermiş bakıyor zavallı. Fırat ve Dicle mürekkep kokuyor. Yol açmak gerek başka ırmaklara, kirlenen ırmakları temizlemek için.” (s.89)

Moğol saldırıları sebebiyle Anadolu kan ağlar. Bu saldırılar devam ederken Anadolu'daki bir diğer derviş, Yunus Emre, feryat olur, mısra mısra Anadolu'nun kanayan yaralarını sarmaya, insanlara moral vermeye çalışır. Bütün zamanlar, bütün manalar, bütün erenler, bütün mekânlar iç içe geçer. Türkmen Şeyhi Ahmet Yesevi'nin avuçlarına gelir. Ahmet Yesevi, Moğol istilasını altındaki Anadolu'yu düşünür, zihninden şunları geçirir:

“Önce Diyar-ı Rum gerek bize. Diyar-ı Rum’a giden yollar kanlı ve dikenli. Güller saçmalı, miskler dökmeli ki yollara, Diyar-ı Rum durulup aydınlansın ve âlem-i İslâm’ın ibresi göstermeye başlasın açılan ve açılacak yolları.” (s.90)

Moğol saldırıları Anadolu’nun İslamlaşması önünde büyük bir engeldir. Bu sebeple saldırıların acil olarak durdurulması gerekir. Çünkü Anadolu’ya, Diyar-ı Rum’a, girmiş olan Moğollar acımasızca saldırmaktadır.

Moğollar, Selçuklu ordusunu Anadolu’da 1243’te yener. *Yesevi İrmakları*’nın anlatıcısına (yazarı) göre Moğolların Anadolu’ya girişi ile Anadolu’nun çileli kaderi çizilir. Moğollar, Anadolu’nun en mahrem yerlerini çiğner. Kelkit’ten itibaren bütün Anadolu’yu kana bular. Dağlar ovalara, ovalar dağlara bakıp Moğol kılıçları tarafından doğranan binlerce insana ağıt yakar. Anadolu artık ölümdür, ağıttır. Ahmet Yesevi, Moğol Kumandanı Baycı Noyan’ın Anadolu’nun kilidini parçaladığına, Moğol prenslerinden Hülagü’nün ise Bağdat’ı yerle bir edip asırlardır biriktirilen düşünce ve ilmi Dicle-Fırat’ın sularına attığına inanır. Ahmet Yesevi’ye göre bu, umutların, kutsal kültür ve medeniyetin bitişi demektir. Anlatıcı (yazar), Moğolların başlattığı bu yangın söndürülmez, saldırılar durdurulmazsa yalnız Müslümanların değil bütün insanlığın yok olacağını ifade eder. Sadece Ahmet Yesevi’nin kendisi değil Anadolu’daki dervişleri Hacı Bektaş, Mevlana ve Yunus Emre Moğol saldırılarını durdurması için Allah’a dua eder. Çünkü koca bir İslâm dünyası insanı, medeniyeti, ilmi ve düşüncesiyle Moğollar tarafından bitirilmek üzeredir. Ahmet Yesevi tehlikenin ne kadar büyük olduğunu görür fakat bir şey yapamaz. Çiğnenen, ezilen İslâm dünyasının hesabını Allah’a nasıl vereceğini düşünür.

Yesevi İrmakları’nda Ahmet Yesevi’ye göre, dolayısıyla yazar / anlatıcıya göre, Moğollar her yere olduğu gibi Anadolu’ya da acımasızca saldırır. Onlar hiçbir değeri gözetmez. Moğol saldırıları durdurulmazsa sadece İslam dünyası değil insanlık da zarar görecektir.

2. ANADOLU’DA YİNE FERYAT: MOĞOLLAR-SELÇUKLULAR

a) Baba İlyas ve Feryat

Durali Yılmaz’ın tarihî-biyografik bir diğer romanı *Çerağ Uyanacak mı?* esas olarak Anadolu’da Selçuklu Sultanı Gıyasettin’in halka yaptığı zulmü konu eder. Anlatıcıya göre, Sultan Gıyasettin halkın sıkıntılılarına sırtını döner, hiçbir şekilde onlarla ilgilenmez, sarayında zevküsefa içinde yaşar.

Çerağ Uyanacak mı? da olaylar dört ana kahraman etrafında döner. Bunlardan biri Baba İlyas’tır. Baba İlyas, okuyucu karşısına ilk çıktığında Horasan’da, Dede Garkın Dergâhı’ndadır. Dede Garkın, Horasan civarındaki dağlarda dergâh kurmuş, etrafta çok sevilen bir şeyhtir. Onun müritlerinden olan Baba İlyas, Dede Garkın’a büyük saygı duyar. Dede Garkın, müritleriyle ruh dinginliği içinde ya-

şarken Moğollar dehşet ve korku saçarak batıya doğru akmaya başlar. Horasan, Moğol saldırılarına uğramak üzeredir. Tehlikeyi sezen Dede Garkın, Baba İlyas'ın da katıldığı son bir toplantı yapar. Toplantıda şunları söyler:

“Moğol, günlerdir Horasan'ı çiğnemektedir. Bundan böyle bu ülkenin belini doğrultması zordur. Şimdi ise gözünü Anadolu'ya dikmiştir. Cengiz ve komutanları bilirler ki önemli olan Anadolu'dur. Anadolu, Güneşin Doğduğu Ülke'dir, burayı ele geçiren güneşin aydınlattığı bütün ülkeleri ele geçirmiş olur. Güneşin Doğduğu Ülke, insanlığın beşiğidir. Şimdilik burada Ulu Alaaddin vardır. Ama bu hükümdara bir şey olursa Selçuklu sendeler, Anadolu birliği dağılır. Moğol da gider buraya kolaylıkla el koyar. O zaman da insanlığın felaketi başlar... Hemen oraya gitmeliyiz. Kentler, obalar, yaylaklar, kışlaklar çevresinde mekân tutmalıyız. İnsanlar bizim kuracağımız tekelere umutsuzluklardan, korkulardan ve bütün kötülüklerden arınalar, sevgiyle iyilikle dolalar. Hristiyan, Müslüman, Musevi; Türkmen, Rum, Ermeni, Yahudi... Diyeceğim o ki bütün bir Anadolu halkı, bizim dergâhımızın umutsuzluk dergâhı olmadığını anlamalıdır. Güneşin Doğduğu Ülke, hepimizin kaderidir ve alın yazımızdır. Alın yazımızı kimsenin çiğnemesine izin vermemeliyiz... Ben yıllar öncesinden Ahmet Yesevi'den işaret almıştım. Onun ilk işareti ile gelip buraya yerleştim ve sizlerle bir bütün oldum. Şimdi onun daha önemli olan işaretini size veriyorum. Diyorum ki Anadolu'yu kutsal belleyiniz, tıpkı alınlarınız gibi... Anadolu ki, orada insanlığın alın yazısı ışımaktadır. Şimdi bu ışığa hep birlikte yürüyelim ki, insanlığın yarınları bu ışıkla aydınlansın... Her dinden her ırktan insan, kıyamete dek bizim ziyaretimize gelir; bizimle bütünleşir; bu toprakla bütünleşir.” (s.13-15).

Anlatıcıya göre Dede Garkın, Horasan'ın artık Moğol zulmünden kurtulamayacağını bilir. Hatta Anadolu'nun karşı karşıya bulunduğu Moğol tehlikesinin de farkındadır. Dede Garkın'a göre Anadolu çok önemli bir ülkedir, Moğollara kaptırılmaması gerekir. Çünkü Anadolu Güneşin Doğduğu Ülke'dir ve burayı ele geçiren bütün ülkeleri ele geçirmiş gibi olur. Dede Garkın; Baba İlyas ve diğer müritlerinden hem Moğol zulmünden kaçmak hem de kutsal belleyecekleri Anadolu'nun kaderini dolayısıyla insanlığın kaderini değiştirmek için Anadolu'ya gitmelerini ister. Dede Garkın, Baba İlyas'a, Amasya'yı işaret eder. Ondan Amasya'ya gitmesi ve orada mekân tutmasını ister. Baba İlyas, dergâhın diğer müritleri Ayna, Bağdan ve Osman'la Amasya'ya doğru yola çıkar. Erciyes'te arkadaşları Baba İlyas'tan ayrılır. Ayna ve Osman Konya'ya, Bağdan Mekke'ye gider.

Çerağ Uyanacak mı? romanında az önce de söylediğimiz gibi dört ana kahraman vardır ve bunlar ikişer defa *ben anlatıcı* olarak karşımıza çıkar. Kahramanlar her anlatımlarından sonra sırayı diğer bir kahramana verir. Olayların akışına göre tekrar anlatıcı olarak romana dahil olur. Baba İlyas, ikinci defa anlatıcı olarak okuyucu karşısına çıktığında Amasya'ya gelmiş ve yıllardır oradadır. Selçuklu Sultanı Alaaddin'in ölmüş ve tahta oğlu Gıyasettin çıkmıştır. Sultan Gıyasettin, devleti adaletsiz bir şekilde yönetmiş ve yönetmektedir. Baba

İlyas adil olmadığını düşündüğü Gıyasettin'e karşı bir hareket başlatmış, kendi "öğreti"sini halka yaymış, geniş bir taraftar kitlesi edinmiş, Selçuklu devletine karşı bir isyanın önderi olmuştur. Baba İlyas'ın adı Anadolu halkı arasında efsane gibi dilden dile dolaşmaktadır. Dolayısıyla Sultan Gıyasettin, Baba İlyas ve ona destek verenleri yok etmek ister. Sultan, önemli komutanlarından Mübarizettin Armağanşah'ın başında bulunduğu bir orduyu Baba İlyas'ın üzerine, Amasya gönderir. Ordu, Baba İlyas'ın bulunduğu kalenin etrafı sarar. Baba İlyas, kuşatma altında bulunduğu kalede Mübarizettin Armağanşah'ı düşünür. Gıyabında, onunla Selçuklu hükümdarı Gıyasettin'e dair konuşur:

"Armağanşah bilirim sen yiğit adamsındır, bilirim. Eminim Gıyasettin'den kesin emir aldın ve bizim canımızı kastedeceksin. Bilmez misin ki, o Gıyasettin baba katilidir; Ulu Sultan Alaaddin'i zehirleterek öldüren odur. Anası da ona suç ortağı olmuştur. Babasının cesedine basarak tahta çıkıp oturduktan sonra da Gürcü kızı Tamara ile evlenmiştir. Şimdi onun elinde oyuncaktır ve iradesini bütünüyle yitirmiştir. Görmüyor musun Selçuklu adına bastırıldığı parayı. Orada kendisini aslan şeklinde tasvir ettirmiş; Tamara'yı da üzerine doğan güneş... Sen o parayı cebinde nasıl taşıyorsun Armağanşah? Bilmez misin ki bu ülkede yaşayan herkes, o paradan nefret etmektedir. Neylersin ki o parayı yine de taşımak zorundadırlar.

Bu Gıyasettin kim oluyor ki, bizim kışlaklarımız ve yaylaklarımız olan toprakları birilerine yurtluk olarak vermektedir. Bu insanlar davarlarını geçirmeye yol da mı bulamayacaklardır. Topraklarımızı aldığı yetmiyormuş gibi hayvanlarımızın sütüne de el koymaktadır vergi diye. Bu sütlerle Bizans'tan dayılar, sarayda aslanlar ve yılanlar beslenmektedir. Gıyasettin'in sarayı hep üstümüze gelmekte ve bizi ezmektedir. Sen bütün bunları biliyorsun ve yine de üstümüze geliyorsun Armağanşah." (s.134-135).

Anlatıcıya, dolayısıyla onun kurguladığı Baba İlyas'a göre Selçuklu Sultanı Anadolu'da insanlara zulmeder. Sultan, halkına adil davranmış olan babasının da katilidir. Sultanın annesi sultanın suç ortağıdır. Bastırıldığı para, Sultan Gıyasettin'in, Gürcü kralı elinde oyuncak haline gelmiş olduğunun ispatıdır. Sultan, Bizans'la iyi ilişkiler kurmuş ve zevkusefa sürmektedir. Gıyasettin, Anadolu halkının yaşadığı toprakları onların elinden zorla alıp başkalarına vermek istemekte, halkı ağır bir vergi yükü altında ezmektedir. Bütün bu sebeplerle Baba İlyas, etraflarını kuşatan Selçuklu ordusu atlarının kaldırdığı tozlarla Amasya'nın kirlendiğini düşünür. Baba İlyas, Sultan Gıyasettin tarafından hakkında verilen ölüm fermanını bilir, ancak önemsemez. Anlatıcıya göre, Anadolu'da gözyaşları ile büyüyen bir öfke vardır. Baba İlyas bir önceki sultan Alaaddin'e seslenir:

"Neredesin Sultan Alaaddin? Bak şu hale ki üzerimize çöken Gıyasettin zulmüdür. Bu senin oğlun mu gerçekten. Amasya Gıyasettin karabasanının altında kıvrınmaktadır. Hava küskün, güneş süzgün, Yeşilirmak ağıtta ve iniltileri yüreğimi kanatıyor..."(s.130).

Baba İlyas ve yanındakiler kalede kuşatma altındadır. Onlar sadece 80 kişidir. Baba İlyas, hayatında ilk kez: “80 yıl esir olasin Selçuklu, sürünesin Gıyasettin” (s.132) diyerek beddua eder. Durali Yılmaz’ın diğer tarihî-biyografik romanı *Şeyh Bedrettin*’de kuşatma altındaki bu an konu edilir:

“Seksen adamıyla Amasya kalesinde Selçuklunun eline düşen Baba İlyas’ın boyuna Selçuklu yağlı ipi geçmeden önceki ilenci şu oldu: ‘Seksen yıl esir olasin Selçuklu...’ Tanrısı, Baba İlyas’ın yürekte gelen bu sesini duydu ve Moğol ordularını Anadolu’ya saldı. Moğol, Selçuklu’yu ensesinden yakaladı ve tam seksen yıl sürükledi.” (s.25).

Şeyh Bedrettin’de, Baba İlyas’ın Amasya’daki kalede yaşadıkları tekrar hatırlatılarak Selçuklu Devleti (hükümdarı) ile ilgili şunlar söylenir:

“Bundan 150 yıl kadar önceydi. Anadolu insanı büyük bir sıkıntı içindeydi. Acemleşen Selçuklu kendi insanına zulmetmekteydi. Bizans’ın acımasızlığı Acem’in hilekârlığı Selçuklu sarayından Anadolu’ya dalga dalga yayılıyordu. İnsanların malları devlet tarafından zorla ellerinden alınıyordu vergi diye. Saray bir türlü doymak bilmiyordu.” (s.98).

Çerağ Uyanacak mı? ve *Şeyh Bedrettin* romanlarından alınan yukarıdaki bölümlerde anlatıcının Selçuklu Sultan’ı Gıyasettin ve onun idarecilerine bakışını açıkça ortaya koyar.

b) Hacı Bektaş ve Feryat

Çerağ Uyanacak mı? romanının diğer iki kahramanı Hacı Bektaş ve kardeşi Menteş’tir. Onlar romanda ilk olarak, Nisapur’da eğitim gördükleri medresede hocaları Lokman Perende ile konuşurlarken görünür. Lokman Perende her iki öğrencisini de yanına çağırır ve şunu söyler:

“Genç Timuçin büyüdü, Cengiz oldu. Dahası, o şimdi ışık Tanrısı... Cengiz yani Işık Tanrısı, şimdi Güneş Ülkesine, Horasan’a doğru yürüyor... Güneş Ülkesi Işık Tanrısına yenik düşecek ve baştan sona harap olacaktır... Siz şimdi bu Güneş Ülkesinden çıkarak Anadolu’ya yani Güneşin Doğduğu Ülkeye gideceksiniz... Bu Moğol belasının geleceğini, insanlığın bununla sınıp olgunlaşacağını Ahmet Yesevi yıllar önce bize bildirmişti... Cengiz aynı zamanda Deccalın adıdır. Onun orduları bütün dünyayı çiğneyecek kadar çoktur. Fakat Güneşin Doğduğu ülke, binlerce Deccal görmüş, onların orduları tarafından sınana sınana olgunlaşmış ve her devirde insanlığın medeniyet beşiği olagelmıştır. Orası Tanrılar yurdu ve gerçek Tanrı’nın mekânıdır... Siz tez elden Anadolu’ya gidiniz. Onu, en büyük sınavında yalnız bırakmayınız. Menteş, hep seninle olsun. (s.47-49).

Nişapur’da yaşayan Lokman Perende, Horasan’daki Dede Garkın gibi, Moğolları Anadolu için büyük bir tehlike olarak görmektedir. Bu sebeple, o da öğrencilerini Moğol tehlikesine karşı Anadolu insanını yalnız bırakmamak için gö-

revlendirir. Hacı Bektaş, Deccal'a karşı Güneşin Doğduğu Ülke'yle bütünleşerek, insanlığın geleceğini aydınlatmak ister. Onlar Anadolu'ya gitmek üzere medreseden dışarı çıkar çıkmaz hemen Moğol tehlikesinin büyüklüğünü hisseder. Cengiz'in Deccal olduğuna inanan insanlar çoktan beri bir kurtarıcı, Mehdi beklemektedir. Yol boyunca uğradıkları her yerde gördükleri insanlar Bektaş ve Menteş'e büyük ilgi gösterir, onları bir kurtarıcı olarak görür.

Hacı Bektaş ve Menteş Anadolu'ya girdikten sonra Ararat Dağı'nda birbirlerini kaybederler. Hacı Bektaş, bereket ve huzur kaynağı olacağı Sulucakarahöyük'e gelir. (s.100). Burada onun sevenleri çoğalır, evi bir dergâha dönüşür. Hacı Bektaş, insanların akın akın Sulucakarahöyük'e -kendine- gelme sebebini, Selçuklu Sultanı Gıyasettin'in zulmüne bağlar. Hacı Bektaş'a göre: "Sarayın acımasız dişleri, her an insanların yüreklerini biraz daha kanatır." (s.103) Hem Baba İlyas hem de Hacı Bektaş, Sultan Gıyasettin'in Anadolu'da büyük bir zulüm yaptığını ve insanların sığınacak yer arama sebebini bu zulüm olduğunu düşünür.

Hacı Bektaş daha önce Ararat Dağı'nda kaybettiği kardeşi Menteş ve Baba İshak'ın Selçuklu Devleti'ne, Sultan Gıyasettin'e karşı başlattığı isyandan haberdar olur. Hacı Bektaş aslında savaştan yana değildir, kendilerine "kılıç eri" değil "söz eri" olmanın düştüğüne inanır. Kardeşi Menteş'e destek verip vermemekte tereddüt eder. Ona destek olsa hayatın alt üst olacağına ve toparlanmanın uzun süreceğine, olmasa Saray zulmüne dayanılmayacağına inanır. Hacı Bektaş bir çıkış yolu arar. O sırada Konya'da bulunan Mevlana'ya; Selçuklu sarayını desteklediği, rahat içinde olduğu, Selçuklular tarafından efendi kabul edildiği için kızar. Hacı Bektaş, onun el üstünde tutulmasını anlayamaz. Hacı Bektaş'a göre Mevlana halkın diliyle değil Acem diliyle şiirler söyler. Oysa Baba İlyas halkın arasındadır. Hacı Bektaş, Baba İlyas ve arkadaşlarına yardım edemediği için çaresizlik hisseder. Kendi halkına zulmeden Sultan Gıyasettin'in ne yapmak istediğini anlamaya çalışır. Amasya kalesinde Selçuklu ordusu tarafından kuşatılan Baba İlyas ve yanındakiler (canlar) ile diğer bir Selçuklu ordusu ile çatışmak üzere olan Malya Ovası'ndaki Baba İshak ve kardeşi Menteş'i düşünür. Bu arada, Konya sokaklarında Celalettin'in "Mevlana" olarak dolaşması, yaşananların dışında kalması, Malya Ovası'na yürüyen Sultan Gıyasettin'in ordusuna kayıtsız kalmasına üzülmür. (s.113) Hacı Bektaş'a göre, Malya Ovası'na yürüyen Selçuklu ordusu, Güneşin Doğduğu Ülkeyi karartan bir toz bulutu kaldırır. Anlatıcı böylece Hacı Bektaş ile Baba İlyas'ın Selçuklu orduları karşısındaki hissiyatını birleştirmiş olur. Onların her ikisi de Selçuklu ordusundaki atların çıkardığı tozların Anadolu'yu kirlettiği ve kararttığı düşüncesindedir. Hacı Bektaş'a göre; Malya Ovası'ndaki Baba İshak, Menteş, zulme uğramış Anadolu masum insanlar ile Baba İlyas, elleri Tanrı'ya açık, kılıçları kınlarında, sevda askerleridir. (s.113) Hacı Bektaş, bedenlen olmasa da gönlüyle Malya Ovası

ve Amasya'dadır. Yüreği âdeta bir yangın yeridir, her taraftan imdat dilenir ancak feryadını duyan olmaz. Aklına tekrar Mevlana gelir ve ona Gıyasettin'e karşı çıkmadığı için çok kızır. Çünkü artık devlet öz halkına düşmandır:

“Sen misin Celalettin. Konya'yı niçin tutmuyorsun. Baksana nasıl da koşuyor Mal-ya ovasına Anadolu insanın mazlum ve yanık sesini asla susturamayacağını anlayan Gıyasettin, Baba İshak ve Menteş'i yanındakilerle katletmeye gidiyor. Bu mu senin devletin? Diyorsun ki: 'Gıyasettin çok önemli değildir, Selçuklu da Alaaddinler vardı yine olacaktır. Bu bir sınavdır, sabırla geçebiliriz ve aydınlığa çıkarız' Belki de haklısın ama bu kan izlerini kıyamete dek kimse silemez Güneşin Doğduğu Ülkeden. Bir kez toprağa düştü mü kardeşkanı, yürekleri kanatır durur sonsuza dek. Düşünüyorum da baban Bahaattin Velet öldüğünde, Sultan Alaaddin 40 gün yas tutmuş ve ata binmemişti. Baba İlyas'a da hep saygı duymuş ve bir de at hediye etmişti. Devlet hep bizimleydi, halkımızlaydı. Ya şimdi?.. Kendi öz çocuğuna devlet düşman olabilir mi? Bu Gıyasettin, o ulu Alaaddin'in oğlu olabilir mi? Sen hala aynı türküyü mü çağırıyorsun yoksa? Acemce şiirler söyleye söyleye bizim dilimizi unuttuğun gibi, bizi de mi gözden çıkardın? Saray Türkmenlerin dilini küçümsüyor diye, sen de bizi mi küçümsüyorsun? Yoksa bize söyleyeceğin bir şey olmadığı için mi Farsçaya sığınyorsun. Bana gönderdiğin mektupta diyorsun ki 'Ey kahpenin kardeşi! Sen bu işlere karışma!' Biliyorum Menteş'ten söz ediyorsun ve bizim dilimizle konuşuyorsun. Menteş benim ana baba bir kardeşimdir ve Anadolu insanın feryadıdır... O zulmü kılıç parıltısı ile dağıtmak istedi ve dağıtıyor... Çünkü Malya Ovası'nı dolduran binlerce insan kaderlerini onlara bağlamış. Bunun geri dönüşü yok artık... Bir yaman cenk olacaktır; ya bu insanlar zulmün karanlık perdelerini yırtarak aydınlığa çıkacaklar ve yeniden kendi devletlerini kuracaklar ya da bir daha düzelmek üzere Güneşin Doğduğu Ülke altüst olacaktır...'Bu sınav kaybedilecektir' deme sakın Celalettin. Bu sınavın kaybedilmesi, bu toprakların kendi öz evlatlarının kanıyla lekelenmesidir ve dediğim gibi bu leke kıyamete dek çıkmaz, silinmez.” (s.115-116).

Hacı Bektaş, gıyabında Mevlana'ya seslenerek ondan Türk'ün yüreğinden kopan feryadı Türkçe dillendirmesini ister. Ona, Konya sokaklarında yanındakilerle birlikte bir topaç gibi döneceğine birlik olup insanlığın etrafını çevreyen çember olmayı teklif eder. (s.117).³⁰

Hacı Bektaş Malya Ovası'nda yaşanacakları düşünmeye devam eder, içi yanar, dudakları kurur. Mevlana Celalettin'in Acemce sözlerinin boş kâğıtlar gibi uçuşarak çerağlarına (çıra) dokunup kül olmasını ister. Bir an Mevlana'nın hayalini karşısında görür. Mevlana bir eli göğe, bir eli yere açık vaziyette, durmadan, rüzgâra tutulmuş bir korkuluk gibi döner. Hacı Bektaş ona şöyle der:

“Gök kubbenin altında ne kadar dönersen dön, hep yerinde sayarsın. Biz ki senin o döndüğün yerde bir büyük çerağ uyandırmışız, onunla bütün dünyayı aydınlatmışız. Hırkalarımızla, kokumuzu dört bir yana yaymışız. Dön, bak ki Konya sokaklarında bizi bulacaksın; kokumuz insanlara huzur ve canlılık veriyor her daim.”(s.118).

Mevlana'nın:

*Başımızı ayak yapıp Ceyhun tarafına koşuverdik
Biz dünyayı birbirine katıp aradan sıyrılıp çıkıverdik*

dizelerini söylemesi üzerine:

“Bekliyordum bunu senden. Mevlana olmak budur işte; her şey alt üst olmuş ne çıkar, aslolan kendini kurtarmaktır. Ben kendim değilim ki, ben herkesim... Bir tarafımda Amasya, bir tarafımda Malya, bir tarafımda Konya; Baba İlyas, Baba İshak ve Menteş bir de sen tutmuşsunuz kapıları.”(118-119).

Der. Hacı Bektaş bütün insanlığın Malya Ovası'nda toplandığını, bütün nefeslerin orada olduğunu hisseder. Ellerini uzatıp hepsini avuçlar, bütün canların, elinin içinde olduğunu görür. Ardından tekrar Mevlana'ya seslenir:

“Şimdi söyle Celalettin şiirlerini! Söyleyemiyorsun değil mi? Sen ruhunun derinliklerinde anlamlar aramıyor, Acemcenin sıradan kelimeleri ile yetiniyorsun.” (s.120-121).

Anlatıcıya göre, Hacı Bektaş'ın Malya Ovası'ndakilerle gönül birlikteliği vardır, onlar için bir şeyler yapmak ister. Bir şey yapamayınca aklına şu şiir gelir:

*Kastım odur ki şehre varam
Feryad ü figan koparam*

Fakat yüreğinin sesini ne Konya'ya ne de Malya Ovasına duyurabilir. (s.122).

Görüldüğü gibi anlatıcı /yazar Baba İlyas'tan sonra Hacı Bektaş adlı kahramanına da Selçuklu Sultanı Gıyasettin'in Anadolu halkına zulmettiğini söyler. Hacı Bektaş, sessiz kalarak bir anlamda zulmün destekçisi olan Mevlana'yı eleştirir. Eleştirirken onun Farsça yazarak Anadolu insanından zaten duygu ve düşüncede ayrıldığına özellikle dikkat çeker.

c) *Baba İshak ve Feryat*

Çerağ Uyanacak mı? romanının bir diğer kahraman Baba İshak'tır. O, anlatıcı olarak romanda ilk defa görüldüğünde, dağ yamaçlarında kurdukları dergâhlarda insanları mutluluğa çağıran derviş öğretisinin insanlara geçici de olsa bir huzur verdiği inandığı için Nemrut Dağı eteklerine gelmiştir. Çünkü Elbistan'da medrese eğitimi görmüş, öğrendiklerinden hep şüphe duymuş, bir türlü mutlu olamamış, bu sebeple medreseden ayrılmıştır. Dolaştığı obalarda, âdeta dağların sahibi olan ve genellikle hayvancılıkla uğraşan Türkmenler ya-

şar. Geçimini ticaret, yapı ustalığı ve el sanatları ile sağlayan civardaki Ermeni ve Rumlar ise genellikle köy ve şehirlerde yaşar. Son zamanlarda Selçuklu Devleti idaresindeki halklar arasına tatsızlık girmiş ve herkes birbiri ile uğraşmaktadır. Baba İshak, aynı topraklarda daha önce yaşamış olan Eti, Urartu ve Hititleri yok eden “illetin” mevcut halklar arasında yayılmasından korkar. Anlatıcı burada, Anadolu’nun bir halklar topluluğu olduğunu ve halklar arasında uyum varsa mutlu olunduğunu ima eder. Oysa Anadolu dergâhlarındaki dervişler, bozulan düzeni eleştirmeye başlamıştır. Artık devletin başında Sultan Alaaddin gibi adil bir hükümdar yoktur. Sultan Gıyasettin iktidara geçtikten iki yıl sonra ülkede huzur, bolluk, bereket ve barış kalmamış, yoksulluk artıkça da Sultan Gıyaseddin’in Anadolu halkına baskıları artmıştır. Bir zamanlar Saray için canını veren Türkmenler bile artık devlet aleyhine konuşur hale gelmiştir. Halkın, Sultana itimat etmemesinin sebepleri vardır. Sultan Gıyasettin’in annesi, Bizans’ın Alanya Valisi Kirfard’ın kızıdır. Dedikoduya göre o, oğlunun bir an önce tahta çıkması için kocası Sultan Alaattin’i zehirlemiştir. Sultan Gıyasettin’in annesi oğlunu tahta çıkardıktan sonra, onu Gürcü kralının kızı Tamara ile evlendirir. Tamara, iki erkek kardeşini İstanbul’dan Konya’ya getirir. Kardeşleri ve Tamara İslâm’ı kabul etmez. Tamara adını bile değiştirmez. Selçuklu Saray’ına bir kilise yapılır ve İstanbul’dan papazlar getirilir. Bunlardan dolayı halk Gıyasettin’in Hristiyanlığı kabul ettiğini düşünür. Anlatıcıya göre halkın çektiği bununla da kalmaz. Çünkü kendini eğlenceye veren Sultan Gıyasettin ve çevresindekiler idareyi Vezir Sadettin Köpek’e bırakmıştır. Vezir, Selçuklu idaresi altındaki halka olmadık işkenceler eder, kendine servet oluşturmak ve sarayın giderlerini karşılayabilmek için aklına estikçe halka vergi koyar. (s.82). Hatta Selçukoğulları soyundan geldiğini iddia eder, saltanata ortaklık koşar. Türkmenlerin meraları satılarak özel mülk haline getirilir. Bu, Türkmenleri çok kızdırır. Anadolu’da yaşayan Türkmen, Ermeni, Rum, Yahudi ortak düşman gördükleri Selçuklu sarayına karşı birleşir. Onlar kurtarıcı olarak Baba İlyas’ı görür.

Baba İshak, obaları dolaştıkça bütün Türkmenlerin çok kızgın ve öfkelerini dışa vurmak üzere olduklarını ve Baba İlyas’ı çok sevdiklerini görür. Baba İshak, bir işareti ile tüm Türkmenlerin ayaklanacağına inandığı Baba İlyas’a tâbi olmak üzere Amasya’ya gider. Baba İlyas’ın dergâhında, insanların onun etrafında kümelenildiğini, onu bir kurtarıcı olarak gördüğünü, dertli gelenlerin gülererek ayrıldığını, umutsuz gelenlerin umutla dolduğunu görür. Baba İshak, Baba İlyas’a: “İnsanlar perişandır efendim... Anadolu halkları acı ve sıkıntı içinde.” (s.86) der. Baba İlyas, Baba İshak’a:

“...doğduğun eşiğe döneceksin. Orada bir mum yakacaksın yani çerağ uyandıracaksın. Bu çerağ bu ülkenin insanlarından başlayarak, bütün insanlığı uyandıracak. Gelecek günlerin üzerine karanlık düşmek üzere...Her eşikte bir ışık gerektir.” (s.90).

der ve onu Nemrut'a geri gönderir. Baba İshak Anadolu'da Türkmen, Rum, Ermeni ve Yahudiler gibi Anadolu'da yaşayan herkesin saraya karşı olduğunu görür. Baba İshak, Erciyes'te, Hacı Bektaş'ın kardeşi Menteş ile karşılaşır. Menteş, Baba İshak'a:

“...görüyorsunuz. Her yerde zulüm. Bu karanlığı aydınlatmak ve insanlara azıcık nefes aldrabilmek için oradan oraya koşuyorum.” (s.95).

der. Anlatıcı; Baba İlyas, Hacı Bektaş ve Baba İshak'ın yanına böylece Menteş'i de Selçuklu karşıtı olarak koyar. Onlar konuşurken yanlarında bulunan orta yaşlı karayağız bir oymak beyi:

“Sultan Alaaddin zamanı bir rüya artık. Bu Gıyasettin bizden yüz çevirdi. O bir baba katilidir; Ulu Alaaddin'i zehirletmiştir... Sizi burada birleştiren Tanrı, bize büyük bir lütufta bulundu. Düşün önümüze; yol iz gösterin bize... Bir işaret Baba İshak!.. Sen ki Baba İlyas'tan himmet aldın ve bize geldin; kartallar bize zarar veremez bundan böyle.” (s.96-97).

der. Böylece Anadolu isyanına halkın bir başka temsilcisi de katılmış olur. Oymak Beyi, çerağı Konya'da, Sultan Gıyasettin'in burnunun dibinde uyandırmalarını (isyanın başlamasını) ister. Baba İshak ve Menteş sözün bittiğine karar verip Selçuklu Devleti'ne karşı mücadeleyi başlatır.

Anlatıcı, buraya kadar Anadolu'da Sultan Gıyasettin'e karşı başlatılmış olan isyanı, kurgu dahilinde, bütün sebepleri ile ortaya koymuş olur. Baba İshak ikinci defa ben anlatıcı olarak görüldüğünde Kayseri'den (Erciyes) sonra neler yaşadıklarını anlatır: Menteş ve Baba İshak önce Nemrut'a yürür ve “Güneşin Doğduğu Ülke'ye çöken karanlığı oradan aydınlatmaya...” (s.145) karar verir. Baba İshak ve Menteş, Urfa'da Harzemşah Beyi ile karşılaşır. Harzemşah Bey'i de Selçuklu Devleti'nin yaptığı zulümden bıkmıştır. Anlatıcı Selçukludan halkın neler çektiğini anlatan olay halkalarından birini daha, böylece ortaya koyar. Türkmen, Ermeni, Rum, Süryani ve Yahudi'si ile bütün bir Anadolu halkı, Baba İshak'la birlikte hareket eder. Baba İshak, Malatya'da Subaşı'nı yendikten sonra, Malatyalıların: “Gıyasettin karanlığından Baba İlyas aydınlığına uyandırdığına” inanır. (s.150).

Romanın kurgusuna göre, Baba İshak her geçen gün isyan hareketini büyütür. Anadolu'dan asker bulamayan Sultan Gıyasettin, Bizans ve Gürcistan krallarından yardım ister. Baba İshak'a göre bunun sebebi, Anadolu askerinin Baba İshak'a kılıç çekmeyi kabul etmemesidir. (s.152) Baba İshak, Selçuklu ordusunun üzerlerine doğru geldiğini öğrendiği halde çok rahattır. Çünkü ona göre Sarayın bir önemi yoktur, Allah ve bütün Anadolu halkı onlardır. Baba İshak, Selçuklu ordusunda bulunan askerlerin sürekli istavroz çıkardıklarını görür gibi olur. Selçuklu ordusunun başında bulunan Behramşah'la görüşe-

bilse kan akmasına mani olabileceğini düşünür. Baba İshak, içinden Behramşah'a seslenir:

“Al ordunu ve çekil karşımızdan Behramşah! Dön de bir bak Konya tarafına. Gıyasettin sarayından çoktan kaçtı. Sen hala ne diye savaşmak istiyorsun. Biz kimseye zarar vermek istemiyoruz. Güneşin Doğduğu Ülke hepimizin olsun; bu sofradan herkes hakkını yiyebilsin istiyoruz. Eşiklerinden her isteyen emniyet içinde girebilsin ve herkesin önünü aydınlatan bir چراغı olsun istiyoruz. Bu ülkenin her bir dağında yüz yıllarca Tanrıların beklediğine nasıl inanılmışsa; şimdi de erenlerin beklediğine inanılır. Unutma ki bu bir gerçektir; Amasya tarafına bak, Sulucakarahöyük tarafına bak ve gör Baba İlyas'ı, Hacı Bektaş'ı... Bak şu Malya Ovası'nı dolduranlara. Onlar bu ülkenin halklarıdır. Dünyanın dört bir yanından daha da gelecekler vardır ve dünyanın dört bir yanına da gidecekler vardır; her birinin gözünde insanlığı aydınlatan bir چراغ ışıkmaktadır. Sen Behramşah, bozamayacaksın bu kutsal güzelliği!” (s.157).

Baba İshak'ın bu iç monoloğu da Selçuklu Sultanına karşı Anadolu'daki halk birliğine vurgu yapar. Bu birlik karşısında tam bir zalim idare olarak dışarıdan da asker alan Selçuklu Sarayı bulunur.

Durali Yılmaz *Çerağ Uyanacak mı?* da iktidarı bir cinayetle ele geçiren Selçuklu Sultanı Gıyasettin'in Anadolu'da yaşayan halklara zulmünü, hangi uygulamaları ile zalim haline geldiğini ve zulümler karşısında halkın kurtulmak için nasıl çırpındığını anlatır. Yazarın Şeyh Bedrettin'in hayatını anlattığı diğer tarihî-biyografik romanı *Şeyh Bedrettin'de Çerağ Uyanacak mı?* da anlatılanlar hatırlatılır. Romanın başında, İznik'e sürülmüş olan Şeyh Bedrettin sıkıntılı günler geçirir. Teselli olmak ve sığınacak bir liman bulmak ümidiyle Yunus Emre Divanı'nı eline alır, divana sihirli bir dünyaya bakar gibi bakar. Aklından 150 yıl önce Baba İlyas ve Baba İshak'ın Anadolu'da yaşadıkları geçer:

“Türkmenlerin insanlığın yüz akı medeniyetlerinin yaratıcısı Anadolu insanıyla bütünleşerek kurdukları cihan devleti Selçuklu, yıllar yılı insanlığa ışık saçmıştı. Nasıl olduysa sonunda bu devlet Türkmen'e ve Anadolu insanına sırtını dönmüştü. Hatta sırtını dönmekle de kalmamış onlara zulmetmeye kalkışmıştı. Bunun üzerine Anadolu insanının acısına dayanamayan Anadolu babaları ayaklanmışlardı. Önderleri de Baba İlyas ve Baba İshak idi. Selçuklu zulmünden kaçanlar gelip babalara sığınmışlardı. Müslüman, Hristiyan ve Yahudi bütün Anadolu halkı babaların çevresinde kenetlenmişti. Anadolu yeni devletini kendinin olan devletini arıyordu. Çünkü Selçuklu ona düşman kesilmişti.” (s.24) der.

Bu cümleler yazarın Selçuklu tarihinin bir dönemine dair yorumunu ortaya koyar. Yazara/anlatıcıya göre Anadolu'da Sultan Gıyasettin idaresindeki Selçuklu Devleti'ne karşı başlatılan isyan haklıdır. Çünkü Selçuklu Devleti uygulamaları ile zalim bir devlet haline gelmiştir.

3. ANADOLU'DA SON FERYADIN SEBEBİ: OSMANLILAR

Yesevi Irmakları'nda Moğol, *Çerağ Uyanacak mı?* da Selçuklu Sultanı Gıyasettin'in halkına zulmünü anlatan Durali Yılmaz, *Şeyh Bedrettin*'de Osmanlı idaresinin nasıl ve kimin elinde zalim bir hal aldığı işler. Yazar, *Şeyh Bedrettin*'in başında "Yazar'ın Notu" başlıklı kısımda romanı yazış amacını şöyle açıklar:

"Bu roman 5 yıllık bir çalışmanın ürünüdür. Şeyh Bedrettin hakkında yazılanların tamamı incelenmiş; bilim adamı, düşünce adamı, eylem adamı, daha da önemlisi insan Şeyh Bedrettin bir roman kahramanı olarak ölümsüzleştirilmek istenmiştir. Bundan böyle o, dünyanın toplumunda olduğu gibi, bugünün ve yarının toplumlarında da etkisini daha çok hissettirerek yaşayacaktır." (s.8).

Yukarıdaki ifadeleri buraya alma sebebimiz, Osmanlı devlet idaresi tarafından bir isyancı olarak görülen Şeyh Bedrettin'in yazar tarafından nasıl algılandığını net bir şekilde ortaya koymasıdır.

Şeyh Bedrettin adlı romanda Şeyh Bedrettin, Osmanlıların Anadolu'da Mehmet Çelebi ve Rumeli'de Musa Çelebi hâkimiyetinde olmak üzere idari olarak ikiye ayrıldığı bir dönemde, Musa Çelebi'nin teklifi ile kazasker olur. Şeyh Bedrettin, Musa Çelebi'de Anadolu ve Rumeli'deki halkları birleştirecek bir cevher görür. Bu cihan devletinin temellerini atmak ise kendisine düşecektir. Bu sebeple Şeyh Bedrettin durmadan hukuk eserleri üzerinde çalışır, insanlığı kurtaracak, kurtaracak eserler yazmak ister. Anadolu'da hâkimiyet süren Mehmet Çelebi ise kardeşi Musa Çelebi'yi yok etmeden Anadolu'da rahat edemeyeceğini bildiği için Rumelili paşaları yanına alarak Musa Çelebi üzerine akınlar düzenler.

Şeyh Bedrettin'in, halkın mutluluğunu esas alan bir hukuk kitabı yazmakta olduğu ve Musa Çelebi'nin devlet yönetiminde onu esas alacağı haberi her tarafa yayılır. Bir kez mutluluğu tadan halkın bir daha sömürülemeyeceği düşüncesi Rumelili paşalar arasında korkuya sebep olur. Onlar devletin sahibi olan Musa Çelebi'den çok Şeyh Bedrettin'in fikirlerinden korkar. Rumelili bey-paşaların uykusu kaçır. Bundan dolayı Musa Çelebi'nin etrafında rütbesiz bazı akıncılardan başka kimse kalmaz. Romanın buraya kadar olan kurgusuna göre, Musa Çelebi'nin etrafındaki paşalar halkı sömürür. Halkı bilinçlendirerek halkın sömürülmesine engel olacağını düşündükleri Şeyh Bedrettin'i de kendilerine düşman bellerler.

Musa Çelebi'nin ordusu, 5 Temmuz 1413'te Sofya yakınlarında ağabeyi Mehmet Çelebi'nin ordusuna yenilir. Mehmet Çelebi, Anadolu ve Rumeli'nin sultanı olarak Edirne'de tahta oturur. İlk iş olarak Musa Çelebi'nin adamlarını yakalar. Bazılarını öldürür, bazılarını sürgüne gönderir. Anlatıcıya/yazara göre: "Si-yaseten katl, bu tarihten itibaren kurumsallaşır." (s.16) Şeyh Bedrettin, tanınmış bir ilim adamı olduğu için katledilmez, İznik'e sürülür. Şeyh Bedrettin, İznik'te iken insanlığı kurtaracağına inandığı *Teshil* adlı bir eser yazar. *Teshil*'i kendisini

sürgüne göndermiş olan Mehmet Çelebi'ye sunup sunmamakta tereddüt eder. Çünkü ona sunacak olduğunda bir önsöz yazmak ve bu önsözde Mehmet Çelebi'yi övmek zorunda kalacaktır. Önsöz yazıp yazmamakta tereddüt eden Şeyh Bedrettin'in halini anlatıcı şöyle verir:

“Yazacaktı mukaddimeyi kader böyle istiyordu. Gelenek ortadaydı; yazılan her kitabın mukaddimesinde devrin Sultan'ı övülecek ve yazar, ona bağlılık ve şükranlarını bir bir sıralayacaktı. Şeyh Bedrettin de bu geleneğe uyarak, devrin Sultanı Mehmet Çelebi için önündeki kağıtlara övgü yüklü kelimeler sıralayacaktı. Buna ne şimdiki-lerin ne de gelecek kuşakların bir diyecekleri olamazdı; bu bir gelenektir ve herkes bunu böyle görecekti. Kimse de mukaddimeyi eserden saymayacaktı. Böylece Mehmet Çelebi ile ilgili kelimeler *Teshil*'e bulaşmamış olacaktı. O *Teshil*'in kelimeleri ki her bir harfi, cihan devleti için koşan süvarilerdi. Mehmet Çelebi için yazılacak sıradan kelimelerin harfleri nasıl yakışabilirdi insanlık süvarilerinin yanına.”³¹ (s.23).

Şeyh Bedrettin, *Teshil*'i insanlığın önünü aydınlatacak bir ışık olarak gördüğü ve onu insanlığa sunmak istediği için *Teshil*'e, kerhen, mukaddime yazar.

Şeyh Bedrettin sokağa çıktığında, İznik'te Orhan Bey'in hanımı Nilüfer Hatun için yapılan imareti görür. Nilüfer Hatun'un yaşadıklarını, Osman ve Orhan Gazi'nin Nilüfer Hatun'a yaptıklarını hatırlar. Aslında Şeyh Bedrettin'in ilgilendiği şey Nilüfer Hatun'un yaşadıkları değildir. Onu ilgilendiren: “Osmanoğullarının aşkı tadıp tatmadığı”dır. (s.38). Şeyh Bedrettin'e göre, Osmanoğulları asla aşkı tatmamışlardır. Şeyh Bedrettin, Osmanlıların bir kez aşkı tatması durumunda, her şeyin başka olacağına, kin-öfkenin sönüp hırsın törpüleneceğine, hoşgörü ve sevgi ortamı oluşacağına; Anadolu'yu kasıp kavuran, oluk oluk kan akmasına sebep olan kardeş kavgalarının biteceğine, Anadolu'nun yüzünün güleceğine inanır. Şeyh Bedrettin: “Bir gün bir Osmanlı Sultanının yüreğinde aşk filizlenemez miydi? Musa Çelebi'nin yüreğindeki aşktan bir esinti değemez miydi bir başka Osmanlıya?” diye düşünür. (s.38). Şeyh Bedrettin, o güne kadar gelmiş Osmanlı padişahlarının hiç birinin yüreğinde sevgi olmadığına inanır.

Anlatıcıya göre, Mehmet Çelebi tarafından öldürülen Musa Çelebi'nin kanı Rumeli'den Anadolu'ya ırmak ırmak akar. Mehmet Çelebi'nin gölgesi ise Anadolu'yu kararttıkça karartır. İnsanların yürekleri titrer, kanları donar, beyinleri sancır. Anadolu toprağı Moğollar ve Timurlulardan sonra yine kederli ve acılı insanlar yaratır. Bunu yapan da Mehmet Çelebi'dir. Şeyh Bedrettin'e göre Anadolu'da bir feryat vardır. İznik'e kendisini ziyaretine gelmiş olan Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'e³² şöyle der:

“Anadolu bir feryattır! Şimdi siz, bu feryadın içinde olacaksınız ve bu feryadı bütün benliğinizle duyacaksınız ki, *Teshil*, Anadolu'nun her bir köşesine harf harf düşsün. Bir zamanlar birer süvari olup Musa Çelebi'nin ordusuna koşan bu harfler, bu kez birer kandil olsun ve yürekleri aydınlatsın” (s.72).

Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in şaşırıldığını gören Şeyh Bedrettin sözlerine şöyle devam eder:

“Biliyorsunuz Aydınogulları ortadan kalktı. Mehmet Çelebi Aydınogullarının sonuncusu Cüneyt Bey'e, Niğbolu Sancakbeyliğini teklif etti. O da sevine sevine bunu kabul etti; toprakları ve halkını Osmanlıya teslim etti... Bana öyle geliyor ki bu yörede çok zulüm olacak. Mehmet Çelebi, Anadolu'ya gözdağı vermek için bu yöreyi seçecek...” (s.73).

der. Anlatıcı (yazar), Şeyh Bedrettin'e, sadece halka gözdağı vermek için Mehmet Çelebi'nin Anadolu'da bir zulüm yapacağını söyletir. Şeyhin sözleri karşısında heyecanını yenemeyen Börklüce Mustafa, Bulgar Kralı Aleksandr Sisman'ın oğlunun Süleyman İsmail adını aldığını, Aydın ve civarına vali olarak atandığını, Mehmet Çelebi'nin ise Bulgar kralının kızı ile evlendiğini böylece Bulgarlarla akraba olduğunu söyler.³³ Anadolu'da yaşanacaklara dair endişeleri olan Şeyh Bedrettin, öğrendikleri karşısında daha da üzülür. Şeyh Bedrettin; Börklüce ve Torlak Kemal'in bir an önce Anadolu'da ışık bekleyen insanların yanına (s.76) koşmasını ister. Onlara: “Zulmün karanlığını iyice yaşayın ki gelecek çok daha aydınlık olsun.” der. Burada, açıkça Mehmet Çelebi zalim olarak gösterilmiş olur.

Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal kim olduklarını gizleyerek Anadolu'ya gelir. Böylece Anadolu'nun feryadına daha iyi şahit olurlar.³⁴ Aydın yakınlarında küçük bir köye yerleşirler. Burada: Toprak verimli, insanlar çalışkandır ama Osmanlı Devleti bir türlü doymak bilmez, arazinin kendine ait olduğunu söyler. Halk, yeni vali Süleyman İsmail'in (Dolayısıyla Mehmet Çelebi'nin) kendilerinden ikinci kez vergi istemesinden dolayı çok kızgındır. Çünkü halk daha önceki vali Cüneyt Bey'e vergisini ödemiştir. Halk, Cüneyt Bey'den nefret eder. Onun, kendilerini ve topraklarını Mehmet Çelebi'ye çok ucuza sattığına inanır. Halk ayrıca, Cüneyt Bey'in Niğbolu'ya gitmeden önce, topladığı vergiyi Osmanlıya bıraktığını bilir. Halkın ikinci kez vergi vermeye imkânı yoktur. Hristiyanların ve diğer Müslüman olmayan ahalinin durumu daha da kötüdür. Çünkü Osmanlı onlardan iki kat vergi ister. Vali Müslüman-Hristiyan demeden herkese zulmeder.³⁵ Anlatıcıya göre, insanların feryadı Osmanlı sarayına ulaşır fakat Mehmet Çelebi mesele ile ilgilenmez. Sultanın gönlü, Sisman'ın kız kardeşi olan karısındadır.³⁶ Anadolu halkı feryat olur, feryadını:

*Şalvarı şaltak Osmanlı
Eyeri kaltak Osmanlı
Ekende yok biçende yok
Yemede ortak Osmanlı*

diyerek türkülerle dile getirir. Bu yüzden Sisman türküleri bile yasaklar. İnsanlar şikâyet için kadıya gidemez. Çünkü kadı kanunları uygulamak yerine Sisman'ın istediklerini yapar. Bölgede yaşayan insanlar yüreklerindeki öfkeyi dile getirecekleri birini arar.³⁷ Torlak ve Börklüce'nin dertlerine derman olacağına inanırlar. Bu sebeple onların etrafında bir sevgi halesi oluşur. Şeyh Bedrettin tarafından yazılan *Teshil*'in, Torlak ve Börklüce'nin yanında olduğu ve onların *Teshil*'de yazılanlar doğrultusunda hareket ettikleri halk tarafından anlaşılınca, insanlar akın akın Torlak ve Börklüce'yi ziyarete gelir. Her ikisi hakkında efsaneler oluşur. Anlatıcı, bunu durumu olumlu değerlendirir. Çünkü anlatıcıya göre efsaneler oluşmadan düzenli, donanıma sahip, güçlü Osmanlı ordusu ile onların savaşabilmesi mümkün değildir. Anlatıcıya göre, yıllar yılı Moğol zulmü altında inleyen Anadolu, şimdi de Osmanlı zulmüyle karşı karşıyadır. Osmanlının kadıları acımasızdır, kendi menfaatlerinden başka bir şey bilmezler.³⁸ Burada anlatıcı; açıkça, kadısı, valisi ve devletin başındaki Sultanı ile Osmanlı Devleti'nin halkına zulmettiğini ima eder. Anlatıcıya göre, Musa Çelebi'nin yenilgisi Anadolu insanın, hatta insanlığın yenilgisi,³⁹ zulmün bir kere daha saf ve temiz insanlar üzerine yürüyüşüdür. Anadolu'daki insanlara göre, Musa Çelebi'nin yerini tutan *Teshil* zulmü aydınlatacak nurdur. (s.79). Börklüce ve Torlak, *Teshil*'in anlattıklarını halka aktarır. *Teshil*: mal, mülk kimsenin değildir, ortaktır; dünya insanlığın ortak malıdır; kimsenin dünyayı parsellemeye hakkı yoktur; herkes eşittir der. Anlatıcıya göre, bir avuç Osmanlı ise her şeyin sahibi gibi davranır. Bu sebeple insanların, ekmeğini Osmanlıya kaptırmaması gerekir. Aydın ve civarındaki halk önce Osmanlıya karşı gelinmeyeceğini düşünür. Torlak ve Börklüce etraflarında toplanan insanlara Osmanlının kılıcının kendilerine zarar vermeyeceğini söyler. Böylece onlar kendilerine zulmettiğini düşündükleri Osmanlıya karşı halkı bilinçlendirir.

Romanın kurgusuna göre Mehmet Çelebi'nin 12 yaşındaki oğlu Murat, Manisa'ya vali olarak atanır. O, küçük olduğu için etrafındaki paşa ve beylerin etkisindedir. Bu paşa ve beylerin çoğu yeni Müslüman olmuş Rumeli prensleridir. Bunlar, ülkelerini ellerinden almış olan Türkmen asker ve akıncılarına diş biler. Öçlerini Türkmen, Hristiyan, Rum ve Ermenilerden, yani Anadolu insanından almak isterler. Çünkü Osmanlı, onların Balkanlardaki topraklarını Anadolu insanı sayesinde ellerinden almıştır. (s.85). Anlatıcı, böylece Manisa ve civarındaki halkın da zulüm gördüğünü ifade eder. Osmanlı, giderek Türkmenlere ve diğer Anadolu halkına düşman olur. Anadolu insanı, artık gördüğü muameleye dayanacak durumda değildir. Torlak Kemal, Osmanlıya karşı mücadele etmek için Manisa'ya gider. Romanın anlatıcısına göre böylece Ortaklar'dan Manisa'ya doğru "aydınlık bir yol" açılır.

Torlak ve Börklüce için rehber olan *Teshil*'e göre Osmanlı mülkün sahibi olduğunu iddia ederek Allah'a da isyan eder. Çünkü mülkün sahibi Allah'tır. An-

laticıya göre, Osmanlı din adamları da insanları “öte dünya” ile korkutup Osmanlı beylerinin dünyayı daha fazla sahiplenmelerine yardım eder. Böylece “Allah’a isyana” din adamları da yardımcı olmuş olur. (s.86).

Romanın kurgusuna göre, Aydın ve Manisa civarında bir bey veya lider dahi olmadığı hâlde insanlar örgütlenmiş ve ortaklık adında bir sistem kurmuşlardır. (s.88) Mehmet Çelebi, duruma el koyması için Saruhan Valisi Sisman’a bir ferman gönderir. Vali, İzmir’den hareket eder, yolda çoluk çocuk demeden herkesi katleder. Anlatıcıya göre, katliamdan sonra halkın Osmanlıya hıncı daha da büyür.

Börklüce ve adamları Osmanlı ordusunu yener. (s.93). Bu zafer haberi, İznik’te sürgünde olan Şeyh Bedrettin’e ulaştırılır ve ona şöyle denir:

“Aziz şeyhimiz! Himmet buyurunuz., bu kez Anadolu’nun kaderi değişsin. Osmanlı, Allah’ın mülküne el koymuştur ve biz de bu mülkü ondan kurtardık. Himmetinizi esirgemezseniz, Anadolu’ya bir daha Osmanlı zulmü düşmeyecektir. Nitekim Selçuklu da zulme bulaşınca yok olmuştur.” (s.100).

Osmanlı Sultanı Mehmet Çelebi, bu defa Beyazıt Paşa’yı Manisa’ya gönderir. Gönderirken Paşa’ya şöyle der:

“Orada öyle bir iş yapasınız ki, şüphelendiğiniz her kim olursa derhal kılıçtan geçiresiniz...Börklüce Mustafa’yı diri yakalayıp kendi adamlarının önünde her türlü işkenceyi ederek öldüresiniz” (s.94).

Beyazıt Paşa Edirne’den yola çıkarken kafasında, kimsenin aklına bir daha Osmanlıya karşı çıkmayı getiremeyeceği bir katliam yapmak vardır. Beyazıt Paşa yanına Rumeli beylerini de alır çünkü Türkmenlere güvenmez. Anlatıcıya göre, onun aslında Anadolu’ya güveni yoktur. O, Börklüce Mustafa meselesini fırsat bilerek bir yandan Türkmen beylerinin sonunu getirecek diğer yandan Anadolu insanını ebedî olarak Osmanlıya esir edecektir. Anlatıcının bu kurgusu Osmanlı Devleti’nin gayrı-Türk unsurlar eliyle kendi halkına zulmettiğine işaret eder.

Anlatıcı romanı iki ana akış üzerine kurmuştur. Bunlardan birincisi Şeyh Bedrettin ve onun etrafında yaşananlar diğeri ise Börklüce Mustafa ve onun etrafında yaşananlardır. Anlatıcı olayları aktarırken iki akış arasında gider gelir. Şeyh Bedrettin, Osmanlı ile baş edilemeyeceğini bildiği için İznik’ten kaçmak ister. Onun en büyük endişesi, Anadolu’da Osmanlıya karşı mücadele veren Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal’in bir yanlışlık yaparak Osmanlı kılıcının halkın sırtına indirilmesine sebep olmalarıdır. Anlatıcıya göre, Şeyh Bedrettin, Anadolu’nun bütün acılı insanların tek umududur. İznik’ten kaçarken kendisini korumak ve gözetmekle yükümlü hiçbir Osmanlı devlet görevlisi tarafından görülme istemez. Onları, gidişine mani olamadıkları gerekçesiyle uğrayacakları eziyetlerden ve Mehmet Çelebi’nin gazabından korumak ister. İznik’ten çıkarken yardımcısı Cafer’e:

“Osmanoğulları aşkı hiç tatmadılar. Yüreklarine aşk denizinden bir damla düşseydi. Anadolu başka türlü olurdu. Anadolu’nun feryadını şimdi yüreğimde daha derinden duyuyorum” (s.110).

der. Şeyh Bedrettin, Anadolu’da ilerlerken insanlar her yerde etrafında bir sevgi çemberi oluşturur. Çünkü o artık Dede Sultan’dır, erenler erenidir, umuttur, sevgidir, gelecektir; Hristiyanlar için ise büyük bir azizdir. (s.110). Anlatıcıya göre; Anadolu, geçici de olsa, Şeyh Bedrettin’in (Dede Sultan) adında bir mutluluk yakalar. Şeyh Bedrettin Kastamonu’ya yaklaşırken:

“Ne olurdu saltanat mücadelesini Musa Çelebi kazansaydı da bütün bunlar olmasaydı ve insanların şu mutluluk düşleri gerçek olsaydı...Musa Çelebi Türkmenlere sahip çıkayım derken Rumeli Beylerinin hilesine yenilmişti; onu harcayan bu beyler şimdi Mehmet Çelebi’yi yönlendiriyorlardı. Sultan Mehmet’ten Börklüce’nin ve çevresindeki Türkmen, Rum, Ermeni, Yahudi yani Anadolu insanının ölüm fermanlarını alan Beyazıt Paşa çoktan Manisa’ya ulaşmıştı ve Şehzade Murat’a akıl vermeye başlamıştı bile. Musa Çelebi’nin başa çıkamadığı bu insanlarla Börklüce ile Torlak nasıl başa çıkabilirdi; üstelik kırık dökük silahlarla ve yarı çıplak, yarı aç, savaş nedir bilmez kimselerle!...” (s.111-112).

diye düşünür. Anadolu’yu katliamdan koruması için gece gündüz Tanrıya yalvarır. Çünkü Anadolu insanlığın özüdür, medeniyetler beşiğidir. Beşik insanlığa hayat verecektir. Bu sebeple Anadolu ışığı sönmemelidir, beşik devrilmemelidir, insanlık karanlıkta kalmamalı-uçuruma düşmemelidir.⁴⁰

Şeyh Bedrettin, henüz Osmanlının el atmadığı Kastamonu’ya gelir. Civarın beyi İsfendiyar, Osmanlıya savaş açan Şeyh Bedrettin’in (Dede Sultan) başarısı için dua eder. Çünkü Şeyh Bedrettin başarılı olursa Osmanlı İsfendiyar Bey’in topraklarını işgal edemeyecektir. Şeyh Bedrettin’in Kastamonu’da iken; tam teçhizatlı Osmanlı ordusunun, İzmir’den Aydın’a kadar, o güne kadar görülmemiş bir katliam yaptığı haberi gelir. Manisa’da bulunan Osmanlı şehzadesi Murat katliamı gözünü kırpmadan izlemiştir. Anlatıcı, Osmanlı şehzadesinin bu duyarsızlığını şöyle yorumlar:

“Daha on üç yaşında buna tanık olan bir insanın ileride kalbinin nasıl katlaşılabileceğini düşünmek bile korkunçtu. Bundan böyle, onun için aşk ve merhamet söz konusu olamazdı; iktidar demek kan demektir, kin demektir.”(s.122).

Osmanlı ordusunun katliamında, Menderes Irmağı kıpkızıl kan keser. Dağlarda, enginlerde, yokuşlarda hep ölüm vardır. Öldürülenler yarı tok, yarı çıplak, ömründe kılıç bile tutmamış kimselerdir. Osmanlı askerleri, onları ekin biçer gibi biçer; kadın, çocuk, yaşlı demeden herkesi kılıçtan geçirir. Türkmen, Ermeni, Rum ve Yahudi ayrımı yapılmaz. Osmanlı, onların hepsine asi gözüyle bakar. İsyanın elebaşı olarak görülen Börklüce Mustafa ise büyük bir haça

çivilenir ve işkence edilerek öldürülür. Anlatıcıya göre, bu ölüm bir umudun bitişidir.

(s.124) Şeyh Bedrettin, Osmanlı Sultanı Mehmet Çelebi'ye karşı duramacağı için Eflak'a gelir. Eflak Prensi Mirça onu hoş karşılar. Osmanlıdan hoşlanmayanlar onların etrafında toplanır. Şeyh Bedrettin'in kimseyle görülecek bir hesabı yoktur. Bütün uğraşısı insan onuru, aşk ve sevgidir. Anadolu'daki kıyımın benzerinin Rumeli'de yaşanmasını engellemek ve Prens Mirça'yı Osmanlı'nın gazabından kurtarmak için Mehmet Çelebi ile irtibata geçmek ister. Fakat bir türlü bunu başaramaz. Çaresiz kaldığı için Deliorman'a gider. Şeyh Bedrettin'i sevmeyenler Mehmet Çelebi'ye onun aleyhinde sürekli istihbarat yetiştirir. Anlatıcıya göre onlar, Şeyh Bedrettin'in Osmanlı tahtına geçmek istediğini iddia edecek kadar ileri gider.

Şeyh Bedrettin Deliorman'da yakalanarak yargılanmak için Serez'e getirilir. Mahkeme salonunda Mehmet Çelebi'nin niçin isyan ettiği ve onca insanın kanına girilmesine sebep olduğunu sorması üzerine şöyle cevap verir:

“Sultanım, onların hepsi benim dışımdadır. Onca insanın heder olması herkes-ten çok beni yaralamıştır ve yüreğim kan ağlamaktadır. Sultanım, siz bakmaz mısınız ki kullarınız ne yerler, ne içerler? Onları hep böyle kendilerinden başka kimseyi görmeyen sadece kendi çıkarlarını düşünen paşalara mı bırakacaksınız?”(s.160).

Şeyh Bedrettin, hakkındaki dinî ve siyasi suçlamaları reddeder fakat ne kadar etkileyici bir savunma yaparsa yapsın affedilmeyeceğini ve idam kararının çok önceden verildiğini düşünür. Ona göre aşkı tatmamış olanlar (Osmanlı) hiçbir zaman kendi kişisel çıkarlarının ötesine geçemezler.

SONUÇ

Durali Yılmaz'ın *Yesevi İrmakları*, *Çerağ Uyanacak mı?* ve *Şeyh Bedrettin* adlı romanlarında, Moğol, Selçuklu ve Osmanlı Devleti idarecilerinin bazıları “zalim” olarak gösterilir. Her üç devletin idarecileri “Anadolu insanı”na acıdan başka bir şey yaşatmaz. Kendilerine zulmeden, elindeki her şeyi alan, olmayanı bile “vergi” diye isteyen devlet idarecilerine karşı Anadolu'da yaşayan halk Türk'ü, Rum'u, Ermeni'si, Yahudi'si Hıristiyan'ı ile kendisine yapılanlara karşı mücadele etmeye çalışır.

Yesevi İrmakları'nda Moğollar gittiği her yere vahşet ve acı götürür. Anadolu'nun en mahrem yerleri Moğollar tarafından çiğnenip binlerce insan kılıçtan geçirilir. Moğol saldırıları Anadolu'ya doğru yapılan gönül ehli Türkmen derviş göçüne mani olur. Anlatıcıya / yazara göre, Moğol saldırıları sadece Müslümanlara değil bütün insanlığa zarar verir. *Çerağ Uyanacak mı?* adlı romanda da Moğollar doğudan batıya dehşetle ilerler. Dede Garkın, Baba İlyas, Hacı Bek-

taş, Menteş gibi önemli Türkmen dervişler Moğol saldırıları sebebiyle Anadolu'ya gelir. Anadolu Selçuklu Sultanı Gıyasettin halkın sıkıntılarından habersiz, sarayında sefa sürer. Sultan Gıyasettin, halkın kışlık ve yaylaklarını yurtluk olarak birilerine verir. Devletin idaresini bıraktığı Saddettin Köpek adlı veziri de halka zulmeder. Saray Anadolu halkına yabancılaşır. Acılara dayanmayan Anadolu insanı Müslümanı, Hristiyan'ı, Yahudi'si ile kendilerine ait devleti ele geçirmek ve zulmü kılıçla dağıtmak için saraya karşı ayaklanır. Roman kahramanlarından Hacı Bektaş, halk yerine Selçuklu Sarayı tarafında yer alan, Acemce şiirler söyleyip Konya sokaklarında bir topaç-korkuluk gibi durmadan dönen Mevlana'ya çok kızar. Çünkü saray halkı ezer ve halkın dili olan Türkmenceyi küçümser fakat Mevlana buna tepki vermez. Durali Yılmaz, *Şeyh Bedrettin* adlı romanını, Şeyh Bedrettin'i ölümsüzleştirmek için yazdığını söyler.⁴¹ Onu, Anadolu insanının hak mücadele önderi olarak görür. Şeyh Bedrettin, *Teshil* adlı eserinde mülkün Allah'ın, dolayısıyla halkın olduğunu söyler. Bu sebeple, mülkün kendisine ait olduğunu iddia eden ve halktan sürekli vergi isteyen Osmanlıları Allah'a isyan etmiş sayar. Şeyh Bedrettin'in fikirleri Osmanlıları asker ve vergi toplayamaz hale getirir. Osmanlı Mehmet Çelebi, gayr-i Türkler eliyle binlerce ezilen Anadolu insanını acımasızca katlettirir. Mehmet Çelebi'nin Şehzadesi Murat da ölümleri sadece seyreder. Şeyh Bedrettin'e göre, Osmanlıları asla aşkı tatmamıştır. Onlar bir defa aşkı tatmış olsa her şeyin başka olacağını, kin-öfkenin söneceğini, hırsın törpüleneceğini, hoşgörü ve sevgi ortamı oluşacağını, Anadolu'yu kasıp kavuran, oluk oluk kan akıtan kardeş kavgalarının biteceğini Anadolu'nun yüzünün geleceğini düşünür.

DİPNOTLAR

- 1 Türk toplumunda roman okumanın başlangıçta nasıl karşılandığı ile ilgili bir yazı için bk., M. Fatih Andı, *İnsan, Toplum, Edebiyat*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1995, s.13-19.
- 2 Bu konuya dair bir yazı için bk., Selçuk Çıkla, "Romanda Kurmaca ve Gerçeklik", *Hece*, Yıl 6, Sayı 65/66/67, Mayıs/Haziran/ Temmuz 2002, s.111-129.
- 3 Hülya Argunşah, "Tarihî Romanın Yükselişi" adlı makalesinde Sadık Kemal Turalı'ı kaynak göstererek şunları söyler: "Yazar önündeki malzmeden seçme hakkına sahiptir. Eserine konu olarak alacağı ve işleyeceği hadiseyi/ insanı/ zamanı seçebileceği gibi seçtiklerini de istediği şekilde işleyebilir, ona yeni yorumlar katabilir. Ancak romantik tarihçi görüşünün karşısındadır. Yazara şahsi olmak hakkını "tahrif" veya "inkar etmemek" şartıyla verir" *Hece*, Yıl 6, Sayı 65/66/67, Mayıs/Haziran/ Temmuz 2002, s.445.
- 4 Bu konuda bilimsel araştırmalar da yapılmaktadır. Araştırma ve kaynakça için bk., Ahmet Şimşek, "Tarihî Romanın Eğitimsel İşlevi", *Biliş*, Sayı 37, Bahar 2006, s. 65-80
- 5 Edward. H. Carr, Josep Fontana, *Tarih Yazımında Nesnellik ve Yalıtılık*, (çev. Prof. Dr. Özer Ozankaya), İmge Kitabevi, Ankara, Ekim 1992, s. 14/20-21.
- 6 İlhan Tekeli, *Tarih Yazımı Üzerine Düşünmek*, Dost kitabevi, Ankara, Şubat 1998, s.38-39
- 7 *age.*, s. 39.
- 8 S. Dilek Yalçın Çelik, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s.24.
- 9 Turgut Göçebakan, *Tarihsel Roman Üzerine*, Akçağ, Ankara, 2004, s.37.

- 10 *Edebiyatın Omzundaki Melek* (haz. Zeynep Uysal), İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 109.
- 11 Burada tarih karşısında tarihçi ile romancının “özgürlük sınırı” tartışmalarına girmek istemiyoruz.
- 12 Durali Yılmaz’ın, Kapı Yayınları’ndan çıkan *Tutumma* adlı kitabının önsözünde bu bilgi verilir. Fakat Durali Yılmaz’ın hikâyelerinde geleneksel unsurlar üzerine bir makale kaleme almış olan Esra Poyraz, bir tür ayrımı yapmadan, ilk eserlerini *Burdur’un Sesi* adlı mahalli gazetede 1965 yılında yayımladığını söyler. (Esra Poyraz, “Durali Yılmaz’ın Hikâyelerinde Gelenek”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Nr.3, Ocak-Haziran 2010, s.119-136).
- 13 Bu kitaptaki hikâyeler *Diriliş, Edebiyat, Hareket, Tohum, Milli Gençlik* dergilerinde daha önce yayımlanan hikâyelerdir. Kitap Fetih Yayınları’ndan 1975’te İstanbul’da basılmıştır.
- 14 Işır Yayınları, İstanbul, 1981.
- 15 Yedi İklim Yayınları, İstanbul, 1989.
- 16 1. Basım, Kapı Yayınları, İstanbul, 2009.
- 17 Durali Yılmaz bütün hikâyelerini *Dansedebilmek* (Ötügen, İstanbul, 1997) adıyla yeniden yayımlamıştır.
- 18 Fetih Yayınları, İstanbul, 1975.
- 19 Fetih Yayınları, İstanbul 1976. Bu roman: “Roman, Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının ilk savaş romanıdır.” kaydı ile yayımlanmıştır.
- 20 Çığır Yayınları, İstanbul, 1976.
- 21 Çığır Yayınları, İstanbul, 1976.
- 22 Ötügen Yayınları, İstanbul, 1978.
- 23 Büyük Dağtım, İstanbul, Aralık 1982. Bu roman, yazar tarafından değiştirilip genişletilmiş ve 2000 yılında Ötügen Yayınları tarafından *Kutup Yıldızları* adıyla tekrar basılmıştır.
- 24 Tuğra Neşriyat, İstanbul, 1990.
- 25 Ötügen Yayınları, 1.Baskı, İstanbul, 1995.
- 26 Bu roman önce *Kıyam* adıyla 1995’te Ötügen Yayınları’ndan çıkmıştır. Yazar bu romanı, *Kıyam*’da anlatılanları biraz değiştirip romana bir kahraman (Menteş) ilave ederek *Çerağ Uyanacak mı?* adıyla yeniden yayımlamıştır. Bunun dışında olay örgüsü ve üslup bakımından her iki roman hemen hemen aynıdır. İkisi arasında en çok öne çıkan fark *Kıyam*’da çok fazla dinî referansların bulunmasıdır. Ozan Yayıncılık’tan çıkan *Çerağ Uyanacak mı?* nın üzerinde baskı tarihi yoktur. Yayınevi ile yaptığımız görüşmede eserin 2002 yılında basıldığını öğrendik.
- 27 Ozan Yayıncılık, İstanbul, 2001.
- 28 Kapı Yayınları, İstanbul, 2010. Mehmed Niyazi Özdemir, *Donuklar* ile ilgili yaptığı değerlendirmede şunları aktarır: “Bu roman kültür seviyesi yüksek bir ülkede yayımlansaydı ondan söz etmek için gazete sütunları dar gelir, manşetler kullanırdı. Fikir ve sanat çevrelerinde ne demek istediği hakkında ne tartışmalar yaşanırdı.” www.n-fk.com/nfkforum/index.php?app erişim 18.09.2013.
- 29 Olaya dayalı kurmaca metinlerde *yazar* değil *anlatıcı* vardır, bilgisine rağmen bu çalışmada zaman zaman, *anlatıcı* terimi yerine edebî eseri ortaya koyan kişi olarak *Durali Yılmaz* veya *yazar* kelimesi bilerek tercih edilmiştir. Çünkü bu çalışmanın öz düşüncesi ‘sanakâr da kendine göre tarih kurgular’dır. Dolayısıyla eseri somut olarak ortaya koyan yazar bir anlamda zaten anlatıcıdır.
- 30 Durali Yılmaz, Anadolu halkının yaşadıklarına karşı Mevlana’nın duyarsızlığını diğer romanı *Şeyh Bedrettin*’de de dile getirir: “Artık Anadolu’da zulüm vardı, kan vardı, gözyaşı vardı. Mevlana kendi dünyasında Farsça şiirler mırıldanırken...” *Şeyh Bedrettin* romanının kahramanı Şeyh Bedrettin Anadolu insanının feryadına kayıtsız kaldığını düşündüğünü Mevlana’yı hatırlamak bile istemez. (s. 25).
- 31 Asıl itibarıyla bu çalışmada, metin çözümlemesi yapılmamaktadır. Eğer metin çözümlemesi yapılacak olsa anlatıcının Mehmet Çelebi ve Şeyh Bedrettin karşısında takındığı tavrı vermeye bu paragraf yeter. Özellikle paragrafta kullanılan “bulaşmak” kelimesi tek başına çok şey ifade eder.
- 32 Anlatıcıya göre, Anadolu Moğol istilası ile bitip tükenme noktasına gelir. Üzerine Anadolu’ya bir de Timur kılıcı iner. İnsanlar büyük acı ve zulüm görür. İnsanlar dünyanın anlamsızlığına inanır ve bir hırka bir lokma diyerek dağlarda dolaşır. Bu insanlara Torlak adı verilir. Onlar, Şeyh Bedrettin’den aldıkları ışıkla Anadolu’nun kararar bahıtını aydınlatmaya çalışırlar. Torlakların lideri ise Kemal’dir.
- 33 *Çerağ Uyanacak mı?* da Selçuklu Sultanı Gıyasettin, Gürcü kralının kızı Tamara ile evlendikten sonra halkına karşı zulmü artırır. Bu husus, *Şeyh Bedrettin*’de Mehmet Çelebi’nin durumu ile paralellik arz eder.
- 34 *Çerağ Uyanacak mı?* adlı romanda da Baba İshak dağ dağ, ova ova yürüyerek Anadolu’da yapılan zulme şahitlik eder.

- 35 *Şeyh Bedrettin*'de Vali Sisman'ın yaptıkları ile *Çerağ Uyanacak mı?* da Sadettin Köpek'in yaptıkları birbirine benzer. Her ikisi de devletin gerçek sahipleri varken halkına zulmederler.
- 36 *Çerağ Uyanacak mı?* da ise Sultan Gıyasettin'in aklı karısı Tamara'dadır.
- 37 *Çerağ Uyanacak mı?* da zulüm karşısında çaresiz kalan halk babalardan yardım umar.
- 38 Durali Yılmaz, Türk tarihinde önemli kırılmalar olduğuna inanır. Tarihî romanlarında bu kırılmaları anlatır. Bu kırılmaların birini ise *Tutunma* adlı hikâye-anlatı-anı mahiyetindeki eserinde dile getirir. *Tutunma*'da Pir Sultan'ın romanını yazmaktan bahsederken konuyu Sarı Selim'in iktidar oluşuna getirir. Onun tahta çıkışı sırasında devşirme yeniçeriler direniş gösterir, bazı taleplerde bulunur. Sarı Selim başta onlara direnmek ister, çok sıkıntı çeker, sonunda boyun eğer. Bu, Durali Yılmaz'a göre, Türk tarihinde önemli bir kırılmadır. Çünkü Sarı Selim, Türk olmayan (devşirme) yeniçerilerle başa çıkamamıştır. Bu sebeple Sarı Selim: "Dedesı ve adaşı Yavuz Selim'in gücüne imrenerek dayanılmaz bir yenilgi içinde kendini sefahat âlemine verir, gece gündüz şarabı yudumlamaya koyulur." İktidarına sahip olamayan Sarı Selim devleti kuvvetli veziri Sokollu'ya bırakır. Sokollu Anadolu insanına eziyet eder. Anadolu'da yaşayanlar kara talihlerini bir türlü yenemez: "Pir Sultan'ın babası da Sokollu'nun hışımına uğrayarak Kanlı Sivas'ta asılanlardandı. Artık Anadolu, Baba İlyas'tan ve ve Şeyh Bedrettin'den sonra bir kez daha kara yazgısına yenikti." *Tutunma*, s.40
- 39 Hem *Yesevi İrmakları*'nda hem de *Çerağ Uyanacak mı?* da ise Moğollar'ın Anadolu'yu ele geçirmesi insanlığı yok olma tehlikesi ile karşı karşıya bırakır.
- 40 Durali Yılmaz kendisi ile röportaj yapan Şeref Akbaba ve Öznur Ertekin'e: "Biz altı bin yıllık Anadolu kültürünü yazmalıyız. Latin Amerikalı yazarlar, Maya kültürü ile Hristiyanlığı ve çağdaş kültürü harmanlayarak insanlığa yeni bir mesaj verdiler. Asturias, Marquez ve benzerlerinin yaptığı budur. Biz altı bin yıllık Anadolu kültürünü ki tarih Sümerlerle başlar, tasavvufun da yararlanarak İslâm potasında yoğunlaşarak çağdaş dünya kültürüyle harmanlayabilirsek, insanlığa önemli bir mesaj vermiş, hatta yepyeni bir ruh üflemiş oluruz." der. <http://www.ayvakti.net/ayvakti-gezi/item/prof-dr-durali-ylmaz-ile-soeylei-erisim:15.04.2014>.
- 41 "Yazar'ın Notu" başlıklı bölüm

KAYNAKÇA

- Andı, M. Fatih, *İnsan, Toplum, Edebiyat*, Kitabevi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1995
- Arguhsah, "Hülya, Tarihî Romanın Yükselişi", *Hece*, Yıl 6, Sayı 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 440-449.
- Carr, Edward Hallett-Fontana, Joseph, *Tarih Yazımında Nesnellik ve Yalnlık* (Çev., Prof. Dr. Özer Ozankaya), İmge Kitabevi, Ankara, Ekim 1992.
- Çıkla, Selçuk, "Romanda Kurmaca ve Gerçeklik", *Hece*, Yıl 6, Sayı 65/66/67 Mayıs/ Haziran/ /Temmuz 2002, s.111-129.
- Göğebakan, Turgut, *Tarihsel Roman Üzerine*, 1. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.
- Poyraz, Esra, "Durali Yılmaz'ın Hikâyelerinde Gelenek", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Nr.3, Ocak Haziran 2010 s.119-136.
- Şimşek, Ahmet, "Tarihî Romanın Eğitimsel İşlevi", *Bilgi*, Sayı 37, Bahar 2006 s.65-80.
- Tekeli, İlhan, *Tarih Yazımı Üzerine Düşünmek*, Dost Kitabevi, Ankara, Şubat 1998.
- Uysal, Zeynep (Hızl.), *Edebiyatın Omzundaki Melek*, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.
- Yalçın-Çelik, S. Dilek, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, 1. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005.
- Yılmaz, Durali, *Çerağ Uyanacak mı?*, Ozan Yayıncılık, İstanbul, 2002.
- Yılmaz, Durali, *Şeyh Bedrettin*, Ozan Yayıncılık, İstanbul, 2001
- Yılmaz, Durali, *Yesevi İrmakları*, 1.Baskı, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1995.
- www.ayvakti.net 15.04.2014.
- www.n-fk.com 18.09.2013.

CUMHURİYET İDEOLOJİSİ KARŞISINDA AYDIN KİMLİĞİNİ TUTUNAMAYANLAR VE ÖLMEME YATMAK ÜZERİNDEN YORUMLAMAK

Cem Yılmaz Budan*



Özet: Postmodern Türk romanının önde gelen temsilcilerinden Oğuz Atay ve Adalet Ağaoğlu'nun eserlerinde aydın kimliği önemli bir yer tutar. Bu çalışmada, yazarların Tutunamayanlar ve Ölme Yemek romanları merkeze alınarak ilk kuşak Cumhuriyet aydınının, rejimin resmi ideolojisi ile olan ilişkisi irdelenmektedir. Her iki romanda da bu dönemin çağdaşlaşma idealine dayalı eğitim politikasının tektipleştirici uygulamalarının yarattığı gelenek-modernite çatışmasının aydın kimliği üzerindeki etkisi vurgulanmaktadır. Çalışmamız, söz konusu eserlerden hareketle, Oğuz Atay ve Adalet Ağaoğlu'nun, aydın tipi üzerinden Cumhuriyet'in ilk yıllarının sosyo-politik koşulları karşısında geliştirdikleri eleştirel tavrı tartışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tutunamayanlar, Ölme Yemek, Cumhuriyet aydını, rejim, ideoloji.

TO INTERPRET THE INTELLECTUAL IDENTITY TOWARDS
REPUBLICAN IDEOLOGY IN PARALLEL WITH "TUTUNAMAYANLAR"
AND "ÖLMEME YATMAK"

Abstract: Intellectual identity occupy an important place in Oğuz Atay and Adalet Ağaoğlu's novels, who are the noteworthy authors of Turkish postmodern fiction. In this article, the relations between the intellectual and the official ideology of the republican era have been analyzed by based on the novels Tutunamayanlar and Ölme Yemek. In both novels, the impacts of tradition-modernity clash on intellectuals is highlighted. In our treatise, Oğuz Atay and Adalet Ağaoğlu's critical attitude towards socio-political circumstances of the initial years of the republican era is argued in the novels.

Key Words: Tutunamayanlar, Ölme Yemek, intellectual identity in republican era, regime, ideology.

GİRİŞ

Cumhuriyet rejiminin tesis edildiği süreç, ülkemizde birçok alanda köklü dönüşümlerin yaşandığı müstakil bir geçiş evresi olarak karşımıza çıkmaktadır. Genç Cumhuriyet, bir taraftan çağdaşlaşma perspektifi doğrultusunda vü-

* Öğr. Gör., Maltepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

cuda getirilen reformlarla batı kültürüne entegre olmaya çalışırken, bir taraftan da Osmanlı Devleti'nden tevarüs eden müesseselerle bu döneme ait kültürel izleri tasfiye etmeye çalışmaktadır. Çağdaşlaşmanın devlet politikası olarak benimsenmesi neticesinde idealize edilen yeni toplum ve birey modeli ise, birçok açıdan yerleşik değerlerin öngördüğü kültürel mensubiyetin dışında kalmaktadır. Bu dönemde sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarda gerçekleştirilen inkıpların geniş halk kitlelerine benimsetilmesi hedefi doğrultusunda atılan adımların temel maksadı, seküler temellere dayalı yeni bir toplum yapısı inşa etmektir. Bu amaç paralelinde rehber alınan başlıca düşünce ise, pozitivistdir. Pozitivizmin en önemli unsuru olan değişim, Türk aydınları üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuştur. Değişim fikrinin etkisiyle, Cumhuriyet'in hedefleri de şekillenmiştir. (Altınkaş, 2011: 115) Ekonomide süratle kalkınma, pozitif bilimin ve teknolojinin hızlı transferini gerçekleştirme ve böylece Batı'yı yakalama gibi fikirler, dönemin iktidarı ve aydınları üzerinde müessir olmaya başlamıştır. (Doğan, 2007: 2) Bu gelişmeler ışığında önceliğin sanayileşme ve toplumun kültür anlamında modernleştirilmesine verilmesi, demokrasiyi, toplumun hazırlık düzeyine göre izin verilebilecek sınırlı bir hedef haline getirmiştir. (Baydur, 1997: 198) Çoğu klasik Osmanlı kültürüyle yetişmiş aydınlar, demokrasinin birincil amaç olma niteliği teşkil etmediği bu dönemde, Cumhuriyet'in resmi ideolojisi tarafından idealize edilen "üst kimlik" ile şahsi temayülleri ve ideolojik tercihleri arasındaki farklılık çerçevesinde kültürel aidiyet sorunuyla karşılaşmışlardır. Söz konusu sorun, belirli bir noktadan sonra "aydın" nezdinde karşılık bulan bir "kimlik çatışması"na dönüşmüştür. Bu sosyo-psikolojik realite, dönemin aydınları ve sanatçıları tarafından idrak edilerek edebiyat metinlerine taşınmış ve müstakil bir tem olarak ele alınmıştır. Çalışmamız, postmodern çizgide gelişen Türk edebiyatının önemli temsilcilerinden Oğuz Atay ve Adalet Ağaoğlu'nun ilgili eserleri vasıtasıyla, kimlik çatışması sorununun roman sahasındaki tezahürlerinin hangi algı üzerine temellendiğini, mukayeseli bir inceleme çerçevesinde ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanı ile Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* üçlemesinin ilk romanı olan *Ölmeye Yatmak* bu perspektif dâhilinde değerlendirildiğinde, her iki eserin de Cumhuriyet'in ilk kuşak aydınlarının tecrübe ettiği benzer bir kimlik çatışmasını merkeze aldığı görülür. Aynı dönemde yayımlanan bu eserler, (*Tutunamayanlar* 1972, *Ölmeye Yatmak* 1973) sosyal zaman bakımından da benzer süreçleri içermektedir. Zira her iki romanın sosyal zamanı da, Cumhuriyet'in kurulduğu 1923 yılı ile 1960'ların ilk yarısı arasında kalan yaklaşık 40 yıllık bir süreci kapsamaktadır. Tek parti döneminin siyasal kadroları tarafından vücuda getirilen reformlara intibak etmesi beklenen toplum, Osmanlı geleneğinden devralınan feodal kalıntılardan arındırıl-

maya çalışılırken, bir taraftan da ekonomi, eğitim, kültür ve sanat alanında teşekkül eden müesseseler aracılığıyla doğal evrim sürecinin öngördüğünden çok daha hızlı bir biçimde dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Yukarıda sıraladığımız dinamikler, zaman içerisinde bir devrin aydınının “tip”leşmeye doğru evrilmesini sağlayacak ölçüde müşterek vasıflar kazanarak müstakil bir figür haline gelmesine zemin hazırlamıştır.

1. “TİP” KAVRAMI PARALELİNDE TUTUNAMAYANLAR VE ÖLMEME YATMAK’TA CUMHURİYET AYDINI

Tip kavramı, fiktif yapıya dayalı edebi türlerden romanın en önemli unsurlarından biridir. Lojik anlamıyla tip, “*bütün varlıkların ya da nesnelere temel özelliklerini kendinde toplayan ideal örnek*”tir. Daha geniş anlamda tip, “*bireysel özelliklerinden, yani çeşitli huyları, davranışları, duygulanış ve düşünüş biçimleri, içsel gelişim ve değişimlerinden pek fazla söz edilmeyip, daha çok dıştan görünüşüyle ele alınan, nesnel şekilde gösterilen, benzerlerinin temsilciliğini üstlenebilmek için genel niteliklerle donatılmış, öncelikle toplumsal gerçekliğin bir kesitini yansıtan*” (Belge, 1994: 20) kişidir. Bu niteliği itibarıyla tip, belirli bir zümre ya da idealin temsilcisidir. Dolayısıyla “*tipler, karakterlerden farklı olarak şahsi değıllerdir*”. (Karataş, 2011: 367) Mehmet Kaplan tip kavramını, roman türünün kurmaca yapısı içerisinde icra ettiği fonksiyona dayalı olarak tanımlamaktadır. Kaplan’a göre tipler, “*çok defa edebi eserin anahtarı vazifesini görürler.*” (Kaplan, 2007: 5) Tüm bu yaklaşımlar neticesinde tip kavramını, “*belirli bir tarihsel kesit içinde kazandığı ortak niteliklerle muayyen bir toplumsal gerçekliğin yansıması olarak ortaya çıkan şahıs*” olarak tanımlayabilmek mümkündür.

Tipler, ekseriyetle cinsiyet, mizaç, dünya görüşü, yaş, sınıfsal aidiyet ve münasebet halinde buldukları insanlar karşısındaki düşünce ve tavırlarıyla tespit edilebilir. Belirli bir toplumun içinde bulunduğu tarihsel dönem de tiplerin belirlenmesinde önemli bir etken olarak değerlendirilebilir. Ramazan Çiftlikçi, roman tiplerini “*sosyal, psikolojik ve entelektüel tipler*” şeklinde geniş bir çerçevede sınıflandırır. Sosyal tipler içerisinde en belirginleri genç erkek/kadın, öğretmen, köylü, ağa ve züppe tipidir. Psikolojik tipler cesur, kışkanç, cimri vb. iken entelektüel tipler ise Hıristiyan, Materyalist, ahlakçı gibi tiplerdir. (Çiftlikçi, 2003: 43)

Türk romanında, ele alınan tarihsel dönemin içerdiği sosyal gerçekliğe uygunluk teşkil eden tiplere sıkça rastlamaktayız. Bu tiplerden biri de muhtelif edebiyat metinlerinde benzer vasıflarıyla ele alınan entelektüel/aydın tipidir. Bilhassa Cumhuriyet dönemi Türk romanında tesadüf edilen bu tipin temel ideali, devrimlerin geniş halk kitlelerince benimsenmesini sağlayarak taşra insanına batılılaşma ve çağdaşlaşma ideali doğrultusunda sahih bir istikamet ka-

zandırmaktır. Çoğunlukla öğretmen, memur ya da bürokratlar arasından seçilerek idealleştirilen bu tipler, taassup ve cehalet karşısında sebatkâr ve reformist duruşun temsilcisi durumundadır. Buna mukabil, kent aydını, tezli romanlarda karşımıza çıkan idealleştirilmiş entelektüel tipine izafe edilen niteliklerden bütünüyle bağımsızdır. *Ölmeye Yatmak* romanının kentli aydın tipi Aysel, Cumhuriyet ideolojisinin idealize ettiği “üst kimlik” ile kendi gerçekliği arasında kalarak içinde yaşadığı topluma ve çağa yabancılaşmış bir akademisyendir. İlköğretim tahsilini, Cumhuriyet’in temel ilke ve reformlarına sarsılmaz bir imanla bağlanmış bulunan Dünder öğretmenin rahle-i tedrisinden geçerek tamamlamıştır. Bu niteliğiyle Aysel, rejimin idealist kadroları tarafından yetiştirilmiş ikinci kuşak Cumhuriyet aydınıdır. Ailesinden intikal eden feodal ahlaki değerlerle Cumhuriyet ideolojisinin çağdaşlaşma telkinleri ve şahsi ideolojik yönelimleri arasındaki ihtilaflar, Aysel’i olgunluk çağlarına doğru belirgin bir kimlik çatışması yaşamının eşliğine getirmiştir. Yaşadığı kimlik çatışması Aysel’i, dar anlamda ilişkilerini ve geçmişini, geniş anlamda ise kendisini ve varoluşunu sorgulamak üzere bir otel odasında “ölmeye yatmaya” karar vermeye sevk etmiştir.

Adalet Ağaoğlu, romanda Aysel’in otel odasında gördüğü rüyanın anlatımını üzerinden, bu devrin aydın tipinin ayırt edici vasıflarını, onu oluşturan sosyo-psikolojik etkenlere atıfta bulunmak suretiyle tetkik eder. Zira olgunluk çağını yaşayan bir akademisyen olarak Aysel’in gördüğü rüya, çocukluk yıllarında bilinçaltına kazınan çağdaşlaşma ideallerinin, katı ve otoriter imajlarıyla doludur. Romanın ilgili kısmından alıntıladığımız pasaj, Aysel’in şahsında bir devrin aydınının ruhsal portresine ilişkin müşahedeleri içermesi açısından oldukça önemlidir:

“...Doçentlikten profesörlüğe geçme sınavındaymışım. Profesörlük tezimi sunacmışım sözde. Türkiye’nin nasıl kalkınıp kurtulacağı üstüne en kesin formülü bulmuşum. Mumya müzesi gibi bir yerdeyim... Tam karşımda ince uzun bir masa bu salonu bir haç gibi kesiyor. Masanın ardında harmanilere sarınmış yeşil yüzlü bir dizi yaşlı adam. Onlar da kımltırsız duruyorlar. Fakat ben tezimi savunur savunmaz onların mumyalanmışlıklarından çıkacaklarına kesin inanıyormuşum. Tezimi duyar duymaz harmanilerinin içinde birden canlanacaklar, yeşil yüzleri pembeleşip beyazlaşacak ve ‘Yaş!.. Yaş!..’ diye bağıracaklar. Atatürk beni alnımdan öpecek, diyorum kendi kendime. Sağ elinin işaret parmağını ileri doğru uzatarak ‘Ordular! İlk hedefiniz Akdeniz’dir, ileri!’ der gibi ‘Türk milleti! Hedefiniz bu bayanın gösterdiği yoldur, ileri!’ diyecek... Atatürk’ün sol elinde bir deri eldiven. Sağ elinden çıkardığı bu tekini eldivenli sol elinde tutuyor. İki muhafızın ortasından geçim de bu dar, uzun salona girerken şimdiki yaşımıydım. Fakat Atatürk’le yaşlı profesörlerin önünde dururken bir de bakıyorum on yaşımıydım. Ayaklarımda yılan derisi ökçeli iskarpinler... Eyvah, öğretmenlerim şimdi beni süs düşkününü bir kız sanacaklar diye telaşlanıyorum...” (Ağaoğlu, 1982: 320-321)

Yazarın ele aldığı aydın tipinin içinde bulunduğu ruhsal durumu betimlemek üzere kurguladığı bu rüya, Aysel'in, "ideal" bir "Cumhuriyet çocuğu" olarak yetişme konusunda hissettiği psikolojik baskıyı duyurmaktadır. Rüyanın ihtiva ettiği motif, izlek ve çağrışımlar, Aysel'e ilköğretim çağlarından itibaren benimsetilmeye çalışılan değerlerin bilinçaltına itilen tezahürleri olarak da değerlendirilebilir. Bu münasebetle yazarın, *Ölmeye Yatmak* romanının aydın tipi Aysel'in şahsında sorunsallaştırdığı kimlik çatışmasının temellerini, kahramanın çocukluk çağlarında bulduğu ifade edilebilir. Romanın ilk bölümünde, geriye dönüş tekniğiyle Aysel'in çocukluk yıllarına uzanılarak aktarılan müsamer sahnesi, kahramanın olgunluk döneminde yaşayacağı kimlik bunalımının altyapısını oluşturan kültürel ikilemlere işaret etmesi açısından önem arz etmektedir. Okul müsameresinde canlandırılan oyun, sahnede rol alan öğrencilerin gelecekteki hallerinin provası gibidir. "... bir Anadolu kasabasında, bir değerler karmaşasını oluşturan izleyiciler önünde 'çağdaş' ya da 'batılı' bir müsamerde rollerini oynamaya çalışan çocukların, Cumhuriyet kuşağının, hayat boyu oynayacağı diğer rolleri de anlatır. O müsamerde gerçekte romanın yapısal ve izleksel kurgusunu oluşturur. Yapay ve zorunlu kişilikleriyle sahnede koşuşturan çocukların, nasıl büyüdükçe zorunlu kişiliklere hapsolunacağına simgesel bir oyunudur Dünder öğretmenin müsameresi" (Parla, 1979: 54) Bu bölüm, genç Cumhuriyet'in reformist eğitimci kadrolarıyla taşra insanı arasında vuku bulan kültürel çatışmanın somut sonuçlarının da altını çizmektedir.

"... Ama o da fazla büyüttü işi canım. Koro, peki. Meslekler, iyi. Türküler, pek güzel. Ergenekon Destanı; pekala, mükemmel. Eee, polkada ne diye diretti bunca? Merkezden gelen emirde, Batı'ya pencere açılması isteniyordu. İyi ya işte, savcının kızı keman çalacak. Kız öğrenciler erkek öğrencilerle birlikte Çiçekler ve Böcekler'i oynayacaklar. Polka ille de gerekli miydi? Polkada oğlanlar kızlara sarılacaklar. El ele tutuşacaklar. Evet, belki Batı'ya daha geniş bir pencere açılmış olacak, ama bütün kasaba halkı da ayağa kalktı. Çocuklarını okuldan almak isteyenler bile çıktı. Baksana, Kör Enver kızının müsamereye girmemesi için sonuna dek direndi. Şimdi yolda gördü mü başını çeviriyor bana..."

Köylü, belirli bir tarihsel birikim içinde olgunlaştırdı tradisyonel ve ahlaki değerlerinin dışında kalan batılılaşma / çağdaşlaşma eğilimleri karşısında muhafazakâr tavrını korumaktadır. Gerek devlet, gerek toplum yapısı üzerinde seküler değerleri egemen kılmaya idealine yönelik Cumhuriyet ideolojisinin uygulanma politikası çerçevesinde ortaya koyduğu açılımlar, taşra insanı tarafından benimsenememiştir. Taşralı bir ailenin mensubu olarak ortaöğrenimini tamamlamak üzere Ankara'ya gönderilen Aysel de, bu kültürel çatışmanın var ettiği bir tip niteliğindedir. Yazar tarafından "eski" ile "yeni" arasındaki kültürel mesafenin mekânsal ayrışma üzerinden ele alındığı bu bölümde Aysel'in yaşadığı yer değiştirme deneyimi, onun hayatına dair önemli bir kırıl-

ma noktasına işaret etmektedir. Genç Cumhuriyet'in çağdaşlaşma idealinin simgesi olan Ankara, Aysel için aynı zamanda fiziksel olarak geride bıraktığı coğrafyada egemen olan feodal yapının kültürel etkilerinden de uzaklaşmanın ilk adımınıdır. Ailesinden devraldığı kültürel mirasla Cumhuriyet ideolojisinin ideal insan figürü olarak sunduğu üst kimlik arasında yaşadığı ikilem, Aysel'i, hayatı boyunca varlığını sorgulayan, istikametini bulamamış bir birey olmaya sevk edecektir. Romanın olay örgüsüne iştirak eden fertlerin bir bölümü (Tezel, Ömer, Ali ve Aydın) de benzer bir kültürel ikilemin kıskacında yönünü arayan bireylerden oluşmaktadır. Bu münasebetle, Ağaoğlu'nun tip ve karakter seçiminde belirleyici olan unsurun, resmi ideolojinin benimsediği çağdaşlaşma politikasının aydın üzerinde yarattığı baskıya dikkat çekme eğilimi olduğu öne sürülebilir.

Buna mukabil, yazarın eleştirisini üzerinde teksif ettiği hususun Cumhuriyet'in çağdaşlaşma idealinin kendisi değil, bu idealin sunuluş metodu olduğunu belirtmek gerekmektedir. Oğuz Atay'ın 1972 tarihli *Tutunamayanlar* romanı da benzer bir yöntem sorunu üzerinden aydın figürünü nesneleştirerek ele almaktadır. Oğuz Demiralp, "*Habis Aydınlık*" başlıklı yazısında *Tutunamayanlar* romanının Selim karakterini, referanssız kalmış, boşlukta sallanan bir Türk aydını" (Demiralp, 2005: 128) olarak tanımlamaktadır. Selim'in bu durumu, mensubu bulunduğu çağın tipik aydını olmasının sonucudur. Selim gibi, romanın şahıs kadrosunu teşkil eden kahramanların önemli bir bölümü de, içinde yaşadıkları çağın sosyo-politik ve kültürel dinamiklerinin var ettiği "yeni kentli" aydınlardan müteşekkildir. Bu niteliğiyle *Tutunamayanlar*, genel hatlarıyla aydın sorununun tartışıldığı bir roman olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar, Türk romanında en çok rağbet edilen temalardan biri olan aydın sorununu bilinen kalıpların dışına çıkarak ele almıştır. Romanın karmaşık yapısı, "*tutunamayan*" olarak nitelenen Türk aydınının romanda hangi açıdan sorunlaştırıldığı konusunda da birtakım tereddütler oluşmasına yol açmıştır. Bununla birlikte metni kendi konteksti içinde, ihtiva ettiği tip ve karakterlerin analizine dayalı olarak incelediğimizde, ele alınan aydın tipinin en önemli sorununun, "*yabancılaşma*" olduğu görülmektedir.

Selim Işık'ın intihar ettiğini öğrenen Turgut Özben'in, arkadaşının geçmişini, onu tanıyan insanlarla irtibat kurarak araştırmasını konu alan romanın arka planını, yüzeysel düzeyde kalan çağdaşlaşma reformlarının eleştirisi teşkil etmektedir. *Tutunamayanlar*'ın bir diğer dikkat çekici özelliği ise, söz konusu eleştiriyi mizahi bir üslupla merkeze almasıdır. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*'de, *Tutunamayanlar*'ı postmodernist bir roman olarak değerlendirdiği bölümde, kimi zaman metnin mizah boyutuna da değinmiştir. (Apaydın, 2007: 47) Moran, Oğuz Atay'ın metinde muhtelif mizah tekniklerine başvurduğunu belirtmiş ve romandaki alayın Cumhuriyet ideolojisine yönelik ol-

duğunu vurgulamıştır. (Moran, 1990: 196-218) Yazarın mizahi üslubu, romanın eleştirel cephesinin oluşumunda rol oynadığı gibi, olay örgüsüne iştirak eden tiplerin belirlenmesinde de etkin olmuştur. Dolayısıyla Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanı ile Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* romanları arasında, tiplerin olay örgüsü içerisinde icra ettikleri fonksiyon bakımından da belirgin bir yakınlık bulunduğu görülmektedir. Gerek *Ölmeye Yatmak* romanının Aysel'i, gerekse *Tutunamayanlar*'ın Selim Işık ve Turgut Özben'i, gelenek ile modernite arasında kalarak mensubu buldukları topluma ve tarihsel döneme yabancılaşmış "sapma"lardır. Oğuz Atay tarafından ironik bir isimlendirmeye "tutunamayan" olarak tavsif edilen bu aydın tipi, *Ölmeye Yatmak* romanında karşımıza çıkan diğer aydın tiplerle belirgin bir özdeşlik ilgisi içerisinde. Zira Selim Işık ve Turgut Özben adlı kahramanlar da, tıpkı *Ölmeye Yatmak* romanının aydın tipi Aysel gibi geleneksel değerlerini yaşatan taşra kökenli, alt orta veya orta tabakaya mensup ailelerin çocukları olarak dünyaya gelmişlerdir. Dünyaya geldikleri tarih, Cumhuriyet rejiminin kurulduğu, kurucu irade tarafından benimsenen ideolojik yaklaşımla maziye ait değerlerin önemli ölçüde tasfiye edildiği ve toplumun her alanda çağdaşlaştırılmaya çalışıldığı hassas bir sürece tekabül etmektedir. Bu dönemde, bilhassa eğitim kurumlarında uygulanan öğretim programının dayandığı ilke ve esasları benimsemeye zorlanan ilköğretim çağındaki kuşakların yaşadığı yabancılaşma, gerek Oğuz Atay, gerekse Adalet Ağaoğlu tarafından benzer şekillerde tasvir edilmiştir. Oğuz Atay'ın, romanda Selim ve Turgut'un çocukluk yıllarına atıfta bulunarak yer verdiği sohbet tutanakları aracılığıyla aktardığı aşağıdaki pasaj, geleneksel kültürüyle çağdaşlaşma bilinci arasında bocalayan genç bir neslin ruh haline işaret etmektedir. Bir başka ifadeyle Atay, kültürel değişimin yarattığı çelişkinin aile ve okula yansımalarını Turgut'un ironik anlatısı (Aslan, 2009: 154) üzerinden şu şekilde ifade etmektedir:

"... Okulda ilk öğrendiğim gerçeklerden biri de babamın-sonra peder oldu-beni yanlışlıkla mektep yerine okula gönderdiği oldu. Önümüze alfabe adında anlaşılmaz bir kitap koydular. Babam ona da elifba dedi. Okulla babamı uzlaştırmaya imkan yoktu.

Bu garip kitapta, bizim kılığımıza pek benzemeyen bir biçimde giydirilmiş çocuklar, boyuna birbirlerine top atıyorlardı. Hangi mahallede oturduklarını bilemediğim bu çocuklar, kumbaralarında-bizim evde böyle bir kutu yoktu-para biriktiriyorlar; babaları da-Ahmet Ağabey kadar genç ve bıyiksız adamlardı bunlar-onlara çatana denen kayıklar alıyordu. Bir de vatan denen bir şey vardı ki, çok iyi korunması gerekiyordu. Bizler, her sabah hep bir ağızdan onu özümüzden çok sevdiğimizi, ant denilen bir şey içerek haykırıyorduk..." (Atay, 2008: 74-75)

Babasını "peder", gittiği mektebi "okul", öğrenmekle yükümlü olduğu elifbayı "alfabe" olarak benimsemek zorunda kalan Turgut, ilköğretim çağında yaşadığı kültürel değişimi ironik bir üslupla kaleme almaktadır. Bununla birlik-

te, romanın ilgili bölümünden alıntıladığımız bu pasaj, Turgut'un maruz kaldığı psikolojik baskıyı betimlerken, tek parti döneminin tektipleştirici eğitim politikasını sorgulayan bir tavır içermektedir. Ölmeye Yatmak romanının Aydın adlı kahramanının günlüğünde yer verdiği aşağıdaki bölüm de, Cumhuriyet'in ilk kuşaklarının maruz kaldığı zorunlu kültür değişiminin birey üzerindeki etkilerini ele alması açısından önem arz etmektedir:

"... Müzik hocamız bize daha ilk dersinde (Mon ami Pierrot) diye bir şarkı öğretti. Çok hoşuma gidiyor. Unutmuyayım da tatilde görürsem Aysel'e okuyayım. Yazın herhalde o da evlerine döner. Şarkıyı duyunca kim bilir nasıl şaşırır, nasıl imrenir. Öyle utangaç da bir kız ki, her şeye hemen yüzü kızarır. Bakalım önümüzdeki yıl ortaokula yine devam edebilecek mi? Ortaokula gidebilmek için çok ağlamış. Kendini dereye bile atmaya kalkmış. Babası, onu yine de öyle kız haliyle başkente göndermezdi ama babam araya girdi. Babamın zoruyla Aysel'i Ankara'ya, teyzesinin yanına gönderdiler. Aysel'in babası çok geri kafalı bir adam. Aysel'i mezuniyet müsamesesine bile çıkarmak istemedi. Yine benim medeni ve uyanık babam araya girdi. Atatürk inkılaplarına böyle karşı gelirse, belediye reisine dükkanını kapattıracağını söyledi de, Aysel müsamereye öyle çıkabilirdi. Zavallı Aysel! O, hiç Ulu Önder'imizin istediği gibi bir Türk kızı olamayacak bana kalırsa..." (Ağaoğlu, 1982: 40)

Adalet Ağaoğlu, Cumhuriyet dönemi aydınının yaşadığı kültürel ikilemin sosyo-psikolojik nedenlerini, yine roman karakterlerinin çocukluk yıllarına ilişkin çeşitli anlatı, mektup ya da günlükler aracılığıyla dikkatlere sunmaktadır. Yazarın bu noktada, *geriye dönüş* ve *bilinç akışı* gibi postmodern yazın tekniklerine sıklıkla başvurduğunu görürüz. Oğuz Atay da, romanının başkahramanları Turgut ve Selim'in şahsında bir devrin aydınınının maruz kaldığı politik ve kültürel baskıyı ortaya koymak amacıyla, kahramanların geçmiş yaşantılarına ilişkin müşahedeleri özellikle *serbest çağrışım*, *ironi* ve *bilinç akışı* tekniklerine başvurarak aktarır. Tutunamayanlar'da da anlatı, Turgut ve Selim tarafından birlikte kaleme alınan sohbet tutanakları, çeşitli manzum parçalar ve günlüklerle zenginleştirilir. Her iki yazar da, benzer teknik ve anlatım yöntemleri vasıtasıyla ele aldıkları aydın tiplerin iç dünyalarına daha derin bir biçimde nüfuz etmeye çalışmaktadır. Bu münasebetle, gerek Adalet Ağaoğlu'nun gerekse Oğuz Atay'ın, okura kahramanlarının iç dünyalarından seslenmeyi tercih ettikleri düşünülebilir. Bu dünya, çoğunlukla kahramanların içinde buldukları karamsar ve bunalımlı ruh halinin oluşumuna zemin hazırlayan çocukluk yıllarının anılarıyla doludur. Söz konusu anılar, feodal kalıntılarından arındırılarak çağdaş birer "Cumhuriyet çocuğu" olarak yetiştirilmek istenen aydınların karşılaştığı genel bir aidiyet sorununa işaret eden sembol ve imajlarla örülüdür:

"... Siz de benim gibi,
Günleri

Sevgiyle isteyerek değil de, takvimden yaprak koparır gibi gerçek
 Bir sıkıntı ve nefretle yaşamadınızsa, Ankara güneşi sizin de
 Uyuşturmuşsa beyninizi, Ata'nın izinde
 Gitmekten başka bir kavramı olmayan
 Cumhuriyet çocuğu olarak yayan
 Pis pis gezdinizse (o sıralarda adı Opera Meydanı olan)
 Hergele Meydanı'nda, bu sarı ve tozlu alan
 İğrendirmediyse sizi,
 Bir taşra çocuğu sıfatıyla özlemeyi bilmiyorsanız denizi
 Kaybettiniz benim gibi..." (Atay, 2008: 124)

Selim'in öz yaşamöyküsünün şiirleştirildiği bu bölümde, yazar tarafından "*Ata'nın izinden gitmekten başka bir kavramı olmayan/Cumhuriyet çocuğu olarak yayan*" satırlarıyla somutlaştırılan çocuk imgesi, romanın temel sorunsallarından biri olan aydın kimliğinin psikolojik arka planını temsil etmektedir. Yukarıda aktardığımız manzum parçada mizahi bir üslupla tenkit edilen tektipleştirici eğitim politikasını sorgulayan benzer bir tavrın varlığına, Ölmeye Yatmak romanında da tesadüf ederiz. Aysel'in, intihar etmek üzere girdiği otel odasında yaşadığı iç hesaplaşma neticesinde geçmişini sorguladığı aşağıdaki bölümde, aydının bilinçaltında yaşattığı imgelere atıfta bulunulur. Bu atıfların önemli bir bölümünün, Cumhuriyet rejiminin çağdaşlaşma ideali etrafında teşekkül eden terminolojiye dayandığı görülmektedir:

"... Ölmek nedir? Ölmek, yaşamış olduğunu bilmeyi gerektiriyor.

Ah benim Dünder öğretmenim! Ah benim gazetelerim, liselerim, kaymakamlarım, babalarım, ağabeylerim, kah Alman, kah Amerikalı kılıklı askerlerim, çocuk yüzlü halkevlerim, 'Bir Türk dünyaya bedel'lerim, marşlarım, heykellerim, Alman yengelerim ve 'Tout va tres bien Madame la Marquise' şarkılarım! Havada uçuşan her şeyden biraz... Ve savaş bitmiştir ey şen arkadaş! Büyük zaferin gününü terennüm edelim... Bu muymuş yurdunu sevmek? Yurdunu, budununu özünden çok sevmek? Sevmek... Sevmek, bilmektir. En iyi öğrendiğim şeyse 'vecize' söylemek..." (Ağaoğlu, 1982: 267-268)

Her iki romanın ilgili bölümlerinden alıntıladığımız pasajlarda da aydınların, çocukluk çağlarında kendilerine benimsetilen ezberlerin meşruiyetini ironik bir dille sorguladıklarını gözlemleyebilmek mümkündür. Yazarların, ironiyi kahramanları vasıtasıyla araçsallaştırmaları, bir tür sistem eleştirisi olarak yorumlanabileceği gibi, 1930'lu yıllarda yürürlükte olan eğitim politikasının aydın üzerindeki etkilerini ortaya koyma girişiminin sonucu olarak da değerlendirilebilir. Bu tespiti dayalı olarak çalışmamızın merkeze aldığı aydın nosyonunun genel hatlarını belirleyebilmek amacıyla, eğitim kurumunun ülkemize özgü çağdaşlaşma deneyimi üzerindeki etkilerini muhtelif yönleriyle tartışmak gerektiği kanaatindeyiz.

2. "AİLE" VE "EĞİTİM" KURUMLARI ARASINDAKİ İDEOLOJİK ÇATIŞMA EKSENİNDE CUMHURİYET AYDINININ KİMLİK ARAYIŞI

Ülkemizde, Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte yaşanan çağdaşlaşma deneyiminin içeriğini belirleyen unsurlardan biri de, aile ve eğitim kurumları arasında vuku bulan "değer çatışması"dır. Kültürel düzeyde yaşanan bu çatışma, tüm toplumsal uzuvları etkilediği gibi, aydının kimlik arayışını ve bu durumun edebiyat metinlerindeki yansımalarını da bir bütün halinde şekillendirmiştir. Ailelerinden intikal eden kültürel kodlarla batı uygarlığını model alan çağdaşlaşma telkinleri arasında bir seçimde bulunmaya zorlanan bu aydın kuşağın kimlik arayışı, temelde "aile" ve "eğitim" olmak üzere iki toplumsal müessesenin çatışmasına sahne olmaktadır. Hilmi Yavuz, *Roman Kavramı ve Türk Romanı* adlı eserinde, *Ölmeye Yatmak* romanını kadının özgürlüğü sorunu paralelinde ele alırken, Ağaoğlu'nun bu iki yapı arasındaki çatışmayı aydın kimliği üzerinden karakterize etmeye çalıştığını belirtir:

"Adalet Ağaoğlu'nun 'Ölmeye Yatmak'ı, 1930 yıllarında doğan Türk aydınlarının romanı. Batıcı cumhuriyet ideolojisinin temellendirilmeye çalışıldığı yıllarda eğitim görmüş, bu ideoloji ile getirilmek istenen dönüşümler karşısında köylü ya da küçük kasabalı ailelerin geleneksel yaşam üsluplarını değiştirmemekte direnmelerinden doğan çelişkileri yaşamış bir kuşağın romanı da denebilir. Ağaoğlu, romanın başkışisi olan Aysel tipinde, eğitim düzeyinde ortaya konan batıcı cumhuriyet ideolojisi ile aile düzeyinde ortaya konan geleneksel ideolojiyi karşı karşıya getiriyor. Romancının Türk toplumunun bu iki kurumunu (aile; eğitim) birbiriyle çatışan iki toplumsal kesit olarak seçmesi rastlantısal değil. 'Ölmeye Yatmak'ta temellendirilmek istenen kadının özgürlüğü sorunu, belirli bir tarih düzeyinde, aile ve eğitim kurumları arasındaki çatışmada somutlanır; geleneksel ideolojiyi dışlaştıran aile kurumu ile batıcı cumhuriyet ideolojisini dışlaştıran eğitim kurumu, kadın özgürlüğü sorununun trajik bir olgu niteliğiyle algılanmasını olanaklı kılacak bir biçimde çatışır." (Yavuz, 1996: 156)

Tutunamayanlar romanında da, iki farklı ideolojik yönelimin temsilcisi olarak karşımıza çıkan aile ve eğitim kurumları arasındaki çatışmanın varlığına rastlarız. Romanın başkahramanı Turgut, çocukluk anılarını dile getirirken, geleneksel ideolojiyi sembolize eden "aile" kurumunun temsilcisi durumundaki babasıyla, batıcı Cumhuriyet ideolojisini sembolize eden "eğitim" kurumunun temsilcisi durumundaki öğretmeni arasındaki kültürel ihtilaf-lara göndermede bulunmaktadır:

"... Babamla öğretmenim arasındaki tartışmalar, kültürle olan ilk temasımın zevkli hatıralarıdır. Benim aracılığım ile yapılan ve tartışmacıların pek farkına varmadıkları bu konuşmalar benim için sinsi bir keyifti. İlk gün, koşa koşa eve gelmiş ve hemen babama yetiştirmiştim: 'Baba, sen yanlış biliyormuşsun. Öğretmenimiz söyledi: biz mektebe değil okula gidiyormuşuz... Öğretmenim! Babam dedi ki, ekoldür dedi öğretme-

nim! 'Baba, öğretmenim dedi ki, yeni yetişenler dedi, herkesin anlayacağı' dedi. 'Öğretmenim! Babam dedi ki milli mücadeleyi yapanlar dedi, ona milli mücadele demişler dedi; kurtuluş savaşı sözü sonradan bulunmuş.' 'Öğretmenim! Gazetede okudum babam tembih etmişti ikide birde babam dedi ki babam dedi ki deme diye-sizin kahraman dediğiniz...' 'Baba! Sen artık çekilsin diyorsun ama, öğretmenimiz bugün bir şiir okuttu: Atatürk ulu önder, onun izinden gider diyor...' (Atay, 2008: 76)

Turgut'un babası ve öğretmeni tarafından temsil edilen farklı kutuplar arasındaki ideolojik ayırım, günlük konuşma diline de yansımıştır. Turgut'un babasının şahsında dışlaşan geleneğin "*Milli Mücadele*" olarak adlandırdığı Ulusal Bağımsızlık Savaşının, Cumhuriyet rejiminin resmi ideolojisi nezdindeki karşılığı "*Kurtuluş Savaşı*"dır. Benzer bir ihtilaf, eğitim kurumlarına verilen isimler arasında da mevcudiyet göstermektedir. Bu dönemde, batılı standartlara uygunluk teşkil edecek şekilde yeniden yapılandırılan eğitim kurumlarının isimlendirilmesinde, Arapça kökenli bir kelime olan "*mektep*"in yerine Fransızca kökenli "*okul*" sözcüğü kullanılmaya başlanır. Yazar, aile ve eğitim kurumları arasında zuhur eden ideolojik ayrılığı, toplumun dil ve kültür alanındaki yerleşik alışkanlıklarını değiştiren başlıca etken olarak telakki etmektedir. Bununla birlikte romanda söz konusu değişim, sağlıklı ve öngörülebilir bir diyalektik gelişimden ziyade, birey ve toplum üzerinde muhtelif sorunlar yaratan, jakoben karakterli yüzeysel bir çağdaşlaşma girişimi olarak takdim edilmektedir. Aydın, geniş ölçüde bu girişimin yarattığı kültürel ikilemin sonucudur.

Bu dönemde, batıcı Cumhuriyet ideolojisinin eğitim kurumu vasıtasıyla yaratmaya çalıştığı aydın tipi, bir tür üst kimliğin taşıyıcısı ve savunucusu olarak idealize edilmektedir. Cumhuriyet devrimlerini geniş halk kitlelerine benimsetme vazifesini üstlenmiş, terakki/ilerleme fikrine sarsılmaz bir inançla bağlı, rejimin temel ilke ve esaslarına sadık, batılılaşma yanlısı ve reformist bir hüviyet kazanan bu figür, pek çok açıdan ideal birey olarak görülmektedir. Tutunamayanlar romanının en dikkat çekici kahramanlarından biri olan Ziya Özdevrimsel, Oğuz Atay'ın, bu idealleştirilmiş üst kimliği tenkit etmek üzere kurguladığı bir tiptir.

"Yeni doğmuş bir bebeğin gelişmesini engelleyen ve onu eli kolu bağlı bir durumda bırakan eski kundak sistemini, yerinde bir devrimle ortadan kaldıran büyük Türk reformcusu ve düşünürü Ziya Özdevrimsel (devrimden önceki adıyla Mükrimin Ziya) her bakımdan gerçek bir devrimciydi. Onu, şapka devriminden sonra şapkasız, kıyafet devriminden sonra kıyafetsiz, yazı devriminden sonra eski harflerle kitap okurken gören olmamıştır. Bütün devrimlere, ilk gençliğinden beri yürekte bağlanmış olan Ziya Tahiri, yalnız devrimlere uymakla kalmamış, devlet parasıyla gönderildiği Amerika Birleşik Devletleri'nin Ohio eyaletinde de, derslerine çalışacağı yerde ülkenin devrim yapmakta yararlı olabilecek özelliklerini incelemiştir..." (Atay, 2008: 163)

Yazarın, genel özelliklerini Selim ve Turgut üzerinden gözlemlediği Ziya Özdevrimsel tipine eleştirel bir mesafeden baktığı görülmektedir. Muhtelif yönleriyle, sosyalist gerçekçilik akımının önde gelen teorisyenlerinden Jdanov'un "olumlu kahramanlar öğretisi" kapsamında tarif ettiği ideal insan tipine benzerlik teşkil eden bu kahraman, eğitim sisteminin yarattığı tektipleşme sürecinin somut örneklerinden biridir. *Ölmeye Yatmak* romanda yer verilen Dünder öğretmen ve ömrünü Cumhuriyet değerlerini yaşatmak için çalışmaya vakfetmiş Adapazarı Kaymakamı da bu paralelde ele alınarak incelenebilir. Bu tipler, aynı zamanda aile ve eğitim kurumları arasındaki irtibatsızlığı ortaya koymaları açısından da önem taşımaktadır. Bir başka ifadeyle her iki romanda da aydın kavramı, aile ve eğitim kurumları tarafından temsil edilen ideolojik yaklaşımlar arasındaki çatışmanın var ettiği bir unsur olarak belirmektedir. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarından, tahsil hayatlarına, çalışma hayatlarından olgunluk dönemlerine kadar uzanan süreçte ele alınan aydınların içinde buldukları ruh hali, bu geniş zaman dilimi içerisinde yaşadıkları sosyal bunalımlar, ekonomik krizler, kültürel çatışmalar, siyasal darbeler ve modernleşme hareketleriyle bir bütün halinde temellendirilmektedir. Bu durum, Tutunamayanlar ve Ölmeye Yatmak romanlarında yer verilen aydın tipler arasında birtakım müşterek özellik ve eğilimlerin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Söz konusu ortaklıkları şu başlıklar altında maddeleştirebilmek mümkündür:

- Her iki romanın aydın tipleri de, köy ya da küçük kasabalarda dünyaya gelmiş, orta veya alt orta sınıfa mensup ailelerin çocuklarıdır.
- İlköğretim yıllarından itibaren, aile ve eğitim kurumları arasındaki ideolojik farklılık çerçevesinde kültürel aidiyet sorunuyla karşı karşıya kalmışlardır.
- Cumhuriyet'in ve modernleşmenin sembolü olarak görülen Ankara'da yaşamaktadırlar.
- Yaşadıkları kimlik çatışması, her iki romanda yer verilen aydınları da, mensubu buldukları toplumun kültürel ve ahlaki değerlerine yabancılaşmaya sevk etmiştir.
- Resmi ideoloji tarafından kendilerine benimsetilmeye çalışılan üst kimliği reddetmişlerdir.
- Kendilerini, geçmiş yaşantılarını, toplumu ve sosyal ilişkilerini sorgulamaktadırlar.
- Ekseriyetle uyumsuz, içe dönük, sorgulayıcı, karamsar ve kuşkucu bireylerdir.
- İntihar eğilimi ve ölüm mefhumu, karakter yapıları açısından belirleyici öğelerdir. (Tutunamayanlar romanının başkahramanlarından Selim, yaşamı-

nı intihar ederek sonlandırırken, Ölmeye Yatmak romanının aydın tipi Aysel’de intihar eylemi, teşebbüs düzeyinde kalır.)

İntihar temininin, her iki romanın aydın tiplerinin psikolojik yapıları üzerinde müessir olan ortak bir eğilim olarak belirmesi, tesadüfi değildir. Yaşadığı kimlik çatışması neticesinde yalnızlaşmış ve ötekileşmiş aydın için intihar, bir tür kurtuluşu sembolize etmektedir. Bu eğilim, aydının “tutunamamış”lığını vurgulayan bir izlek hüviyetindedir. Tutunamayanlar ve Ölmeye Yatmak’ta bu olgunun merkezi bir fonksiyon icra edecek düzeyde nesneleşmesi, gerek Oğuz Atay’ın, gerekse Adalet Ağaoglu’nun belirli bir tarihsel gerçeklik içerisinde teşekkül eden sosyolojik bir vakayı, aynı bilinçle kavradıklarını kanıtlamaktadır.

3. ÇAĞDAŞLAŞMA HAREKETLERİNİN MEKÂNSAL DÜZEYDE TEMSİLİ: MERKEZİ BİR SEMBOL OLARAK ANKARA

Çalışmamız boyunca merkeze aldığımız romanlar arasındaki tematik ilişkiyi mekân kurgusu bağlamında incelerken Ankara’nın icra ettiği merkezi fonksiyon üzerinde hususi bir dikkatle durduk. İncelememizin bir kısmını Ankara şehri üzerinde yoğunlaşan bu dikkatin teşkil etmesinin temel nedeni, ele aldığımız iki metinde de mekân kavramının benzer bir vazifeyi üstlenecek şekilde kurgulanmış olmasıdır. 1920’de 20.000 nüfuslu bir kasaba olan bu şehir (Keleş, 2000: 26), başkent statüsü elde ettikten sonra gerek genç Cumhuriyet’in merkezi olma hüviyetiyle gerekse kısa süre içerisinde büyük bir hızla hayata geçirilen reformların doğduğu yer olması hasebiyle Türk toplumunun çağdaşlaşma deneyiminin sembolü niteliği kazanmıştır. *Tutunamayanlar* ve *Ölmeye Yatmak* romanlarında, aydının sosyal çevre ile olan ilişkilerinin, gelenek ve modernite kavramları arasında yaşadığı kültürel ikilemin ve Cumhuriyet ideolojisiyle kurduğu münasebetin anlatımı, Ankara özelinde vurgulanmıştır. Bu açıdan bakıldığında Ankara, belirli bir tarihsel kesitin sosyo-politik, kültürel ve iktisadi konjonktürünü yansıtan bir dekor sunmaktadır. Dolayısıyla her iki romanda da mekan olarak seçilen Ankara, nakledilen olayların cereyan ettiği statik bir sahne olmaktan ziyade, kahramanların fiziksel ve psikolojik durumlarını, içinde bulunulan tarihsel dönemi ve sosyo-politik yapıyı tasvir eden bir araç durumundadır. Zira mekan, hem gerçek dünyayı hem de kurmaca dünyayı çevresel olarak kuşatır. İnsanın iç dünyasında yaşadığı fırtınalar, çevresiyle çelişik bir karakterde sunularak güçlü bir mekan retoriği oluşturulabilir. Ya da roman kişinin içinde bulunduğu fiziksel ve ruhsal durum, yaşanan anla uyumlu bir mekan retoriğiyle, güçlü bir şekilde ifade edilebilir. Romanda öncelikle sahne görevi gören mekan, bunun dışında romancı tarafından:

- a) olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak
- b) roman kahramanlarını çizmek
- c) toplumu yansıtmak
- d) atmosfer yaratmak

cihetinde de kullanılabilir. (Tekin, 2008: 129) *Tutunamayanlar* ve *Ölmeye Yatmak* romanlarında ise mekan, yukarıda yer verdiğimiz vazifelerin tümünü üstlenmekle birlikte, özellikle “roman kahramanlarını çizmek” ve “toplumu yansıtmak” üzere kullanılmıştır. Her iki romanın aydınlarının içinde buldukları fiziksel ve ruhsal durumun oluşumunda da Ankara’nın önemli bir rolü vardır. Bu açıdan bakıldığında Ankara, roman kahramanlarının karakteristik özelliklerini çizen bir mekan olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine romanlarda, mekan olarak seçilen Ankara şehri aracılığıyla bu dönem Türk toplumunun genel özelliklerinin bir bütün halinde yansıtıldığı görülür. Mekanın, toplum ve bireyle arasında varlığı müşahade edilen bu çok yönlü alışveriş, onu vakanın kahramanlarından biri haline getirir. (Aktaş, 2005: 131)

Romanlarda bu yönüyle kişileştirilen Ankara’nın ihtiva ettiği özellikler, ele alınan aydın prototipinin oluşumunu sağlayan dinamikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Demografik, iktisadi, kültürel ve sosyal açıdan kentleşme sürecinin ilk aşamalarında bulunan 1930’lu ve 1940’lu yılların Ankara’sı, iç göç hareketlerinin, yüzeysel düzeyde kalan çağdaşlaşma girişimlerinin, batılılaşma sancılarının ve ani sosyal değişimlerin yarattığı içtimai sorunlarla kimliğini arayan modern bir taşra kasabası görünümündedir.

“... Bir başka yazarımız, ‘Ankara’nın Köylü-İşçileri’ başlıklı fıkrasında: ‘Ankara’nın çok modern ve medeni manzarası içinde göle eza veren bir nokta var: Akşam saatlerinde kafiye halinde bulvarda rastlanan işçi köylülerin kıyafet perişanlığı... En kötü ihtimal, bu kılıklara bakarak bir yabancı, Türk köylüsünü bu derece yoksul ve zavallı sanabilir...’ demiştir.” (Ağaoğlu, 1982: 32)

Ölmeye Yatmak romanında, yukarıdaki satırlar vasıtasıyla bir bakıma karikatürize edilen modernleşme çabası, *Tutunamayanlar*’da da mizahi bir dille ele alınır. Atay’ın, Cumhuriyet’in çağdaşlaşma projesinin kentsel mekan üzerindeki etkilerini ele aldığı aşağıdaki pasaj da, benzer bir eleştirel tutumu aktarmaktadır.

“... Ankara, hele o zamanlar, çok kirliydi. Rivayete göre, bataklık bir zemin üzerine kurulan bu şehir için uygun bir yer seçilememişti. Bazı ihtiyarlar, Paşa’ya o zaman o kadar söyledik, başka yere taşısın diye, derler. Anlaşılan dinletememişler. Selim’in döneminde bu bataklık yer yer binalar, yollar ve kaldırımlarla kaplanmışlardı. Fakat şehrin ortasında bulunan ve yeni yetişmekte olan memur sınıfının bitki kültürünü arttırmak amacıyla yapılan büyük bir park her yeri çamura buluyordu...” (Atay, 2008: 228)

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara'da yaşanan hızlı, temelsiz ve plansız kentleşme, varlığını gerek fiziksel gerekse kültürel düzeyde göstermektedir. Bu durum, birtakım ekonomik, politik, kültürel ve sosyal sonuçlar doğurduğu gibi, yeni bir insan tipinin de ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. *Tutunamayanlar*'ın Turgut, Selim ve Süleyman'ı, *Ölmeye Yatmak* romanının Aysel, Ömer, Engin, Aydın, Ali ve benzeri aydın tipleri, Ankara'nın kentleşme deneyimi etrafında teşekkül eden bu tür sosyal sarsıntıların sonuçlarıdır. Bir başka ifadeyle söz konusu romanlarda "tip" ve "mekan", modernleşme deneyimleri arasında belirgin paralellikler bulunan, aynı dönüşüm sürecinin yarattığı benzer sorunları yaşamış iki unsuru temsil etmektedir. Aralarındaki karşılıklı etkileşimi sağlayan öge ise, Cumhuriyet rejiminin benimsediği ideolojik perspektiftir.

SONUÇ

Tutunamayanlar ve *Ölmeye Yatmak* romanları, birçok araştırmacı tarafından postmodern çizgide gelişen Türk edebiyatının en önemli örnekleri arasında gösterilmektedir. Gerek teknik gerekse içerik özellikleri açısından mukayeseli olarak tahlil edilmeye elverişli nitelikteki bu metinler, birçok açıdan benzer toplumsal gözlem ve realiteler üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bunların başında gelen "aydın" nosyonu, her iki romanda da Cumhuriyet rejiminin resmi ideolojisi ile olan ilişkisi bağlamında ele alınarak sorunsallaştırılmıştır. Her iki roman da Cumhuriyet dönemi aydınını, aile ve eğitim kurumları şahsında temsil edilen iki farklı ideoloji arasında kültürel aidiyet sorunu yaşayan, çağına ve toplumuna yabancılaşmış insan tipi olarak mütalaa etmektedir. İncelediğimiz metinlerin ilgili bölümlerinden alıntıladığımız pasajlar, bu durumun oluşumunun temel müsebbibinin, dönemin tektipleştirici eğitim politikası olduğu tezini ortaya koymaktadır. Bilhassa tek parti döneminin seküler değerleri önceleyen batı yanlısı çağdaşlaşma ülküsü doğrultusunda aydın için idealize ettiği "üst kimlik", söz konusu tektipleştirici politikanın en önemli enstrümanlarından biridir. Buna mukabil aydın, kendisine benimsetilmeye çalışılan üst kimlik karşısında olumsuzlayıcı bir tavır almaktadır. Bu durum, romanlarda Cumhuriyet'in ilk kuşak aydını olarak tanıtılan zümreyi süreklilik arz edecek bir kimlik arayışına sevk etmiştir.

Oğuz Atay ve Adalet Ağaoğlu'nda gelenek-modernite çatışmasının var ettiği bir öge olarak tipleşen aydın figürü, sosyal kimliğini arayan, yalnızlaşmış "yeni kentli" bireyi temsil etmektedir. Yazarlar, aynı dünya görüşünde birleşen, yaşam tarzları, ruhsal durumları, davranış biçimleri, alışkanlıkları ve ideolojik eğilimleri arasında belirgin paralellikler gözlemlenen bireyler olarak çizdikleri aydın tipler aracılığıyla, sosyolojik bir realiteye göndermede bulunmaktadır. İçinde yaşadığı çağın sosyo-politik koşullarının ürünü olan bu aydın, gelenekle çatışan bir nesil üzerinde egemenlik kuran ruhsal bunalım ve değişimin (Ayaz, 2012: 35) sembolüdür. Dolayısıyla, Türk modernleşmesinin tarih-

sel koşullarını anlamak açısından sembolik bir hüviyet kazanmış olan erken dönem Cumhuriyet aydınının ayırt edici vasıflarını da göz önünde bulundurmak gerektiği kanaatindeyiz.

Tematik açıdan incelendiğinde, her iki romanın temel iletisinin de aydın kavramını araçsallaştırarak belirli bir tarihsel kesit içerisinde yaşanan modernleşme sürecinin koşulları ve devletin bu süreçteki rolünün eleştirisi üzerinde yoğunlaştığı görülür. Aynı kuşağın temsilcileri olarak karşımıza çıkan Oğuz Atay ve Adalet Ağaoğlu, birbirini takip eden yıllarda kaleme aldıkları bu eserlerde bir devrin sosyo-psikolojik, siyasal ve kültürel görünümünü aydın kimliği özelinde ele almışlardır. Türk toplumunun, gelenekten moderniteye uzanan yolculuğunun muhtelif merhalelerini benzer bir perspektiften okuyan iki yazar da aydın tipinin işlevselliğinden yararlanmışlardır. Bu noktada dikkate değer bir diğer husus da romanların sosyolojik ve tarihsel gözlemlerini, toplumsal bütünlüğün dışında kalan, yabancılaşmış, çağının değerlerine eleştirel bir mesafeden bakan, tecrit edilmiş aydınlar üzerinden ortaya koymasındır. Dolayısıyla ele aldığımız romanlarda aydın kimliğinin, çağının sosyo-politik koşullarının ürettiği bir sonuç olarak ele alındığını görürüz. Buna karşın her iki yazarda da aydın, aynı zamanda bu dönemin mevcut eğitim politikasını ve tektipleştirici uygulamalarını tenkit üzere araçsallaştırmaktadır. Reel kimliğiyle “sonuç”, kurgusal kimliğiyle ise “neden” olarak beliren aydın, gelenekten moderniteye geçişin sağlıklı bir örneği olmaktan ziyade, köklü bir eski-yeni çatışmasının izdüşümü niteliğindedir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005.
- Altınkaş, Evren, “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Aydınlar: Kurucu İdeolojinin Seçkinleri”, *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, Sayı:14, Yıl 7, 2011.
- Apaydın, Mustafa, “Oğuz Atay’ın Tutunamayanlar Romanında Mizah ve Hiciv Ögeleri”, *Ç.Ü. Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 16, Sayı 1, Adana, 2007.
- Aslan, Bahtiyar, *Cumhuriyet Dönemi Roman Kahramanlarında Kültürel Bocalama*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2009.
- Ayaz, Hüseyin, “Ölmeye Yatmak Romanında Aysel’in Yabancılaşması”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, Sayı: 2, Cilt: 2, Fransa, 2009.
- Baydur, Mithat, “Demokrasi ve Modernleşme Sürecinde Devletin Sivil Topluma Baskın Gelmesi ve Kemalizm”, *Yeni Türkiye Dergisi*, Cilt 18, 1997.
- BELGE, Murat (1994), “Çeşitli Açılardan Roman Kişisi”, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.
- ÇİFTLİKÇİ, Ramazan “Türk Romanında Tip ve Karakter Problemi”, *Yedi İklim Dergisi*, CXXIII, İstanbul, 2000.
- Demiralp, Oğuz. “Habis Aydınlık”, *Kitaplık Dergisi*, İstanbul, 2005.
- Doğan, İsmail, “Türkiye’de Tek Partili Dönemde Sivil Toplum”, *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, Cilt 9, İstanbul, 2007.
- KARATAŞ, Turan, *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Sütun Yayınları, İstanbul, 2011.
- KAPLAN, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 -Tip Tahlilleri-*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007.
- Keleş, Ruşen, *Kentleşme Politikası*, İmge Kitabevi, İstanbul, 2000.
- Parla, Jale, *Adalet Ağaoğlu’nun Romanlarında Değişim, Bunalım, Direniş*, Somut Yayıncılık, İstanbul, 1979.
- Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı I, (Romanın Unsurları)*, Ötügen Neşriyat, İstanbul, 2008.
- Yavuz, Hilmi, *Roman Kavramı ve Türk Romanı*, Bilgi Yayınları, İstanbul, 1996.

TUTUNAMAYANLARIN YERALTINDAN NOTLARI

Berna Uslu Kaya*



Özet: Bu çalışmada Oğuz Atay'ın "Tutunamayanlar" romanı ile Dostoyevski'nin "Yeraltından Notları" karşılaştırmalı edebiyat biliminin ve metinlerarasılık yönteminin verileri merkezinde tartışılmaktadır. Oğuz Atay'ın "Tutunamayanlar" romanı ile Dostoyevski'nin "Yeraltından Notları", ayrı dillerde ve farklı kelimelerle yazılsalar da aslında aynı soruyu soruyorlar: Tutunamayanlar, bize yeraltından neler anlatıyorlar? Bu sorunun cevabı, her iki kitabın da okura sunduğu yol haritasında saklıdır. Bu haritada ilk görünen şey, çeşitli sebeplerle insanlara ya da hayata tutunamayanların yeraltına sığınma hikâyeleridir. Dostoyevski, Yeraltından Notları'nı, Petersburg'da tutarken, yıllar sonra başka bir dilde ve başka bir coğrafyada Oğuz Atay, benzer çıkmazlar içinde Tutunamayanlar'ı kurgular. Tutunamayanlar, metinlerarası bağlamda "Yeraltından Notlar"la doğrudan ilişki içindedir. İki romanda da yolunu bu dünyada kaybeden insanların oldukça trajik ve ironik öyküleri kurulur. Bu çalışma, bu insanların yollarını nasıl kaybettikleri, bu kaybediş ve kayboluş içinde nasıl yaşadıkları konusuna eğilmektedir. Bu tür karşılaştırmalı çalışmaların, kültürler/edebiyatlar arası etkileşimlerin boyutlarını ve niteliklerini göstermekte anlamlı bir yeri olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Karşılaştırmalı edebiyat, Oğuz Atay, Dostoyevski, Yeraltından Notlar.

THOSE WHO CAN NOT HOLD NOTES FROM THE UNDERGROUND

Abstract: *Comperative literature is generally two different literary texts compared in different aspects and this way shows the relationship between literary texts. Humanity targets reality by using comparisson and comparity. But in literature the main purpose is to look at a text or texts and seeing them in a comparetive point of view. Today, it is possible to say that comperative literature has a certain role. The basis of our study will consist of Oğuz Atay's "Tutunamayanlar" and Dostoyevski's "Yeraltından Notlar" Both novels Dostoyevski's "Yeraltından Notlar" and Oğuz Atay's "Tutunamayanlar" are written in different languages, using different words but they both ask us the same question "What does the 'Tutunamayanlar' try to tell us from underground?" The course of action leads the reader to the answer. The reason that both "Tutunamayanlar" and "Yeraltından Notlar" are always kept together is because of this. Yet, our purpose is not to put these novels on top of each other and see them as just one piece. The main statement of is article is the stories of people who cannot hang on to life (for various reasons) and therefore hide underground. Underground notes and Oğuz Atay's "Tutunamayanlar" which (after many years) plots in a different correlated to setting the same dead and are directly correlated to "Yeraltından Notlar" the refuge*

* Uzm. Berna Uslu Kaya, Bilkent Üniv. Laboratory and International Schools Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni.

that is seen in both novels. The relationship between the novels "Tutunamayanlar" and "Yeraltından Notlar" is about people who loose their ways in the earth. Our work was about how these people lost their ways and what happened to them that they lost their ways in the earth.

Key Words: *Comparative literature, Oğuz Atay, Tutunamayanlar, Dostoyevski, Yeraltından Notlar.*

GİRİŞ: BULUŞMA NOKTASI

"Bütün hayatınca konuştu.

Sonunda tutunamayanlar diye bir söz çıkarabildi ortaya; tek bir kelime. Çoğul bir kelime. Unutamadığı bazı insanları birleştiren bir kelime"

(Atay, 2008, s.708)

İnsani tüm geleneklerin, "modern dünya" boylamına çekildiği ve burada kendine bir başlangıç gösterdiği "değişim enlemi", kendi evreninden taşan insanların beden ve ruh ikizleşmesini de birlikte getirdi. Var olan dünyanın bir parçası olmak için savrulan ruhlar, bir türlü konumlanamadıkları evrende "yurtsuz" kaldılar ve böylece "insan ile insan" arasında görünmez bir dil ortaya çıktı. Bu dil, zaman ve mekân farkı gözetmeden, "benzer imbikten süzülen" ruhların ışığı oldu. Bu ruhlar, pratik hayatlarıyla dahil olamadıkları evrene, kavramlarıyla müdahil oldular. Hep en dipteydiler ama başları göğe daha yakındı. Kapandıkları yerlerde, evrenin en küçük tıkırtısını sezen ruhlara bürünüp, dış hayatı ciddiye alamadılar. En aşağılık duyguları, en yüce taraflara çektiler ama evrenin kutsalına uzaktan baktılar. Yine de birlikteydiler. "Paradoksal bir birlikti bu; bölünmüşlüğü birlikteliğidir. Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx'ın deyişiyle; 'katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği' bir evrenin parçası olmaktır. Kendilerini bu girdabın içinde buluveren insanlar, buraya düşen ilk, belki de tek insanın kendileri olduğunu düşünürler, modernlik öncesi bir 'Yitik Cennete dair sayısız nostaljik mitosunu doğuran işte bu duygudur'" (Berman 2010: 27-28). Marshall Berman'ın, bir "girdap" olarak nitelediği bu döngü, özellikle aydınlar üzerinde bambaşka bir iz bıraktı. Oğuz Atay, modern dünyanın girdabında dönerken yalnız değildi. Omzunda taşıdığı kültürel yalnızlığa, Dostoyevski'nin eserleri el veriyordu. Bu bir "hal birliği" ve Atay, bu benzer hali kendi dünyasında evirip bir büyük eserle filizleniyordu: Tutunamayanlar.

Oğuz Atay'ın kalemi, Dostoyevski'nin mürekkebine batıp çıkarken, ruhu da onun edebi dünyasından beslenir. Aralarında zamanın ve mekân farklılığı vardır ama Atay'ın zihnine Dostoyevski'den yansıyan bir ışık, onları birbirine yaklaştırır. Dostoyevski'nin eserleri, Atay'ın sayfalarında parlayan büyük bir ayna gibidir. "Oğuz Atay'ın bu yeni yolunda kendisine, yeniyetmelik yıllarından bu yana yanından hiç ayırmadığı bir dost eşlik eder: Dostoyevski. Dostoyevski ile olan yakınlığı, yıllar içinde, bir romancı ile okuru arasındaki ilişkinin sınırlarının ötesine taşar; gerçek anlamda bir ruh dostluğuna dönüşür.

Dostoyevski ve onun iç dünyalarındaki çelişkiler ortamında diplerde bunalımlar yaşayan, kendilerini acımasızca sorgulayan kahramanları; genç Oğuz Atay'ın ruhsal çalkantıları, ergen Oğuz Atay'ın varoluşsal iç hesaplaşmaları ve yazar Oğuz Atay'ın kurmaca dünyadaki arayışları sırasında en güçlü tutamak olur" (Ecevit, 2009: 201). Suç ve Ceza, Karamazov Kardeşler, Öteki, Ezilenler, Kurnaz, Budala gibi eserlerle doğrudan bir etkileşim içinde olan Atay, Tutunamayanlar romanı ile Yeraltından Notlar'ın daha içselleştirilmiş romanını yazar. "Oğuz Atay ve Dostoyevski arasındaki metinlerarası ilişki, her gerçek sanatçı için söyleyebileceğimiz özelliklere sahiptir: Atay, Dostoyevski'nin dünyasından alıp özümseyerek kendinin yaptığı kimi özellikleri, iç dünyasının ve içinde yaşadığı kültürün potasında eritir, onlardan yepyeni/özgün yaratılar üretir. Dostoyevski'den ve kendisini etkileyen diğer yazarlardan aldıklarını bir simyacı gibi kendi kültürüne dönüştürür, onları millileştirir" (Ecevit, 2009: 210).

OĞUZ ATAŞ'DAN DOSTOYEVSKİ'YE / TUTUNAMAYANLAR'DAN YERALTINDAN NOTLAR'A

Tutunamayanlar ve Yer Altından Notlar'da özellikle eserlerin istikametini işaret etmek istiyoruz. Bu istikamete yön veren, ayrı kültürel dokudaki iki yazarın, aynı yere doğru kaçmasındaki anlamı sorguluyoruz. Oğuz Atay'ın "tutunamayanları" tutunamadıkları yerden yeraltına inmekte ve bunu Dostoyevski'nin kalemi şöyle yazmaktadır: "Kırk yıldır yeraltındayım" (Dostoyevski 2011:36). Bir varoluş probleminden, yokluğa sürüklenen tutunamayanların, yeraltına kaçış planları neydi? Tutunamayanlar kimlerdi? Tutunulması gereken "o şey" neydi? Yeraltına indiler mi sığındılar mı? Orada yazdıklarının toplumdaki yeri neydi? Tutunamayanlar'da dikkat edilmesi gereken temel noktalardan biri gerçekten "kendisiyle tutunamayan bir insan ya da insanların değil tam tersine kendisiyle barışık, eksikliklerini, açmazlarını çok iyi anlamış gerçek bir aydının içtenlikle yaptığı öz eleştiri, toplumsal, kültürel ve sosyal çelişkilerin ortaya konuluşu" (Yalçın 2003: 493) mudur? Bu roman "aydınların çıkmazlarını işleyen, çevresiyle anlaşılamayan, kimselere "tutunamayan" yalnız insanları anlatmaktadır" (Enginün 2003: 351) demek problemimizi çözer mi?

Aşağıdaki sistematik şekil -ki buna tutunamayanların ortak kader algısındaki hayat döngüsü diyebiliriz- bizim yazımızın merkezinde duran sorunsalı göstermeye çalışır. Yani bu yazının rotasını bu şekil belirleyecektir.

Şimdi birbirine eklenen iki soru şu 1. Tutunamayanların ortak kader algısındaki hayat döngüsü nasıldı? 2. Bu döngü ruhlarına nasıl yansıdı?" Yeraltından Notlar'da ve Tutunamayanlar'da "ortak bir muhatap"la karşılaşırız: "Onlar". Bu ötekileştirme, her iki yazarı da siz-biz ayırımına sürüklemektedir. Kimdir onlar? İhtimal yazar öznelere kendileri gibi olmayanlar, yeryüzünde yaşayanlar yani "tutunanlar". Turgut Özben, Selim'le yaptığı iç konuş-

maların birinde “onlar”ın kim olduklarını tespit edemese de kendilerinin “onlar”dan olmadıklarını kavrar: “Hangi onlar Selim? Dedim. Onlar işte, dedi. Onlar canım, onlar, onlar, onlar. Öyle ya, dedim. Onlar, yani biz değil” (Atay 2008: 137). Turgut, Selim’in peşine düştükçe “onlar”ın niteliklerini kavramaya başlar: “Onlar, bir bakıma birbirlerine tutunduklarından, düşmeyenler (Atay 2008: 331).

Dostoyevski ise bu düşüşü yaşamışların, yani birbirine tutunamayanların düştüğü yerden notlarını yazar: “Evet, baylar, dinlemek istesenez de, istemese-niz de neden bir böcek bile olmadığını anlatmak istiyorum size” (Dostoyevski 2011: 14). “Onlar”ın çıkar listesinde “refah, zenginlik, özgürlük, huzur” (Dostoyevski 2011:30) vs vardır.” Oğuz tay’ın Selim’i aynı yerden sürdürür ayrışmayı ve karşı duruşu: “Siz beni tanımıyorsanız, ben de sizi hiç bilmiyorum” (Atay 2008: 403). Onlarla konuşan ve nihayetinde onlarla başa çıkamayan insanların öznel gürültüsüdür hissettikleri. Biz ve onlar ayrışmasında Yer Altından Notlar’ın kişisi ile Tutunamayanlar’ın Selim’i ve Dostoyevski ile Oğuz Atay da ikizleşirler: Bu, metinlerin ikizleşmesini de kaçınılmaz kılar

Tutunamayanların haritasına bakıldığında başlangıç ve sonun bir dönüşüm içinde olduğu görülür; yolun başı ile yolun sonu keşişir. Yukarıdaki şeklin içerik bilgisine “döngü” dememiz bu yüzdendir. Bir devinim halinde akıp giden ve zamanı aşır sürükleyen bu döngünün ilk durağında aynı problem vardır: “Varolma”. Tutunamayanların yeraltı notlarını, bu döngünün dışında durarak değil, içine girerek okumaya başlıyoruz. İlk adımda, “Varolma Problemi” ülkesindeyiz.

1936 senesinde doğan ve kendi söyleyişi ile henüz “Buruşuk yüzler, bezler arasında bir canlı” (Atay 2008: 114) olan Selim, varoluş hikâyesini anlatırken nefesini kesen acı çığlığı, korkunun ilk sesi olarak algılar. Daha o vakitten itibaren elinin kolunun sarılı olmasına isyan içindedir Selim. Kundaktaki bir bebek için, acı bir çığlığın nefesini kestiğini ve korkunun sesini bu sayede duyduğunu söylemesi, Selim’in bundan sonraki varolma hamlesinin tezahürü olacaktır. Şarkısının ilerleyen mısralarında, yaşadığı ateşli hastalığı, bir çeşit ölüm nöbetini anlatır Selim. Yakalandığı zatürre hastalığının ardından, doktorların ona bir gecelik şans vermesi de çarpıcı bir şekilde anlatılmıştır. Geceyi atlatıp, sabaha erişen Selim, yaşadığı bu durumu söyle söyler şarkısında: “Yamalı bir yıldızdı ileride ışıyacak” (Atay 2008: 117). Henüz bebekken ölümü beklenen Selim’in yamalı bir yıldız gibi ışması beklenmektedir. Daha o vakitten itibaren varlığı, aydınlığı gölgelemiştir. Ömrüne bir yama yapmıştır ölüm eşiği. Öteki tarafa sıçrayamamıştır ruhu. Bu nedenle de talihsiz ruhuna kuşku ile karışık bir korku sapanmıştır.

Selim, büyümenin yalnız tutunanlara gerekli olduğunu ifade ederken, içindeki yara izinden ve onu bir gölge gibi takip eden korkudan dem vurur. Tu-

tunamayan bedenine ikinci bir şans verdiği mısralarında ise varolma probleminin altını çizer. Bu defa olmamıştır. Dünyaya böylesine doğmak, daha başta hayatına yama yapmak istememektedir. İçindeki korku ve kuşkularla ölümlü her an ensesinde hissedecek Selim için ikinci bir şans daha vardır. Talih-siz ömrüne bu şans değdiğinde ise çırlı çıplak dolaşacaktır. Bu ifadeyi kullanırken bile, aynı sözü daha inandırıcı kılmak için tekrarlar. Kelimelerin bütün anlamlarını, bu gerçek çıplaklığa şahit tutmak ister. Dostoyevski’de sorgular varlığını: “Neden böyle isteklerle yaratılmışım acaba? Yoksa sırf bütün varlığımın yalnızca bir yalan olduğu sonucuna varmam için mi?” (Dostoyevski 2011: 46). Dostoyevski, varlık probleminin neticesini bir yalanlar yığını ile anlamlandırır. Ona göre, ruhunun yeraltında çocukluk günlerinin laneti dolaşmaktadır. Varlığının başlangıcından söz ederken, “nefret ettiğim çocukluk yıllarımla ilişkiyi temelli kesmek için başka bir daireye atanmayı bile istemiştim” (Dostoyevski 2011: 71). Tutunamayanlar’ın Selim’i çocukluğunu kendisi gibi olanların bir kaderi olarak görür ve şöyle der: “Çocukluğumu hatırlıyorum. Yaşadığım çocukluğumu. Meşhur adamların hayat hikayelerinde, onların daha küçük yaşta öteki çocuklardan uzaklaştığını yazar çoğu zaman. Küçük yaşta sezilen bazı kabiliyetleri, onları yalnızlığa sürükler” (Atay 2008: 625-636). Her insanın en bakir mazisi olan doğumun ve çocukluğun, Oğuz Atay ve Dostoyevski’nin kaleminde böylesine karanlık tasvir edilmesi varlıkların ilk oluşumuna isyanı ortaya koymaktadır. Yolun henüz başındayken daralan çember, bundan sonraki sürecin de rotası olacaktır.

Tutunamayanların ya da kendi ininde, yeraltında yaşayanların ilk hayat tecrübeleri de bu karanlık atmosferde geçecektir. Onların, anne ve babayla çatışmaları ve bunun bir yansıması olarak yakın çevre ve akrabalarla uyumsuzluk göstermeleri, hayata yabancılaşma sürecinin ilk durağını teşkil etmektedir. “Az gelişmiş bir babanın tek oğlu” (Atay 2008: 117) olan Selim, tutunamayanlar için yazdığı şarkıda babasına şiir okumak ister, ama “babam şiir sevmezdi” (Atay 2008: 120) diyerek bu düşüncesinden vazgeçer. Ardından okula alışma sürecinde bocalayan Selim, “Beni Çingenelere vermek istemeseydi babam, bir dev anası gibi” (Atay 2008: 120) diyerek, babasını bir dev anasına benzetir. Babası Selim’in durumu için kaygılıdır. Eşi Müzeyyen Hanım’a; “hiç kimseyle konuşmaz sınıfta. Tek başına koşar durur bahçede. Onu eve kapatmak doğru mu? Çalışkan fakat korkak” (Atay 2008: 121) diye söylenir. Onun yaramaz oluşunu, pısrık oluşuna tercih eder ve oğlunun insan ilişkilerindeki zayıflıktan da memnun değildir. Oğluna dair kullandığı olumlu tek sözcük, onun çalışkanlığını kabul etmesidir. Babası tarafından bu şekilde anlaşılan ve onun tarafından beğenilmediğini düşünen Selim, kendi duvarlarını daha fazla örmeye başlar. Yokluk Tanrısının emrindeki rüzgar, onu yeni bir savaşın içine sürükleyecektir. Bu savaşın neferi Selim, o soruyu sorar kendine: “Ben neyim, ne de-

ğilim?" (Atay 2008: 132) Tutunamayanların çocukken diline doladığı bu şarkının belki de nakaratıdır bu sorgu.

Herkesin mutlu ve sorumsuz olduğu çocukluk çağında, yalnızca kendisi olumsuzdur. Zira hayatının tek otoritesi olan baba, onu bu şekilde bilmektedir. Anne, otoritenin bakış açısını kabul etmese de onu kıracak bir güce sahip değildir. "Bir kere doğduk, yaşayacağız" (Atay 2008:399) diyen Selim için hayat, çaresizce katlanılması gereken bir hal alırken Selim, kader ortağı Dostoyevski'yi yanına alarak babaya isyan edecektir: "Bütün ümidi, Dostoyevski gibi mühendis olduktan sonra istifa etmektir (...) Babasıyla her gün kavga ediyordu. Üniversiteye girişinde onu sorumlu tutuyordu. Dağlara kaçacağım diye bağırıyordu babasına" (Atay 2008: 399). Yeraltından Notlar'da da tutunamayanın söylediği farklı değildir: "Okul bitince ilk yaptığım şey, onca yıl uğraşıp elde ettiğim mesleğimi bir kenara bırakmak oldu. Geçmişimi ve onunla ilgili bütün ilişkilerimi kesip, lanetler okuyarak mezara göndermek istiyordum" (Dostoyevski 2011: 81). Dağlara kaçamayan ve yer Altından Notlar'ın kişisi gibi gibi okul biter bitmez mesleğini bırakamayan Selim'in ruhunu, onun ayak izlerine basan Turgut şöyle anlatır: "Selim'de benim gibi mustarip bir ruhtu. Benim gibi kapalı bir çocukluk devresi geçirdiği için, çevresiyle uyuşamaz ve benim gibi bu bozucu çevreye büyük tepkiler gösterirdi" (Atay 2008: 415). Selim'in babasına atf yaparak okuduğu tiradı, ruhunu öldüren adama karşı bir isyan niteliği taşır. Ona göre, Selim'in içinde daha çocukken ölen ruhunun katili babadır. Yalnız bir ceset gibi yaşayan Selim, öfkesinin de etkisiyle ruhunun hastalığından babasını sorumlu tutar. Fakat Selim'in zaman zaman babasını haklı bulduğu da söylenebilir. Varlık probleminden sorumlu tuttuğu babasına sığınırken ona "neden?" diye sorar. Selim'in yaşadıklarının etkisiyle, ölü bir babaya sarılıp, "ne olacak benim bu halim?" demesi, başlangıçtaki otoriteyi hala aşamadığını da göstermektedir. Selim, ölümüne yakın yazdığı günlüğünde ise her şeyi soğukkanlılıkla kabullenmiş gibidir. Başlangıçtaki nedenlerin ve nasılların yerini, hissiz bir tevekkül almıştır artık.

Kötü yetiştirildiğinden hiç bir şüphesi olmayan Selim, anormal sayılması ve hayatı boyunca kendini normal biri gibi göstermeye çalışması yüzünden tüm evrene tepkilidir. Ölüme hazırlandığı son günlerinde geçmişini düşünürken, normal biri gibi olamama içgüdüsunü tamamen kaybetmiştir. Yakın çevre içinde anormal sayılma, onu hayatın başlangıç evresinde tutunamayanlardan biri olmasına yetmiştir. Yaptığı hiçbir eylemle hayatın gözüne girememiştir Selim. Onu ne babası ne de yakın çevresi normal saymaktadır. Çocuk zihnine yapılan bu anormallik vurgusu, Selim'in son anına kadar içinde yaşayacaktır. Annesinin nazarında hiçbir zaman anormal olmayan Selim, tutunamadığı hayatı ruhunda törpüler ve neticede ona kalan, aşağılanmışlık ve şüphe yazgısıdır. Dostoyevski'nin yeraltındaki kişisi de aynı çemberin içindedir, fakat onun yer-

altından yükselen sesinde ailesiz olmanın sızısı da vardır. Yer altı yazarı doğrudan ailesini suçlamaz ruhundaki delikler için, onun asıl isyanı bir ailesinin olmayışındandır. Ona göre, onu böyle hissiz yapan yegane şey, ailesiz büyümüş olmasıdır.

Dostoyevski'nin aşağılanma hissinde haz kapısı aralamaya çalışan kişisi, "Bağışlayın beni babacığım, bir daha yapmayacağım" (Dostoyevski 2001: 24) cümlesinden oldum olası nefret etmektedir. Aslında nefretin nedeni bu değildir, onu asıl aşağılık duygusuna sürükleyen bu cümleyi hiçbir günahının olmamasına rağmen kolayca söyleyebilmesidir. "Ölü doğmuş insanlarınız biz ve uzun zamandır canlı babaların çocukları değiliz" (Dostoyevski 2001: 151) diyen yer altı adamı, kendini tüm insanlardan ayırtmıştı artık. Ona göre, onun gibilerin biyolojik de olsa bir babası yoktur. Bu noktada da ölü doğanlar arasında sayılır isimleri. Yani tutunulamayan bir hayata yalnızca bir ölü olarak dahil olmak, onların diğer bir varolma biçimi sayılmaktadır. Bu noktada ölüm, zaten içinde bulunulan, belki de onlara en az yabancı olan durumdur. Hayatta böylesine derbeder yaşamak, hiç olmamış gibi görünmek, ama bir o kadar da hep varmış gibi anılmak isterler. Sonuç, bu döngünün içinde aynıdır: İki dünya arasında sıkışanlar. Ne o tarafa ne de bu tarafa ait olanlar. Yani, tutunamayanlar.

Okul hayatları da böylesine bir daralma ile başlar. Dahil olamadıkları evrenin düzenini kuralını sevmeyiz. Zira onlar her şeyin en üstününü idrak ederler, ama kurallar içinde varolmak onlara göre değildir. Selim'in okul ile arasındaki mesafe de böylece katlanır: "İçine sığmakta güçlük çektiğim okul sınırlarında büyüklerimi saymak - küçüklerimi sevmek sözünü ters söylediğim için öğretmenim çektiği kulağımın acısını akşamki maçı düşünerek hafifletmeye çalışırdım" (Atay 2008: 75) diyen Selim'in, okulu tarif ederken kullandığı kelimeler, orada geçirdiği zamanın ruh halini nesnelere üzerinden anlatması gibidir. Anlattığı bu kötü atmosfere rağmen, liseyi birincilikle bitiren Selim, başlangıçta okula alışamaz. Tutunamayanlar için yazdığı şarkıda şöyle der: "Öğretmenim tutmadı yerini annemin" (Atay 2008: 112) Selim'in bir türlü öğretmenlerle de yıldızı barışmaz. Selim'e korkuyu tanıtan bir diğer kişi de öğretmeni Rana'dır. Onun kendilerine yaptığı telkini hatırlar Selim. Korkunun ilkini babasından öğrenen Selim, ikinci bir korku ile karşı karşıyadır okulda. Bu nedenle de gitmek istemez oraya. Hatta okula gitmektense hastalanmayı tercih eder. Selim, okul hayatı boyunca, "Ne futbol takımına alın(ır), ne sınıf mümessili olabil(ır). Nedense bir yönüyle -belki de her yönüyle- saf kalabil(ır)" (Atay 2008: 122). Selim'in tutunamayan arkadaşı Süleyman, onun okul yıllarını şöyle anlatır: "sınıf birincisi olmak gibi aşağılık bir tutkuya kaplıyordum" (Atay 2008: 434). Her yönü ile diğerlerinden farklı olan Selim, çalışkanlığı bile diğerleri ile arasına duvar örmektedir. Sınıf birincisi olmanın

gururunu bile yaşayamayan ve sırf onlar gibi olamadığı içim güçlü yönlerinden de nefret eden Selim, okul hayatı içinde de yalnızlığa sürüklenmiştir. Bu yalnızlık, onu bireyselliğe sürükleyerek, huzursuzluğunu katlar. Bir müddet sonra, alay konusu haline de gelen Selim için hayat, giderek içinden çıkılmaz bir hal alacaktır. Onların yanında gülünç duruma düştüğünü anımsayan Selim'e "maymun" adını takan ve sınıflarının en çirkini olan, arkadaşından da nefret eder. Onları her düşündüğünde yalnızlığının ve tutunamamanın, onlar gibi olamamanın acısını çeker.

Yeraltından notlarda da okul arkadaşları için benzer bir algı söz konudur: "Bir sinek kadar bile önemsemedikleri belliydi beni" (Dostoyevski 2011: 72) diyen Yeraltından Notlar'ın kişisi, bu durumun ruhundaki tesirini şöyle ifade eder: "Gerçi okuldayken herkes küçük görürdü beni, ama bu kadar aşağılamazlardı" (Dostoyevski 2011: 72). Selim'in sınıf birincisi olmaktan utandığı gibi o da zekasından utanır: "Kendi zeki yüzümü, onun aptal yüzüyle değiştirmeye dünden razıyım" (Dostoyevski 2011: 73). Burada içine düşülen durum "onlardan" olamama buhranı ile aynıdır. Üstün özelliklerin bile onlar gibi olamadıktan sonra bir önemi kalmamakta ve bu durum tutunamayanları giderek yalnızlığa, bitip tükenmez bir aşağılanma duygusuna sürüklemektedir: "Benim gibi değersiz birine selam vermekle kendini küçük düşürmek istemediğini düşünüyorum" (Dostoyevski 2011: 74). Çünkü asla onlar gibi giyinememektedir; onlar gibi bir işi yoktur; kısaca bu hayatta onların durduğu yerde değildir: "Şimdi görevde başarılı olmadığım, kendimi bütünüyle bıraktığım, kıyafetlerime hiç dikkat etmediğim için beni küçük görmelerini elbette anlayabiliyorum" (Dostoyevski 2011: 72). Bu ifadede Yeraltından Notlar'ın kişisi adeta kendi aşağılanmışlığı ile barışma yoluna girmektedir. Onların, kendisini küçük görmesini kabul etmek elbette olgunlukla ilişkili değildir. Onu böylesi bir kabulleniş içine sokan asıl şey, kendini aşağılık saymasının tezahürüdür. Okul arkadaşları ile buluştuktan sonra, kendini daha da kötü ve aşağılanmış hisseden yazar, o gece sabaha kadar gördüğü okul yıllarının kâbusu ile uyanır: "Okulda öğrenciler onlara benzemediğim için düşmanca, acınası alaylarla karşılardı beni. Ama alaylara dayanacak gücüm yoktu benim. Onların birbirleriyle kaynaştıkları gibi öyle kolayca kaynaşamazdım onlarla" (Dostoyevski 2011: 79). Yeraltından Notlar'ın tutunamayanın okul arkadaşları ile arasında daima nefret bazen aşağılanmanın gururu ve bu gururu okşayan acıma ilişkisi vardır: "Yüzümle, hantallığımla alay ediyorlardı. Oysa kendilerinin yüzü daha aptaldı! Okulumuzda öğrencilerin yüzü tuhaf biçimde aptallaşıyor, biçimsizleşiyordu" (Dostoyevski 2011: 79). "Henüz on altı yaşında olmama rağmen, üzülenek, şaşkınlıkla bakıyordum onlara" (Dostoyevski 2011: 79). Henüz on altısında bir gencin, okul arkadaşlarını, yani ona benzemeyenleri, ötekileştirmesinin veya kendisini onların dışına çıkarmasının sebepleri şunlardır: "Düşüncelerinin sığ-

lığı, davranışlarının, oyunlarının, konuşmalarının aptallığı şaşırtıyordu beni. Öylesine etkileyici, öylesine şaşırtıcı şeylerden o kadar uzaktılar ki, elimde olmadan kendimi onlardan üstün görüyordum” (Dostoyevski 2011:79). Yeraltından yazılan notların, “onlar” çıkmazı da buradadır aslında. Onlar, yani yerin üstündekiler düşünceleri ve tavırları bakımından da kendine göre yetersizdir. Yeraltının önemli bulduğu hiçbir şey, onlar için önemli değildir. Dahası onların “önemlilerden” de haberi yoktur. “Yaşamın gerçeklerini kavramaktan uzak” (Dostoyevski 2011: 80) olan “onlar”, “en belirgin, en göze batan gerçekleri” bile anlamazlar; dolayısıyla aptaldırlar. Aşağılanmışlık ve hor görülmuşlük duygularının etkisiyle yeraltına çekilen kişi, gerçekte bu ifadeyle “onlar”dan nefret edişini meşrulaştırır. Tutunamayanlarda buna paralel gelişen duyguların toplamında hep aynı ruh yıkıntısı söz konusudur. Tutunamayıp yeraltına inişte, çevresel anlamda bir zorlanmışlığın da altı çizilir bu satırlarla.

Onlardan sevgi beklemeyen, onlardan nefret eden, karşılığında da onların kendinden öğrendiğinden şüphesi olmayan yeraltı insanı, tıpkı tutunamayan Selim gibi karşıt bir tepki geliştirir: Onların önemsemediğini önemseme, onların yapmadığı ve beceremediği her şeyi yapma isteği. Okul yıllarında bunun yansıması ise “başarı” ile anlamlandırılmaktadır: “Kendimi onların alaylarından korumak için, derslere elimden geldiğince sıkı çalışmaya başlamış ve sınıfın en başarılıları arasına girmiştim” (Dostoyevski 2011: 80) der Dostoyevski’nin tutunamayanı. Oğuz Atay’ın Selim’i de sınıf birincisidir. Ruhunu koruma altına alan Yeraltından Notlar’ın tutunamayanını da Tutunamayanlar’ın tutunamayanı da bu noktadan sonra onlardan ne şekilde üstün olduğunu herkeşe kanıtlarlar ama bu da yeterli gelmez ruhlarına. Aşağılanmışlığın yanında düşmanlık da eklenir. “Düşmanlar” vardır artık karşılarında. Bu da “onlara” karşı bir savaş hali anlamı taşır. “Onlar” ruhlarına muhalif olanlardır ve bu savaşın mutlaka bir ittifakı da bulunmalıdır. Bu da kendisi gibi birini bulma ve onunla saf tutup dostluk kurma ihtiyacıdır.

Tutunamayan bazı dostlar bulsalar bile dostlarının yakınları tarafından kabul edilmezler veya horlanırlar. Tutunamayanlar’da “hiç kimsenin akrabası ben den hoşlanmaz. Benim tersliğimden olacak. Dostlarımın yakınlarına dayanmam. Ben onlara, kendi yakınlarımla baskı yapıyor muyum? Sevdiğim insanların hatırı için neden “yakınlarına” katlanayım?” (Atay 2008: 623) diyen Selim bunu ortaya koyar. “Kimin tarafındasın?” sorusu sorulur dostlara ve bu tarafın diğer tarafla iletişim noktaları kilitlenir. Tutunamayanlar’da Selim öldükten sonra Turgut safını belirler ve tutunamayanlar adına meydan okur: “Bütün dünyaya gücümüzü göstereceğim” (Atay 2008: 91). “Hepinizin sahteliğini yüzünüze vuracağım” (Atay 2008: 99). Yalnızlığın, huzursuzluğun ve bireyselliğin özüm sendiği bu dönemin izlerini hayatları boyunca hissedecek olan tutunamayanların, yeraltındaki hikayeleri içine kıvrılmış ruhları ile devam edecektir.

Hassas ruhlarını yeryüzünden sürükledikleri, kaçıp sığındıkları mağara da yalnız değildirler aslında. Onların kitaplarla kurulmuş dünyaları, bambaşka bir evrenin kapısını aralar. “Yalnız kitaplarda şaşırırlar. Romancılar şaşırırtır onları. Ölü denizdeki su zerrecikleri gibi birbirlerine tutunurlar: dalgalanırlar, bir yere gitmezler aslında” (Atay 2008: 297). Kitapların içinde nefes almaya başlamış sayılırlar. Bazen o zamana kadar yazılanları yetersiz bulup, kendileri bir kitap yazmak isterler. Bu isteğin temelinde “onlar”ı anlatmak, deşifre etmek hayali vardır: “Bir kitap yazacağım: bütün insanlar birleşiniz ve aynı şeylere gülünüz” (Atay 2008: 298). Tutunamayanlar, birini tanımak için de kitabı kullanır. Selim’in yeni tanıdığı birine ilk sorusudur onun okuduğu kitaplar. Kütüphanesinin raflarına dizilmiş kitapları inceler biri hakkında fikir sahibi olmak için. Kitapların kullanım şeklini de önemserler, zira bir kitaba iyi bakılıp bakılmadığı da karşı taraf için vereceği hükümde belirleyicidir. Sevdikleri yazarlar ile aralarında bağ kurup, onları içselleştirirler. Selim’in başlangıçta her sözüne hayran olduğu isim, Oscar Wilde’dır. Onun kitaplarını heyecanla ve hayranlıkla okur. Beğendiği ifadeleri başka bir deftere kaydeder. Değişen ruh haline göre, ruhunun içine sızan yazar ya da yazarlar da değişir. Selim’in Oscar Wilde hayranlığının yerini Gorki hayranlığı alır mesela. Bir arkadaş toplantısında eline geçen “Benim Üniversitelilerim” kitabı yatak ucu kitabı olmuştur artık. Hayatına kutsal bir kitap girmiştir böylece. Benim Üniversitelilerim’i, dininin İncil’i olarak tanımlar. Bu yeni dostunun da bir portresi duvarını süsledi mi, aralarındaki dostluğun başladığı ilan olunur. Bu aşamadan sonra, kendi bedeninde Gorki’nin ruhunu saklar. Böylece Rus yazarlarına olan hayranlık da başlamış olur. Gerçeklerden bucak bucak kaçan, gerçek dünyaya karışamadığı için üzülen Selim, kitapların dünyası ile reel dünya arasındadır şimdi. Yine sıkışmıştır ruhu. Romanlarda anlatılan bir masal vardır ve o masal öyle bir haldedir ki gerçek hayatta da etkisini sürdürür. Bütün hayatın, kitaplarda anlatılıp bitirildiğini düşünen ve yeniden yaşamayı yeni bir kitapla tanımlayan Selim yazarları ile yaşar artık. Yazarlar onu şaşırtmaz, çünkü romanını okuduğu yazarın bütün hayatını da öğrenir. Ona göre artık gerçek dünya kimin ne yapacağını bilemediği bir paradokstur. Yazarlarla olan birliktelik, pratik hayattan kopuşu daha da hızlandırır. Hayranı olduğu yazarların kahramanlarıyla kuşatılmış evrenden, gerçek âleme bir türlü sıçrayamaz. Onu bu türlü yaşadığı için suçlayanlara da bir cevabı vardır: “Yeterince büyümediği için kitaplara bağlanmıştır. Halbuki belki de kitaplara fazlasıyla bağlandığı için büyümemiştir. Gerçek dünyayı kestirilemez bulduğu için kitaplara sığınmıştır; ama kitaplara sığındığı için de ‘kitap kurdu, boş hayaller kumkuması, hayatın cırlız gölgesi’ olarak kalmıştır” (Gürbilek 2012:60). Kendini Don Kişot olarak gören ve kitapları yaşamın basit işlerinde bile kullanamayan Selim, iki dünya arasındaki bir sahnededir. Perde açılmış, insanlara kendini anlatmaya, ruhu-

nu meşrulaştırmaya çalışıyordu. Onu izleyenler ise Selim'e göre yine onunla alay ediyordu. Mütemadiyen alaya alındığını düşünen ve her durumda küçümsendiği algısına kapılan Selim, bu noktadan sonra insanlara, hayatının rolünü yapmaya başlar. İki hayat arasında gerilen ipler, onun boğazına takılmakta ve o ne o tarafta ne de bu tarafta nefes alamamaktadır. Kitaplar yüzünden acı çekme makamında durmaktadır. Onlarca yazarın yazdığı her satırı kendine ithaf edilmiş gibi algılayarak yaşayan ve böylece onlarcasını bir bütün kitap kapağı içinde tasavvur eden Selim, çektiği ıstırabın farkındadır. Aslında etkisinde kaldığı kitaplar, onu mahvetmektedir. Bir vakitler, insanlar tarafından acı çektirilen Selim, "mahfolmak" kelimesini ilk kez kullanmaktadır, çünkü "onlar" hayatının hiçbir döneminde içselleştirilmemiştir. "Onlar" her zaman "Onlar" kadar uzaktır, çizginin bu tarafında ise yazarları ile yaşadığı, kendinden olan bir evren vardır. Bu evren ise tamamen kendi iradesi ile kurulmuştur. Lakin bu noktada çekilen acının sonucu, harab olmuş bir ruha sahip olmaktır.

Fakat Selim'in yorgun kolları, onlarcasını tuttuğu kitaplardan da çözülmektedir. Bu çözülmeye belki de en çok tutunduğu gerçeklerin eriyişi söz konusudur. İşte tam da bu zamanda kendi kaleminden çare arar. Zira bu ayrışmayı mutlaka anlatmalıdır. Yazı yazmak, hiç olmazsa mezar taşına, şarttır. Daha yirmisinde ne yazacağını bilen Selim için tek sorun nasıl yazacağını bilememekten kaynaklanır. Bu zorluğu ölümüne yakın bir anda aşacaktır. İnsanlara yüksek sesle bir şeyler haykırarak; iki taraf arasındaki sahneye kendi satırları ile çıkacaktır. Perde aralandığında, yalnız onun sesi, yalnız tutunamayanların ağıtı yükselecektir.

Bu ağıtı Selim'den önce besteleyen Yeraltından Notlar'ın kahramanıdır aslında. O da okudukça yeraltına çekildiği kitapların gölgeleriyle yaşar. Okumak haz ve acı verir ona. Okudukça çekilen haz ve acı aynı bedenine içine sıkışmıştır. Bir taraftan okudukça var olan ve bir taraftan da okuduğu her satırla acı eşliğini zorlayan yazar, "Okumaktan başka ne yapabileceğim bir şey, ne de gidebileceğim bir yer vardı" (Dostoyevski 2011: 59) der ve ruhundaki yeraltının ışığını açar bize.

Tutunamayanlar'da metinler arası düzlemde en çok karşılaşılan yazar Dostoyevski'dir. Dostoyevski, örneğin, insanların kültürel seviyesinin tarifi için bir ölçüttür: "Böyle basit ölçülerle değerlendirirler insanı. Dostoyevski'yi de okumamışlardır, bilmezler" (Atay 2008: 623). Dostoyevski, Tutunamayanlar'ın kişileri Selim'in ve Turgut'un dilinden roman boyunca düşmez. "İnsan, ikigün falan böyle hissetse kendini, Dostoyevski'yi kıskandıracak eserler yazar" (Atay 2008: 108) diyen Turgut, herkesten kaçıp, yalnız Selim'in yazılarını alarak gözden kayborduğu yerde de Dostoyevski'yi alır yanına. "Bu adamların bizden uzakta ölmüş olmalarına dayanamıyorum" (Atay 2008: 579) der ve büyük ya-

zarları, kendi seviyemizde görememekten ve bu nedenle de onlara yakınlık duymadığımızdan yakındır. Selim, yazarların eserleri ile temasa geçerken en çok da kitabın önündeki önsöz bölümüne itiraz eder. Ona göre, hayatı ve eserlerini pek iyi bildiği bir yazarı, birden fazla önsöz yazmışların dilinden okumak kötüdür. Bu nedenle de kitapların her basımında önlerine konan önsözlere karşıdır. Selim'in bu noktadaki teklifi ise en çok kendisini heyecanlandırır. Yalnızca bir "önsöz yazarı" olmak istediğini söyler. Aslında bütün önsözlere merak duyduğunu ve her önsözü okuduktan sonra yazarları zihninde didik didik ettiğini de belirtir.

Selim, okuduğu kitaplarla ve yazarlarla kuşanmış evreninde patlar sonunda: "Bana hayatı zehir ediyorlar. Bütün yaşantımı etkileyerek benim için hayatı yaşanmaz bir cehenneme çeviriyorlar. Hepsinin yer aldığı bir roman yazacağım ve burunlarından getireceğim; bana yaptıklarını ödeteyeceğim onlara" (Atay 2008: 395). Selim'e hayatı zehir eden, bu defa da tutunmaya çalıştığı yazarlardır. Selim ve Turgut bu defa da kendilerine bunu yapan yapanlardan intikam almaya yönelirler. Aslında "onların" yaptığı her şeye katlanabilen ve "onlardan" gelen en kötü tepkiye bile içinde karşılık verip, huzura eren Selim, kendi dünyasından birilerinin ona hayatı dar etmesine dayanamaz. Cehennem hayatı benzetmesi de buradan gelir. Okuduğu kitapları içselleştiren, her bir kişi ile bambaşka öykülerde yaşayan Selim'in gücü tükenmektedir. Başlangıçta, okuduğu kitaplar, özdeşleştiği yazarlarla yaşamayı, "onlara" karşı zafer sayan Selim gitmiştir, çünkü bu okumaların sonu mutlak bir zaferle bitmemektedir. Okuduğu her yeni kitapta, bir önceki ruh halinden sıyrılmaya çabası ve bir sonraki kitapla iç içe geçmesi, çıkmazlarına dolandığının da işareti aslında. Selim'in yazarlarından da intikam alma isteği, ruhuna açtığı son savaştır artık. Zira tarafı olduğu yazarlara doğrulttuğu silah, intikam duygusunu yüreğinden alacaktır. Romanın sonunda intihar eder Selim, bir romanda toplayamadığı ama yüreğinde birleştirdiği tüm satırlardan tek kurşun ile intikam almış olacaktır. Selim, yine iki dünya arasındaki yerini alır ve şöyle der: "Benim durumum biraz karışık burada. Yerim belli değil; okuyucuyla yazar arasında bir noktada çırpınıp duruyorum" (Atay 2008: 397). Bu iki dünya arasında sıkışan Selim, "büyük ve güzel" olanı yazamamaktan şikâyet eder. "Büyük ve güzel şeylerin dışarı çıkmasına izin vermiyor, korkuyoruz. Düşünmekten ve sevmekten korkuyoruz. İnsan olmaktan korkuyoruz" (Atay 2008: 352).

Selim'e roman boyunca gelen "büyük ve güzel" şeyler düşüncesi, Dostoyevski'nin "yüce ve güzel" fikrinden yansımış gibidir. Yeraltından Notlar'da da sık sık "yüce ve büyük" yazıların önemi vurgulanır: "İyi, 'yüce ve güzel her şeyi' anladıkça bataklığımıza daha çok batıyor, canlılığımı daha çok yitiriyorum" (Dostoyevski 2011: 15). Burada "yüce ve güzel" olanı anlama idrakinin altı çizilir ve bu anlayış noktasına ulaşan ruhun eriyişi anlatılır. Kendini

bu idrakin ışığında şöyle tarif eder Dostoyevski'nin tutunamayanı: "Tembel ve obur olabilirim, ama sıradan bir tembel veya obur değil; sözgelimi 'güzele ve yüceye' ilgi duyan tembel veya obur" (Dostoyevski 2011: 27). İdrakine vardığı bu duygunun gençliğinde kapısını çalmamış olmasına da üzülür. "Güzel ve yüceyi seviyorum" (Dostoyevski 2011: 28) diyen bu adam, kendi ülkesindeki romantik yazarları da bu noktada suçlar. Ona göre, romantikler "güzel ve yüce" olan her şeyi kendine saklamakta, okuru ile paylaşmamaktadır. Ona göre, bir çıkış yoludur "güzel ve yüce" olan her şey. Bu duygu onun ruhuna özellikle rezil zamanlarının en dip noktasında bulunduğu yerleşmiştir.

Büyük ve yüceye sığınmak, reel hayatta karşılıksız kalmaktır. Örneğin o hayata bulmadığı aşkı veya bağı, en güzel ve en yüce olan her şeyde defalarca bulmuştur. Tutunamayanlar'ın bir diğer tutunamayanı Turgut da "büyük ve güzel" olanın ipine sarılamamaktan şikayet eder: "Böyle bir düzen içinde insan düşünebilir mi? Büyük ve güzel şeyleri demek istiyorum. Önce eşya engel oluyor, sonra şartlar" (Atay 2008: 557). Tıpkı Yeraltından Notlar'ın kahramanı gibi "güzel ve yüceye" sığınır veya kendindeki büyük ve yüceliğe kaçır. Fakat Selim, ölümüne yakın çekildiği yeraltında bu duyguyu yaşayamamaktan yakını ve o daima "onlar"ı suçlar: "Bütün düşüncelerimi emip bitirmekle suçluyorum sizleri. Bütün hayallerimi sömürdünüz, gene de doymadınız. Büyük ve güzel şeyler yaratmama yardımcı olmadınız. Büyük bir sağırlıkla, kahredici bir dilsizlikle sustunuz güzelliklere. Geri istiyorum hapsettiğiniz duygularımı, düşüncelerimi" (Atay 2008: 670). Dostoyevski'nin en dipte iken sığındığı "güzel ve yüce", Selim'in ulaşamadığı "büyük ve güzel"le birlikte kaybolur.

Hayat ile bağları her daima kopuk olanlardır tutunamayanlar. Selim de Turgut'ta Yeraltından notların isimsiz kişiye de daima bunun altını çizerler. Sürekli sorgulayan, düşünen ve insanlar arasında başka bir tarafta olduğunu düşünenlere göre değildir herkesin yaşadığı hayat. İnsanlardan kaçışı yirmili yaşlarda başlayan ve köşesine çekildikçe kuruntuya, korkuya sürüklenen tutunamayanlar, "onların" kendilerinden tiksindiğini düşünürler. Ama bu tiksintide kendilerinin kendilerine nasıl baktıkları belirleyicidir aslında. Yeraltından Notlar'daki kişinin söyledikleri tam da bunu işaret eder: "Sınırsız kibrim ve belki aşırı titizliğim yüzünden oldukça sık, iğrenmeye varan azgın bir hoşnutsuzlukla bakıyordum kendime, bu nedenle de herkesin bana öyle baktığını sanıyorum" (Dostoyevski 2011: 53). "Elbette, dairede en küçüğünden en büyüğüne kadar hepsinden nefret ediyordum. Hepsini küçümsüyordum, ama öte yandan sanki korkuyordum da onlardan. (...) Öyle anlar oluyordu ki, onları hem küçümsüyor hem de kendimden üstün görüyordum" (Dostoyevski 2011: 54). Selim de tıpkı bu adam gibi hata yapmaktan, gülünç duruma düşmekten, aşağılanmaktan korktukça daha kuruntulu bir insan olmuştur.

Tutunamayışın nedenlerinden biri de “aydın” olmakla ilgilidir: “Çağımızın aydın her insanının olması gerektiği gibi, benim de hastalıklı bir yapım vardı” (Dostoyevski 2011: 55). Dönem aydınlarını ve bu sayede kendini ödle ve köle olarak kabul eden adam, bunu sürüden ayrılmanın gurur verici bir parçası olarak da tanımlar. Fakat bu tanımlama da acıyı dindirmez. Kendisi kimseye benzemediği gibi kimse de kendisine benzememektedir: “Ben tek başınayım, onlarsa birlik” (Dostoyevski 2011: 55). Kimsenin ona benzemediği ve onun da kimseye benzemediği bu dünyayı, tutunamayanların gür sesi olan Selim, Garip Yaratılar Ansiklopedisi’nde anlatır. “Tutunamamak bir bakıma insanın kendini gerçekleştirme çabasıdır. Atay, bu çaba içine giren tutunamayana içgüdüleri gelişmemiş, korunmayı bilmeyen, zayıf hafızalı yaratıklar olarak anlatır” (Aslan 2009: 120).

Tutunamayanlar’daki Selim ve Turgut’un da Yeraltından Notlar’daki adamın da dostluk kurma biçimi, “onlar”dan oldukça farklıdır. Kendi dünyasının haricindeki kişilerle dostluk kuramayan ve kendi yalnızlığına sarılan bu insanlar, en büyük dost olarak kendilerine kitapları seçerler. Kitapların dünyasında kurdukları dostlukların gerçek hayattaki tezahürünü göremedikçe de bir dost fikrinden uzaklaşırlar. Dostoyevski’nin yeraltındaki insanı, neredeyse tek dostu olan Simanov adlı bir okul arkadaşından söz eder. Fakat kendine benzetmeye çalıştığı ve tıpkı kendisi gibi çevresine duvarlar ördürdüğü dostunun da ruh halini bozar yazar. Sırf bir şeyleri “onlar” gibi yapmak için gittiği yerlerde bir türlü onlarla arasındaki duvarı yıkamaz. Hatta onların konuştuğu dile ayak uyduramaz. Böyle olduğunda ise başlangıçtaki “aşağılanmış” duygusuna girer yeniden. İletişim dilinin ortak olduğu bir mecliste, anlaşılama ve anlatama çatışması sığınağının duvarlarını daha da kalınlaştırır hayata. Turgut, “her şeyi duyuyoruz, hiçbir şeyi bilemiyoruz Olric. Bu duvarlar arasında kapandık kaldık. Savaş diyorlar, öldüler diyorlar, halk diyorlar. Ne biçim şeyler bunlar?” (Atay 2008: 277) diyen Turgut, belki de duvarlara gömdüğü umudundan ve yalnızlığından Olric’i çıkarmıştır. Duvarlar arasında kalan Turgut, hayatın içindeki sesleri de anlamlandırmaz. Olric ona “Duvarları yıkın efendimiz” dese de, Turgut bir taş yığınının altında güçlkle nefes almaktadır. Yeraltından Notlar’ın kahramanı, duvarı yıktığında onun altında kalacağını bilir ve bu temkinle yaklaşmaz duvara: “Bütün bunları düşündükçe daha da tersleşiyorum, kendime daha çok zararım dokunuyor; benimle alay edenlerin gözünde daha da küçülüyorum. Duvarlar duvarlar var çevremde (Atay 2008: 371).

Duvarların arasında kalanların, karşı cinsle de araları pek iyi değildir. Yeraltından Notlar’da da Tutunamayanlar’da da “düşkün kadınların” anlatıldığı bölümlerde çizilen kadın tipleri, onların aşık olacağı ve evlenebileceği kişilerden değildir. Bu kadınlar anlatılarak, olması beklenen kadın ruhu ön plana çıkarılır. Tutunamayanlar’da Selim, Günseli’yi sever, onu içselleştirir.

Günseli'nin günün birinde onu bırakıp gitmesinden korkar. Selim, Günseli'nin sevgisi ile mağara duvarlarını eritir ve alıştığı yalnızlıktan sıyrılmaya başlar. Tam bu nokta da korkuları artar. Mağarasından dışarı çıkmanın, insanların arasına katılmanın korkusunu duyar. Her şeyini bırakıp geldiği aşk kapısından kovulmaktan ya da o kapıyı bir gün çaldığında karşısında sevdiğini göremekten korkar. Selim'in hayata tutunduğu bir daldır Günseli ama Selim bir süre sonra hem ondan hem kendinden uzaklaşacaktır. Yeraltından Notlar'da da kişi, sevebileceğini düşündüğü kadından kaçır. Çünkü onun için sevmek demek, zorbalık yapmak, karşısındakinin üzerinde baskı kurmak demektir. Sevgiyi başkasının üzerinde zorbalık olarak gören kişi, yeraltındaki duvarların bir aşkla yıkılmasını istemez. Âşık olmaktan, âşık olduğunda da başkasına baskı kurmaktan çekinir. Liza'nın varlığına bu nedenle de tahammül edemez. Onun karşısında olmasına bile dayamaz ve haykırır: "Huzur istiyordum. Yeraltındaki yuvamda yalnız kalmak istiyordum. Alışık olmadığım canlı yaşam öyle bunaltıyordu ki beni, soluk almakta zorlanıyordum" (Dostoyevski 2011: 146). Yalnızlığın kutsandığı hayatlarında bir kadına yer veremeyen tutunamayanlar, yeraltından yazdıkları notlarda, ölümü aşkla istediklerini yazarlar sonunda. Kendi inlerinde, öylece kalıp, ölümü beklerler. Turgut'a göre Selim, "kabuğunun içinde yavaşça yok olmayı tercih etti; daha fazla incinmemek için duygusuzluk ve alay kabuğunun içinde korunmaya çalıştı bütün ömrünce anlaşılmayı bekledi; hepimizin elini sıkıya hazırdı" (Atay 2008: 530). Kendi kabuğunun içinde anlaşılmayı bekleyen ve içinde "onların" da elini tutmaya hazır ruhu tükenmişliğin sınırındadır artık. Örselenen kabuğunu bir kurşunla parçalar Selim, sonunda mağarasının içinde doğrultur silahını yüreğine. Yeraltı kişilerine göre, tutunamayanlar zaten ölü doğmuşlardır. Bir suret halinde, ruhları başka bir evrende nefes alırlar ve bu soluk alıp verme, Tanrı'nın elinde uzayıp giderse, ölümün başlangıcına tutunur yürekleri.

"Tanrı çizmiyor her zaman kaderimizi" (Atay 2008: 142) Tanrı'nın her zaman çizemediği kaderi, kendi elleriyle çizmek isterler tutunamayanlar. Varlık ve yokluk arasındaki sınırdaki gözleri kamaşmıştır artık. Onlar ne bu dünyanın, ne de diğer dünyanın insanıdır. Varlıklarındaki tek irade, başlangıcına karar veremedikleri yaşamlarının, en azından sonunda bir tasarruf sahibi olmaktır. Ama bu da gerçekleşmez çoğu zaman. Selim, "insanların en verimli olduğu çağda tükendim. (...) Bir insanla konuşmak, ona derdimi anlatmak isterdim" (Atay 2008: 607) derken hiçbir yere ait olmadığını işaret eder. Geriye sadece düşüne düşüne ölmek kalır: "Düşünmek beni yoruyor. Galiba ölmeliyim ben" (Atay 2008: 608). Aslında henüz yaralıdır ama iyileşmek de istememektedir. Bu, bilinçli bir biçimde ölüme yürüyüşün ayak sesleridir: "Siliniyorum. Mürekkekim az geliyor. Çok hafifledim. Artık ancak ölünce ağırlaşılabirim" (Atay 2008: 634). Selim'in Tanrı'nın yazdığı kaderinde mürekkebi tükenmek üzeridir ve "on-

lar"ın evreninden silinmenin hafifliği dolar içine. Ölümse bedeninin yeniden yazılacağı başka bir başlangıçtır. Yeniden tüm ağırlığı ile bambaşka bir evrende var olma inancı ile huzurludur.

SONUÇ

Tutunamayanlar'ı ve Yeraltından Notlar'ı birbirine bağlayan ipleri aşağıdaki şekilde toparlayabiliriz:

Başlangıçta ruhun ve bedenın sığınağı olan ana rahminden doğan ve var oldukları evrende daha çocukluklarından bu yana "anormal" olarak nitelenen tutunamayanlar, beğenilmeme hissi ve bu hissın tezahürü ile yetersiz olduklarına inanırlar. Ruhlarında açılan delikler, "aşağılanmışlık, şüphe ve öfkedir." İç sesleri ile konuşan ve çevreye karşı uyum sağlayamayan bu kişiler, insan ilişkilerinde doğrudan bir maraziyet göstermeye başlarlar. "Onlar" tarafından sürekli izlendiğini düşünme ve "onlara" karşı rezil olma kaygısı, tutunamayanları yaşadıkları evrene karşı güvensizleştirir. Bu güvensizliğin sürekliliği onları buhrana, bunalıma sürükler. Hayatta "onlara" rağmen var olma çabası içinde çarpınmaları bedenlerini güçsüzleştirir. Bu noktadan sonra, bedenlerinin de hasta olduğuna dair kuruntular başlar. Zihinlerinin bedenlerine "zayıflığı" dikte ettirdiği dönemlerde de, iyileşmek için bir çabaları kalmaz. Her duyguda olduğu gibi bu duygunun da sonuna kadar giderler ve kendileri için "en kötü" olanı arzulamaya ve bundan tuhaf bir haz almaya başlarlar. Bu haz, onların manevi boşluğunu acıyla doldururken ruhları bir başka basamağa yükselir: "Kuruntu, korku, tepkisizlik ve sürünme inancı." Kuruntu ve korkularla yürünen yolda, "onlar"ın evrenine karşı bir tepkisizlik baş gösterir ve "onlar" hayatlarını yaşarken, kendi evrenlerinde "süründüklerini" düşünürler. Bu duygu içlerinde, "onlar"a karşı bir öfke yaratır ve tutunamayanların, bir parçası olmadıkları "onlar"ın evreninden, hayattan yavaş yavaş uzaklaşırlar. Bu noktada iç sesleri ruhlarına saldırır. Girdikleri yeraltında, ruhlarını bu hale getirenlerle savaş açılır. En başta onları böyle yaratan Tanrı'ya seslenilir. Ardından hayatlarına girmiş herkesten hesap sorulur. Yaşadıklarına karşı bir cevap almak için çarpınma dönemine girilmiştir. En sevdikleri kitaplara, kendini bu hale getiren yazarlara da öfke vardır içlerinde. Dost ve arkadaşları da nasibini alır bu öfkeden. Onlara da ceza verilir ve bu cezanın karşılığı "onlar"dan da uzaklaşmak ve kendi kıyılarına defalarca çarpıp yaralanmaktır. Ruhun evrene karşı bu dalgasında, duyguları da gel-gitler içinde birbirine çarpar. Bu duygular; "Tahammülsüzlük, sıkıntı, itiraz ve onu bu hale getirenlerden intikam alma isteği, onlar gibi olamamaya isyandır. Bu andan itibaren de özbenleri usul usul çözümlür hayattan. Kalemelerini, intikam alma kanlarına batırıp batırıp yazarlar. Bu, hayata, kendilerine ve "onlar"a karşı ruhlarının son savunmasıdır. Yer altı dünyalarında bir kere bile yerüstüne çıkmadan mağlup olmuşlardır. Beklenen

öldürdür artık; ölüm zorunlu olarak kurulmuş bir aşktır. Ruhlarının tüm boşlukları “onlar”ın evrenine karşı tikanır ve yalnız iç sesin haykırışı duyulur: “Ölmek istiyorum ya da susmak istiyorum”. Her iki şekilde de bir nihayetin yeni bir başlangıcı durur karşılarında. Unutma ve unutulma yazgısı ile şekillenen ömürleri, son basamaktadır artık. Bu son basamak, başlangıçtaki basamaktır aslında. Bir kara kovana sığınılır yeniden. Ölüm, toprak altından sıyrılır. Yeraltına ve mağaraya gömülür yeniden ruhları. Fakat tutunamayanların, yeraltından notları başka bir kalemle yazılmaya devam eder.

KAYNAKÇA

- Aslan, Bahtiyar, *Cumhuriyet Dönemi Roman Kahramanlarında Kültürel Bocalama*, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2009.
- Atay, Oğuz, *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
- Berman, Marshall *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker), İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- Dostoyevski, Feyodor Mihailoviç, *Yeraltından Notlar*, (çev. Ergin Altay), Can Yayınları, İstanbul, 2011.
- Ecevit, Yıldız, *Ben Buradayım...*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.
- Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2003.
- Gürbilek, Nurdan, *Benden Önce Bir Başkası*, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.
- Yalçın, Alemdar, *Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı*, 1. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003.

SAİT FAİK'İN LÜZUMSUZ ADAM ADLI HİKÂYESİNDE İZLEKSEL KURGU

Âdem Arslan*



Özet: Yaşadıklarını, şairane bir dille yazan bir yazar olan Sait Faik, Türk hikâyesi için önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Hikâyeye ilk başladığında Sadri Ertem'in yolunu izleyerek gerçekçi hikâyeler yazarken daha sonra kendi çizgisini oluşturmuştur. Hikâyeciliğinin sonlarında ise kötümser bir hava takınarak hayatın anlamsız ve lüzumsuzluğu üzerinde durmuştur. Bu çalışmada, Sait Faik'in hikâyeciliği üzerinde durulmuştur. Özellikle onun hikâyeciliğinin ikinci döneminde yazmış olduğu *Lüzumsuz Adam* adlı hikâyesi çerçevesinde Sait Faik'in hikâyelerinde meydana gelen değişiklikler gösterilmeye çalışılmıştır.

Hikâyedeki kahraman anlatıcı, halk arasında konuşulan dil, kahramanın üzerinde az da olsa etkisi olan vaka, birkaç gün gibi kısa bir zaman, sınırları çizilmiş dar veya geniş mekân gibi unsurlar tek tek incelenmiştir. Bu unsurların yanı sıra şahıs unsurunu oluşturan halkın arasından seçilen kahramanlar, tematik ve karşı değerler olarak sınıflandırılmıştır. *Lüzumsuz Adam* adlı hikâyede izleksel kurgu olarak kişiler, kavramlar ve simgeler karşıt değerleriyle birlikte ayrı ayrı açıklanmıştır. Başkahraman Mansur Beyin kalabalık şehir hayatından korkması dolayısıyla yalnızlığı seçmesi ve bu durumun tüm hayatına bunalım şeklinde yansımaları ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hikâye, izleksel kurgu, kora şeması, mekân.

THEMATİK FICTION IN SAİT FAİK'S NARRATIVE LÜZUMSUZ ADAM

Abstract: Experiences, which is a poetic language as a writer Sait Faik, Turkish narrative is considered as an important turning point. When you first start the narrative by following the path of Sadri Ertem writing realistic narratives were then create their own line. Storytelling at the end of to assume an appearance a pessimistic focused on aspects of life meaningless and superfluous. In this study, Sait Faik focused on storytelling. Especially the second period of his storytelling which was written *Lüzumsuz Adam* story in the context of changes that have occurred in the story of Sait Faik have attempted to show.

Elements such as the protagonist narrator, the language spoken among the people, the incident that had effect on the hero, a short period of time, crisscrossed narrow or large space were studied one by one. Besides these elements, protagonists selected from the public that constitutes the figure element, were classified as thematic and counter values. Characters, notions and symbols as thematic fiction were explained

* Doktora Öğrencisi, Adem Arslan, Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, e-posta: arslanadem1907@hotmail.com.

with their counter values separately in the narrative *Lüzumsuz Adam*. The fact that protagonist Mr. Mansur opted for solitude and that this reflected into his life as a depression was discussed.

Key Words: Narrative, thematic fiction, hierarchy chart, place.

GİRİŞ

Sait Faik, modern Türk edebiyatı hikâyeciliği için bir dönüm noktası olarak kabul edilir. O, eserlerinde sürdürülen, yaşanan hayatı samimi bir şekilde ifade etmeyi başarmış bir hikâyecidir. İstanbul'un kenar semtlerinde yaşayan, sıradan orta kesim insanların devam eden hayatları, onun hikâyelerinde ele alınır. Hikâyelerinde İstanbul semtlerinin verilışı, incelendiğinde Sait Faik'in çok iyi bir gözlem gücüne sahip olduğu söylenebilir. "Gözlem, çağrışım ve ruhsal çözüm Sait Faik hikâyesini oluşturan temel unsurlardır. O, Türk Edebiyatında insanı, gerçek çizgileriyle yakalayan ender yazarlardan biri olarak kabul edilir."¹ Sait Faik'te aslanan dış dünya ve onu kısmen veya aynen yansıtmak değil bu dış dünyanın ve meydana gelen olayların hikâyedeki kişiler üzerinde bıraktığı etkileridir.

Türk hikâyeciliğine çok şey kazandıran Sait Faik, Türk hikâyesinin modernizm ile tanışmasına vesile olur. Sait Faik'in Türk edebiyatının hikâye türünde önemli bir kilometre taşı olduğunu söyleyen Şerif Aktaş, bu hususta ayrıca şunları söyler: "Sait Faik, edebiyatımızda modernizmi getiren, kabul ettiren ve sürdüren bir sanatkârdır. Buna da 1940'lı yıllardan itibaren başlamış, dilini, bakış açısını ve yaşama biçimini ömrünün son yıllarına doğru kademe kademe ve doğal olarak aynı istikamette geliştirmiştir."² Sait Faik'in hikâye türüne getirdiği yenilikler, hem kendisinde hem Türk edebiyatında kalıcı bir hale gelmiş, kendi dönemindeki ve kendisinden sonraki hikâyecileri etkisi altına almıştır.

Sait Faik, hikâyelerinde şahsı ön plana alır ve onun etrafında hikâyeyi şekillendirir. Hikâye kişisi ve onun hissettikleri birinci derecede önemlidir. Hikâyenin kurgusal yapısında merak, gerilim, okuyucuyu şaşırtan sürpriz bir son gibi unsurlar ikinci planda kendine yer bulur. Çoğu zaman da bu unsurlara yer verilmediği görülür.

Sait Faik'in hikâyeleri ve hikâyeciliği genel olarak iki dönemde incelenebilir. 1940'a kadarki zaman diliminde yazmış olduğu *Semaver*, *Sarnıç* ve *Şahmerdan* adlı hikâye kitapları, onun hikâyeciliğinin ilk dönemi olarak kabul edilir. Sait Faik'in, bu dönemdeki hikâyelerinde olaya önem verdiği görülür. O, kalabalıkları birey birey değil bir toplum olarak ele alır. Sait Faik'in birinci dönem hikâyeleri mekân olarak genellikle köy, kasaba, ada ve kentte geçer. Yine bu dönemde onun hikâyelerinde hem geçmiş zamanın hem de şimdiki zamanın birlikte kullanıldığı görülebilir.

İkinci dönemdeki hikâyelerinde olaylar değil kişinin hissettikleri, düşündükleri ve izlenimleri ön plana çıkar. *Lüzumsuz Adam*'da³ bireyleri ele alan, şehirden ve kalabalıktan korkan, yalnızlığı tercih eden, kendi mahallesi dışında her yeri ve her şahsı ötekileştiren ve kötü gören bir Sait Faik vardır. Bu dönem hikâyelerinde, kullanılan mekân çeşitliliği azalmıştır. *Lüzumsuz Adam*'daki hikâyelerin sadece kent ve adada gerçekleştiği, zaman bakımından da çeşitlilik göstermediği söylenebilir. Hikâyelerin tamamı yaşanan şimdiki zaman, içerisinde gerçekleşir.

Ayrıca Sait Faik'in ikinci dönem hikâyelerinde şahıs kadrosu, olaylara bakış açısı, dil ve biçim bakımından değişiklikler görülür. Sevgi anlayışında dahi değişiklik görmek mümkündür. Bu dönem eserlerinde insan sevgisi belirgin bir şekilde yer alır. Eserlerinde karşımıza çıkan üzüntünün sebebi dahi sevgisizliktir denebilir. İlk dönemdeki sevgi, sadece çalışan ve emek sahibi insanlar için ikinci dönemde bu sevginin insan sevgisine dönüştüğü görülür.

Onun ikinci dönem hikâyelerindeki hareket noktası büyük ve kalabalık şehrin içinde sıkılan, bunalan ve yalnızlık çeken insanlardır. Bu, onun hikâyelerinin aslı temasıdır. Sait Faik, eserlerini oluştururken modernist edebiyatın "aylak adam" tiplemesinden faydalanır. Bu durum hikâyesine verdiği *Lüzumsuz Adam* isminden de anlaşılabilir. Herhangi bir işi ve uğraşı olmayan bu tip amaçsızca, özgürce gezer, dolaşır, sağdaki soldaki vitrinlere boş boş bakar. "İnsan gezinirken etrafına bakacak, yolda durup vitrin seyredecek, birinin yüzüne bakacak, ağır ağır yürüyecektir elbette." (142) Bu tipe göre hayatta yaşamak ve gezilip görülen yerleri gözleme tabi tutmak esastır; ancak yaşamını devam ettirebilmesi için herhangi bir çalışma, kendisine veya bir başkasına karşı sorumluluk, gayret söz konusu değildir.

Sait Faik, 1940 ve 1948 yılları arasında yazmış olduğu hikâyelerini, ilk olarak 1948'de Varlık Yayınları arasında çıkan ve toplam on dört hikâyeden oluşan *Lüzumsuz Adam*'da toplamıştır. Bu kitap, Sait Faik'in hikâyeciliğinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilir ve hikâyeciliğinin ikinci döneminin ilk eseridir. Sait Faik'in bu ürünü, onun hikâyeciliğinin ikinci dönemindeki özelliklerinin tamamını bünyesinde barındırır.

Lüzumsuz Adam adlı kitabın özellikle aynı adlı birinci hikâyesinde karamsarlık, bezginlik, insanlardan korkma, insanlara karşı yabancılaşma, şehir korkusu gibi hususiyetler görülür. Bunlar, Sait Faik'in insana ve çevreye bakış açısının değiştiğini de göstermesi bakımından önemlidir.

ANLATICI

Lüzumsuz Adam adlı kitabın *Lüzumsuz Adam* adlı birinci hikâyesinde Sait Faik, 'kahraman' yani 'ben' anlatıcısını kullanır. Buradaki ben anlatıcı aynı zamanda hi-

kâyenin başkahramanı Mansur Bey'dir. Anlatıcı, okurla karşılıklı konuşuyormuş gibi hareket eder ve kullandığı cümleleri, konuşma dilinde kullanılan kelimelerle kurmaya dikkat eder.

Sait Faik, bir anlatıcı ve hikâyeci olarak kendini okurdan farklı bir konuma koymaz ve okurdan farklı şeyler düşünmediğini ifade eder. Bir mülakatında kullandığı "Ben hikâyeciğim diye sizden farklı şeyler düşünecek değilim... Sakın benden büyük vakıalar beklemeyin ne olur?"⁴ cümlesiyle Sait Faik, hikâyede anlatılanların okurdan ve okurun hayatından çok da farklı olmayacağını söylemeye çalışır. Yani okuyucu, hikâyedeki 'ben' anlatıcının yerine kendini koyabilir.

Ben anlatıcı, özel olarak kendi yaşadıklarını olumlu olumsuz yönden anlatma avantajına sahiptir. Ancak bu hikâyede anlatıcının ifade ettikleriyle genel olarak yaşanan ve anlatılan zaman dilimindeki insanların hâlleri verilir.

DİL

Sait Faik'in *Lüzumsuz Adam* hikâyesi şiire has bir duyarlılıkla kaleme alınmıştır. Bu duruma kelimelerin seçimleri ve cümlelerin devrik kullanımını örnek olarak gösterilebilir. İlk dönem hikâyelerine göre devrik cümlelerdeki artış Sait Faik'in ikinci dönemde konuşma diline önem vermesi ve ondan faydalanması sonucunda meydana gelir. Anlatıcı okuyucuyla konuşuyormuş gibi bir anlatım tarzı benimser: "*Sağdaki sokağa sapıp sapmamakta tereddüde düşerim. Neden mi? Anlatayım: Bu her akşamki gezintilerimden birinde... İnsan gezinirken etrafına bakacak, yolda durup vitrin seyredecek, birinin yüzüne bakacak, ağır ağır yürüyecektir elbette. Bütün bunları yapamam işte.*" (142) İstanbul'da kullanılan bu konuşma dili, malzeme olarak alınan değil hâli hazırda yaşayan insanlar tarafından kullanılan bir dildir.

Sait Faik'in *Lüzumsuz Adam* adlı hikâyesinde İstanbul'un kenar mahallelerinde, ara sokaklarda yaşayan sıradan insanların, halkın kullandığı deyim ve argo ifade eden kelimelerle karşılaşılır: "*Bana baksana –dedi- lop incir. Bir daha buradan geçersen gözünü patlatırım!*"(143), "*Neden insanlar böyle birbiri içine giren şehirler yapmışlar? Aklım ermiyor. Birbirini küçük görmeye, boğazlaşmaya, kandırmağa mı?*"(147), "*Ulan serserilikten vazgeçmedin gitti... Bilirim seni hunzır gene kimin peşindedin.*"(148).

Sait Faik'in genel özelliği olan dildeki savrukluğu, *Lüzumsuz Adam* adlı hikâyede de kendini gösterir. Hikâyede kullanılan kelime ve cümleler, yazmakta veya konuşmakta acele edilmiş hissini vermektedir. Bazı cümlelerin savruk ve yanlış olduğu dikkatlerden kaçmaz.

VAKA VE MEKÂN

Sait Faik'in *Lüzumsuz Adam* adlı hikâyesinde ve aynı ismi taşıyan kitabındaki diğer hikâyelerde vaka olarak ilk anlatılanlar hemen hemen birçok insanın yaptığı günlük, sıradan şeylerdir. Sait Faik, "Günlük yaşayışındaki gözlem ve tecrübelerle dayandığı izlenimini veren bu hikâyelerde zor şartlara rağmen hayata severek katlanan küçük insanları ele almış, bunların yaşantılarını ve gözlemlerini konu edinmiştir."⁵ Bu hikâyelerinde vakaya önem vermeyen Sait Faik, küçük de olsa bu vakaların insanın üzerindeki etkilerini vermeye çalışır.

Hikâye kahramanı, yaşadığı mahallesini tarif ederek okuyucunun zihninde mekânı canlandırmaya çalışır: "*Mahalle birbirine muvazi sokaklar, bu sokakları diklemesine kesen bir başka sokak bir de bunlardan bütün bütün bağımsız -ama sokak sayılmayacak kadar dar, kısa- benim sokağımdan ibarettir.*" (139) Sait Faik, bu hikâyesinde kahramanlarını çok dar bir sokakta, sınırlı bir mekânda yaşamını devam ettiren sıradan insanlardan seçmiştir. Ele alınan bu mekânlar, bir noktada hikâyedeki şahısların hayatının geçtiği resmin çerçevesi konumundadır. Bu tür mekânlar, verilmek istenen mesajın okuyucuya ulaşması için yazar tarafından bilerek seçilir. Çünkü "Okuyucu, mekâna göre bir tutum takınır; muhayyilesini o yönde harekete geçirir; o yönde bir beklenti içine girer."⁶ Yani "Mekân, genel ve geniş anlamda maddi ve manevi değerler manzumesini içinde barındırmaktadır."⁷ Özetle mekândan "Hangi zamanda, hangi maksat ve ölçüde yararlanılırsa yararlanılsın, mekân unsuru, anlatılan olayların sahnesi durumundadır."⁸

Onun hikâyede anlatılan birkaç günlük hayatı, genellikle yaşadığı mahallenin içinde sokağında, kendi apartmanında, kahvede, kütüphanede, meyhanede geçmektedir. Ayda bir kez de olsa kira almak için yaşadığı mahallesinden çıkar ve Karaköy'e gider. Bir şehir merkezinde bulunan bütün bu mekânlar, çeşitli yönleriyle az da olsa anlatılırken doğayla havayla mevsimle ilgili herhangi bir betimlemenin verilmemesi dikkat çekicidir.

Anlatıcı, kendini yaşadığı mekân olan mahalleden ayrı düşünmez. Onunla bütünleşmiştir ve mahalleyi oluşturan bütün unsurlara güvenini açıkça belirtir: "*Mahalle gene ne olsa mahalledir. Benim dükkân yanabilir, aç da kalabilirim: Ama bana öyle gelir ki şu öğleleri limonlu terbiye işkembe çorbasını içtiğim işkembeci beni ölünceye kadar besleyecek. Portakalçı Salomon çürük portakalları çıplak Yahudi çocuklarına nasıl dağıtıyorsa ben geçerken de avucuma iki tane koyacak.*" (147) Bu cümleden anlaşılan şudur ki; mahallenin bireyleri arasında samimi ve sıcak bir ilişki mevcuttur. Anlatıcıya bu mahalleyi sevdiren de tam olarak budur. Bu yönüyle hikâyenin başkahramanı için mahalledeki kendi yaşadığı sokak, fiziki olarak dar olsa da başkahraman için geniş ve açık mekân niteliğindedir. Çünkü orada rahattır, huzurludur, mutludur. Aynı mahalledeki diğer sokaklar ise dar ve kapalı mekân durumunda tarif edilmiştir.

Hikâyede ana kahramanın fiziken geniş olan tramvay yoluna çıktığında ruhen rahatsız olması, insanlardan ve insanların oluşturduğu şuursuz kalabalıklardan korkması sebebiyle şehrin bu tarafındaki hayat ve mekân onun ruhunda dar ve kapalı hâldedir. Bu kapalılık orada yaşayan, oradan geçen insanların psikolojilerinin yüzlerine yansısıyla meydana gelir. Anlatıcıya göre tramvay yolu insanların arasında birbirine karşı samimiyet, sevgi eksikliği ve soğukluk mevcuttur. Bu da bir bakıma şehri yaşanmaz hâle getirmektedir. Mekâna bakış açısıyla ilgili Ramazan Korkmaz'ın "Edebî eserlerde mekânın darlığı ya da genişliği, onun fiziksel konumu ile ilgili değildir. Açık ve geniş mekânlar, insanla çatışmayan ve içinde yaşayanlara baskı kurmayan mekânlardır."⁹ cümlesi, bahsi geçen durumları açıklar niteliktedir.

ZAMAN

Hikâye, birkaç gün gibi kısa bir zaman diliminde gerçekleşir. Sait Faik, *Lüzumsuz Adam*'da yaşanan şimdiki zamanı ele alır. Ancak yazar, geriye dönüş ve ileri sıçrayışlarla hikâyeyi destekler. Bu yönüyle hikâyenin kronolojik yapısı, zaman bakımından iç içe geçmiştir.

Hikâyede yer alan "ertesı gün" (140), "on dakika sonra" (143), "on bire doğru" (140), "bir sene sonra" (150), "akşam olur" (144) "Elifi elifine dört buçukta uyanırım. Dört buçuk gezinti saatimdir." (141) gibi ifadeler hikâyenin devam eden normal bir zaman içerisinde, kronolojik bir düzende ilerlediğini gösterir.

Anlatıcı, hikâyeyi anlatırken gerek bir olayı açıklığa kavuşturmak için gerekse de bir şahıs hakkında bilgi vermek için okuyucuyu, zamanda geriye götürerek yapıcı geriye dönüşlerle bilgiler verebilir. Sait Faik de *Lüzumsuz Adam*'ın ana kahramanını tanıtmak için ara ara bu yönteme başvurur. Hikâyenin ana kahramanı, mahallede eski tanıdıklarından birine rastlayınca onun "Ulan ser-serilikten vazgeçmedin gitti... Bilirim seni huzur gene kimin peşindedin." (148) gibi cümleleri, okuyucuya kahramanın geçmişi ve karakteri ile ilgili bilgiler sunar. Devamında başkahramanın aylak ve bohem hayatını, hayata karşı boş vermişliğini destekleyen ifadeler onu daha açık şekilde tanıtmaya yardımcı olur; "Yedi senedir yıkanmamıştım. Yıkanmak aklıma bile gelmemişti." (149) Bu tür ifadeler, okuyucunun kafasında kahramanın oluşmasına, onu daha iyi anlamasına hizmet eder.

Anlatıcının zaman bakımından sonra yapmak isteği hayallerini, ileride yapmak istediklerini söylemesi, hikâyede kronolojik olarak devam eden zamanda bir ileri sıçrayış olarak kabul edilebilir. "Bir ara ne düşündüm bilir misiniz? Şu bizim dükkânla evi satayım. O sazlı gazino yok mu hani, söz açtığım? Orada, dışarı siparişlerini gören kız vardı ya -hani alını dar olanı- onu metres tutayım. Bir sene sonra da öleyim." (149) Kahramanın ileri dönük tek hayali, kendine göre gü-

zel sayılabilecek bir hayalden sonra kendini denizin içine bırakarak öldürmesidir. Bu hayal, onun ruh haliyle kişiliğini yansıtmaya bakımdan önem arz eder.

ŞAHIS

Sait Faik'in hikâyelerindeki kahramanlar "Ekserisi toplumun alt kesiminden olan az şeyle mutlu olabilen, hayatın tabii bir gereği olarak kaderlerine razı olan insanlardır."¹⁰ Sait Faik, kahramanlarını seçerken onların yaşadığı mekânları ve yaptıkları işleri de ele almaya dikkat eder. "Ağırlıklı biçimde fakir semtlerde ve gecekonduarda yaşayanlar, işsizler, Anadolu'dan İstanbul'a gelenler ve özellikle denizle, balıkçılıkla uğraşan insanlar"¹¹ onun hikâyelerinde görülebilir. *Lüzumsuz Adam*'daki kahramanlar da bu çerçevede değerlendirilebilir.

Hikâyenin ana kahramanı Mansur Bey'dir. Mansur Bey, hikâyedeki lüzumsuz adam karakterini üstlenir, başıboş, aylak bir yaşam tarzını benimser. Hikâyenin şahıs kadrosu bakımından fakir olduğu söylenebilir. Öyle ki; hikâyede az veya çok yer alan bazı karakterlerin isimleri dahi verilmez. Onlar, sadece fiziki özellikleriyle tanıtılır.

Hikâyeye alınan kahramanlar halktan insanlardır. Bu insanlar, gerçek hayatta her köşe başında karşımıza çıkabilecek türden küçük ve normal insanlardır. Bu insanların hikâye kurgusundaki yerlerini görebilmek için izleksel çatlama düzeyleri bir tablo hâlinde şu şekilde gösterilebilir:

KORA ŞEMASI

Hikâyede kişiler düzeyinde ülkü değer olarak karşımıza çıkan şahıslar, başkahramanın kendi sokağında yaşayan fakir veya orta kesim insanlardır. Bunlar kendi aralarında komşuluk, dostluk, beraberlik gibi insanî ilişkiler için önemli sayılabilecek kavramlara dikkat eden kişilerdir. Sait Faik, *Lüzumsuz Adam* hikâyesine aldığı bu şahısları ve onların mesleklerini özenle seçer. Meslekler, gelişen şehirleşmenin karşısında ayakta kalmakta zorlanacak marangoz, işkembeci, portakalacı, pastane, lakerdacı gibi küçük mesleklerdir. Ancak hikâye kahramanı, bu meslekleri yapan zanaatkârlara karşı büyük bir sevgi ve saygı duyar. Bu durum Sait Faik'in "...insanların başkasını sömürmeden, kendi güçleriyle üreterek geçimlerini sağlamalarına duyduğu saygıyla açıklanabilir."¹²

	Ülkü (Tematik) Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Kendi sokağındaki insanlar İşkembeci Bayram Portakalcı Salomon Orta kesim	Komşu sokaktaki garip adamlar ve kadınlar Şoförlerin konuştuğu Beybaba Zenginler
Kavramlar Düzeyinde	Kendi sokağındaki insanlarla sosyalleşme Birlik beraberlik Samimiyet	Yalnızlık Hayattan bezginlik Korku Kalabalıklar içinde yalnızlık Samimiyetsizlik
Simgeler Düzeyinde	Yaşadığı sokak	Şehir Şehirleşme Komşu sokak

Kişiler düzeyinde karşı değerler grubunda ele alınacak şahıslar, simge düzeyinde karşı değer olarak görülen komşu sokakla beraber incelenmelidir. Çünkü hikâyeye ve anlatıcıya göre bu karşı değerler, birbirleri ile var olmaktadır. Bu yönüyle başkahramanın sokaklara bakış açısı da dikkat çekicidir. Zira aynı mahallede olsa da kendi yaşadığı sokağın dışında kalan sokaklara bile iyi gözle bakmaz. Kendi sokağına komşu başka bir sokaktan bahsederken “*Bu sokak çamurlu, dar, pis bir sokaktır.*” (142) cümlesini kullanır. Sadece sokak değil sokağın içindeki unsurları; işyerleri, bu işyerlerin sahipleri ve müşterilerini de olumsuz bir gözle görür. “*Sağ tarafta bir bar, sonra bir ekmekçi, ekmekçiden sonra bir lokanta gelir. Bana öyle gelir ki bu lokantada memnu meyvalarla yemekler satılır. Her akşam aynı melankolik, garip adamlarla, kadınlar geliyor. Belki de kurbağa, fare, karga, kedi, köpek, insan eti yiyorlar.*” (142) Anlatıcı, komşu sokak insanlarını ötekileştirerek kişiler düzeyinde karşıt değerleri oluşturur.

Sait Faik’in *Lüzumsuz Adam* adlı hikâyesinde, kişiler düzeyinde ülkü ve karşı değerler başlığı altında ele alınamayacak kadın kahramanlara da yer verilir. Bu kadın kahramanlar, halk tabakasından ve azınlıklardan seçilmiştir. Mahalledeki kahvenin sahibinden bahsederken “*Sahibi Frenkle Yahudi kırması bir hatundur.*” (140) cümlesini kullanır. Hoşuna giden bir Yahudi kızından söz ederken de “*Ağzı burnu yerinde -bir göziünde tavuk yarası var ama zararı yok- eski kadınların dediği gibi ellerinin üstüne fındık oturtulacak kadar yumuk yumuk elli, büyük büyük memeli, entarisinin göğse açılan yerinde hafifçe kirli esmer bir ayrılıp birleşme, hoppa mı hoppa bir Yahudi kızcağızı vardı.*” (142) der. Görüldüğü gibi Faik, bayan kahramanların isimlerini vermek yerine onları tanımlayan fizikî özelliklerine yer vermeyi tercih eder. Çünkü Sait Faik, bilmediği, tanımadığı insanları yazmamayı tercih eder.

Hikâyenin başkahramanı, sadece şehri ve komşu sokağı oluşturan insanlardan değil aynı zamanda kendi sokağındaki insanlarla da diyalog kurmaktan çekinir. Bu durum onun hem kalabalık, hareketli olan şehirde hem de sakin olan sokağında yalnızlaşmasına sebep olur. Genel itibariyle şehirleşmenin hızına ayak uyduramamış, şehirle ve şehir insanıyla sosyalleşmeye hazır olmayan hikâyenin başkahramanı, bunalım içerisinde yalnız kalmayı tercih eder. Bu çerçevede posta memurları dâhil kimseyle de görüşmek istemez. Henüz hikâyenin başındaki *“Ben bir acayip oldum. Gözüm kimseyi görmüyor, kim senin kapımı çalmasını istemiyorum. Dünyanın en sevimli olan posta müvezzinlerinin bile.”*(139) cümlesi, hikâyede yalnızlığın, toplumdan uzaklaşmanın anlatılacağına bir işaret olarak görülebilir. Kavramlar düzeyinde karşıt değer olarak karşımıza çıkan bu yalnızlıktan ve bunalımdan başkahramanı, kurtarabilecek tek yer, yaşadığı mahalledeki sokağıdır. Yalnızlıkla çatışan ülkü değer sosyalleşme ile birlik ve beraberlik ancak burada mümkündür. Bu sokağın sınırlarına girdiği anda ruh hâli, çevreye ve insanlara bakış açısı tamamen olumlu yönde değişir; *“Koltuğumun altında mecmua, kütüphaneden çıkar çıkmaz hemen dalarım bizim sokağa. Oh! Ne rahatımdır girer girmez. İnsanları başkadır bizim sokağın, bu tramvay yolu insanına benzemez.”*(140) Yaşadığı yerde mutludur. *“Mahallemden pek memnunum. Yedi senedir çıkmadım oradan desem yeri.”*(139) burayı ve buradaki insanları samimi bir şekilde sevmektedir. Ancak görünen o ki insanları sevse de posta memurları dâhil onlarla dahi konuşmamayı tercih eder ve görüşmek istemez.

Hikâyede simgeler düzeyinde ülkü değerler ve onunla çatışan karşıt değerler, birbiri içine girmiştir. Bu bağlamda şehir, mahalle ve sokak kavramları ele alınacak olursa, hikâyeye kahramanı bakımından şehrin ilk etapta içinde yaşanılmaz bir durumda olduğu görülecektir. Ona göre şehirde birbirinden bağımsız, birbirini sevmeyen, birbiriyle dostluk dahi kurmayan, samimiyetsiz kuru kalabalıklar vardır. Bunlar da şehirde yaşamayı imkânsız hâle getirirken şehri de karşıt değerler grubuna sokar. Anlatıcı bu kalabalıklardan korktuğunu, *“Korkarım bu tramvay yolu insanından.”*(141) cümlesiyle ifade eder. Hikâyenin devamında ise yedi yıldır -bazı istisnalar hariç- İstanbul’da kendi sokağından dışarıya çıkmamasını bu korkusuna bağlar; *“Ürküyorum. Sanki döğeceklermiş, linç edeceklermiş, paramı çalacaklarmış, gibime geliyor da şaşırıyorum. Başka yerlerde bana bir gariplik basıyor. Her insandan korkuyorum.”*(147) Başkahramanın bu korkusu, kavramlar düzeyinde bir karşıt değer konumundadır.

Hikâyeye kahramanına göre yaşadığı sokağın dışında başka sokaklarda yaşanmaz. Anlatıcı, bu sokakları da karşıt değer konumuna koymaktadır. Bu durum, mekânın sadece fiziki olarak ele alınmadığını, sokak ve caddelerden, yollardan, evlerden, dükkânlardan teşekkül etmediğini gösterir. Buralara renk veren, buraları yaşanılır hâle getiren insan unsurudur. İnsanlardaki yardımsever-

lik, samimiyet, en önemlisi sevgi gibi kavramlar mekânın yaşanılabilirlik derecesini değiştirir. Hikâyede kahraman anlatıcı, çevre betimlemesi yaparak değil insanları anlatarak kendi sokağından bahseder ve insanlarını sevdiği için yaşadığı yerden sevgiyle ve memnuniyetle bahseder. Ona göre mekân olarak dünyanın en güzel, en yaşanılır yeri sevdiği insanların içinde bulunduğu kendi sokağıdır. Yani başkahramanın yaşadığı sokak, simgeler düzeyindeki ülkü değerler içerisinde yer alır.

SONUÇ

Sait Faik, Türk hikâyesine yenilikler ve modernizmi getirmiş ve bunların Türk edebiyatında kalıcı bir hale gelmesinde etkin rol oynamıştır. Bu yönüyle Sait Faik, Türk hikâyeciliğinin kilometre taşlarından birisi olarak kabul edilmektedir. Onu, bu konuma getiren özelliklerinde ele aldığı mekânlar, bu mekânlarda yaşayan sıradan insanlar ve bunları gözlemdeki yeteneği etkilidir. Onun gözlemden anladığı, her şeyi olduğu gibi anlatmak değildir sadece gözlemlenen şeylerden elde edilen izlenimler ve çağrışımlardır.

Sait Faik'in hikâyeciliği, iki döneme ayrılır; hikâyeciliğinin ilk dönemindeki *Semaver*, *Sarnuç* ve *Şahmerdan* adlı eserleri çerçevesinde olaya; ikinci dönemdeki eserlerinde ise kişinin hissettiklerine önem verdiği görülür. Ayrıca ikinci dönem hikâyelerinin aslı teması, büyük ve kalabalık şehrin içinde sıkılan, bunalan ve yalnızlık çeken insanların ruh hâlidir. Bu tema, *Lüzumsuz Adam* adlı hikâyesinde açıkça görülebilir. Bu hikâyede okuyucu ile kahramanlar birbirine yabancı değillerdir, hikâyede anlatılanlar okuyucunun hayatından ayrı düşünülmemiştir. Bu anlatılanlar, okuyucuyla konuşuyormuş gibi samimi bir dille yazılmıştır. Ancak bu durum, dilin sıradan olduğu manasına gelmemelidir. Onun hikâyelerindeki dili, genel olarak anlaşılır ve şairanedir. Sıradan insanların konuştuıkları dille yazılan *Lüzumsuz Adam* adlı hikâyesinde vakalar da bu insanların günlük hayatlarında meydana gelebilecek küçük vakalardır.

DİPNOTLAR

- 1 Yakup Çelik, *Sait Faik ve İnsan*, Akçağ Yayınları, Ankara 2002, s. 20.
- 2 Şerif Aktaş, "Hikâyeciliğimizin Bir Dönüm Noktasında Sait Faik", *Ötümünün Ellinci Yılında Sait Faik Abasıyanık'ı Anma Günleri*, Sakarya, 2005, s. 58.
- 3 Sait Faik, *Bütün Eserleri 2- Şahmerdan, Lüzumsuz Adam*, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1982. (Alıntılar bu baskıdan yapılacaktır).
- 4 Mukadder Özgeç, "Sait Faik Öykülerinden İzlenimler", *Eşik Cini*, S. 6, Aralık 2006, s. 70.
- 5 Orhan Okay, "Sait Faik Abasıyanık", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 35, s. 583.
- 6 Mehmet Tekin, *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları 1*, Ötüken Neşriyat, 9. bs., İstanbul, 2011, s. 130.
- 7 age., s. 131.
- 8 age., s. 131.

- 9 Ramazan Korkmaz, "Yaratıcı Bir Kimliğin Mekân Poetikası: Necatigil ve Ev", *Türklük Bilgisi Araştırmaları*, Volume 30/ II, 2006, s. 228.
- 10 Orhan Okay, agm., s. 584.
- 11 Orhan Okay, agm., s. 584.
- 12 Fethi Naci, *Sait Faik'in Hikâyeciliği*, YKY, İstanbul, 2003. s. 56.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, Sait Faik, *Bütün Eserleri 2- Şahmerdan, Lüzumsuz Adam*, Bilgi Yayınevi, 1982.
- Aktaş, Şerif, "Hikâyeciliğimizin Bir Dönüm Noktasında Sait Faik", *Ölümünün Ellinci Yılında Sait Faik Abasıyanık'ı Anma Günleri*, Sakarya, 2005.
- Çelik, Yakup, *Sait Faik ve İnsan*, Akçağ Yayınları, Ankara 2002.
- Korkmaz, Ramazan, "Yaratıcı Bir Kimliğin Mekân Poetikası: Necatigil ve Ev", *Türklük Bilgisi Araştırmaları*, Volume 30/ II, 2006.
- Naci, Fethi, *Sait Faik'in Hikâyeciliği*, YKY, İstanbul, 2003.
- Okay, Orhan, "Sait Faik Abasıyanık", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 35.
- Özgeç, Mukadder, "Sait Faik Öykülerinden İzlenimler, *Eşik Cini*, S. 6, Aralık 2006.
- Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları 1*, Ötüken Neşriyat, 9. basım, İstanbul, 2011.

AYLA KUTLU'NUN İKİ ROMANINDA DÜNYA SAVAŞLARI

Berna Akyüz Sizgen*



Özet: Bu çalışmaya esas olan romanlar Ayla Kutlu'nun *Bir Göçmen Kuştu O* ile *Emir Bey'in Kızları* (*Bir Göçmen Kuştu O* (2)) başlıklı romanlarıdır. Adı geçen romanlar birbirinin devamı niteliğinde olup, merkezde ana karakter Adil Emir Batu Bey'in yaşamı ve ailesi bulunmaktadır. Fakat çalışma romanların olay örgüsüne ve şahıs kadrosuna değil, kapsadığı tarihsel ve toplumsal gerçeğe odaklıdır. Bu gerçek, İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte, Türk insanının yaşadığı her evrimin savaş olgusu ile bağlantılı olduğudur. Bu nedenle, Kutlu'nun Birinci ve İkinci Dünya savaşlarını neden ve sonuçları ile analiz ettiği önemsenmiş, bunlar metinden alınlarla açıklanmaya çalışılmıştır. Ayrıca savaşların insan ve toplum üzerinde bıraktığı etki de Kutlu'nun aynasındaki görüntüler eşliğinde verilmiştir. Her iki dünya savaşının yarattığı bir toplumsal olgu olan göç ise ayrı bir başlık altında ele alınmış, göçün yazar ve insan üzerindeki izleri sürülmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ayla Kutlu, savaş, göç.

WORLD WARS IN TWO NOVELS OF AYLAKUTLU

Abstract: The novels which form a basis for this study are the novels of Ayla Kutlu which are titled as *Bir Göçmen Kuştu O* and *Emir Bey'in Kızları* (*Bir Göçmen Kuştu O* (2)). These novels have follow-up feature and the life and family of Mr. Adil Emir Batu, the protagonist, is at the center of novels. Yet the study focuses not on the plot and characters of novel but the historical and social fact it covers. This is the fact that every stage Turkish people lived, in the period from Empire to Republic, is related with war. Therefore, it was paid attention to Kutlu's analysis of First and Second World Wars with their reasons and results, analyses were explained through citations from texts. Moreover, the effect of war on people and society were presented together with the views on Kutlu's mirror. Migration which is a social phenomenon created by both world wars was discussed under another title, the effect of migration on author and people was traced.

Key Words: Ayla Kutlu, war, migration.

* Yrd. Doç. Dr. Berna Akyüz Sizgen, Adnan Menderes Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

GİRİŞ

*Bir Göçmen Kuştı O ve Emir Bey'in Kızları (Bir Göçmen Kuştı O (2))*¹ yazarın kendi ifadesiyle, “yirmi yıla yakın bir zaman” uğraştığı (Kutlu, 2006: 7) iki romanıdır. Bunlardan BGKO ilk baskısını 1985’te yapar ve 1986’da Madaralı Roman Ödülü’nü alır. EBK ise 1998’de basılır. Bu iki romanda Batubeg ailesinin 93 Harbinde başlayan ve 1950’lere uzanan süreçte devam eden hikâyesi, önemli an ve olayların hiçbiri atlanmadan, psikolojik ve sosyolojik tahlillerle zenginleştirilerek işlenir. Sennur Sezer’in ifadesiyle “fotoğraflarla anlatılan” ve “Osmanlı İmparatorluğu’ndan bugüne bir ailenin albümü” (Sezer, 1985: 23) içeren romanlar, fotoğraflardaki simalar kadar, simaların yerleştirildiği zemin ile de dikkat çekicidir. Çünkü Ayla Kutlu ailenin tarihini ülke tarihiyle eş tutar ve “tarih”i kitaplarda anlatıldığı şekliyle değil, “olayların içindeki insan durumları” (Direnç, 2000: 56) olarak keşfetmeye ve kayda geçirmeye çalışır.

Bahsi geçen süreç, İmparatorluk’tan Cumhuriyet’e evrilen ve Birinci ve İkinci Dünya savaşlarıyla şekillenen bir süreçtir. Bu nedenle romanlarda “savaş”, Kutlu’nun objektifine yansıyan her karede, fon olarak görev yapar. İlk roman BGKO, Cevahir ile oğlu Emir’in Kafkasya’dan Urfa’ya yaptıkları zorlu yolculuk ile başlar. Emir’in şans eseri evlatlık alınışıyla değişen ve milletvekilliğine uzanan yaşamı; eşleri, kız kardeşi ve çocuklarıyla zenginleştirilerek işlenir. Onun siyasi kişiliğinin ve davasının kesiştiği birçok farklı karakter de söz konusu olduğu için, Emir Bey’in ev ve iş yaşamının şekillendiği dairede Birinci Dünya Savaşı odak noktasıdır. Ancak, savaşın cephe gerisi, Osmanlı payitahtına, Meclis-i Mebusan’a yansıyan yüzü konu edilir.

İkinci kitap EBK’de ise Emir Bey, kızlarına bıraktığı mektup ve ikinci Eşi Nevnihal ile yine kızlarının anılarına yansıyan yüzüyle vardır. Çünkü İkinci Dünya Savaşı’nın üçüncü yılına doğru (2008: 9) ölmüştür. Aile, onun ölümü ile başsız kalmış, Gülhayat -Emir Bey’in boşadığı ilk eşi- Nevnihal dostluğunun sağlam bağı ile hayata tutunmaya çalışmıştır. Ama büyük kız Hüsrâ, babasına duyduğu kinle ve küçük kız Leyla da aşk acıları ile baş edememişlerdir. Emir Bey’in büyük oğlu Mahmut, Hitler’e ve kadınlara büyük bir sevgi beslerken, küçük oğul Batu ise komünizme inanmıştır. Üçüncü nesil ise şimdiden çatlak sesler çıkaran bir orkestra gibidir. Çünkü Batubeg ailesi çocukları Birinci Dünya Savaşı yıllarında doğan ve İkinci Dünya Savaşı ile büyüyen bir nesildir. Her iki savaşın aileye yaşattığı yokluk ve gerilim, tüm ülkeye olduğu gibi bu aileye de zorlu bir yaşam getirmiştir. Batubey ailesi, Ayla Kutlu’nun savaş şartları ile yoğurduğu ve savaşların doğal sonucu olarak gördüğü bir yaşamın icracısıdır. Bu nedenle de çalışmamız Ayla Kutlu’nun “savaş” kavramına bakışına odaklanacak ve yazarın tarih algısıyla paralel yürüyecektir. Fakat Adil Emir Batubey’in küçük oğlu Batu’nun babası için kullandığı “Bir göçmen kuştı o” (2008: 217) ifadesi ve aynı ifadenin romanlara

başlık oluşundan mülhem, çalışmamızda önce, savaşın neden ve sonuçlarından biri olan “Göç” olgusu tahlil edilecektir.

GÖÇ

“İçinde yaşadığımız coğrafya kadar, toplumun sosyolojik tarihini oluşturan malzemeyi de önemsemeliydim” (Kutlu, 2012: 26) diyen Ayla Kutlu’nun bu tavrı, söz konusu iki romanında “göç” olgusuna yaklaşım biçiminde vücut bulur. Nitekim Erendiz Atasü, Kutlu’nun bu romanlardaki önemli izleklerinden birinin de “göç” olduğunu belirtir. (Atasü, 2012: 110).

Göç romanlarda iki boyutludur. İlki ülke sınırları dışından ülkeye doğru gerçekleşen dış göçler, ikincisi ülke sınırları içerisinde gerçekleşen iç göçlerdir.

DIŞ GÖÇLER

Çeçen bir ailenin üyelerinden Cevahir ile oğlu Emir’in Kafkasya’dan Urfa’ya geliş süreci ve bu süreçte yaşadıkları, romanlarda en çok işlenen dış göçtür. Şüphesiz bunda yazarın annesinin de bir Çeçen göçmeni oluşu ve yazarın annesi aracılığıyla “Şeyh Şamil’in yenilgisinin ardından Osmanlı topraklarına göç eden Çeçenlerin” (Kutlu, 2007: 16) dramını yakından gözlemlemiş olmasının da rolü büyüktür. Yazarın, Ömer Ersun’ın haklı tespitinde olduğu gibi Cevahir ile Emir’in yolculuğunu, “kendi başına uzun bir öykü” (Ersun, 2012: 152) kabul edilebilecek uzunlukta işlemesinde ve Emir Bey’in ikinci romanın sonunda hayatının muhasebesini yaparken bu yolculuğa atıfta bulunmasında da Kutlu’nun şahsi tanıklıklarının payı olsa gerektir.

Tarihe 93 Harbi olarak geçen 1877-1878 Osmanlı-Rus savaşları, bilindiği gibi Osmanlı ordusunun geri çekilmesiyle sona erer ve Emir Bey’in, “Bu coğrafyada, gözümün önüne getiremediğim bir toprak var: ... Küşe var, Küşe köyü...” (2006: 360) sözleriyle hatırladığı köyünden ayrılışı, Osmanlı yenilgisi ile başlayan Ermeni zulmü sonucu gerçekleşir. Aslında Çeçenler, Osmanlı kendilerinden asker isteyene kadar bu savaştan ancak dedikodu düzeyinde haberdardır: “Osmanlı’yla Rus’un Bulgarlar yüzünden savaşa tutuştuklarını duydular duymasına. Ama savaş öte yanda, kesin olarak yerini bilmedikleri uzak topraklarda sürüyor sanıyorlardı. Osmanlı çaresiz kalıp da, kendi köylerinden asker isteyene kadar bu savaşın uzağında olduklarını düşündüler.” (2008: 31) savaş esnasında saf değiştirerek Rusya yanında yer alan Ermeniler ise yaptıkları zulümle Kafkas Türklerini savaştan haberdar etmekle kalmamış, onların yurtlarından olmalarına da neden olmuştur. Hâlbuki Cevahir “Nicedir boğazlaşmayı bırakmış değil miydiniz? Birbirimize tuz alıp vermemiş miydik? Gelin başı bağlamamış mıydık, yekdiğerinden hiç hiç farkı olmayan?” (2008: 23) şeklindeki sözlerinden de anlaşılabilirliği gibi, Ermenilerin aniden taraf değiştire-

rerek başladığı kıyıma anlam verememektedir. Çünkü bu cahil köylü kadın bile savaşın farklı seyretmesi ve Osmanlı lehine sonuçlanması hâlinde, Çeçenlerin aynı zalim tavırları sergilemeyeceğini öngörebilmektedir: “Osmanlı ilerleyebilseydi, kendileri de onların yaptıklarını yaparlar mıydı? Kendini ve Batu’yu biliyor yalnızca Cevahir... Akıllarına gelmezdi böyle bir şey. Gâvurlar gidecek zenginleşseler de, kendi soyundan olanlar her şeyini satıp savıp çekip gidiyor olsalar da.” (2008: 32).

Ermeniler birçok Türk köyünde olduğu gibi Küşe köyünde de insan, hayvan ayrımı yapmadan her türlü canlı varlığa karşı, büyük bir kinle zulüm yaparlar. Köyden “sekiz çocuk, beş kadın bir kocamış adam ve dört katırla” (2008: 36) çıkan kabile umudu Osmanlı toprakları içinde aramak için yola koyulur. Aslında ne yöne gideceklerini bile bilmemektedirler. “o geçit vermez yüce dağları enine aşır... denize doğru kaçmaya” (2008: 33) başlarlar. Fakat karşılıklarına çıkan Kıpçak haydutlar Cevahir ile oğlu hariç, geriye kalanları da öldürür. Cevahir, oğlunun gözü önünde defalarca tecavüze uğrar ve küçük Emir’in de sağ el parmaklarının uçları kesilir. Yaşamın kurtuluş anlamına gelmediği ikilinin yolu önce Batum insan pazarına düşer. “Canavarlar, ateşler, yalınlar içinde Kafkaslar’ın yanar kayalarını aşan” (2006: 29) ikili, Batum’da da farklı bir görüntüyle karşılaşmaz. “Islak, çamurlu, pis ve açtılar. Onlardan kötü durumda olanlar da vardı. Yaralılar, yaraları kurtlanmışlar kangrenliler... Yaşlılar parmakla sayılabilecek kadar azdılar artık. Tırpanla biçilmiştiler. Gençlerse yaşlı görünümliydi. Her şey insanlara açıldı ama öte yandan bu insan artıklarına her şey kapalıydı... Korku bile sınırdaki kalmış. Onlar bütün sınırları aşmışlar.” (2006: 30).

Ana oğulun Tüccar Mahmut Ağa’nın yufka yürekliliğiyle Urfa’da devam eden hikâyeleri, Emir Bey’i mebusluğa kadar taşır. Fakat ne mebusluk ne de Mahmut Ağa’dan miras, mal mülk ve ağalık Emir Bey’in ruhundaki yaraları sağaltamaz. Bu nedenle “rahatsız, yoksul, biçare” (2006: 296) çizilmeyen kaderine rağmen o, “kendini toprağın, suyun, havanın içinde, köksüz, sanki yüzer, deler ve gider biri olarak görüyordu.” (2006: 296) Hayatını, “Sanki temelsiz, sanki bir şeylere değmeyen, dayanmayan bir hayat” (2006: 296) olarak nitelemesinin nedeni ise tüm göçmenler gibi kökleriyle koparamadığı bağlardır. Emir Bey, annesi Cevahir, yurduna dönüp babasının öcünü alması için söz verdirip yeminler ettirmesine rağmen, bir daha Kafkasya’ya gitmemiş; fakat “Kafkas dağlarının rüzgârıdır bize canı taşıyan, sönmeyen ateşidir.” (2006: 297) sözlerinde belirttiği üzere, yurduna duyduğu özlemi giderememiştir. Arafta olma hâlini, köksüzlüğünü ve yalnızlığını en iyi teşhis eden de kendisidir: “Çekip getiriyorsun hayatını ama kökün de geliyor seninle birlikte. Sürmüştür. Gergindir. İkide bir, asılır, geri çeker. İzin vermiyor yeni yurtluk tutmana. Sahip çıkmama toprağa, kökleri güçlendirmene. Geleceğin tohumunu alıyor elinden. Yitip giden geçmişi için yaş dökmekten yo-

rulduğunda, hayatı gözden geçirmeye koyulduğunda, kuyu görüyor insan. Derin görünüyor ama değil. Suyu yalnızlığını aksettiriyor. Serinletmiyor, ardi bir ayna kadar yalınkat... Göçmeyen; menzile ulaşan kuşun bile konmadığı, düştüğünü nasıl bilebilir?" (2006: 297).

Emir Bey'e büyük aşkla bağlı olan ve onun zaaflarına istekle göz yuman Nevnihal de kocasının göçmenliğini sağlıklı bir şekilde tahlil edebilmiş; hatta zaafalarının kaynağını "göç"te bulmuştur: "Göçmen... Bu sözü sevmiyorum. Kocamda gördüm. Bir yanı eksik kalıyor hayatın. Öte yanı gelişmiş ama aklın sağlam işleyişini yıldırım çarpmış, yahut heyelanda yitmiş, yahut inme inmiş. Hep orası, hep yitirdiği güzellikler, uğradığı haksızlık. Bir göçmenin kendisini sağaltıp normal insana dönebildiğini bana kimse söylemesin. İnsan suda yürür mü, uçar mı kendi başına? İşte bu kadar. Ayağının yere bastığını algılamıyor insan be yahu! Her ot kendi kökünde yeşerir, diye boşuna dememişler." (2006: 328).

Nevnihal'in tahlillerindeki haklılık, annesi Yeşil Hanım'dan kaynaklanmaktadır. Çünkü Yeşil Hanım da bir göçmendir "Daha Girit elden gitmeden... işin neticesini önceden görüp hicret eden" (2006: 278) bir ailenin kızıdır. Göçmenlerin kökleriyle koparmaya muvaffak olamadığı bağları ve aidiyet duygusunun tatminsizliğinin yarattığı boşluğu tahlil eden yine Nevnihal'dir: "Göçler her zaman menbama geri dönmüşlerdir. Arkalarında bıraktıklarından duyulan elemnin maddi olmaktan çok daha fazla, atılmış ve tutmuş köklerin koparılması olduğunu söylerdi. Bu dünyada ne kadar az yer işgal edersek edelim, o kökler bize mühim gelirdi. Gücümüzdü. Öylece ortada bırakılmışızdır. Buralara gelince, oraları, çok daha fazla önemli saymışızdır." (2006: 278).

Romanlara, kahramanlarda yarattığın derin acılarla yansıyan Göç olgusu, Kutlu'yu Osmanlı'ya karşı olumsuz bir bakışa sürüklemiş gibidir. Yazar, bu romanlarda 93 Harbi'ni yalnızca göçmenlerin gözüyle tahlille yetinmiştir. Cevahir'in Mahnut Bey'den yardım isterken kurduğu "Bizi kestiler ağa. Ermeni zulmünü hiç bilmez misin? Osmanlı aldırılmazlığını, aczini bilmez misin?" (2006: 34) cümlesi ile 93 Harbi yenilgiyle sonuçlanmasına rağmen, hem Doğu hem Batı cephesinde önemli başarılarla imza atmış Gazi Ahmet Muhtar Paşa için kurduğu şu cümleler de söz konusu bakışı yansıtmaktadır: "Gazi Ahmet Muhtar Paşa'yı aradık. Çoktan İstanbul'a gitmiştir dediler. Kaçmıştır Osmanlı'nın paşası. Halktan onlara ne..." (2006: 33).

Yazar, "Yıllarca, hatta yüzyıllarca didin, ter dök, kan dök, toprağa tutun; sonra Osmanlı -hiçbir zaman kendinden başkasına hayretmemiş Osmanlı- yüzünden, bütün ele geçirdiklerini, oğullarını, kızlarını, gelinlerini, nasılsa Osmanlı'nın canlarını almaya gücü yetmemiş kocamış erkekleri ve mezarları, mezar taşlarını, yurtlukları, düğün ve harman yerlerini, anıları, insanı çökerten ve yücelten anıları bırak, kaç ve sığın..." (2008: 35) cümlelerinde yaşanan Ermeni zulmünden de Osmanlı'yı sorumlu saymaktadır. Ancak, bu savaş esnasında Os-

manlı İmparatorluğu, imkânları izin verdiği ölçüde Çeçen, Çerkez, Azeri ayırımı yapmadan bütün Kafkas Türklerine kucak açmıştır. “Osmanlı ülkesine doğru akan mühâcir hareketi özellikle 1860 ve sonrasında hız kazanmıştır. Münferit göçlerin yerini büyük mikyastaki göçler alınca devletin göçe karşı gösterdiği tutum daha bilinçli bir hal aldı. Muhâcirler zamanın Osmanlı topraklarının her bölgesine yerleştirildiler.” (Akyüz Orat, vd, 2011: 43) Tarihî kaynaklarda, Osmanlı’nın Kafkas göçmenlerine yönelik olumsuz bir tutumundan söz edilmez. Ancak, yazarın son derece çarpıcı ifadelerle anlattığı bir zulümden, kıyımdan sonra gerçekleşen böylesi göçlerin trajik boyutlar içermesinin kaçınılmazlığı da ortadadır.

Yazar, ilerleyen satırlarda, Cevahir’in ağzından Osmanlı İmparatorluğu’na yönelik eleştirileri daha geniş zamanlara yayar. “O Osmanlı ki, savaşa her tuttuğunda, dağ gibi yiğitleri almış, ateşe sürülmüş yağ gibi eritmiş, gelinlerin kızların yayla misali göğüslerini çorak toprağa çevirmiştir. Yaylanın yiğitlerini, akbabalara yem olsunlar diye, çöllerde bir leş olarak bırakıp kaçmıştır.... Hay Osmanlı, vezirler, kazaskerler mi seçtin bizim yiğitlerimizden? Selvi boylu gelinleri yataklarına odalık olarak aldın yalnızca. Bütün işlerini de, devşirme içoğlanlarına bıraktın. Boyların yıkılsın...” Bu satırlarda, Osmanlı İmparatorluğu’nun tebaa içindeki Türk unsurlara yönelik tavrı da eleştirilmektedir.

Erendiz Atasü’nün, Ayla Kutlu’nun tarihsel roman yazmadığı, tarihsel olayların bireylerde bıraktığı izleri sürdürdüğü ve bunu yaparken anılarının yardımına başvurduğu (Atasü, 2012: 110-111) yolundaki sözleri, Kutlu’nun I. ve II. Dünya Savaşı ile ilgili tahlillerinde değil, fakat 93 Harbi esnasındaki göçü ailesi kaynaklı acı hikâyelerden öğrendiği için Osmanlı’ya yönelik eleştirel tavrında somutlaşmıştır.

1.2. İÇ GÖÇLER

Ayla Kutlu’nun göç olgusunda irdelediği diğer boyut, ülke içinde yaşanan göçlerdir. Bunlardan ilki Nevnihal’in gözüyle resmedilen ve Balkan savaşları sonrasında yaşanan göçlerdir. Nevnihal çizdiği resimde her türlü ayrıntıya dikkat kesilen bir gözün sahibidir: “...Yıldırım gibi başlayan ve yıldırım gibi biten Birinci Savaşın hemen ardından, teşrinievvel sonlarında, öküz ya da mandaların ardına koştukları kağnılarda, niçin seçildikleri anlaşılamayan çamur ve pislik içindeki pılı pırtıları ile yalınayak levent kadınlar, küçülmüş kurumuş, onca yokluğun içinde bile temizlenmeye deliler gibi uğraşan yaşlılar, yüzleri gülmele ağlamak, güzellikle çirkinlik, arsızlıkla vekar arasında kalakalmış donmuş çocuklar, İstanbul’un pisliliğini birdenbire olağanüstü boyutlarda artıran yığınlar halinde ve dalgalarla gelmişlerdi.” (2008: 103). Bu göçmenler için İstanbullu elinden geleni yapar ve çoğu Anadolu içlerine ve Ege’ye yerleştirilir. (2008:

103). Balkan Savaşları sonucunda yaşanan bu göçler pek çok edebî eserimize de yansımıştır.

Roman kurgusunda önemli olan iç göçler Emir Bey ailesinin yaşadığı göçlerdir. Nevnihal'in babası Yahya Efendi'nin ölümü ve siyasi gelişmelerin de etkisiyle aile, Emir Bey-Nevnihal-Yeşil Hanım olarak önce İstanbul'dan Ankara'ya göç eder. 1926-1930 yılları arasındaki Ankara dönemi, aile için hareketli bir dönemdir. Çünkü milli mücadelenin nabzı Ankara'da atmaktadır. Fakat İzmir Suikasti, İstiklal Mahkemeleri, Tahrîr-i Sukûn Yasası, Çerkez Ethem ayaklanması gibi mücadeleyi yaralayan faaliyetlerin yoğun karanlığı altında geçen Ankara günleri, Emir Bey'i oldukça huzursuz eder. Emir Bey, Urfa'ya gitme ve siyasetten uzak kalma kararı verir.

Ailenin Urfa yaşamı ise yaklaşık 10 yıl sürer. Emir-Nevnihal çifti çocuk sahibi olur ve Leyla doğar. Dört çocukla, iki karılı Batubey ailesi fertleri için bu zaman dilimi, bilinçlenme süreci olarak cereyan eder. Nevnihal toprağı ve sıcağı tanır, Gülhayat küsüp gitmeleri ile çocuklarında yaşattığı hüznü teşhis eder ve iki kadın sağlam bir arkadaşlık bağı kurarlar. Çocuklar en iyi okullarda okur, umut vaad eden mesleklerin sahibi olurlar. Leyla ise henüz küçük olduğu için, Batubey konağındaki yoğun sevgi ortamında ve Güneydoğu kültürü ile yetişir. Fakat Emir Bey'in ölümü ve II. Dünya Savaşı'nın ülke ile birlikte konağı da sürüklediği yokluk ile aile, bireyleri azalmış şekilde İstanbul'a göç eder. Nevnihal'in 97. doğum gününe kadar süren yaşamı ikinci romanda, ülkedeki siyasi atmosferin genç kuşağı nasıl etkilediği arka plan edilerek işlenir. Gülhayat-Nevnihal birlikteliğinin sıcaklığı ile ayakta duran Batubey ailesi bireyleri, artık, dünyanın kendisine ve toplumuna yabancı birer bireyi olmuştur.

BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI

Ayla Kutlu ikinci romanında Leyla'nın tarih öğretmenine bizdeki tarih algısını ve tarih yazma yöntemini tahlil ettirir. Şunları söylemektedir öğretmen: "Zor bir iştir çocuklar tarih yazmak. Tarih araştırması çok sabır ister. Aktarıcı olmayı seçer bizimkiler. Geleneğimiz budur. Tarihi anlamayız. Kültür birikimimiz de yoktur. Kimliğimiz kaygan, değişken ve belirsiz. Kitapların ardındaki gerçeği araştırarak gücün varsa, tarih okuyacaksın. Anlatılanları değil, anlatılmayanları öğrenirsen, tarih okudum diyeceksin." (2006: 351).

Yukarıdaki cümlelerde tarih öğretmeni Ayla Kutlu'nun tarih algısının sözcülüğünü yapmaktadır. Çünkü yazar da kahramanı gibi, bizim tarih algımızın eksik ve yanlış olduğunu düşünür: "Bizde tarih, eğitimin başladığı günden günümüze kuşaklar boyunca eski askeri başarılar ve abartılmış olaylar dizgesi olarak okutulmakta. Eksik ve yüzeysel bir tarih bilgisidir bu. Fena halde

koşullandırıcı ve gerçek nedenlerden koparılmış bir tarih aktarımıdır.” (Kutlu, 2012: 26).

Kutlu’ya göre bizde tarih, özgün bir sanat yapıtı gibi kabul edilir ve “gerçeklerle bağı kopmuş bir duygusal olaylar zincirinden ibaret vakalar rastgele” sıralanır. (Kutlu, 2012: 29). Oysa Kutlu, toplumsal şartları doğru yorumlayabilen sanatçının bu kolaycılığa düşmemesi ve olayların akasındaki gerçekleri gündeme getirmesi gerektiğini düşünür. Onun I. Dünya Savaşı’nı, insan ve topluma yansıyan yüzü yanında, neden ve sonuçları ile analize çalışması, bahsettiği perde arkası gerçekleri önemsemesi kaynaklıdır. Yazarın bu tarz gerçekleri, kahramanları, savaşı, göçü ve kendilerini sorgularken satır aralarında vermesi ise romanı tarihî roman sınırından çıkardığı gibi, sosyolojik bir çalışma olarak kabul edilmesini de önler.

Örneğin Emir Bey’in, annesini, göçmenliğini ve Kafkas Dağlarına özlemini ifade ederken, I. Dünya Savaşı’nın nedenlerine de değindiği bölüm, Kutlu’nun tarihî gerekleri metnine ustalıkla yerleştirdiği bölümlerden biridir. Emir Bey Osmanlı İmparatorluğu’na ve Kafkasya’ya karşı süren istilanın, değişen dünya şartlarını en iyi analiz eden Ruslar ve İngilizler kaynaklı oluşunu düşünmektedir: “Dünyada iki millet yirminci asrın gücünün farkına daha yirminci asır girmeden vardı. Biri Ruslar, biri İngilizler. Eski dünya toprakla, altınla, baharatla, ticaretle uğraşırken İngiliz, enerjinin hepsinin önüne geçeceğini fark etti. Rus, geriden geliyordu, ticaret metayı diye baktı petrole ve gaza. Yine de değerini kavradı. İkisinin de yüzyıldan beri bizi darmadağın eden savaşları bundan.” (2006: 298).

Bugün dünyada sıcak ve soğuk savaşların emperyalist ülkelerin rant ve enerji ihtiyaçları için devam ettiği düşünülünce Kutlu’nun kahramanına I. Dünya Savaşı’nın asıl nedenini tahlil ettirirken haklı olduğu görülmektedir. Yine yazarın İngiliz ve Fransızların Güneydoğu’yu tercih nedenini petrol ve enerjiye bağlaması ve bu işgalle ilgili tahlilleri de dönemin ve bugünün politik gerçekleriyle örtüşmektedir. Yazara göre Mezopotamya “kağıt (bir) harita”, “(bir) altın paket” (2006: 247) gibi İngilizlerin koltuğuna kısırılmasına rağmen, onların Musul ve Irak’a odaklanması ileri görüşlü bir millet olmalarındandır. “İngiliz geliyor. Mezopotamya ... bir kağıt harita gibidir ... dürülüyor. İngiliz koltuğunun altında bir paket.

Sonra İngiliz, çok geniş yerde olmaksansa, çok kârlı bir yerde olmayı hedef küçültmeyi yeğliyor. O bir tüccar. Dönüyor; Musul ve Irak yetecek kendisine.” (2006: 247).

Kutlu’nun nazarında Fransızlar, İngilizler gibi akıllı değildir. (2006: 72). Bu nedenle de Fransız, enerjinin, petrolün yerine toprağın peşine düşmüştür: “Fransız tüccar değil. Fransız, taa Napolyon’dan beri, toprak demek, güç demektir diye inanıyor. Fransız geniş toprakları seviyor. Geliyor, tuzağa düşüyor...” (2006:

72) yazara göre Fransızların “Ermenileri silahlandırmaya kan davası gütmeye başladığı” (2006: 72) Urfa’da tarihsel hak iddiasında bulunmaları, toprağa duydukları sevgi dolayısıyladır.

Yazar, Birinci Dünya Savaşı’nın nedenlerini sorgulamakla yetinmez. Savaş sırasında azınlıkların durumu, tehcir gibi meseleler de yazarın savaş gerçeği olarak görmezden gelemediği durumlardır. “Yunan yürüyor, kan döküyor boyuna. Büyük savaşlardan çıkmışız. Bütün erkek nüfusu yitirmişiz. Arkamızdan vurulmuşuz. Cephelerde çarpışırken, anamızı, karımızı bıraktığımız toprağı altımızdan çekip almışlar... Tehcir, tehcir diyorlar. Tehcirin bir durağı da Urfa’ydı. Durdukları anda, işleyen bir makineyi, yani kanı ve zulmü saçmaya başladılar.” (2008: 62) ilerleyen satırlarda, Kafkasya’da kendi ailesine yapılmış zulmü anımsadıktan sonra “üç yıl önce Urfa’da benzer şeyler yapıldı” diyen Emir Bey, bir yandan türlü acılar yaşandığının dile getirir; bir yandan da bunların tek taraflı olmadığını gerçeğini vurgular.

Nevnihal’in İstanbul’un işgali sonrası Ermenilerin ve Rumların duyduğu sevince tepkisi, Memaliki Osmaniye’nin bütünlükçü politikasının da iflasını özetler: “Uzakta, çok uzakta kıvrak bir ut sesi. Bir yitiyor, bir darbukanın duruşlarında yükseliyor. Ne bitmez sevinç gösterisi... Onlara ne yapmışlardı? Bağrımıza basmıştık. Yüzyıllardır onlar da Osmanlı demiştik. Komşuyduk. Yangında, zelzelede, selde, baharda, bayramda korkuyu ve sevinci birlikte yaşamıştık.

Acılı günlerimiz ortaktı, biz öyle inanıyorduk. Şimdi bizim acımız, onların sevinci... Onlar onlar diyorsam, bunu şimdi diyorum. Onlar ve biz, hepimiz Memaliki Osmaniye’nin mümtaz kişileriydik. Sonra ne zaman kin birikti içlerinde ve taşı, güçlülere dayanıp bizi boğmak istediler? Buna hakları yok, olmaz.” (2008: 61).

Yazar Nevnihal’in tespitlerini doğrulamak için, yukarıdaki sözlerin devamında, Aydın Mebusu Emanoilidi Efendi’yi konuşturur ve Rumların Osmanlı’ya karşı güttüğü kini sorularla görünür kılmaya çalışır. Bu mebusun sorularına cevap veren ise Emir Bey’dir: “Bunu, benim ırzıma, toprağıma, insanıma göz dikmiş bir milletin mensubunun sormaya hakkı olur mu?” (2008: 62).

Emir Bey, kayınvalidesi Yeşil Hanım’ı umutsuzluğa düştüğü bir anda zafirin kazanılacağına iknâ etmeye çalışırken de aynı ihanete dikkat çeker: “Biz onları bitireceğiz. Akıllarını başlarına devşirmedikçe, bitecekler. Çünkü bu milletin Harimi İsmetine taarruz edenler onlardır.” (2008: 141). Emir Bey’e göre mazlum olan haklı olandır ve savaşı kazanmayı da bu haklılık getirecektir.

Emir Bey’in karşısına, kardeşi Müslüman bir kadını taciz eden Yahudi Sava’yı çıkaran Kutlu, Emir Bey-Sava diyaloguyla da, bahsi geçen ihaneti işlemeye devam eder. Sava, “mebus bey” den kardeşini kurtarmasını isterken, Emir

Bey haklı bir acımasızlık içindedir: “Senin kardeşin, o Rumlar, o Senegalli niçin saldırıyorlar, niçin kendi soylarından birine saldırmıyorlar? Sizler ki yıllar yılı bizim topraklarımızda ferah fahur yaşadınız. Ne yaptık size böyle aşagılamaya kalkışmanıza neden olacak?” (2008: 144). Bu sözleriyle azınlıkların İstanbul’daki taşkınlıklarına karşı duyduğu öfkeyi kusan Emir Bey, sözlerinin devamında Türk askerinin ve İstanbul halkının tutumunu “savunma” olarak tanımlar: “Toprağımıza canımıza namusumuza dinimize namusumuza saldıranlar sizlersiniz. Bu savunmadır. Savunmada kan dökülür.” (2008: 144).

Yazar, azınlıkların ihanetini anlatırken, tarafsızlık kaygısından tam olarak sıyrılmadığını da göstermek ister. İmparatorluğun tüm unsurlarının aynı ihaneti paylaşmadığını bilincindedir ve Sava’nın karşısında var kılınan Andon karakteriyle de bu durumu örneklendirmeye çalışır. Andon, Nevnihal’in babası Yahya Efendi’yi tedaviye gelen Rum asıllı bir doktordur. Kendisini “Osmanlıyım” diye tanıtan Andon’un oğlu “aptallığın şehidi”dir ve “Venizelon öyle istedi diye” canını vermiştir. (2008: 117). Fakat Andon oğlundan farklı olarak, “vatanın insanın soluduğu yer olduğuna” (2008: 123) inanan ve ülkesini seven bir Rum’dur: “Bendeniz, Osmanlıyım Yahya Efendi. Bu toprağın ekiniyle doydum. Burada doğdum, tahsil yaptım. Gençliğimde çıktım dışarı. Bütün Evropa’yı dolaştım. Sonra baktım ki ben başkayım, döndüm geldim. Bizden ayrıdır onlar.” (2008: 116).

Ayla Kutlu’nun objektifinin sonraki konuğu ise Türklerdir. Millî mücadeleyi cephe sahneleriyle değil, cephe gerisinde bıraktığı yankıyla işleyen yazar, süreci sekteye uğratan ve ihanetin farklı bir boyutunun öznesi olan Türk insanını da yargılar. “İngilizci Seniha”², “Nigâhbancı Reşit Efendi” onun bu yargılama için kurguladığı iki ayrı karakterdir. İstanbul’un işgali üzerine “Sarı Paşa”nın, “Geldikleri gibi giderler” sözü mandacıları rahatsız eder ve onlardan biri olan Reşit Efendi, düşündüklerine yazar tarafından sansür uygulanmadan konuşturulur: “A beyler a efendiler ne işiniz sizin, Ankara yoluna acıyorsunuz? Hazır savaş bitmiş işte. Hazır efendimiz müstevlileri yumuşatmak, daha çok kan dökülmesini önlemek için Mevla’dan aldığı güçle, gece gündüz demeyip çalışıyor... Oturun siz oturduğunuz yerde. Neler çıkarıyorlar: Misakımilli’ymiş. Hangi misak a efendim? ... Kafa tutacak halin mi var? ... Onlar ne verirse, aldığınla yetineceksin?” (2008: 55). Düşman kuvvetleriyle en azından gönül iş birliğinde olan bu kimseler, pek çok romancımız için anlatılmaya değer bir malzeme olmuştur.

Reşit Efendi, sözlerinin devamında, halkın savaşıardan bıkmışlığına değinir ve Milli Mücadele güçlerine duyulan tepkinin boyutlarından biri olarak da, halkın onları İttihatçıların devamı olarak algılamasından söz eder.

Yazarın hançeri kendine vuran Türk insanıyla ilgili tespitleri halktan kişilerle sınırlı değildir. Kutlu, kimi zaman isim verdiği, kimi zaman saklı tuttu-

ğu birçok siyasi kişiliği de hançer sahibi olarak kurgular: “Ankara’dan gelen haberler kötü. Mecliste Kemal Paşa’ya muhalefet büyüyor. Yunan ilerliyor ve her kafadan bir ses çıkıyor. Milliciler sessiz. İtilafçılar, İngilizciler, Amerikalılar sevinçli. Gazetelerinde olmadık şeyler yazılıyor. Hakaretler ediliyor. Hele Ali Kemal Bey’in yazdıkları yazı değil, sövgü ve hakaret yalnızca. Sanki bu geri çekilişler kendi vatanlarının yeniden rüsva oluşu değil...” (2008: 115).

Kutlu’nun yargıladığı Türkler içinde İstanbul halkı büyük oran teşkil eder. Yazar, İstanbul halkının memleketin ahvaline karşı takındığı tavrı fırsat buldukça eleştirir ve onları duygusuzlukla suçlar. Sözcüsü Emir Bey, Nevnihal’i bile bu dairede kabul eder ve yukarıda bahsi geçen Sava’ya kulak vermesi konusundaki nasihatlere sinirlerir: “Ne diyorsunuz siz Nevnihal? Rumlar Ermeniler kanımıza susamışlar görmüyor musunuz? Görmüyorsunuz, bilmiyorsunuz. Nasıl bilebilirsiniz? Siz, saadetlü şehri rahat insanlarısınız. Öyle mi dünya? Hiç mi önemi yok sizin soyunuza yönelmiş silahların?” (2008: 142).

Has bir İstanbullu olan Nevnihal ise bu konuda ikilem yaşar. Önce Emir Bey gibi düşünür ve “Yıllarca Anadolu’da Rumeli’de olan bitene dışarıdan bakıp üzülen insanlar olduğumuz doğru... Erkeklerini savaşlarda telef etmeyenlerin şehriydi burası, mutluluk kentiydi.” (2008: 64) der. Fakat görüldüğü üzere geçmiş zaman kipiyle konuşur. Çünkü bir değişim söz konusudur ve Nevnihal bunu gözlemleyebilmektedir: “Ama şimdi bütün başlara cehennem ateşleri yağıyor” (2008: 61).

Artık İstanbul da tüm ülke gibi yangın yeridir ve yaşanan her gelişme İstanbul halkını da etkilemektedir. Nevnihal’in annesi Yeşil Hanım İstanbul’un durumunu şu sözlerle özetler: “Biz, hiç değilse arpa ekmeği buluyoruz. Onu da bulamayanlar, Harbi Umumdan beri süpürge tohumuyla samanı karıştırarak ekmek yapanlar öyle çok ki. Tuz yoktu, Gaz yoktu, Sokaklar bir yandan yangınlar, bir yandan Anadolu kasabalarına göçenler ve hızlı ölümlerle, boynuna tenhalaşıyordu.” (2008: 113).

Bunun yanında İstanbul’un yitip giden değerleri, savaşın bu kentteki yıkımının bir başka boyutudur: “Öte yandan, otomobiller, eğlence yerleri artıyor, gazetelerde Nevnihal’in adını duymadığı eşyanın methiyesi yapılıyordu.” (2008: 113). Hatta içlerinde “Müslüman kadınların da bulunduğu söz edilen” kadınların (2008: 90) “türlü üniformalar giymiş subaylarla” (2008: 90) düşüp kalktığı bile gözlenmektedir İstanbul’da. Çünkü savaşın etkisiyle “insan köpekleşmiştir” (2008: 59) ve onun temsilcisi Yeşil Hanım’ın fukarası Araklılı’dır. Yıllarca “kana, ateşe, ekmeğe, eve, vatan toprağına, haksızlığa” (2008: 110) duyduğu hasretle zalimlikler yapan bu adam, bir şarapnel parçasıyla yüzünün yarısını kaybeder ve cezasının bu dünyada kesildiğini düşünür: “... Hüda istediği kadar gün yüklemiş bu yarım bedene. O güne kadar sürükler dururum. Daha ötesinde?.. Ben yokum. İnsana el süremem... İsterim ki olmasın öbür dün-

ya. Ne yaptım sa cezamı burada çekeyim bitsin. Bir köpek gibi yaşadığımdan, yaptıklarım bu dünyada kalsın.” (2008: 112).

Savaşın etkisini insan boyutunda ele almaya Araklılı ile başlayan Kutlu'nun bu dikkati kadın ve çocukta yoğunlaşır. Çünkü yazara göre savaşın asıl mağduru onlardır. Kadının mağduriyetini, Emir Bey'in arkadaşı Cami Bey'in eşinin solup giden güzelliği ve Nevnihal'in arkadaşı Müyesser'in ise çocuğunu babasız büyütürken yakalandığı ince hastalıkla görünür kılan Kutlu, çocuklar konusunda daha hassastır: “İşte orta yerde kalanlar: Döküntüler... Çoğu çocuk. Saldıranlar da, kaçanlar da onların çoğunu arkada bıraktılar. Hep böyle oluyor zaten. Deliler gibi dolanan, bir şeyler yapmayı düşünen ama ne yapacaklarını çözemeyen kabaca çocukları, elleri ağızlarından çekmeden orada burada dolanan, aranan, ağlayan küçücük çocukları... Köpekler, binek taşları, yıldırım çarpmış gibi yanık ağaçlar gibi bıraktılar. Ayak altından kaçamayanlar, ânında ölmüşlerdi zaten. Ne de kolay ölüyorlardı. Kasatura, kama, bıçak hemen giriyordu içlerine. Etleri, kemikleri yırtılıyordu: Etleri ekmek, kemikleri kâğıt sanki...” (2008: 37). Ermeni zulmünün, çocukları ayırt etmediğini anlatan bu satırlar, Birinci Dünya Savaşı ile ilgili olarak daha kansız, ancak, yine de acıdan, kederden payını alan çocukları anlatarak sürer.

“Bu savaşı geçiren herkes, hele çocuklar, fırına düşmüş kâğıt gibi kavrulduklar açlıktan, yoksulluktan” (2008: 50) şeklindeki cümleleriyle çocuklar için duyduğu kederi dillendiren Kutlu, onların toplumun ahlakî değerlerini umursamayan bir duruma gelmelerini savaşın sonuçlarından biri olarak görür. “Değerlerde inanılmaz çöküşler yaşanıyor savaşların ardından. Belki en büyük zararı bu bakımdan oluşturuyor savaş. Çocuklar, on yıl öncesinin çocuklarından çok farklı. Onlara göre her şey çalınabilir. Çünkü çalmak ayıp değil.” (2008: 124).

Çünkü Osmanlı bozulmuştur, bitmiştir: “Bozulduk, bittik biz. Biz, Osmanlılar...” (2008: 127). Erendiz Atasü'nün “büyük tarihsel olayların bireylerde bıraktığı izleri, bireyleri nasıl yeniden biçimlendirdiğini anlatır” (Atasü, 2012: 111) dediği Kutlu, yukarıdaki cümleyi, savaşla yaşamı yeniden şekillenen Nevnihal'e söyler. Nevnihal, “Bizi üzen şeyler giderek seyreliyor, durum iyiye doğru değişiyor. Ama biz de giderek azalıyor, küçülüyoruz. Yok oluşun yolundayız. Osmanlı bitti.” derken yaşananları toplumsal bir değişim, dönüşüm sebebi olarak görür. Kendisi de olumlu bulmadığı bu değişimden payını almıştır: “Acı çekmiyor düşman gemilerine bakarken. Görüyor ama yüreğine dokunmuyor. Babasından ne kadar az şey kalmış. Birazını da kendi elleriyle yok etti.” (2008: 125).

Yazar, Osmanlı Devleti'nin yalnız savaş zamanlarına değil, öncesine de bakar. “Sanki ölümden korurmuş gibi, bir büyük taşın, bir kütüğün, bir yıkık kapının, Çingenelerin toplayıp yığıldıkları yangın artıklarının yakınından çıkıyor bütün ölümler. Kiminin üstünde tek kâğıt yok. Bir kâğıt, bir devlet demektir. O

bile yok. Künye vermeyi becerememiş bir devlet. Hepsinde ortak olan, muşambaya yahut deriye sarılı bir muska. Devlet olmayınca, her şey için Tanrı'ya sığınmaktan başka çare kalmıyor" (2008: 105) diyen Yahya Efendi, barış zamanlarında halkına bir hüviyet vermeyi bile becerememiş bir devletten söz eder. Hatta devlet olmadığını söyleyerek, insanların her şey için Tanrı'ya yönelmesini buna bağlar.

Ayla Kutlu, Batubey ailesinin 1944 yılı başında yaşadığı bir krizi yorumlar-ken de aynı bakış açısını yansıtır: "Osmanlıyız ya, adiliz ya, hak tanır, hak korur, tarafsız kalırız ya..." (2006: 348) sözlerinde eleştiri üslûbu sezilen yazar, devam ederken alıntıladığı dörtlükle bu konudaki son sözünü söylemiş gibidir: "Biz, şalvarı şaltak Osmanlıyız." Şalvarı şaltak Osmanlı/ Eğeri kaltak Osmanlı/ Ekende yok, biçende yok/ Yiyende ortak Osmanlı!"

Yukarıda bizim tahlile çalıştığımız zıtlıklara ve ihanete; ya da yazar ve kahramanların kimi zaman içine düştüğü umutsuzluğa rağmen Türk ulusu, I. Dünya Savaşı sonrasında giriştiği Milli Mücadele'den galibiyetle çıkar. "Vatan yolunu Tanrı yolu bilen" (2008: 82) ve kendi hayatını unutan Türk, "insanları ve toprağı ve bütün diğer varlığıyla" (2008: 60) yapayalnız bırakılmış olmasına rağmen, "Ulu Tanrı'sına dayanmış" (2008: 60) ve ayağa kalkmayı başarmıştır. Kuşkusuz mimar Gazi Paşa'dır; ama Türk insanı onun en büyük desteğidir ve gücünü Tanrı'sından almıştır: "Kuşkusuz, Gazi Paşa kazandı Meydan Muharebesini. Ama eli silah tutmayanlar bütün Anadolu ve Ankara ne çok dualar ettiler..." (2008: 149).

İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI

"Ben savaşa her zaman karşı oldum. Düşmanlıklar ile aklın önüne geçmiş hırs ve intikam duygusu yönünden eksikli birey olmalıyım" (Kutlu, 2012: 32) sözlerinin sahibi Ayla Kutlu söz konusu savaş karşıtlığını, dünya savaşlarını çok boyutlu inceleyerek ortaya koymaya çalışır. Yazarın savaşla ilgili en önemli tespiti ise "saçma" kavramında karşılık bulur. Nitekim Osmanlı'nın yıkılış sürecini canı acıyarak seyreden kahramanı Yahya Efendi savaşın saçmalığını şu sözlerle ifade eder: "Almanların yanında İngilize karşı harbe girildiği söylendiğinde Yahya Efendi inanmıyor. Böyle harbe girildiği nerede görülmüş? Şimdi savaşlar ipek yatak üstünde mi başlıyor?" (2006: 286).

Ayak sesleri birinci kitabın sonunda duyulmaya başlayan, "Daha bize gelmediyse bile dört bir yanımızı sardı"(2008: 232) cümlesine konu olan ve Nev-nihal için "zor şey" (2008: 232) olan II. Dünya Savaşı ise romanlarda, I. Dünya Savaşı'na göre daha kurumsal bir yaklaşımla tahlil edilir. 10 Kasım 1938 gecesi Leyla çocuk aklıyla savaşı şöyle tanımlar: "Savaş nedir? Leyla onun korkunç olduğunu biliyor. Hastalıktan, açlıktan, üşümekten, hatta ölmekten bile daha

korkunç. Bunların toplamından da daha korkunç olabilir, çünkü uzun sürüyor.” (2006: 16).

Bahçede çiçek açmayan ihlamur ağacının sorumluluğunu savaşa yükleyen (2006: 60), savaştan nefret eden ve korkan Leyla savaşı bir tiyatro oyununa benzetir. Fakat bunu yaparken olgun bir çocuk gibi davranabilmiş, savaşız dünyaların özlemine duyumsayabilmiştir. Savaş en çok çocukları yaralamaktadır; ama yapacak bir şey olmadığına, savaş engellenemediğine göre, çocukluk çağını iyi değerlendirmek gerekir: “Savaş çıkarsa, ne getirecek olursa olsun savaşız bir dünyayı fark etmesi gerektiğini düşünüyordu. Düşünüyordu sahiden. Savaşın kimliği istese de istemese de seyredeceği bir tiyatro oyunu olacaksa, bari çocukluğunu yaşasın.” (2006: 48).

I. Dünya Savaşı’nı araştırarak ve anılarla besleyerek işleyen Kutlu, II. Dünya Savaşı’nın canlı tanıklarındandır. Savaşı Leyla’nın gözüyle tahlili, kendi çocukluk ve gençlik yıllarının bu savaşın gölgesinde geçmesinden kaynaklanmaktadır: “Ülkenin ve dünyanın sıkıntılı günlerinde bilinçlenmeye başlıyordum. Yoksul ve kuruluşunun hemen ardından dünyadaki yaşanmış en büyük ekonomik buhran ile boğuşan ülkede, bu zorluğun üstüne, İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı aşırı yoksunluklarla karşılaştı gelişme çağı.” (Kutlu, 2012: 27).

Romanın kahramanlarından Kaya “Ne de olsa, savaşın soğuk biçimde sürdüğü bir ülke burası” (2006: 175) der, fakat Ayla Kutlu, savaş şartlarından ziyadesiyle etkilenerik büyür: “Elektrik bulunan bir evde doğmuştum ama bir buçuk yaşından beri bütün barınaklarımız lamba ışığıyla aydınlanıyordu.

Karanlık... Bütün çevremiz karanlıkla sarılıydı: Gecenin karanlığı, yoksulluğun karanlığı ve savaşın karanlığı... Hepsi evimizde odaklanıyordu.” (Kutlu, 2007: 53).

Emir Bey’in, “Dünya’nın gördüğü en hızlı savaş bu. Yenilen ölü; yenenin başının döndüğü olup bitenden” (2006: 361) sözleriyle nitelediği II. Dünya Savaşı’na Türkiye girmez. Ama ülkede savaş şartları yaşanır, savaş ekonomisi uygulanır ve gergin bir ruh hali söz konusu olur. “Dünyaya yağ gibi, kara bir haber gibi” (2006: 170) yayılan savaşa girip girilmeyeceği bile uzun müddet korku kaynağı olur: “Sınırlardan girdi girecek. Her sabah, savaşa girildi haberiyle uyanmanın korkusu içinde bütün insanlar.” (2006: 170) Bu nedenle de “Edebiyatın beslenme kaynağı, yaşam ve yaşayan insandır. Kusurları, yetenekleri ve kısa sayılacak ömrüyle insan...” (Kutlu, 2012: 25) diyen Kutlu, II. Dünya Savaşı’nı insana yansıyan yüzüyle tahlile devam eder. Örneğin Kutlu ülkedeki Hitler hayranlığına tanıklık etmiş bir neslin üyesidir: “Savaş başladığında bir yaşımı yeni doldurmuş olmalıyım. Ülke büyük çoğunlukla Hitler hayranlığıyla, savaşın heyecanını dışarıdan, tuttıkları takımın başarısıyla başı dönen taraftar gibi izliyordu... Babamın arkadaşları, 3 yaşındaki ağabeyimin saçlarını Hitler gibi tarıyarak onu “küçük Hitler” diye seviyor, 63 ilden oluşan hemen

bütün ülke Hitler hayranlığını vurguluyordu.” (Kutlu, 2007: 23) Kutlu’nun bu tanıklığı, EBK’de Leyla’nın korkularına yansır: “Alman çizmesi, Alman hava gücü, Alman marşları... Alman... Alman... Leyla duymadığı, hayal edemediği bu görünmeyen güçten ölesiye korkuyordu.” (2006: 13).

Nevnihal ise Kutlu’nun Hitler gibi saç kestirme modasıyla ilgili sözlerinin yansıtıcısıdır: “... Memleket kaç yıldır bir tuhaf olmuş zaten. Kimi koca adamlar bile saçlarını Hitler biçimi kestirir, onun edasıyla dolaşırlardı.” (2006: 350).

Ayla Kutlu romanlarındaki sosyolojik durumları tarihi bir gerçekle bağdaştırma ilkesini, Alman hayranlığı için de uygular, bu hayranlığı Türk insanın “devlet” algısıyla örtüştürür. Ona göre Türk için “Devlet: Ebed-müddet-ti(r)” (2006: 176). Bu nedenle de “Ayakta kalmak için her şeyi yapacak bir devletin uyruğu” (2006: 176) olunmuştur. Fakat belirlenen saf, ülkede “Yokluktan başka” (2006: 164) bir şey çoğaltmamıştır. “Tabii hastalıklar, fuhuş, karaborsa da vardır.” (2006: 164). Savaşın ülkede yarattığı ideolojik kutuplaşma da cabasıdır ve Batubey ailesi üyeleri bu kutuplaşmayı derinden yaşamışlardır. Mahmut Hitler’ci, Batu Stalin’cidir.

Savaşın beklenilenden farklı sonuçlanması ise her iki taraf için de hayal kırıklığı yaratır: “Müttefikler Berlin’e yürüyordu. Ateşkes imzalanmamıştı ama Alman Führeri bitmişti. Soluğu kesilmiş insanın öldüğünü ilan etsen ne olur, etmesen ne olur?” (2006: 182). “Hitler’in bütün Avrupa’yı ezeceğine” (2006: 51) inanan Mahmut bile sonucu şaşkınlıkla karşılamıştır. “Alman’ın yenilmesini aklı almıyor. Nedir bu yahu? Şans oyunu mu savaş mı?” (2006: 182). Mahmut’un savaşı şans oyunu olarak görmesi yine Ayla Kutlu’nun yukarıda bahsi geçen ve roman boyunca çeşitli vesilelerle açıklamaya çalıştığı “saçma” kavramını akla getirmektedir.

“İlkbaharda Almanya, yazın son ayında Japonya teslim olunca Türkiye derin bir soluk” (2006: 183) alır. Fakat Batubeg ailesindeki kutuplaşma, yaprak dökümüne neden olur. Emir Bey’in kızları aşk acıları ile baş başa kalırken, Batu yurt dışına kaçmak zorunda kalır. Mahmut ise siyasî otorite tarafından vali olarak atanmasına rağmen, mutluluğu kadında ve içkide aramaya devam eder. “Tarih, mekân ve sosyolojik yapının eridiği potanın atmosferini” (Kutlu, 2012: 30) soluyarak öğrenen Ayla Kutlu, öğrendiklerini, “Türk insanının sergüzeştini zaman, mekân ve değerler yönünden özgür kılarak” (Kutlu, 2012: 30) yazmayı başarmış; Batubey ailesini de bu amaç için vasıta kılmıştır.

SONUÇ

Ayla Kutlu’nun geniş ürün yelpazesi, bilimsel çalışmalara, genellikle, içerdiği mekânlar ve odaklandığı kadın problemleri ile konu edilmiştir. Örneğin Zer-

rin Arslan “Kutlu’nun roman ve öykülerindeki mekân söylemi, hem doğal ve inşa edilmiş mekânların söylemsel ve söylemsel olmayan koşullarını hem de söylemlerarası ilişkileri anlatır” (Arslan 2012: 210) demektedir. Nesrin Karaca’nın Kutlu’yu “Kadın olağanüstülüklerini vurgulamak isteyen bir yazarımız” (Karaca, 2006: 57) olarak kabulü ile Sezgi Bakı’nın Kutlu için söylediği “Edebiyat camiası içinde ‘toplumsal gerçekçi’ bir anlayışla ve kadın duyarlılığına sahip bir yazar kimliğiyle Ayla Kutlu da kadın sorunsalına yer veren yazarlardandır” şeklindeki sözler, yukarıdaki sav için örnek olarak kabul edilecek tarzdadır.

Bu çalışma, alışlagelenden farklı olarak, Kutlu’nun tarih algısını ve tarihî gerçeklere yaklaşım biçimini ortaya koymaya çalışmış ve Kutlu’nun, “Çağdaş Türk edebiyatında geçmişi, dünü, yarına, yerel kültüre, ulusala ve evrensele bağlayan yazarlar kategorisinin” (Karaca, 2006: 57) bir üyesi olduğu görülmüştür.

Yazar, bu çalışmaya esas olan romanlarında savaş karşıtıdır. Aile geçmişiinde savaş nedeniyle zorunlu bir göç deneyimi bulunan yazarın çocukluğu ve gençliği de dünya savaşlarının gölgesinde şekillenmiştir. Bu nedenle savaşın içindeki insan durumlarını göç ve insana yaşattığı yıkım ekseninde işler. Söz konusu yıkım ailevi, ekonomik ya da siyasi boyutlu olabileceği gibi ruhsal boyutlu da olabilir. Yazar, savaşın insan ruhunda yol açtığı bozulmalardan biri olarak ahlâkî değer yargılarının değişmesi ya da itibar kaybetmesine de değinir. Fakat bu, Kutlu’nun savaşı sadece psikolojik boyutlarıyla işlediği anlamına gelmez. Yazar, dünya savaşlarını sosyolojik ve tarihî süreci de göz ardı etmeden ele alır. Onun I. Dünya Savaşı’nın nedenlerini analiz ederken görebildiği gerçekler ile II. Dünya Savaşı’nı daha çok iç siyasete yansıyan yüzü ile tahlili, bunun kanıtıdır. Ancak, romanlarda yazarın sosyolojik ve tarihi sürece bakışında yeterince objektif olup olmadığı konusunda kuşku uyandıran satırlar da mevcuttur.

Ayla Kutlu, inceleme konusu romanlarda savaşın insan ve topluma yansıyan boyutlarını daha çok kadın kahramanların gözünden anlatmıştır. Emir Bey’in göçmenlikle, savaşla ilgili kişisel tespitlerini onun ağzından dinlemekle birlikte, bu konuda da etkileyici tespitler, onun hayat öyküsünün başkahramanları olmuş kadınlara aittir. Ancak, bu durum, söz konusu romanların, savaş olgusunu kadın gözüyle değerlendiren eserler olarak okunmasına yol açmamalıdır. Yazar, kadın duyarlılığından, aile geçmişine ait hatıralardan yararlanarak savaş olgusunu gerek insani gerek toplumsal boyutlarıyla ele almayı başarmıştır.

DİPNOTLAR

¹ *Bir Göçmen Kuştı O* başlıklı kitap çalışma içinde BGKO kısaltmasıyla ifade edilecek ve romandan yapılan alıntılar sayfa numarası ile verilecektir. *Emir Bey’in Kızları* başlıklı kitap da çalışma içinde EBK kısaltmasıyla ifade edilecek ve romandan yapılan alıntılar sayfa numarası ile verilecektir.

- 2 Yıllardır İngilizlerin gelmesini bekleyen Seniha" (2008: 54) İnönü zaferi sonrası, sokaklarda sevinç gösterileri yapar ve "Paşalar, yaşasın Milliciler, bin yaşayın..." (2008: 96) sloganları atar.

KAYNAKÇA

- Akyüz Orat, Jülide v.d., *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kafkas Göçleri*, Kafkas Üniversitesi Yayınları, Kars, 2011.
- Arslan, Zerrin, "Ayla Kutlu'nun Roman ve Öykülerinde Mekân Söylemi" *1. Kadın Yazarlar Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 196-234.
- Atasü, Erendiz, *Benim Yazarlarım*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2000.
- Atasü, Erendiz, "Roman ve Şark", *Emir Bey'in Kızları*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2006.
- Atasü, Erendiz, "Ayla Kutlu'nun Eserlerinde Feodalizm İmgeleri ve Feodalizm Eleştirisi", *1. Kadın Yazarlar Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 110-125.
- Aytaç, Gürsel, *Çağdaş Türk Roman Üzerine İncelemeler*, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2012.
- Balcı, Sezgi, "Ayla Kutlu'nun Hikâyelerinde Ataerkilliğin Kadın Üzerinden Bir Yorumu". *1. Kadın Yazarlar Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 253-263.
- Direnc, Dilek, "Emir Bey'in Kızları, Ayla Kutlu'nun Kadınları", *Varlık*, S. 1108, s. 53-80.
- Karaca, Nesrin, *Edebiyatımızın Kadın Kalemleri*, Vadi Yayınları, Ankara, 2006.
- Kutlu, Ayla, "Çağdaşlık ve Türk Romanı", *Gösteri*, Sayı: 67, s. 26-27
- Kutlu, Ayla, *Emir Bey'in Kızları (Bir Göçmen Kuştu O (2))*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2006.
- Kutlu, Ayla, *Zaman da Eskir*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2007.
- Kutlu, Ayla, *Bir Göçmen Kuştu O*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2008.
- Kutlu, Ayla, "Fuji Dağındaki Bir Damla Yağmur Suyu", *1. Kadın Yazarlar Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 126-195.
- Sezer, Sennur, "Bir Dönem Romanı Bir Göçmen Kuştu O", *Hürriyet Gösteri*, Ekim, S. 159, s. 22-23.

MAHMUT YESARİ'NİN ROMANLARINDA SOSYAL ADALETSİZLİK TEMASI

Elif Öksüz Güneş*



Özet: Sosyal adalet, maddi refah unsurlarının sosyal sınıflara dengeli şekilde dağılımı ile ilgili bir kavramdır. Sosyal adaletin yokluğu mevcut dengeyi kesintiye uğrattığından toplumu oluşturan sınıflar arasında mücadelelere yol açar ve düzeni bozar. Savaş sonucunda meydana gelen bunalım diğer toplumları olduğu gibi Türk toplumunu da etkiler. Yaşanan olumsuzlukları fırsat bilen bir grup, savaş yıllarında yaptıkları vurgunlar yoluyla zenginleşir. Sermaye sahipleri, emeğini satan, kol gücünden başka gelir kaynağı bulunmayan işçileri sosyal güvenlik garantisiz çalıştırır. Bu durum, toplumdaki sosyal adaletsizliğe işaret eder. Toplumun sözcüsü olan sanatçı, içinde bulunduğu koşullara kayıtsız kalmaz. 1895-1945 yılları arasında yaşayan Mahmut Yesari de eserlerinde halkın kıtlık ve sefaletle boğuşan yaşamlarına karşılık, harp zenginlerinin şaşaalı hayatını eleştirel gözle anlatır. Bu çalışmada sosyal adaletsizlik temasının Yesari'nin Çoban Yıldızı, Bir Aşk Uçurumu, Pervin Abla, Gece Yürüyüşü, Kanlı Sir, Tipi Dindi ve Bahçemde Bir Gül Açtı romanlarında nasıl ele alındığı incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: sosyal adaletsizlik, harp zenginleri, yoksulluk

THEME OF SOCIAL INJUSTICE IN MAHMUT YESARİ'S NOVELS

Abstract: Social justice is a concept that related with a balanced distribution of the elements of material well-being on social classes. As the lack of social justice disrupts the current balance, it leads to challenges and disrupts the system between classes in society. The crisis caused by the War effects Turkish society as in other societies. A group that takes advantages from experienced negativities, enriched by their scoops during the war years. Without any guarantee of social security, capital owners employed the employees that were selling their labor, haven't any other source of income aside from their arm strength. This situation refers to the social injustice in the society. As a spokesman of the society, the artist conditions in which could not remain reckless in conditions. Mahmut Yesari who lived between 1895-1945 explains luxurious lives of the riches from war, corresponds to the lives of people struggling with famine and misery. In this study, it will be examined the theme of social injustice, how they deal with the Yesari's novels such as Shepherd's Star, A Love Gap, Sister Pervin, Night Walk, Bloody Secret, The Snowstorm Quitened, A Rose Opened in My Garden.

Key Words: Social injustice, war riches, poverty

* Araştırma Görevlisi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
elif.oksuz@hotmail.com

GİRİŞ

Edebi eserler insanın var oluş kaygısının, hayata yüklediği anlamları ifade etme biçiminin ürünüdür. Toplumun sözcülüğünü üstlenen, kitlelere ışık tutmayı amaçlayan sanatçı, maddi ve manevi anlamda insanın aydınlanma, kültürlenme, bireyleşme sürecini eserleri aracılığıyla yansıtır. Bu sırada *küçük adamın* sorunlarından hareketle, toplumsal problemlere dikkat çeker. 1895-1945 yılları arasında yaşayan, elli yıllık ömre birçok eser sığdıran Mahmut Yesari, yaşadığı çağın bireyler üzerinde bıraktığı izleri anlatan sanatçılardan biridir. Yapıtlarında sosyal değişikliklerin şahıslar üzerinde meydana getirdiği dönüşümleri, “alafrangalığın devir gençliğini büyük ölçüde etkilediği bir sosyal zamanı” (Toker, 1996: 144) anlatır. Mahmut Yesari realist tavırla yazdığı eserlerinin konusunu yaşanan hayattan seçer. Eserlerinde çağdaşlaşma, buna paralel olarak yabancılaşma ve kimlik arayışı açmazlarına yer verir. İnsanı kuşatan bu açmazlar, Yesari’nin romanlarında, bireyin diğer bireylerle iletişim/sizliği, kendine ve dış dünyaya yabancılığı izleği çerçevesinde yer alır. Ayrıca eserlerde siyasi şartların yol açtığı toplumsal yozlaşmaya, sosyal adaletsizliğe işaret eder.

Mahmut Yesari’nin romanlarında sosyal adaletsizlik, çoğunlukla gelir dağılımındaki eşitsizliğin sonucudur. O, *küçük adamın* yaşamla mücadelesinin karşısına harp zenginlerinin haksız kazançlarıyla elde ettikleri gösterişli hayatı yerleştirerek sosyal adaletin nasıl işlediğini gösterir. Emeğin sömürülüşüne, sömürülenin insanca yaşama hakkının elinden alınışına, sömürülenlerin varlıklı yaşamlarına dikkat çeker. Sosyal adaletsizlikle sınıf değiştirme tutkusunu olanların yaşadığı çözümler, toplumla çatışma ve uyumsuzluk dönemlerini bir bütün halinde sunar.

MAHMUT YESARİ’NİN ROMANLARINDA SOSYAL ADALETSİZLİK TEMASI

Sosyal sınıflar arasında maddi refah unsurlarının dengeli dağılımı ile yakından ilgili bir kavram olan sosyal adaletin iki farklı tanımından bahsetmek mümkündür: “Pozitif hukuk açısından sosyal adalet kavramı, demokratik bir ülkenin olmazsa olmaz bir kuralı olan kanunlar karşısında herkesin eşitliği (hem bağlayıcılık hem de fırsat eşitliği anlamında) ilkesidir. Sosyolojik açıdan bu kavram, üretim sürecinde ve üretim sonrasında paylaşımın mümkün olduğu kadar topluma yayılması ve toplum sağlığı açısından sosyal tabakalar arasında aşırı farklılaşmanın önüne geçmek için gerekli önlemlerin alınması olarak değerlendirilebilir” (Topakkaya). Toplumsal düzlemde imtiyazlı durumlara yol açan sebeplerin ortadan kaldırılması; dar gelirli olanların vergi yükünün yüksek gelirli olanlara kaydırılması gibi uygulamalar dâhil olmak üzere ekonomik yönden zayıfların, maddi bakımdan

güçlü olanlara karşı korunmasını öngörür. Yesari'nin romanlarında sosyal adaletsizlik çoğunlukla gelir dağılımındaki eşitsizlik sonucunda oluşur.

Yesari'nin *Çoban Yıldızı* (ÇY) romanı, eserin başkişisi Sadiye'nin derin çöküntülerle kaplı, eğlenceye, içkiye düşkün hayatının; kocasının sağlığında ve ölümünden sonra birçok erkekle birlikte oluşunun; romanda yozlaşmamış ve kimliğini korumuş karakter konumundaki Doktor Cemil Kazım'ın bunlara rağmen ona büyük bir aşkla bağlılığının hikâyesidir. Anlatıcı, bireysel çıkarlarını toplumsal çıkarların ve bütün manevi değerlerin üstünde tutan bir kesimin türediği bir devrin kalıntılarının hâlâ var olduğuna işaret ederken sosyal adaletsizliğe de ayna tutar.

Çoban Yıldızı romanında sosyal adaletsizliğin en temel sebebi, gelir dağılımındaki dengesizlik ve çıkar çevrelerinin bunu kullanım biçimidir. Emeksiz para kazananlar çıkar çemberinde çoğalma gösterirken yoksullar, haksız kazanç sahiplerinin elinde bir oyuncaktan farksızdır. Çünkü haksız kazançla zengin olanların bilinçaltına -maddi güçleriyle bağlantılı bir şekilde- fakirleri istedikleri gibi oynatma yetisine sahip oldukları düşüncesi yerleşmiştir:

“İşte bir iki yıl evvelki istibdat idaresinin acıklı örnekleri daha henüz ortada idi. Hiçbir değeri olmadan hesapsız para kazanmış, hatta mevki ve şöhret sahibi olmuş leşlerin; vatanını kendi çiftliği, vatandaşlarını bilinmeyen babasından miras kalmış köleler gibi idare etmek hakkını kendinde görece ve içinden çıktıkları kalabalığa hakaretle bakacak kadar arsız, terbiyesiz küstah türedilerin hayat hakları vardı da, fakir ve namuslu olmasından başka kabahati olmayan şu zavallı hayat zebununun üç gün rahat yaşamaya hakkı yok muydu?” (ÇY, s. 105).

Saygı ve sevgi evreninin yasalarını çiğneyerek kendi çürümüş dünyalarının rüyalarını yaşamayı planlayan harp zenginleri / türediler önlerine çıkan bütün yolların sınırlarını yıkmaya çalışır, içinde buldukları manevi değer boşluğunu kendi arzularıyla doldururlar. Bunu yaparken de yozlaşmanın dolambaçlı yollarında özlerini kaybederler. Nereden nasıl kazandıkları belli olmayan; fakat avuç avuç para harcayan; makam mevki sahibi olmalarına rağmen vatan, millet, ahlak vb. manevi değerler dizgesine yabancı kalan bu insanlar, saplanıp kaldıkları yozlaşmış dünyalarında ötekileştirdikleri, iki lokma ekmek için gece gündüz demeden çalışan, her günkü kazancı küçük bir ihtiyaca kurban giden yoksulları aşağılar. *Çoban Yıldızı* romanında bir yanda yoksulluktan yakasını kurtaramayan, yaşama hakları zenginler tarafından ellerinden alınmış fakirler varken diğer yanda haksız kazancın verdiği maddi güçle onları ezen türediler bulunur. Türedilere karşı yoksullarda bir başkaldırının olmaması “sosyal adaletsizliğin temeli[nin]; fırsat eşitsizliği, gelir dağılımındaki korkunç dengesizlik, çıkar çevrelerinin bencil tavırları, hükümet gücünün kötüye kullanımı, cehalet ve korkaklık gibi unsurlara” (Korkmaz, 1997: 106) dayandığına işaret eder.

Sosyal adalet herkesin eşit haklara sahip olmasını öngörür. Eşit hakkın sağlanmasındaki etkenlerden biri insanın diğer insanlara bir *değer* olarak bakmayı öğrenmesidir. Çünkü sosyal adalet, aynı zamanda ahlaki amacın da ifadesidir; bu yüzden toplumsal bir süreç ve etik yaşama biçimi olarak görülebilir. Bu yaşam biçiminin sağlanamaması sosyal adaletsizliğin işaretidir:

“Dünyada; zenginler, fakirlerden korkarlar, onlara sırasına göre hakaret ederler, sırasına göre de sürünmek istemezler, kaçarlar. Fakirlerde ise aksinedir; asıl hakaret etmek onların hakkı iken, zenginelere sokulmak, yaltaklanmak ihtiyacını duyarlar” (ÇY, s. 177).

İnsanlar temel özgürlük alanlarında eşit haklara sahiptir. Buna rağmen yoksulların maddi yönden kendilerinden güçlü kimselere muhtaç olduklarını düşünerek onlara yakınlaşmaya çalışmaları, kendilerine yapılan haksızlıklara göz yummaları, maddi bakımdan güçsüzlerin bilinçsizliklerinin göstergesidir ve bu bilinçsizliğin kefarecini toplumda adaletsiz muamelelere maruz kalmakla öderler. Bu bakımdan eserde sosyal adaletsizlik, toplumsal yaşamda kişiler-arası ilişkiler düzleminde yaşanan yozlaşma izleğinin sonucudur. Yazar, toplumsal eşitsizliğin ve insanı köleleştiren düzenin bilinçsiz kişiler tarafından kurulduğuna göndermede bulunur.

Eserde sosyal adaletsizliğe işaret edilen bir başka husus da yaşanan mekânların farklılığında ön plana çıkar. Kenar mahallede yaşayan Remziye ile o zamanlar maddi sıkıntısı olmayan Sadiye'nin yaşam alanları, aralarındaki sosyal adaletsizliği vurgulayacak şekildedir:

“Onlar fukaralığa, sefalete o kadar alışmışlardı ki damarlarında buna karşı isyan cesareti kalmamıştı. Bu ev rüzgâr alan yüksek bir tepe olsa; sıkı, sert bir karayelle hemen çökiiverirdi. Sofada, odalarda eşya denecek eşya yoktu. Sadiye bu sabun boyası ile boyanmış soluk bezden perdelerle tahta sildirmeye utanırdı” (ÇY, s. 176-177).

Sadiye'nin tahta sildirirken utanacağı nesneyi Remziye, evin zaruri ihtiyaçlarından perde olarak kullanır. Evde eşya namına bir şey olmadığını düşünen Sadiye'nin bu kanaati, romandaki sınıflar arasındaki keskin zıtlıkları yansıtması bakımından önemlidir.

Bir Aşk Uçurumu (BAU) romanında Remziye'nin, nişanlısı Fikri ile kardeşi Leman'ın seviştiği söylentisini duyduktan sonraki ruh hali ve her şeye rağmen verimli kardeşi Leman'ı daha rahat yaşatabilmek için verdiği hayat mücadelesi anlatılır. Romanda Remziye'nin kardeşi ile nişanlısı hakkındaki söylentiler, söylentilerin bireyin psikolojisi üzerinde bıraktığı etkiler bilinç akımı tekniğiyle vurgulanır. Olay örgüsü, Remziye'nin, kendini çalıştığı fabrikada makinelerin arasına bırakarak can vermesiyle sonuçlanır. Olay örgüsünün sıradizimsel olarak kurgulandığı eserde insanlar, *“akrep ve yelkovanın değişen konumları içinde (...) fabrikanın iş başı ve paydos düdüğü”* (Eliuz, 2009: 53) arasında sıkışıp kalırlar.

Bir Aşk Uçurumu romanında sosyal adaletsizlik, aynı fabrikada çalıştıkları halde Fikri ve diğerleri ile hem fabrikada hem Nikoli'nin meyhanesinde çalışan, uyuşturucu kaçakçılığı yapan, para kazanma hırsıyla hareket eden yozlaşmış tip olan Galatalı Şakir'in yaşam biçimi arasındaki farkta belirginleşir. Şakir'in yozlaşmış kişiliği ve kirli kazancı bu sosyal adaletsizliğin temelini oluşturur. Galatalı Şakir'le kalan ve önceden adı birçok kirli işe karışmış yaşlı kadının Marika'nın Fikri'ye ikram ettiği Serklidoryan sigara; ısıtılmış yeni, temiz çamaşırlar; kahvaltıdaki süt, tereyağı, peynir, zeytin gibi bir fabrika işçisinin bir arada göremediği yiyeceklerle Fikri'nin, Şakir'in evinde yaşadığı süre zarfında gördükleri, aralarındaki gelir dağılımı eşitsizliğini vurgular niteliktedir.

Ekmeke parası kazanmak uğruna fiziksel varlıkları ve emekleri sömürülen işçiler gibi onların yaşadıkları mekânlar da haraptır. Bu mekânlarda insanların bireyselliklerini ön plana çıkarmaya hakları yoktur. Böyle bir girişimde bulunmak bile işverenin işçiyi içinde bulunduğu olumsuzluklardan daha kötü şartlara itmesi için bir fırsata dönüşür. Patronlar işçilerin tinsel özgürlüklerine, özel hayatlarından ellerindeki ekmeğe kadar bütün varlıklarına göz dikerler. Bir Aşk Uçurumu romanında Fikri, ustabaşı Hasan Ağabey'in, nişanlısı Remziye'ye sarkıntılığı üzerine onunla kavga eder. Fakat fabrikada çalışan işçilerin hiçbirisi Fikri'nin haklı olduğunu söyleyemez ve onu savunamaz:

“Ustabaşıya yardım ederlerse, arkadaşları Fikriyi gücendireceklerdi. Fikriden yana olurlarsa, artık ustabaşından çekecekleri vardı. Arkadaş sevgisile yaşama, açlık korkusu arasındaki tereddüt, ellerini kelepçelemişti” (BAU, s. 4).

Günlük ekmeğin savaşını veren bu işçiler / sömürülenler boğaz tokluğuna çalışırlar. Hayatın onlara sunduğu gerçeği; sömürülenlerle sömürülenler arasındaki çatışmayı yaşarlar. Eserde sosyal adaletsizliğin getirisi olarak toplumsal güvenceden yoksun bu insanların ruhsal çatışmalarının arka planında hak-haksızlık, açlık-ekmek, iş-işsizlik gibi zıt kutupların yansımaları bulunur. İşçiler küçük görülmenin, ezilmenin ve horlanmanın baskısı altında yığına dönüşürler. Artık onların duygularının, düşüncelerinin, hayallerinin, acılarının işveren nazarında değeri yoktur. Sadece birer makine gibi işlemekten sorumludurlar; itiraz etme hakkına sahip değildirler. Arkadaşları Fikri'nin haklılığını dile getirememelerinin temelinde de sömürülenlerin yaşadığı bu duygular yatar. Zira iş nedeniyle fiziksel ve ruhsal tüketilişlerine itiraz edemeyen işçilerle aileleri çaresizdir. Özel hayatın değerlerinin yanı sıra tinsel özgürlük alanına el uzatılmasına karşılık veren Fikri, işsizlikle / ekmeksizlikle cezalandırılır. Buna karşılık ustabaşı Hasan Ağabey bir hafta izin neticesinde işine devam eder. Hasan Ağabey'in işine devam etmesine karşılık Fikri'nin işsiz geçirdiği zor günler, fiziksel ve tinsel boyutta yaşadığı sıkıntılar sosyal adaletin(!) güçlü olana tanıdığı hakkın bir sonucudur.

Pervin Abla (PA) romanında sosyal adaletsizlik, I. Dünya Savaşı'nın gelir dağılımında meydana getirdiği eşitsizlikle yansıtılır. Bir tarafta yaşamak için zaruri ihtiyaçlarını karşılayamayanlar yer alırken diğer tarafta Avrupa'nın yaşam tarzına ayak uydurmaya çalışan yozlaşmışlar / türediler bulunur. Eserdeki sosyal adaletsizlik; ekmeğe, şeker, kahve, gaz alamayanların karşısında apartmanını markalı eşyalarla donatmayı kendine dert edinenler yerleştirilerek somutlaştırılır. Romanın başkişisi Muzaffer Bey, Çanakkale Savaşı'nda iken annesinden bir mektup alır. Mektupta savaşın sefaletle yol açan etkileri yer alır:

“Burada ekmeğin vesika ile verildiğini bilmem yazmış mı idim! (...) Ekmeksiz yemek insanı tok tutmuyor. (...) Nahit Bey gazdan, şekerden yana, bize fazla sıkıntı çekirtmiyor? ... Lâkin ben bir şeye üzülüyorum; bunların parasını almıyor, ben parasız kabul etmek istemiyorum” (PA, s. 137).

Bu mektupta yazılanlar bir lokma ekmeğe muhtaç kişilerin yaşam kavgalarının; açlıkla, yoksullukla mücadeleleri esnasındaki cılız seslerinin yankısıdır. Devam eden harp ve onun ardından girilen ekonomik savaşın sonucunda tükenen bu insanlar hep onurlu davranırlar. Acizliklerini belli etmemek için zenginlerden gelecek küçük yardımları dahi kabul etmek istemezler. Muzaffer Bey'in annesi, başkişinin çocukluğundan beri görüştüğü en yakın arkadaşı Nahit Bey'in yardımlarını karşılıksız kabul etmek istemez. Bu durum da toplumda ezilen grubun gittikçe artan gururunu ve içinde yaşadıkları koşulları kabullenişini sergiler. Halkın bu şekilde boyun eğişine karşılık seçkinlik ve üstün olma, böylece güçlülüğünü kanıtlama eğilimindeki türediler, kendilerini tatmin etmenin çeşitli yollarını ararlar. Kimi zaman kendilerinden daha zayıf olanlara hükmedip onların varlıklarına göz dikerken kimi zaman da hiçbir maddi gücü olmayanlara manevi baskı uygularlar. Bazen bu tatmin kendi sahip olduklarını değiştirerek geçmiş yaşantılarından bağımsız yeni bir hayata başlama şeklindedir. Güçlünün güçsüzü ezdiği bu süreçte adaletsizlik de adil işlemez. Nahit Refik savaşın sebep olduğu adaletsiz düzenden faydalanarak kendisi gibi bu adaletsizliği lehine çevirenlere söz geçirir, onların elde ettiklerinden pay almaya çalışır. Böylece özel hayatını daha müreffeh yaşama gayesi içine girer:

“Söz aramızda Muzafferciğim, düğün keyfiyeti bana biraz pahalıya oturdu. Apartmanın eşyalarını kısmen değiştirdim. Eski mabeyincilerden Nami Paşanın terekesinde bir salon takımına tesadüf ettim; öyle enfes bir ‘oboson’ ki İstanbul’da bir mislini bulamazsın. (...) Nami Paşanın terekesinden bir de ‘En’ markalı ‘Viyosev’ bir sofrta takımı aldım. Cidden harika!” (PA, s. 139-140).

Nahit Bey'in, Muzaffer Bey'e gönderdiği mektupta, aldığı markalı ve pahalı eşyalardan bahsetmesi onun ülkenin gerçeklerine, acılarına yabancı kaldığını gösterir. Ülkenin bağımsızlığı için girilen bu savaşta görev bilincini, görev ahlakını yitiren Nahit Bey ve onun gibiler, ulusal kurtuluş adına bireyden

beklenenleri yerine getirmekten kaçınırlar. İyi beslenmedikleri için çocuklarını emziremeyen anneler, ekmezsiz karınlarını doyurmanın çaresini arayan, gaz bulamayan insanların aksine paranın verdiği yetkiyle başkalarının varlık alanlarını ihlal edenler için bütün kapılar açıktır.

Romandaki sosyal adaletsizlik, etrafına “küstah bir gururla” (PA, s. 226) bakan harp zengini Rüstem Ferah’ın hayatıyla perçinlenir. Rüstem Ferah daha önceleri Aksaray’ın yaz-kış çamuru kurumayan kenar mahallerinden birinde oturup çoğu gece aç yatarken, sistemdeki ani değişimlerin toplumsal dokuda meydana getirdiği bozukluğu kendi lehine çevirip birdenbire şaşaalı bir hayata başlar. Rum aşçıların pişirdiği en iyi, alafranga yemekleri sofrasından ek-sik etmez. Toplumla ve geçmişle bağlarını koparan, kendi özüyle çatışan bu gibi insanların varlığı, mevcut adaletsizliğin sadece daha önce belirli bir geliri olanlar arasında değil, bu süreci yozlaşmış düşünce ve davranışlarıyla değerlendirilenler (!) arasında da geçerliliğini; “savaşın getirdiği yeni şartları fırsat bilerek karaborsacılık, vagon ticareti gibi yollarla kısa sürede büyük servet sahibi” (Kacıroğlu, 2009: 118) olanları örnekler.

Gece Yürüyüşü (GY) romanında olay örgüsü başkışı Vefik Bey’in çocukluğunda, okul hayatında, şimdide yaşadığı iç ve dış çatışmalar; geçmiş ve aşkı ile bağlantılı olarak yansıtılır. Eserde babasının arkadaşı Sinan Paşa’nın kızı olan Dilşad’ın sevgisinden umudunu yitiren Vefik Bey, bir çözümlüş süreci yaşar. Bu süreçte hayata direnişi, mantıklı davranışları Dilşad’ın dikkatini çeker. Ancak Dilşad, temiz ve şık giyinmesine rağmen bir mahalle çocuğu olduğu her halinden anlaşılabilir, parasına güvenerek insanları ezmeye çalışan Faruk Bey’le söylenir. Dilşad romanın sonunda -Faruk Bey’le nişanında- Vefik’e, Faruk Bey’le değil kendisiyle evlenmek istediğini söyler. İçinde yaşadığı zamana, mekâna tutunmaya çalışan Vefik Bey, duyduklarının etkisi ile gece yarısı, mutlu bir şekilde belirsizliğe yürümeye başlar.

Gece Yürüyüşü romanında sosyal adaletsizlik teması Yesari’nin diğer eserlerinde olduğu gibi toplumsal farklılaşma sürecini anlatır. Yazar, *Gece Yürüyüşü* romanında diğer romanlarına oranla bu temayı baskın kullanmamasına rağmen harp zenginlerinin varlığından söz ederek dönemindeki sosyal adaletsizliğe işaret eder. Vefik Bey, Dilşad’ı ve onun her halinden harp zengini olduğu anlaşılabilir nişanlısını bağa davet etmek ister; fakat bu davetten önce, bağ evinin ne kadar boş olduğunu düşünür; kendisini ve harp zengininin değişen sosyal pozisyonunu karşılaştırır: “*Harp zengininin varlığı yanında benim bağım, sofram, muhakkak ki çok fakirdir*” (GY, s. 102).

Yazar, tek özellikleri mal mülk sahibi olmaktan ibaret, yabancılaşmış dünyalarını mülkiyetleri ile kapatmaya çalışanların varlıklarına dikkat çeker. Faruk Bey’le tanıştıktan sonra bireylerin kendi yetenekleriyle uyumlu olmayan yerlere yerleştirildiklerini ve böylece sosyal adaletsizliğin doğuşunu işler.

Kanlı Sır (KS) romanında “kâğıtlarını bir sihirbaz gibi idare eden” (KS, s. 172) usta kumarbaz ve yozlaşmış bir tip olan Sırrı Nevres’in, başkişi Hüsrev Bey tarafından öldürülüşü; bu cinayetin işleniş sebebi, işlenme biçimi ve sonrasında ne yapıldığı anlatılır. Sırrı Nevres’in öldürülme hadisesi yıllarca bir sır olarak kalır. Hüsrev Bey bu sırrı aydınlatan ve “*sırrın anahtarı*” (KS, s. 49) olan defteri, mektupları, bazı kâğıt parçalarını arkadaşı Mahmut Bey’e / Mahmut Yesari’ye verir. Mahmut Yesari, Hüsrev Bey’in günlük defterinden oluşan bu sırrı, defter eline geçtikten yirmi yıl sonra kaleme alır; böylece sır aydınlanır.

Kanlı Sır romanında sosyal adaletsizlik, birilerinin omuzlarında yükselmeye çalışan insanlar aracılığıyla yaşanır. Gözleri bireysel çıkar perdesi ile örtülü olan bu kişiler, servetleri aracılığıyla güçlerine güç katarlar. Omuzlarına basıkları kişiler ise sefalet içinde ve mutsuz bir hayat geçirmeye mahkûm olurlar. Söz konusu mağdurlar, sadece güçlünün yaşayabileceği bu dünyada iyi kimselerin de olabileceğinden ümitlerini keserler. Hüsrev Bey, Sırrı Nevres’in evlenme vaadiyle kandırdığı, çeşitli şekillerde sömürdüğü Fransız kadınlardan biri olan Germaine’ye yardım etmek ister ve onu ülkesine göndermek için teklifte bulunur. Fakat Germaine böyle bir teklif karşısında şaşırır, Hüsrev Bey’in samimiyetine inanmaz:

“Sen hilkatin haksızlıklarını mı tamire memursun? Nasipsizlere, baht, talih mi dağıtıyorsun? Herkes birbirinin ağzından lokmasını kapmaya uğraştığı ve ancak kuvvetlinin yaşayabileceği bu asırda, senin rolün, pek sahte, pek yamalı duruyor. Elbette bir maksadın var” (KS, s. 233).

Bozuk toplum düzeninin dişlilerine takılan Germaine’nin insanlara olan güveni yıkılmıştır. Bu nedenle Hüsrev Bey’in teklifini yadırgaması, ona şüphe ile yaklaşması gayet doğaldır. Çünkü o, güçlülerin sosyal adaletin (!) kendilerine verdiği yetkiler doğrultusunda haksız davranışlarına şahittir. Sistemin bozuk düzeni, Germaine’de bu insani duyguların artık yaşanamayacağı kanısını uyarır. Germaine’nin belirttiği gibi birinin ötekinin ağzından lokmasını kapmaya uğraştığı ve *ancak kuvvetlinin yaşayabileceği* bir dönemde Hüsrev Bey’in teklifi samimiyetsiz görülür. Eserde Germaine’nin yaşadığı bu çatışma ancak kuvvetlinin galip gelip yaşayabilmesine, insanların eşit şartlar altında olmadığına, ezenle ezilenin varlığına göndermede bulunur.

Tipi Dindi (TD) romanında kendisini ispatlamak, sürü psikolojisinden kurtulmak için küçük yaşta evden ayrılarak bireysel dünyasını kurmak isteyen başkişi Macit ve kardeşlerinin, babalarının ölümünden sonra hayatta kalma mücadeleleri anlatılır. Onların bugün yaşadıkları sıkıntı, geçmişte sahip oldukları maddi güçle netlik kazanır. Paraları, barınacak yerleri, etraflarında güvenecekleri birisinin olmaması, hayatlarını daha zorlaştırır. Ayrıca içinde buldukları kış mevsimi de çaresizlik içinde çırpanan kardeşleri tüketen bir işlev gö-

rür. Kış ve tipi; yozlaşmış, adaletsizliğin izlerinin hâkim olduğu dünyada yok edilen bedenlerinin ve onların hayatın soğuk yüzüyle karşılaşmalarının eserdeki simgesel anlatımıdır. Babalarını kaybetmeleriyle başlayan ve gittikçe artan sıkıntılarının simgesi olan bu tipi, ancak onların trajik ölümüyle diner.

Tipi Dindi' de yoksulluk içinde var olma mücadelesi veren bireylerin yaşadığı acı gerçekler, onları hep adaletsiz düzen ile karşı karşıya getirir. Bu düzen bireylerin birçok tehlike içinde yaşamak zorunda kalmasına sebep olur. Hayatı bütün gerçekleriyle yaşayan Macit ve kardeşleri yaşamın tortusuna gömüldüklerinde sosyal adaletin kendi hayatlarında tecelli etmediğini görürler. Sosyal dışlanmışlıkla düzensiz toplumun yarattığı kaderin çizgisinde ilerleyen kardeşler, bu çizgide attıkları her adımda sosyal adaletsizliğin farklı boyutlarıyla yüzleşirler. Babalarının ölümünden sonra bütün mallarını parça parça satmak zorunda kalırlar. Bu esnada mallarına asıl değerlerinin çok altında fiyat biçen kişilerin ne kadar acımasız olduklarını fark ederler. Fakat sosyal adaletsizliğin güçlülere karşı koyma yetisini ellerinden almış olması sebebiyle ortalama fiyatlarını bile bile eşyalarını yok pahasına satarlar:

“Dulların, yetimlerin, fakirlerin, yoksulların, emeklilerin, işsizlerin; ellerinde avuçlarında kalmış iki parça malı yok pahasına pençesine geçirmek isteyen, gizli ‘tröst’ün tırnağını bu damga söküyor ‘Esnaf malı!’” (TD, s. 158-159).

Güçsüzü güçlüye karşı koruma işlevini yüklenen sosyal adalet, Macit ve kardeşleri için işlemez. Hayatın acı ve sert gerçekleri karşısında zayıflayan kardeşlerin kişisel direnme güçlerini tüketir. Onlar, ellerinde kalan bir iki parça malı, aldatılarak ellerinden çıkarırlar. Oysa onlar sosyal adalet kavramının anlamını içeren bir düzende yaşamış olsalardı eşyalarını asıl değerleriyle satar ve yaşadıkları yoksulluğu en aza indirirler; yaşama karşı koyma güçlerini biraz daha arttırdırlardı.

Bir aile dramı boyutuyla işlenen eserde, Macit ve kardeşleri gibi toplumda sosyal bir mevki edinemeyen, böylece nesneye dönüşenlerin çileli yaşamlarıyla maddi refah içinde yüzenlerin hayatları da karşılaştırılır. Eşyalarını satmak için bir müzayede salonuna giden Macit, burada hem hastalıklarla dolu bedenlerin yoksulluğa tutsak yaşamına sürüklenişine hem de bu yoksulluktan nasıl daha iyi faydalanabileceğinin yollarını arayanlara şahit olur:

“Kara parlak gözlü, zayıf, uzun boylu genç kız, artık parmaklarına bakmıyor. (...) Kalbi ve sinirleri artık tellalin sesile kurulu, sanki ondan kuvvet alarak işliyor. (...) Karşımdaki ön sırada oturan kürk mantolu, kısa boylu, şişman kadının gözleri, gece karanlıkları yararak av arıyan bir acayip mahlûk gibi yanıyor” (TD, s. 160).

Yazar, bu defa kişileri maddi yoklukla kuşatan sosyal adaletsizliği üç beş kuruşa muhtaç oldukları için verilecek küçük bir ücret karşılığında parmağın-

daki yüzüğü satmak zorunda kalan zayıf genç kızla, insanların sırtından geçinen mutlu azınlığa dâhil olan şişman ve kürk manto giyen kadın zıtlığında vurgular. Böylece kızın zayıflığının aksine, kadının şişman oluşu, kürk bir manto giymesi toplumda aç ve çıplak gezen insanlarla, kendini garantiye almış insan gerçeğini kesiktirir.

Önceleri maddi bakımdan sıkıntı çekmeyen Macit'in arkadaş ve dost çevresi geniştir. Fakat gittikçe fakirleşmesi nedeniyle bu arkadaş ve dostlar onu terk eder. Macit bütün örselenmelerine rağmen etrafındaki kişilerde insani bir yön arar. Bunu bulamayınca düzenin, yoksulların yaşama hakkını elinden almasına serzenişte bulunur:

“Sefalet, yoksulluk tamamen zenginliğin aksi... Çünkü zenginlik gizlenebiliyor, fakat yoksulluk, fakirlik saklanamıyor” (TD, s. 183).

Macit ve kardeşleri maddi çatışmaların kişileri yok ettiği bu süreçte zengin fakir ayrımının törpülenemeyeceğini anlarlar. Macit, fakirliklerini hiçbir şekilde kapatamayacağını, eski dostluklarını artık bulamayacağını belirtir. Onun bu şekilde ümitsizliğe düşmesi ve serzenişleri sosyal adaletsizliğin toplumda kol gezmesine olan sitemidir.

Bahçemde Bir Gül Açtı (BBGA) romanı başkışı Rasih Nevres'in yaşlı, gözleri görmeyen ve bundan sürekli şikâyetçi olan; yazarlığının ona verdiği cesaretle etrafındakileri beğenmeyecek kadar entelektüel olduğunu düşünen, diğer insanları kendi istediği gibi şekillendirmeye çalışan babası Nevres Vacit'in, genç bir kız olan Belma'ya aşkının kurgusal anlatısıdır. Gül ağaçlarının sonbaharda dikilmesi gibi o da sevdiği kızı, kendi sonbaharında, gönül bahçesinde yetiştirmeye çalışır. Ona duyduğu sevginin verdiği mutluluğu; oğlu ile Belma ve onun arkadaşı Ferhunde'yle arasındaki ilişkiden duyduğu rahatsızlığı daima gönlünün ayrı ayrı yerlerinde saklar.

Bahçemde Bir Gül Açtı romanında sosyal adaletsizlik yalnızca işçi statüsünde çalışanların durumlarının değerlendirilmesiyle ilgili bir kavram değildir. Romandaki sosyal adaletsizlik, Nevres Vacit'in sınıf değiştirme tutkusu yaşayan komşusu Kamil Bey ve onun gibi olanların çözülme, toplumla uyumsuzluk dönemleriyle de ilişkilidir. Bu bağlamda yazarın, eserde yozlaşmış bir tip olarak yer alan Kamil Bey'i tasvir ederken kullandığı ifadeler sosyal adaletsizliğin yansımalarıdır:

“Onlar, o iflas etmiş Paşazade, Beyzadeler, hayatta dalkavuk olarak doğarlar. Zeki bir fakir çocuğu, mahalle mektebini bitirince, evin geçimine yardım için bir işçinin yanına çıraklığa girerken, tereddütlü davranan Beyzade, Avrupa'ya tahsile gönderilir. (...) Memlekete döndüğü zaman burnunda, dudaklarının kenarlarında tiksinti akan bir kıvrıntı peyda olur” (BBGA, s. 228).

Yoksulluk okulunda daha beşikte iken terbiye edilen, fakirlikleri yüzünden hak ettikleri yerlere gelemeyen çocuklar sömürülür. Onlar maddi yıkıma yenik düşerken bile *var olma* çabası içindedirler. Sosyal statülerinin üst derecede olması sebebiyle birçok imkâna sahip olanlar ise toplum içinde sorunlardan, yaşam kavgasından habersiz yaşarlar. Bu kişiler milletin derdine deva aramak üzere Avrupa'ya gönderilirler; ama kendilerine ve topluma yabancılaşarak dönerler. Eserin bu kısmında onların yabancılaşmalarına, topluma tepeden bakmalarına rağmen sosyal adaletsizliğin bu gibi kişilere tanıdığı haklara eleştirel bir yaklaşım vardır. Avrupa'dan döndükten sonra maddi refahları gittikçe artan, insanların sırtından geçinmeyi meziyet sayan yozlaşmışların, kendilerine verilecek küçük bir ücret karşılığında en ağır şartlarda çalışmayı kabul eden fakirlere bakış açısı farklıdır:

“Yüz lirayı namus ile kazanmak için günlerce, haftalarca alınteri döken ve çok defa hakkını alamayan nasipsiz zavallılara, o Paşazade, o beyzade, alaylı alaylı gülümser...” (BBGA, s. 228-229).

Zenginler ve türediler toplumdaki haksızlığın, eşitsizliğin kurbanı olan fakirleri kullanırlar. Buna rağmen alın teriyle kazandığını yemek için uğraşanlarla alay eder, onları küçümserler. Kolayca aldatılmanın doruk noktasındaki fakirler ise toplumsal kargaşanın sillesini yediklerini fark etmeden yaşamaya(!) devam ederler. Eserde eleştirilen bu durum sosyal adaletsizliğin toplum yaşamında ne gibi dengesizliklere yol açtığını göstermesi bakımından önemlidir.

SONUÇ

İmkânların eşit şekilde paylaşıldığı bir düzen oluşturmak ve kurulan bu düzende yaşamak için gerekli şartları sağlamak, sosyal adaletin esaslarındandır. Toplumda hedeflenen böyle bir sistemin işlerlik kazanması için insanlar arasındaki dayanışmanın güçlenmesinin yanı sıra toplumun menfaati için bireysel hakların da sınırlı kalması gerekir. Değerlerin ve erdemlerin hayata geçirilmesiyle ilişkili olarak adalet kavramı, fakiri zengine, ezileni ezene karşı korumayı hedefler. Adalet, amacından saparak aldatılanların ve ezilenlerin korunmasından ziyade onlara tiranlık uygulamaya çalışanlardan yana işlemeye başlayınca adaletsizlik baş gösterir.

Savaş yılları ve toplumsal kaosun hâkim olduğu durumlar adaletin işlerliğini aksatır. Bu aksaklık toplumsal hareketliliği dikkatle izleyen sanatçı tarafından çeşitli yapıtlar aracılığıyla eleştirilir. Mahmut Yesari, Türk toplumunun gerek dışta gerek içte kargaşayla yüz yüze olduğu dönemde yaşayan bir sanatçıdır. Yapıtlarında özgürlük ve çağdaşlaşmayı özünden kopuş olarak değerlendiren bireylerin yabancılaşmaya, yozlaşmaya sürüklenişlerini, sosyal adaletsizlikle çürümenin yok ediciliğinde çaresiz kalışlarını metinleştirir. Yesari'nin

incelenen eserlerinde sosyal adaletsizlik, savaşın toplum üzerinde bıraktığı olumsuz etkileri bireysel çıkarlarına alet edenlerin gelir dağılımında meydana getirdikleri eşitsizlikle açıklanır. Bir yanda ekmeğin parası kazanmak uğruna fiziksel varlıkları ve emekleri sömürülen, bireyliklerini ön plana çıkarma hakları gasp edilen kişiler; diğer yanda sınıf değiştirme tutkusuyla bu insanların omuzlarında yükselmeye çalışanlar bulunur.

Yesari, *küçük adamın* yaşamla mücadelesinin karşısına türedilerin haksız kazançlarıyla elde ettikleri şaşaalı hayatı yerleştirerek sosyal adaletin işleyişini eleştirir. Kol gücünün sömürülüşüne, sömürülenin insanca yaşama hakkının elinden alınışına dikkat çeker. Sosyal adaletsizlikle sınıf değiştirme tutkusu olanların yaşadığı çözülmeyi, toplumla çatışmasını, uyumsuzluk dönemlerini ve insanın insanlığa karşı sorumluluğunu bir bütün halinde işler. Patronların, işçilerin tinsel özgürlüklerinden ellerindeki ekmeğe kadar bütün varlıklarına göz dikişlerine eleştirel bakış açısıyla yaklaşır.

KAYNAKÇA

- Eliuz, Ülkü, *Orhan Kemal Romanlarında Yapı ve İzlek*, 1. Baskı, Öykü Yayınları, Ankara, 2009.
- Esen, Nüket, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Kacıroğlu, Murat, "Millî Mücadele ve Erken Dönem Cumhuriyet Romanında Harp Zenginleri", *Karadeniz Araştırmaları*, Sayı, 20, Kış 2009.
- Korkmaz, Ramazan, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, Yapı Kredi Yayınları. İstanbul, 1997.
- Toker, Şevket, *Romancı Yönüyle Mahmut Yesari*, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 1996.
- Topakkaya, Arslan, "Sosyal Adalet Kavramı Sadece Bir İdeal Midir?", <http://idc.sdu.edu.tr/tammetinler/demokrasi/demokrasi21.pdf> (e.t. 11.05.2010).
- Yesari, Mahmut, *Kanlı Sır*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul, 1935.
- _____, *Bir Aşk Uçurumu*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1943.
- _____, *Gece Yürüyüşü*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1944.
- _____, *Pervin Abla*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1966.
- _____, *Çoban Yıldızı*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul, 1967.
- _____, *Tipi Dindi*, Toker Yayınları, İstanbul, 1974.
- _____, *Bahçemde Bir Güllü Açtı*, Toker Yayınları, İstanbul, 1976.

SEZAI KARAKOÇ'UN ATEŞ DANSI 1 ŞİİRİNDE İMGE

Betül Hastaoğlu*



Özet: Türk edebiyatında tartışılmaz bir yere sahip olan Sezai Karakoç'un şiirleri, düşünce yazıları, piyes ve hikâyeleri mevcuttur. Ancak sanatçı, özgün imgelerle örülmüş şiirleri ve farklı üslu-buyla tanınır. Bugüne kadar eserleriyle ilgili pek çok inceleme yapılarak sanatçı ve eserleri üzerine eleştiriler kaleme alınmıştır.

Şair, gelenekten faydalanmakla beraber yeniliğe açık bir duruş sergiler ve şiire kendine has bir yorum katarak Türk edebiyatında farklı bir yer edinir. Şiirlerinin metafizik boyutu ve yoğun imge dünyası, onları anlaşılması güç bir hale getirmektedir. Sezai Karakoç'un özgün ve orijinal imgelerini *Ateş Dansı 1* adlı şiirinde görmek mümkündür. Şiir, sanatçının kapalı anlatımı ve imgeleri sayesinde çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu imgelerin açıklanıp yorumlanmasıyla şiirin daha iyi anlaşılacağı muhakkaktır.

Sanatçı, kadının ateşten bir dünyaya atılması ve acı içinde kıvranmasına rağmen dans etmekten kendini alamayışını anlatırken onu son derece estetik bir varlık haline getirir. İfade etmek istediği bu can yakıcı hadiseyi adeta görsel bir şölene dönüştürerek anlatır. Her okuyuşta farklı anlamlar çağrıştıran *Ateş Dansı*, şairin Diriliş düşüncesini de doğrular niteliktedir.

Anahtar Kelimeler: Diriliş düşüncesi, imge, *Ateş Dansı*, kadın, şiir, ölüm.

IMAGE IN THE SEZAI KARAKOÇ'S POETRY "ATEŞ DANSI 1"

Abstract: Sezai Karakoc who has a crucial role in Turkish Literature has written poems, stories, articles and stage plays. He is well known for his different style and poems composed of unique images. So far quite a number of papers and articles have been written about the poet, his life and work.

While making use of traditional figures, the poet's stand is open to innovation and therefore earned a unique place in Turkish Literature. His poems are intensely image loaded and also include metaphysical dimension which makes understanding a challenging task. One can easily detect unique and original images in his work 'Ateş Dansı 1' (Dance of Fire I) The poem earns a multidimensional structure with the images he uses. It is certain that by unfolding these images, the poem will be more open to understanding.

The poet materializes 'woman' as an esthetic creature while drawing the picture of the woman suffering with pain and therefore cant help dancing with the twisting of pain. He expresses the sad and hurting incident in a way turning it to a visual feast. *Ateş Dansı* evokes different feelings in each reading and also proves the poet's resurrection idea.

Key Words: Resurrection idea, image, *ates dansı* (dance of fire), woman, poem, death.

* Okt. Betül Hastaoğlu, Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

1. SEZAI KARAKOÇ VE ŞİİRİ

Cumhuriyet devri Türk edebiyatının önemli bir ismi olan Sezai Karakoç, İkinci Yeni'nin diğer kuşağını oluşturur. İkinci Yeni'nin dil özellikleri onda da görülür fakat o, Türk şiirini metafizik bir esasa oturtur ve bunu da modern şiirin diliyle gerçekleştirir. Düşünce yazıları, hikâyeleri, piyesleri de bulunan Sezai Karakoç, daha çok şiirleriyle tanınır.

“İzleksel bakımdan daha çok İslâm mitolojisini kucaklayan Sezai Karakoç şiirinin sağlam bir metafizik zemini vardır. O, şiir dilindeki semboller aracılığıyla geleneği güne ve geleceğe taşımaya çalışır.” (Korkmaz- Özcan, 2005, 276).

Sezai Karakoç, bakışlarını tüm dünyaya yönelten, geleneğe bağlı ancak geleneksel formları yeniden yorumlayan, ne tamamen doğu ne de batının şairidir. Şiiri tüm sanatların kaynağı olarak gören şair, şiirde imajın ve edebi sanatların gerekliliğini savunmuştur. Onun şiiri, kendine has oluşturduğu imgelerle doludur. Bu imgeler, çoğunlukla İslam estetiği üzerine kuruludur. Gerçek sanatçının yaratma eylemini taklit ettiğini söyleyerek “yaratma” kelimesine orijinal bir açılım kazandırmıştır.

Dini, varlığın temel kaynağı olarak gören Sezai Karakoç, ona kendine has bir yorum getirir. Geliştirdiği bu düşünce akımına ise Diriliş adını verir. Şair, kelime manası “ölümden sonra dirilme” olan Diriliş kelimesini, daha geniş anlamıyla “uyanış, yeni bir hayata başlayış” anlamlarında kullanır. (Karataş, 2013, s.149).

İkinci Yeni'nin birinci kuşağı, materyalist bir görüşe sahip olduğundan oluşturdukları imgeler de soyuttan somuta doğru bir yol takip eder. İkinci kuşakta tam tersi bir tutum görülür. Modern sanat, genel anlamda soyutlamaya dayanır. Ona göre şair, şiiri soyutlamada bırakırsa eksik bırakmış olur, tamamlanması için şairin tekrar somutlaştırması yani soyutlaştırdığı şeyi tekrar yeni bir bağlama oturtması gerekir. Bunu da “diriliş” kavramıyla izah eder.

“Diriliş demek, düşünceye önem vermek, düşünceyi incelemek, her zaman gündemde tutmak demektir. Dirilişin düşünce paradigmasının önemli bir ilkesi de; ‘İslam medeniyetinin, aynı zamanda bir düşünce medeniyeti’ oluşudur. Vahyin gerçekliğinden doğan Kur’an, insanlığı her zaman düşünmeye çağırır. Diriliş Düşüncesi, bu çağrıya bir cevap, bu çağrının adı, bu çağrının taşıyıcısıdır zamanımızda. İnsanlığın, Türkiye, İslam dünyası ve bütünüyle dünya ölçeğinde, bu çağrıya en çok ihtiyacının olduğu bir zamanda, Diriliş Düşüncesi, ezeli, ebedi ve evrensel bir cevaptır.” (Su, 2010, s.13).

Sezai Karakoç, şiiri dinle örtüştürmeye çalışmaz. Aksine gelenekten faydalanarak yeni bir şiir dili kurma yoluna gider. Bu dili süsleyen unsurlardan en önemlisi de metafizik öğelerdir. Onun şiiri, geleneğin yanı sıra dinden de beslenerek zirveye ulaşır.

“Sezai Karakoç’a göre, Diriliş yeniden inanmak, yeniden düşünmek, yeniden duymaktır. Kalbin çılgınlıklarını bastırarak yaşamaya ve hayata yeniden anlam kazandırmaya başlamaktır. Bu kelimenin toplayıcı anlamında, İslam dünyasının yeniden inanç dünyasını kurma; düşünce dünyasını, estetik dünyasını canlandırma zorunda olduğu özetlenir. (...) Diriliş, insanın kurtuluşa varması için gireceği değişimdir. Diriliş, insanın İslam’la dirilmesi ve İslam’la kurtulması demektir.” (Karataş, 2013, s.150).

Gerektiği gibi düşünebilen insanlar için toplumdaki bozulmuşluğun, yozlaşmışlığın tedavisi İslam’dadır. İnsanlığın tazelenmeye, yenilenmeye ve arınmaya ihtiyacı vardır. Tüm bu olumsuzluklardan kurtulup aydınlığa çıkmaya çalışan insanın yardımına koşacak olan da dindir.

2. “ATEŞ DANSI” ŞİİRİNDE İMGE

Şiiri günlük dilden ayıran ve kendine has bir dil olmasını sağlayan en belirgin husus, imaj/ imgedir. İmge, “gerçekliğin kaba ve ihlal edici kuşatmasından sıkılan ruhun; sonlu, sınırlı ve iğreti olandan; sonsuz, sınırsız ve aşkın olana açılmasıdır” (Korkmaz, 2002, 274). İmge, sadece göze hitap ederek sözcüklerle zihinde resim oluşturmak değildir. Çünkü duyuşsal ve algısal imgeler olduğu gibi soyut imgeler de kullanılmaktadır.

“Henry Wells, 1924’te yayınladığı Poetic Imagery adlı eserinde imajları, hayallerin mahiyetine ve yoğunluk derecelerine göre en basitten en hayalî ve impresionistik olana doğru süsleyici imajlar, batık imajlar, şiddetli imajlar, radikal imajlar, yoğun imajlar, geniş veya yaygın imajlar, coşkun veya zengin imajlar şeklinde sınıflandırmaktadır.” (Özcan, 2003, s.6).

İmgelerin sınıflandırılmasında görülen karışıklık, ancak tematik bir değerlendirme sayesinde çözülecektir. İmgenin anlaşılması için onu sadece şekil bakımından incelemek yetmez. İmgelerin şekli değil, anlamı önem taşımaktadır. Bu sebeple sınıflandırmanın “aşk imajı, ölüm imajı, aydınlık-karanlık imajları, tabiat imajı, su imajı, ayna imajı, insan imajı v.b.” (Özcan, 2003, s.7) şeklinde yapılmasının uygun olacağı kanaatindeyiz.

Sezai Karakoç, 1978’de yazdığı “Ateş Dansı” şiirinde kadının bir ateş olan veryüzüne indirilişini estetik bir biçimde dile getirir.

*“Ateşe düştüğünü gördüm kadının
Dans edişini durduramamıştı yine”*

Ateş, eski Türklerden beri kutsal sayılan ve birçok şiirde kullanılan bir imgedir. Kutsal sayılmasına rağmen hiçbir zaman tapılan bir unsur olmamıştır. Ateş etrafında törenler düzenlenmiş, çeşitli danslar yapılarla ayinler gerçek-

leştirilmiştir. Ateş üzerinden atlamak uğursuzluk sayılmış, ateşin evi ve aileyi koruduğuna inanılmıştır.

“Ateşin Türk boylarında birey hayatının doğumdan ölümüne kadar, hatta ruhun dünyadan ayrılışı sırasında önemli fonksiyonları vardır. Bu Türk boylarında ateş, aynı zamanda kendisinden yardım beklenen, korku ve saygı duyulan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Ateş, şaman ayinlerinden yeni yıl bayramı kutlamalarına kadar yapılan her toplumsal törenin olmazsa olmazıdır. Bu törenlerin açılışı da genellikle ateşin yakılmasıyla olur” (Dilek, 2007: 48).

Zaten var olan ateş anlayışı, İslamiyet’le birlikte cennet ve cehennem kavramlarıyla birlikte daha kapsamlı bir çağrışım alanına sahip olmuştur.. Sezai Karakoç, şiirinde ateşte yapılan bir danstan bahsedip bu günah imgesini somut bir dansla birleştirerek özgün bir imge kurar. Mitolojide Zeus, kendisini hiçe sayan insanlara ders vermek için ateşi tanrısı Hephaistos’a ilk kadını yaratmasını emretti. Zeus, Pandora adını verdikleri bu kadının kalbine ruh yerine bir kıvılcım koyar. Dolayısıyla ilk dönemlerden beri kadın, ateşle birlikte düşünülmüştür. Karakoç, şiirlerinde kadın ve ateş kelimelerini çok kullanır. Aslında ikisi de toplumumuzda uyandırdığı duygu bakımından benzerlik gösterir. Çocuğun ilk tanıdığı kadın, annesidir ve anne her zaman korkulan, saygı duyulan, sevgisiyle de sıcaklık veren bir varlıktır. Ateş de korkulan, saygı duyulan ve insanı ısıtan bir kaynaktır. İnsan, çocukluğundan beri ateşe dair bir yasaklık sezisiyle büyür.

“Ateş her şeyi açıklayabilen ayrıcalıklı olaydır. Yavaşça değişen her şey ateşle açıklanırsa, hızla değişen her şey de ateşle açıklanır. Ateş, üstün canlıdır. Ateş mahremdir ve evrenseldir. Kalbimizde yaşar. Gökyüzünde yaşar. Tözün derinliklerinden çıkıp kendini bir aşk gibi sunar. Maddenin içine dalıp saklanır, kin ve intikam gibi gizli, görünmez. Bütün olaylar arasında, iki karşıt değerlendirmeyi, iyi ile kötüyü aynı açık seçiklikle kabul edebilen yalnız odur. Cennet’te parıldar. Cehennem’de yanar. Tatlılık ve işkencedir. Mutlak ve kıyamettir. Ocağın yakınında uslu uslu oturan çocuk için hazdır; ama alevleriyle çok yakından oynamak isteyince her itaatsizliği cezalandırır. Huzurdur ve saygıdır. Esirgeyici ve korkunç, iyi ve kötü bir tanrıdır. Kendisiyle çelişebilir; dolayısıyla evrensel açıklama ilkelerinden biridir.”(Bachelard, 1995, s. 13).

Şair, ateşin tüm yaşam alanına şiirinde yer verir. Onu söndürecek olan suyu, körükleyecek rüzgârı, cenneti, cehennemi anlatması bundandır. İlk dizelerde kadını ateş içerisinde dans ettirerek, onun arzu yönünü vurgulamak ister. “Tatlılık ve işkence” olan ateş, aynı zamanda cinselliği çağrıştırır. Ancak şiirin tamamına bakıldığında zaman, kadının arzu yönünden çok daha derin anlamlar içerdiği görülür.

*“Sularla titreyen sabah rüzgârı iğneleriyle
Parlayıp parlayıp sönüyordu tükenen bir mum gibi
Bahar iplikçilikleriyle dokunmuş giysileri.”*

Şair, okuyanın içini yakan ve dokunma duyusuna hitap eden ilk mısradan sonra ateşi, dans gibi rahatlatıcı ve görsel bir motifle birleştirir. Kadının ateşte dans etmesi, hem göze hem dokunma duyusuna hitap ettiği için yayılğan ve dinamik bir imgedir. Bu durum sinestezi kavramıyla da açıklanır. Merkez imge, “ateşe düşen kadının dansı”dır. Ancak şair, bu imgeden hareketle anlamı da genişleterek kadının şahsında topladığı özellikleri, tüm insanlığa ve doğaya yayar. İzleyenlerde güzel bir etki uyandıran görsel sa-natlardan dans, yeknesak hareketlerden meydana gelir. Bu doğanın ve tüm canlıların doğum-ölüm arasındaki hareketli, güzel ve acı verici yolculuğundan başka bir şey değildir. Şair, bu yakıcı ateş görselinin sonrasında suyun iğneli bir sabah rüzgârıyla titremesinden bahseder. Araf Suresinin 57. Aye-tinde rüzgâr ve suyun birlikteliğinin meydana getirdiği sonuçlar, şiiri aydınlatmak bakımından önemlidir.

“Rüzgârları rahmetinin önünde müjde olarak gönderen O’dur. Sonunda onlar (o rüzgârlar), ağır bulutları yüklenince onu ölü bir memlekete sevk ederiz. Orada suyu indirir ve onunla türlü türlü meyveler çıkarırız. İşte ölüleri de böyle çıkaracağız. Her halde bundan ibret alırsınız.” (Kuran-ı Kerim, Araf Suresi, 57. Ayet).

Rüzgârlar, sularla birlikte hareket ettiklerinde ağaçları yeşertecek, meyveleri büyütecek bir özellik kazanır. Aynı şekilde bir ölüyü canlandıracak güce sahiptir. Her sabah esen rüzgâr, iğne gibi dokunarak insana bu ayeti hatırlatır. Şair, diriliş düşüncesini İslam’a dayandırıldığını çok güzel açıklayan özgün bir imaj yaratmıştır. Sabahın serinlik veren rüzgârı, bu alevi söndürmek yerine körüklemiştir. Su, yaşam kaynağıdır, can verir, doğayı tazeler. Hem de felaketlere yol açacak kadar güçlü, nefes kesecek kadar korkutucu bir varlıktır. Rüzgâr, bitmek üzere olan bir mumu nasıl dalgalandırırsa kadının da kıyafeti dans ederken parlayıp parlayıp söner. Fakat buradaki kıyafetle kastedilen bedendir. Beden, baharda açan çiçekler gibi geçicidir ve insan hayatı, mumun yanmasına yarayan ip gibi pamuk ipliğine bağlıdır. Allah, şiddetli bir rüzgârla her tarafı baştanbaşa suyla kaplayıp bir anda her şeyi yerle bir edebilir. Tıpkı Nuh Kavminin helak olduğu gibi tüm insanlık bir anda suda boğulabilir. Araf Suresinde Nuh peygamber ve sapkınlık içindeki kavminin onu dinlemeyerek suda yok olması da anlatılmaktadır. İslam inancına göre cennet ile cehennem arasında bir yer demek olan “Araf”, kelime anlamıyla da şiirin devam eden dizelerinde varlığını hissettirir.

*“Soluğu alevdi kızgın kum çığıydı sesi
Sonbahar kızılıığıyla elleri tutuşturuyordu elleri
Cennet kentinden cehennem kentine atılmış köprü
İdi vücudunu saran bir ebemkuşağı kefeni
Durduramamıştı yine de dans edişini.”*

Şair, yine görsel, işitsel ve duyuşal öğeleri bir arada kullanarak yayılğan bir imge meydana getirir. Kadının soluğunu, göze hitap eden aleve, sesini ise kızgın bir kum çığına benzetir. Kadın, çığ gibi derinlerden gelen sesi ve ejderha gibi alev püskürten soluğıyla baştanbaşa yakıcıdır; ona dokunacak eller, tutuşmayı göze almak zorundadır. Şair, kadının rengârenk ve ince kıyafetini (bedenini), cennetten cehenneme giden bir köprü olarak nitelendirir. Bu albenisi olan cezp edici ve aldatıcı nesne, insanı bir anlık gafletle yoldan çıkarmaya yetecek özelliktedir. “Cennet kentinden cehennem kentine atılan köprü”, dini unsurları içinde barındıran bir imge olmakla birlikte kadının cennetten bu dünyaya indiriliş ve bu dünyadaki tutkulu hâlini sembolize eder. Cennetten cehenneme indirilen kadının bu ateşten dünyada yaşamak için karşılaşacağı güçlükler ve zorluklar onun dansıdır. Çünkü o, bu ateş meydanında dans ederek hayata tutunacaktır. Ateşte ancak yine bir ateş dans eder. Arzusuna ket vura mayıp nefesine yenilen insan, cehennemi de cenneti de ölmeden yaşar. Ölüm, geldiğı zaman ise onu hiçbir şey durduramaz.

*“Ne harf ne söz ne yazı ne işaret
Ne büyü ne afsun ne üfle yiş sanatı”*

Kadının varlığı hayat gibi çekicidir ancak o arzu nesnesi haline geldiğı zaman insan, ölümüne bir adım daha yaklaşmış gibidir. Arzu, yakıcıdır ve yancağını, ona dokununca öleceğini bile bile insan nefesine yenilir. Cennetten atılan Hz. Âdem’i kandıran da yine bir kadındır.

*“Ruhu katrandan damıtılmış o sıcak
Dağların dibinden gelen depremi durduramazdı
Deprem, kollarında bir kuş, berrak ve ak.”*

Ruh, beden, nefsin derinliklerinden gelen o deprem gibi sarsıcı arzuları durduramaz. Deprem, bodrum katına, bilinçaltına atılan iç tepilerdir. “Beyaz” ise sonsuzluğu ve ölümü çağırıştır. Hayatın elbisesi olan beden çıkar, ruh kalır. Deprem kollarında kuş olması, özgün ve yoğun bir imajdır. Kuş, özgürlüğü ve saflığı temsil eder. Ruhun özgürlüğü, derinden gelen bir deprem sayesinde olacaktır.

“Karakoç’un şiirlerinde ölüm gerçeğinin bilinmez yanı, acı veren, kabullenilmesi zor tarafı yani bir insani olgu olarak oldukça geniş yer bulur. Ancak

bu kadarla kalmaz, ölüm maddî anlam dünyasından hemen metafizik alana sıçrar. (...) Çünkü Karakoç'a göre ölüm, öte dünyaya hazırlanmak için Tanrı'nın bağışdır. Uzaya çıkan insan nasıl günlerce tecrit ediliyor ve hazırlanıyorsa, hayat da insanı öte dünyaya hazırlar; çünkü cennet ve cehennem bu dünyadan farklıdır. Hayat, bir hazırlık, bir çile dönemidir. Çünkü her yeni gelişme, ilerleme ve her yeni eser için bir çile gerekir. Her yenileniş bir çiledir. Ölüm, bir yönüyle doğumdur." (Baş, 2011, s.52).

Ölüm, hayatın sonudur ancak harflerin hükmünün geçmediği yeni bir alfabetir, "vuslat"tır, "düşün"dür, asıl olan sevgiliye kavuşma anıdır. Nefsine yenilmemişler için bayramdır. Kadın, tüm arzularından sıyrılıp geldiği yere döner ve bu tutsaklık sona erer.

*"Yeni bir abc. Düşün. Şiir ve yolculuğu
Saat saat sona eren tutsaklık"*

Ölümlerle birlikte ruhun tutsaklığı son bulur ve asıl olan hayat başlar. Şiir, hayatın kendisidir; ölüm ise tutsaklığın sona eriş ve düşündür. Şiir, somuttan soyuta uzanan, beşeri aşktan ilahi aşka ulaşan bir bütünlük arz eder. Bu, İslam sanatındaki çokluktan birliğe geçiş gösterir.

"Ölüm konusu, hemen bütün şairlerin ilgi duyduğu ortak bir temadır. Sezai Karakoç'un ilk dönem şiirlerinden başlayarak bu tema önemli bir yer tutar. Ölüm, bu şiir boyunca, çocukların ölümü, annenin ölümü, peygamberlerin ölümü ve tabiatın ölümü gibi çok farklı görünümlele belirir. Ancak ölüm imgesini ele alırken Sezai Karakoç'u özellikle farklı kılan, bu olguyu hemen her defasında dirilişle birlikte ele almasıdır." (Bayraktar, 2011, s.2).

Ölümden sonrası için kullandığı "yeni bir abc" imgesi, onun bu diriliş düşüncesini destekler niteliktedir. Hayat farklı bir boyutta yeniden başlamıştır.

*"Heykeltıraş için değil, ressam için değil
Şair için model olmayı bildi"*

mısralarında İslâm sanatında heykel ve resim sanatlarının yerine şiirin ön plana çıkarılması düşüncesi vurgulamaktadır. Klasik İslâm sanatında şiire ait mevzuunun büyük bir kısmı, kadın etrafında şekillenmiştir.

Ölüm ve diriliş, ölümden sonra hissi bir hayatın başlaması, yalnız şairin mana diyarında anlam kazanır

*"Güneşe giden ateşin jesti mimiği
Bir anda hayatı soyunup ölüme girdi
Ne harf ne söz ne yazı ne işaret ne dil"*

Şair için model olacak şey, “güneşe giden ateşin jesti mimiği” dir. Bu oldukça yoğun ve orijinal bir imgedir. Dolayısıyla yorumlamak da bir o kadar güçtür. Ancak şiirin bütünü düşünüldüğünde ölüm ve Allah’a kavuşma, sonrasında başka bir dünyaya uyanma temalarının yer aldığı görülür. Güneş, ateşlerin en büyüğüdür ve yaklaştıkça yakar, yok eder. Ona ancak ateş, yani akıl ulaşabilir. Bu bir bakıma tasavvuftaki vahdet-i vücut felsefesini içerir. Yani evrendeki her şey Allah’ın birer tecellisidir ve yine ona dönecektir. Jest ve mimik, bireye özgü bir ifade içerir. Jest ve mimiği olan kadın, aklı sayesinde doğruya ulaşabilir. Şiirin başında kadının durumunu olumsuz gören şair, burada onun aklıyla içinde bulunduğu kötü durumdan kurtulabileceğini sezdirir. Neticede dünyanın bir sonu vardır ve iyi ya da kötü her canlının gideceği yer aynıdır. Cennetten atılan kadın, aklıyla doğruya ulaşırsa yine geldiği yere dönebilir. Sözcüklerin, işaretlerin anlamını yitirdiği an, işte böyle bir andır.

*“Bir sırrın aynasında tüten buğu
Meczupluğun kıyısında görünen ışıık
Mecnunluğun batısında sallanan doğu”*

Sezai Karakoç, son sözlerine doğru imgelerini yoğunlaştırarak anlamı tamamen kapalı bir hale getirir. Ruh, bedenden ayrılarak geldiği yere döner ve ulaşılan nokta, buğulu bir sırdır. Hakkında hiçbir şey bilinmeyen bu yere varmak, aklın sınırlarını zorlayarak yapılan bir yolculuk sayesinde olur. “Tütmek” fiili, imgeye dinamiklik katar. Şairin kullanmayı sevdiği zıtlıklar son dizelerde kendini gösterir. “Mecnunluğun batısında sallanan doğu”, alışılmamış orijinal bir imge olmakla birlikte doğumla ölüm gibi tüm zıtlıkların iç içe olduğunu ifade eder. “Sallanmak” fiiliyle şair, imgenin alanını genişletir. Doğu ve Batı kavramlarına Kuran-ı Kerim’de fazlasıyla yer verilmiştir. Dolayısıyla şairin İslami çerçeveden yaklaştığı bu şiiri yorumlamak için başvurulacak en yararlı kaynak da Kuran’dır.

“Allah, kendisine hükümdarlık verdi diye (şımarıp böbürlenerek) Rabbi hakkında İbrahim ile tartışanı görmedin mi? Hani İbrahim, “Benim Rabbim diriltilir, öldürür.” demiş; o da, “Ben de diriltir, öldürürüm” demişti. (Bunun üzerine) İbrahim, “Şüphesiz Allah güneşi doğudan getirir, sen de onu batıdan getir” deyince, kâfir şaşırıp kaldı. Zaten Allah zalimler topluluğunu hidayete erdirmez.” (Bakara, 258. Ayet).

Bakara Suresinin 258. Ayetinde “diriltmek ve öldürmek”, “doğu ile batı” bir arada kullanılmıştır. Kendini ve Allah’ını bilen her insan için doğmak ve ölmek bir bütündür. Ölüm hayatın sonudur ama başka bir âleme uyanıştır.

3. SONUÇ YA DA ATEŞ DANSI ŞİİRİNİN GENEL DEĞERLENDİRİLMESİ

Şair, şiirin başında oluşturduğu imgeyle okurun zihninde cezbeden, öldürücü, cadı kadın tipi belirir. Cennetten atılan kadın aklı ve kalbi sayesinde doğruya ulaşır. Böylece kadının olumsuz duruşu olumluya yönelirken bu yaşanan kaos, kozmosa dönüşür. Kadın, evrimini tamamlarken şiir de yolculuğunu bitirir. Şiirin bütününe yayılan bu kadın ve ateş kavramları, bir anlamda doğanın uyanışını, verimliliği, doğurganlığı sembolize eder. Doğada bulunan su, kum, rüzgâr gibi elementler, hayatı; bahar ise canlılığı ifade eder. Şair, tüm bunları kadının dansında birleştirerek hayatın bu cezp edici canlılığına kapılan insanın cennetle cehennem arası bir arafta bulunduğunu sezdirir. Kadının ateş üzerindeki dansı, insanın ateşte yanacağını bildiği halde birtakım arzularından, dünyevi zevklerden vazgeçemeyişini simgeler. Sezai Karakoç, insanın aklı ve sezgileriyle Allah'a ulaşabileceğini, ölümün bir son değil yeni bir başlangıç olacağını ifade eder. Ancak bu başlanan hayat hakkında kimsenin bir şey bilmediğini ve bu sırta ermenin bir lütufla olacağını söyler.

Sezai Karakoç, "Ateş Dansı" şiirinde geleneksel ateş dansı imgesine yeni bir anlam kazandırmıştır. Aldatıcı, cezp edici özelliklere sahip olan kadının ateşe düştüğü halde dans etmekten vazgeçemeyişini, görsel imgelerle süsleyerek anlatır. Ateşte dans etmek kadına acı verir fakat izleyenler için görsel bir şöendir. Kadının hayatta kalabilmek için bu zorlu dansa ihtiyacı vardır. Şair, kadının bu günkü durumunu olumsuz değerlendirse de yaşam mücadelesini içten içe destekler. Bu bakımdan şiir, varlık alanı olarak kadının varoluşunu sorgular.

KAYNAKÇA

- Baş, Münire Kevser, *Sezai Karakoç Şiirinde Metafizik Vurgu*, 1.Basım, İnsan Yayınları, İstanbul, 2011.
- Bayraktar, Osman, "Sezai Karakoç Şiiri Üzerine Bir İnceleme", *Yedi İklim Kültür Sanat Medeniyet Edebiyat Dergisi*, S. 59, Ekim 2011.
- Can, Şefik, *Klasik Yunan Mitolojisi*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2011.
- Dilek, İbrahim, "Sibirya Türklerinde Ateşle İlgili İnançlar, Törenler ve Bazı Efsaneler", *Bilig*, S.43: 33-54, Güz, 2007.
- Karataş, Turan, *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, 1.Basım, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2013.
- Korkmaz, Ramazan, *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2002.
- Korkmaz, Ramazan-Özcan, Tarık, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri*, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000, Grafiker Yay., 2.Basım, Ankara, 2005.
- Özcan, Tarık, "Şiir Sanatında İmajın Yeri-Önemi ve Bunun Cemal Süreya'nın Şiir Dünyasına Uygulaması", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.13, S.1, ss. 115-136, 2003.

- Su, Hüseyin, "Bir Tecdit Hareketi Olarak Diriliş Düşüncesi", Hece dergisi (Özel Sayı:5), Ankara, 2010.
- Şengül, Servet, *İmge ve Üslup Tercihleri Bakımından Necip Fazıl ve Sezai Karakoç'u Okumak*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2011.
- Wellek, Rene- Warren, Austin, *Edebiyat Teorisi*, (çev. Ö. Faruk Huyugüzel), 1.Basım, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011.

AHMET MİTHAT ANLATILARINDA KİMLİK İNŞASI VE MODERNİZM ÜZERİNE

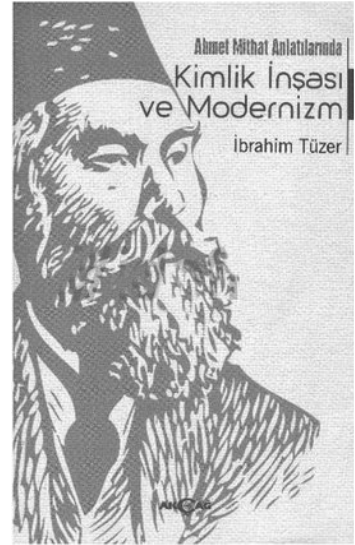
Zeynep Tek*



Doç. Dr. İbrahim Tüzer'in yayımlanan son eseri *Ahmet Mithat Anlatılarında Kimlik İnşası ve Modernizm*, Önsöz ve Giriş dışında üç ana bölümden oluşmaktadır. Ahmet Mithat'ın bütün edebi eserlerini inceleme alanına alan bu çalışmanın temel amacı, yazarın modernizmle birlikte 'yeni insan'ın kimliğini eserleri üzerinden nasıl yansıttığını ortaya koyabilmektir.

Önsöz'de bu çalışmanın niçin Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinin incelenmesine ayrıldığı belirtilmektedir. İbrahim Tüzer'e göre; İlber Ortaylı'nın "Tanzimat devri tarihi ne dramatik, ne grotesk, ne de mutantan bir tarihtir, kelimenin tam anlamıyla bir trajedidir." tespitinde olduğu gibi trajik bir devirde yaşayan Ahmet Mithat'ı ve dönemini eserleri üzerinden okuma imkânı vardır. Çünkü Ahmet Mithat, 'hace-i evvel' unvanına uygun olarak devrinde bir hoca, bir rehber misyonu yüklenmiş ve bu amaçla birçok türde eser vermiştir. Yazara göre Ahmet Mithat'ın çabasının nedeni;

(...)“eski” ile “yeni” arasında nerede duracağına dair bilinç geliştirmek ve bir kimlik inşa etmek üzere olan toplumun yanlış yollara sapmamasıdır. Ahmet Mithat Efendi'nin anlatı evreninde merkeze yerleştiği bu esas, eğitim, ahlak, sanat, ekonomi, gündelik hayat, toplumsal düzen ve daha birçok unsur üzerinden “yenileşen” bir topluma, kimlik kargaşasına düşmemesi adına anlatılmış ve okur bu yolda eğitime çalışılmıştır. (s.12).



* Arş. Gör., Yıldırım Beyazıt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı. znm_zeynep@hotmail.com

İbrahim Tüzer, “yazarın öğrenme ve öğretme merakı” (s.13) üzerinde önemle durarak Ahmet Mithat’ın bir medeniyet değişiminin yaşandığı Tanzimat devrinde sağduyusu ile sanatçı muhayyilesinin başa baş gittiğini söylemektedir. Ona göre;

Ahmet Mithat Efendi sadece sahip oldukları toprakların değil, asırların birikimine ev sahipliği yapan bir medeniyetin de dağılmakta olduğuna şahitlik ederken, tehdit altında gördüğü varlığını / insaniliğini sanatkâr muhayyilesiyle güvenli bir alanda / kimlikte var kılabilmek için çaba sarf etmiştir. Her şeyden evvel kendisi için ortaya konulmuş olan bu gayret, modern dünyanın inşa edildiği bir zaman diliminde kendilerine has değerleri yitirmeden “yenileşebilmek” adına bütün bir topluma yayılmaya çalışılmıştır. (s.15).

Önsöz’den sonra yer alan *Giriş* bölümü ise iki başlıktan oluşmaktadır: *Aydınlanma Felsefesi’nden İmparatorluğun durumuna “Osmanlı Kimliği” ve Bir kimlik inşa süreci ve “yeni insan”ın hususiyetleri*. Aydınlanma Felsefesi’nin tarihî süreçteki gelişiminin anlatıldığı ilk başlık altında, Avrupa’nın insan merkezli yaklaşımında aracı olarak aklı kullanması üzerinde durulmuş ve rasyonalizm ve hümanizm merkezli insan anlayışı belirtilmiştir (s. 19). Daha sonra Osmanlı Devleti’nin bu gelişim karşısında geciktiği, matbaanın çok geç kurulduğu ifade edilmiştir. Bunun nedenini ise Tüzer, Ramazan Korkmaz’dan yaptığı bir alıntıyla açıklamaktadır. Buna göre; “yaklaşık 400 yıllık mutlak bir dünya hâkimiyetinin oluşturduğu aşırı kendine güven duygusu” (s.21-22), Osmanlı Devleti’nin birçok alanda geri kalmasına neden olmuştur. Tüzer’e göre; “Nitekim Batı’nın ilminden eğitim yöntemlerine, askerî ve iktisadî sahadaki tüm yeniliklerine belirli bir dönem sırtını dönen Osmanlı idaresi, 19. yüzyıla gelindiğinde “sendrom” haline gelen güven duygusundan da nasıl çıkacağını ve yenileşeceğini bilemeyecektir.” (s.22).

Bernard Lewis’in İmparatorluk üzerinde “gerçek bir etkide bulunan ilk büyük fikir hareketi” olarak tanımladığı Fransız İhtilali üzerine Tüzer; “İnsanlarda mensubiyet duygusunu açığa çıkararak “ulus”, “millet”, “köken” gibi kavramların ortaya çıkışını sağlayan bu devrim, sözü edilen “Osmanlı kimliği”ni de temelden sarsmıştır.” (s.23) tespitinde bulunmaktadır. Böylece Batı’nın askerî ve iktisadi gelişimlerinin yanı sıra siyasi gelişimlerinin de takibi Osmanlı Devleti’nin güven duygusunun ve öz kimliğinin zedelenmesine neden olmuştur.

İbrahim Tüzer’e göre; “Sona ermesi mümkün olmayan tüketim ihtiyacı bireyin konforunu da önemseydiğinden, coğrafi keşiflerle ulaşılmış olduğu yenedünyaların sınırlarıyla yetinmeyen Batı medeniyeti; Osmanlı İmparatorluğu’nun hükmettiği toprakların altına ve üstüne de elde edilmesi gereken kapital değer olarak bakmaya başlamıştır.” (s.23). “İzledikleri sömürgeleştirme politikası ile maddi zenginliklerini iyice arttırmış olan İngiltere, Fransa, Rusya gibi büyük Batılı devletler karşısında Osmanlı İmparatorluğu, sınırlarını muhafaza

edemediği gibi kimliğini oluşturan unsurları da bir arada tutamamıştır.” (s.24). Tüzer, var olduğu dönemin gerekliliklerine göre hareket edemeyen birçok devletin tarih sahnesinden çekildiği gibi Osmanlı İmparatorluğu’nun da özellikle sosyal yapısındaki unsurların dağılmasıyla 19. yüzyılı çok zorlu geçirdiğini belirtmektedir. “Fakat Osmanlı’nın içerisine düştüğü kaotik ortamın diğer çağlardan önemli bir farkı vardır. O da İmparatorluğu henüz küçük bir beylikken cihan devleti haline getiren çekirdek unsurun, yani Müslüman Türklerin, varlığını devam ettirebilmeleri için bir kimlik inşa edebilme endişesidir.” (s.25). Bu kimlikler arasından “Osmanlı kimliği” (s.25) birleştirici yönüyle öne çıkmaktadır.

Bir Kimlik İnşa Süreci ve “Yeni İnsan”ın Hususiyetleri başlığı altında, her ne kadar Osmanlı Devleti, Tanzimat’la birlikte zor bir döneme girmişse de Batı’nın medeniyet seviyesini algılama ve geri kalma nedenlerini fark etme yolunda önemli bir aşama geçirdiği anlatılmaktadır. Tüzer’e göre;

Girilen yeni medeniyet dairesinin resmîyet kazanması olarak da okuyabileceğimiz, 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı, her ne kadar koca bir devletten irili ufaklı onlarca devletin çıkmasına zemin hazırlamışsa da, bu devletin aslı unsurunun da kendisini fark etmesine, sahici kimliği hususunda bilinçlenmesine imkân hazırlamıştır. Dolayısıyla Osmanlı’nın “öz-bilinçli evlatları” “bizim” diyebildikleri topraklarını Batı’nın ulaşmış olduğu medeniyet seviyesine yükseltmeye çalışırken, ahlaki ve insani değerlerden kültürel unsurlara varıncaya kadar geçmişlerinden tevarüs ettikleri tüm hususiyetleri, “yenileşirken” inşa edecekleri kimliklerinin vazgeçilmez koşulu olarak görmüşlerdir. (s.26-27).

İbrahim Tüzer bu bölümde aydınlanma, yenileşme, modernizm ve bilinç üzerinden kimlik inşa sürecinin Tanzimat dönemi sanatkarlarından izlenebileceğini örneklerle ortaya koymaktadır. Tüzer’e göre; “yenileşmenin sancısını edebî metinlerden hareketle de takip etmemiz mümkündür.” (s.28). Örneğin Âkif Paşa’nın *Adem Kasidesi* sadece şairin değil devrinin de psikolojisini veren bir eser olması yönüyle öne çıkmaktadır. Buna göre;

69 beyitten oluşan kasidesinde, şahsî ihtiraslarından toplumsal zedelenmişliklere, kendini yenileyememiş olan kurumlardan İslâm tasavvufunun sahicilikten uzağa atılmış olmasına değin birçok hususa, yokluk kavramı etrafında dikkat çeken Âkif Paşa, Osmanlı’nın son döneminde aklın geri plana itilmiş olmasıyla kaybolan eleştirel bakış dolayısıyla esaslı bir medeniyet eleştirisi de yapmış olur. (s.30).

Sadullah Paşa’nın *Ondokuzuncu Asır* adlı manzumesi de yeni edebiyat ve yeni insan anlayışının görünür kazandığı bir metin olması bakımından önemlidir. Bu konuda İbrahim Tüzer şunları söylemektedir:

(...) içerisinde yaşadığı toplumun akıl merkezli nasıl değişebileceğini, Batı’nın ilim ve tekniği vasıta kılarak ulaşılmış olduğu medeniyet seviyesini örnekleyerek işaret et-

mesi bakımından çok önemlidir. Nitekim bu metin, bir müddet sonra kimliğini inşa sürecine girecek olan bir toplumun Batı'nın hangi değerlerini özümsemesi gerektiği hususunda da bir nevi kılavuzluk işlevi görecektir. (s.31).

Tüzer'e göre; 19 yüzyılda pozitivist bilincin etkisiyle din, iman telakkisi sarılınca devrin insanı "ayağının altındaki zeminin kaymaması adına ister istemez bir savunma mekanizması geliştirmek zorunda kalmıştır." (s.33). Tanrı'nın varlığını reddetmeyen yeni insan Şinasi örneğinde olduğu gibi akıl yoluyla delil isteme yoluna gitmiştir (s.36). Tüzer, burada Şinasi ile ilgili önemli bir tespitte bulunarak şunları söylemektedir:

Şinasi, aynen Âkif Paşa'nın yukarıda dikkat çekmeye çalıştığımız "çeşm-i im'an" ile hayatı algılama tarzını, din algısı üzerinde gezdirerek sahici bir iman ile yaratıcısına yalvarmak ve ibadet etmek ister. Bu tavır, asırlardır dinî ilimlerle dolmuş olan bir zihin dünyasının artık pozitif ilimlerin aydınlığında da yaratıcısını bulmak istemesi; modern dünyada varlığını muallâkta asılı kalmaktan kurtararak ontolojik güvenliği ni elde etmesi olarak da değerlendirilebilir. (s.34-35).

Şinasi, eserleri üzerinden hürriyet, demokrasi, adalet, eşitlik, insan hakları gibi kavramlarla "'yeni insan"'ın kimlik oluşumunda bilgiyle birlikte evrensel değerleri de özümsemesi gerektiği hususuna dikkat çekmiş olur." (s.35). Tüzer'e göre;

Böylelikle Şinasi, bilginin tek elde toplanmasına karşı çıkarak, Batı'da 300 yıl evvel fark edilmiş, topyekûn bir yenileşmenin ancak bilginin halka doğru yayılmasıyla mümkün olacağı hakikatini de, Osmanlı'nın son döneminde bir sistem dâhilinde ele alan ilk aydın olmuştur. Onun belirginlik kazandırdığı bu anlayıştan hareketle adeta bir okul gibi bilgiyi tüm topluma yaymaya çalışan kişi de herkesin "hâce-i evvel" olarak kabul ettiği, Ahmet Mithat Efendi'dir. (s.35).

Yeni insanın kimlik oluşumunda Namık Kemal de önemli bir isimdir. "Namık Kemal, "ittihâd-ı İslâm" fikrinin temel alındığı Osmanlılık şuuru etrafında "yeni insan"ın oluşmasına meydan vermiştir." (s.37-38). Tüzer'e göre, Namık Kemal'le birlikte yeni insanın özellikleri "ortak tavır, direnç ve bilinç" üzerine artmış ve böylece "akıl aydınlığında manevi ilimlerden maddi ilimlere sorgulayan bir bakışla hayatı algılayan ve Batı'nın ortaya koymuş olduğu evrensel değerlere sahip çıkan "yeni insan", maddi menfaat gözetmeden milleti için fedakârlıkta bulunma, ayık olma, insafsız ve zalim olana karşı durma gibi özelliklerinin yanına da bir de tarih bilincini eklemiştir olur." (s.39).

Tüzer'e göre kimlik inşasına dair endişeleri olan Ahmet Mithat Efendi, "girilen yeni medeniyet dairesinde nasıl yer alınması gerektiğine dair modeller" ortaya koymuştur. Ahmet Mithat Efendi, "Tanpınar'ın ifade ettiği ikilik'i / düalizm'i yanlış Batılılaşma ya da alafrangalaşma olarak toplumun yaşamaması için büyük uğraş vermiştir. Bu yönüyle yazar, "Yenileşme / Batılılaşma / Mo-

dernleşme" meselesi üzerine sistemli önermelerde bulunan ilk aydındır." (s.42). Tüzer, Ahmet Mithat'ın çalışmasının esasını da "anlatılarında kurguladığı vaka birimleriyle bu meseleyi okurlarıyla nasıl paylaştığı oluşturmaktadır. Böylelikle Tanzimat'ın ilanından 5 yıl sonra dünyayı gelen "hâce-i evvel" in kimliğini inşa etme sürecini yaşayan bir topluma, "yeni insan" adını verdiğimiz "model" ile neleri teklif ettiği de anlaşılmış olacaktır." (s.42) diyerek Ahmet Mithat anlatılarının yeni insanda karşılık gelen değerleri ifade etmektedir.

Kitapta bölümler sayıyla adlandırılmakla beraber her bölüme ayrı bir başlık da verilmiştir. Birinci bölümün başlığı; *Kimlik İnşasının İlk Aşaması: "Merak" ile Kazılan Temel ya da Anlatı Dünyasından Topluma Sesleniş: Merhaba Ey Karî...'* dir. Bu bölümün üç alt başlığı vardır:

1. Toplumsal Değişim'den Bireysel Yenileşme'ye Algı Düzeyi: *Merak ile Anlamlandırılan Dünya*

İbrahim Tüzer'e göre yeni bir dünya, yeni bir medeniyet ile yüzleşme sürecinde Ahmet Mithat Efendi, Tanzimat dönemi aydınları içerisinde "son derece keskin ve sınır tanımayan "merak" duygusuyla" hareket etmiş olması bakımından farklı bir konuma yükselmiş; Batı medeniyetinin her türlü hususiyetini araştırmaya ve öğrenmeye koyulmuştur. Nitekim yazarın "hâce-i evvel" oluşu da burada ortaya çıkar. O sadece devrin okuru için değil aynı zaman da yazarı ve aydını için de ilk öğretmen olmuştur." (s.46). Bu bölümde Tüzer, genel olarak Ahmet Mithat'ın meraklı kişiliğini biyografik eserlerden yola çıkarak anlatma yoluna gitmiştir.

2. Yazarın Okura Daveti: Merhaba Ey Karî...

Bu bölümde yazarın eserlerinden alıntı yapılarak onun okur merkezli anlatım tekniği ortaya konulmaktadır. Tüzer'e göre; "Ahmet Mithat, destanlardan, masallardan, âşık hikâyelerinden ve meddah anlatılarından sonra roman, hikâye, tiyatro gibi anlatma ve gösterme esasına bağlı yeni türlerin henüz örneklenmeye başladığı bir zamanda, "merhaba ey karî", "karî-i kiram efendilerim", "evliyayı nimetim karîlerim efendilerim" diyerek seslendiği okurunun zihinsel seviyesini, her açıdan yükseltmeye çalışmıştır." (s.60).

3. Ahmet Mithat Efendi'nin "Merak" Ettikleri

Tüzer, bu bölümde Ahmet Mithat Efendi'nin Batı medeniyetinin hangi unsurlarını merak edip, hangi özelliklerini tanıttığını, bunlar karşısında nasıl bir tavır aldığını göstermeye çalışmıştır. Tüzer'e göre Ahmet Mithat, Batı'nın ulaşmış olduğu seviyeye devlet idaresinde yapılacak siyasi bir değişiklik değil,

fertlerin eğitilerek, Batı ilim ve tekniğinin Osmanlı toplumunda tesis edilerek ulaşılabileceğini savunmuştur (s.64).

Bu üçüncü başlığın altında iki temel başlık yer almaktadır:

- *Batı Medeniyetinin İlim-Teknik Algısı ve Hayatı Kolaylaştıran Unsurlar*

Ahmet Mithat'ın anlatılarından yola çıkan Tüzer, onun Batı'nın kütüphanesini, ulaştığı ilmi ve akademik seviyeyi onaylayan bir tavırda olduğunu belirtmektedir. Bu bölüm *İktisadi Düzen*, *Şehir Düzeni* ve *Ev Düzeni* olmak üzere üç başlıkta oluşturulmuştur. *İktisadi Düzen*'de Batı'nın ekonomik gelişmişliği, üretim ve tüketim döngüsü üzerine Ahmet Mithat'tan alıntılara yer verilmiştir. *Şehir Düzeni*'nde Avrupa'nın "ulaşım, seyahat, konaklama, haberleşme gibi şehir düzenine ait kimi unsurlar" (s.83) yer almıştır.

-*Batı Medeniyetinin Eğitim / Öğretim Anlayışı.*

Bu bölümün amacını Tüzer şu şekilde ifade etmektedir: "Ahmet Mithat'ın Batı medeniyetinin eğitim / öğretim anlayışının tesisinde önemli gördüğü hususları anlatılarında yer verdiği şekliyle ele almamız, yazarın okuyup yazma oranı çok düşük olan Osmanlı toplumunu eğitmek için ortaya koyduğu gayreti de anlamamıza imkân verecektir." (s.97). Bu bölümün alt başlıkları ise *Eğitim / Öğretimdeki Yeni Usuller ve Mektepler, Bir Eğitim Aracı Olarak Gazete, Roman, Tiyatro vb., Güzel Sanatlar ve İlk Tesadüf: Batı Mimarisi ve Sanatı*'dir. İbrahim Tüzer, genel olarak bu başlıkların altında Ahmet Mithat anlatılarında Avrupa'daki eğitimin övülmesine; gazete, roman, tiyatronun bir eğitim aracı olarak önerilmesine; Batı mimarisinin, resim, heykel gibi sanatlarının nasıl yer alındığına dair metin parçalarına yer vermektedir.

İkinci bölümün başlığı; "*Mukayese*" Alanı Üzerinden Yapılan "Teşhis": Yanlış Batılılaşma Yahut Kimlik Kargaşası'dır. Bu bölümün ilk başlığı ise; *Ahmet Mithat Efendi'nin "Teşhis" Ettikleri*'dir.

Ahmet Mithat'ın merak ettiklerinden sonra Tüzer, bu ikinci bölümde onun Osmanlı toplumunun mevcut durumda nasıl yer alması gerektiğine dair teşhislerini ifadelendirmektedir. "Bu bölümde yazarın toplumda kimlik kargaşası yaşanmasına yol açan "yanlış Batılılaşma" ya da "alafrangalaşma" da diyebileceğimiz hususların, okur tarafından tüm çıplaklığıyla anlaşılabilmesi için mukayese ettiği konular üzerinde" (s. 139) durulmuştur. Genel olarak Ahmet Mithat'ın eleştirilerinin yer aldığı bu bölümün ilk başlığı; *Eğitim / Öğretimden Düşünce Sahasına Kimlik Kargaşası. "Eğitimden Ahlaka Dönüştürülen Zihinler ve Yanlış Batılılaşma"*'dir. Tüzer, "Öz kimliklerine yabancılaşarak Batılılaşanları karşılamak için kullandığımız "dönüştürme" kavramı, anlatılarda meydana getirilen şahıslar üzerinden eleştirilerek örneklenir." (s.142) diyerek bu bölümün çerçevesini de be-

lirtmiş olmaktadır. Çünkü Ahmet Mithat, Batılılaşmayı yüzeyde algılayan kişileri Felatun Bey örneğinde olduğu gibi çeşitli tiplerle anlatılarında eleştirmiştir.

-*Matbuat Hayatından Ev’de Eğitime Batı’yı Tanı(yama)ma Yolu: Mürebbiye ve Kültürel Değer Karmaşası*. Bu bölümde “özellikle Tanzimat devrinde moda haline gelen “Mürebbiye” aracılığıyla Batılılaşma hususunda, Ahmet Mithat’ın mukayese alanı üzerinden teşhis ettiği kültürel değer karmaşasına” (s. 166) değinilmektir. Batılılaşmayı tuttukları mürebbiyelerle gerçekleştirmek isteyen aileleri Ahmet Mithat, çocuklarının eğitimini bu mürebbiyelere bırakmaları nedeniyle eleştirmiştir. Tüzer’e göre “Batılı tarz eğitimle zihinsel olarak dönüştürülmüş olan çocuklar, eserin kurgusu içerisinde tamamen kendi kültürlerine ve geleneklerine yabancılaşmış birer insan olarak okura sunulur.” (s.176).

-*Düşünmeden Dil’e Yansıyan Yabancılaşma: “Yazı Fransızcadır Ama Lakırdılar Osmanlıca.”* Tüzer’e göre; “Tanzimat’la birlikte hız kazanan “yenileşme” çabaları devletin tüm kurumlarında olduğu gibi sosyal yapısında da büyük değişiklikler meydana getirmiş; eğitimden ahlaka yenileşirken nelere dikkat etmesi gerektiği hususunda bilinçlenemeyerek yanlış Batılılaşan bireylerin dünyasında da esaslı bir trajedinin yaşanmasına yol açmıştır.” (s.179). Bu amaçla yazar, yanlış Batılılaşma sonucunda dile yabancılaşan bireyleri eleştiren Ahmet Mithat’ın eserlerinden alıntılar yapıp örnekler vermektedir. Örneğin *Vah* adlı eserdeki şu eleştiri dikkat çekicidir:

Zaten şık ve centilmen geçinenler için Türkçe’nin biraz kaht olması da başkaca bir süs yerine geçmez mi?

Bunlardan pek çoklarını gördük ki ahbap meyanında en çok istimal olunan “teklif ve tekellüf” tabirlerinin Türkçesini bilemeyerek yahut bilmezlenerek “şey.. of! Türkçe nasıl derlerdi..?” diye arandıktan tarandıktan sonra nihayet Fransızca “façon” tabirini istimal ederek kendilerini muvaffak addetmişlerdir. (s.180).

İkinci alt başlık ise; *Kültürel Alanda ve Gündelik Hayatta Ortaya Çıkan Kimlik Kargaşası*’dır. Bu bölümde Tüzer, yanlış Batılılaşmanın günlük hayattaki yansımalarını Ahmet Mithat’ın eserleri üzerinden örnekleyerek vermektedir. *Aile Hayatında ve Eşler Arasında Ortaya Çıkan Yeni Hâller / Kargaşa* başlığı altında yazar, Ahmet Mithat’ın “Batılılaşma adına dönüştürülen zihinlerin evin içinde meydana getirdikleri değişiklikler”i (s.194) okura nasıl yansıttığını ortaya koymaktadır. *Hayret* adlı romanda baba ile kız arasındaki ilişkinin yanlış Batılılaşma sonucu Osmanlı kültürüne son derece yabancı olması (s.198), bu bölümde yer alan diğer örnek metinlerden biridir.

-*Âşık ile Maşukun Gelenekten Taşan Hâlleri: Yeni Tarz Sevdalar*’da ise sevgililer arasındaki ilişkinin Batılılaşmaya bağlı olarak geçirdiği değişimin Ahmet Mithat’ın eserlerindeki yansımaları ortaya konulmuştur. ‘Yeni tarz sevdalar’da

Dürdane Hanım'da olduğu gibi aşk maceralarının "yosmalıklarla" ve alafranga hallerle bir arada değerlendirildiği (s.211) olumsuz hâller verilirken; evlenmeden önce aşırıya kaçmadan eşlerin birbirini tanınması gibi Avrupa kültüründen alınacak olumlu durumlar da bu bölümün kapsamına alınmıştır (s.213).

-*Adabımuaşeret Kurallarında Ortaya Çıkan Alafrangalıklar: Gülünç Hâller*; başlığı altında Tüzer, Batılılaşma ile Felatun örneğinde olduğu gibi kurgu kişilerinin toplum içinde zor duruma düşmelerini Ahmet Mithat anlatılarından örneklemiştir.

-*Uşak ve Hizmetçi Kullanımından İnsaniliğin Yitimine "Batılılaş(ama)ma": Ev'in / Konak'ın Hâlleri ve İstanbul'un Bozulan Tarihî Dokusu ve Eğlence Hayatı: Mekândan Kimliğe Uzanan Yanlış Batılılaşma* başlıkları altında Batılılaşmanın özellikle ev içinde meydana getirdiği değişiklikler üzerinde durulmaktadır.

Üçüncü alt başlık ise; "*Ekonomi Politik*" Alanda Ortaya Çıkan Kimlik Kargaşası'dır. Ahmet Mithat Efendi, "Batı'nın iktisadi yönden gelişmiş olmasının nedenleri üzerine düşünürken Osmanlı'daki problemi de teşhis etmeye çalışmıştır." (s.239). *Yeni Tüketim Türleri ve Tasarruf Algısı ve Ekonomik Alanda Yiten Kimlikler: Üretmeden Tüketen Mirasyediler* başlıkları altında yazarın anlatılarında ekonomiyle ilgili düşünceleri ortaya konulmuştur.

Üçüncü bölümünün başlığı; *Doğu'dan Batı'ya Bir "Sentez" Olarak İnşa Edilen Kimlik: "Yeni insan" ve Anlatılarda Meşrulaştırılan Hâller'* dir. Bu bölümün ilk başlığı ise; *Ahmet Mithat Efendi'nin "Teklif" Ettikleri'* dir. Tüzer'e göre; Ahmet Mithat "anlatının imkânlarını kullanarak, yaşadığı toplumu, çevreyi ve özellikle kendi dünyasını Batılılaşma merkezli "dönüştürme"ye çalışmıştır. Fakat bunu yaparken, (...) asli unsurların bozulmasına ya da içinin boşaltılarak değersiz kılınmasına müsaade" (s.261) etmemiştir. Bu bölümü genel olarak Tüzer, şu şekilde özetlemektedir:

Ahmet Mithat, üzerinde yaşadığı topraklar için kırılma sayabileceğimiz bu yüzyıldaki "yenileşme"yi, gelecek adına esaslı bir kimliğin inşası için fırsat olarak görür. Bu kimliğin özünü ise Batı dünyasının özellikle ilim ve teknik sahada insanlığa kazandırdıkları ile asırlar boyu Doğu medeniyetinin temel dinamiği olan adalet, ahlak, insan sevgisi gibi değerler oluşturmaktadır. Tüm bunları bir sentez haline getirerek anlatılarındaki kimi kahramanlarına hayat veren yazar, okurlarının da buradan hareketle şekillenmesini ve "yeni kimlik"e ilişkin insanî değerlerle yüklenmesini ister. (s.263).

Bu amaçla Tüzer, Ahmet Mithat'ın "teklif ettiği kimliğin" anlatılarda hangi şekillerde yer aldığını ortaya koymaya çalışmıştır. Bu bölümün alt başlığı; *"Yeni İnsan"ın Hayatı Algılama Düzeyi ve Kimliğine Dair Hususiyetler'* dir. Buna göre Ahmet Mithat anlatılarındaki yeni insanın ilk hususiyeti "'yenileşme" hareketi içerisinde kendi benliğini bulmaya çalışan insan" dir (s.264). Bu insan me-

rak eder, tefrik eder, hayatı sorgular, “özellikle Batılılaşma meselesinde ayık durmaya gayret” gösterir (s.264). *Paris’te Bir Türk* romanının Nasuh adlı merkezi kişisi gibi meraklı ve sorgulayıcıdır. Bu bölümde şu üç alt başlık yer almaktadır:

-“*Yeni İnsan*”ın *Eğlenceden Modaya Ahlak Algısı ve Kimlik Bilinci*’nde yeni insanın eğlence üzerinden ahlak anlayışı ortaya konulmuştur. Ahmet Mithat, anlatılarında eğlencenin iffetli olması gerektiğini ihtar etmiştir. Örneğin *Hasan Melâlîh Yahut Sır İçinde Esrâr* adlı romanda yazar, “din ya da millet ayrımı gözetmeden ahlaki değerleri tüm insanlar için söz konusu eder ve ahlak anlayışını böylelikle açıklar. “Bakınız yâhu, şehvetin icbarına iki dakikacık tahammül edememekten ne musibetler hâsıl oluyor?” (s. 281) diyerek uyarısını belirtmiştir. Bu şekilde eğlence ve moda anlayışı üzerinden yanlış Batılılaşmayı eleştirmiştir.

-“*Yeni İnsan*”ın *İlimden Tekniğe Eğitim / Öğretim Algısı*’nda yeni insanın eğitim-öğretim algısı çeşitli yönlerden ortaya konulmuştur. Tüzer’e göre; Ahmet Mithat Efendi, “teklif ettiği kimliği inşa ederken, “yeni insan” olarak adlandırdığımız anlatı kahramanlarını, ilimden tekniğe eğitim öğretim anlayışlarını da farklı hususiyetleriyle okurlarının karşısına çıkarır.” Bu amaçla da ““Merak” ve “araştırma” duygusuyla hareket eden bu kahramanlar, Batı’nın ilim ve teknik sahasında ulaşılmış olduğu noktayı tam manasıyla özümsemek ve kendi kimliklerine has değerlerden kopmadan, içerisinde yaşadıkları topluma duyurmak istemektedirler.” (s.292). *Felâatun Bey ve Râkım Efendi* romanında yeni insanın bir örneği olan Râkım Efendi’de olduğu gibi.

-“*Yeni İnsan*”ın *Çalışma Düzeni ve İktisat Algısı*’nda modern düzende çalışma bilinci ve ekonomik faaliyetlere dair algı belirtilmeye çalışılmıştır. Ahmet Mithat, “İnşa edilecek olan “yeni insan”ın kimliğini, ekonomik faaliyetlerden tüketim algısına kadar yeniden düzenlemesi gerektiğini anlatılarında kahramanlarına özellikle söyletir.” (s.311). Ahmet Mithat ticaret bilinci, hesaplı harcama, tasarruf, birikim gibi konulara “formasyona yönelik oluşturduğu metinlerinde” (s.314) temas etmekte ve bu konudaki düşüncelerini telkin etmektedir.

Sonsöz adlı kısımda ise Tüzer, her bölümün değerlendirmesini kendi içinde yaptığı için tekrara düşmemek adına genel bir Ahmet Mithat okuması yapmaktadır. Ahmet Mithat’ın millî değerleri korumak adına yanlış Batılılaşma eleştirisini kurgusal düzeyde çeşitli yöntemlerle nasıl ifade ettiğini anlatmaktadır. Bu nedenle yazara göre; Ahmet Mithat, anlatılarında “kimliğini inşa etme sürecinde olan bir toplumu bilinçlendirmek adına farklı kurgu ve anlatım tekniklerini de kullanmış olmaktadır. 20. yüzyılda “metinlerarasılık”, “kolaj”, “diyalojik”, “karnavallaşma” gibi isimlerle adlandırılarak post modern anlatım teknikleri olarak kabul edilen bu yöntemlerin, romanın henüz gelişme aşamasında olduğu bir dönemde kullanılması, yazarın kendi romanlarının kurgusu üzerine düşündüğünü de ortaya koymaktadır.” (s.323).

Böylelikle Tanzimat dönemi ile birlikte tarihsel ve sosyal bağlamıyla değerlendirilen Ahmet Mithat Efendi, bütünlüklü ve kapsamlı bir okuma ile eserde incelenmiştir. Ahmet Mithat Efendi ve Tanzimat dönemi üzerine çok geniş bir kaynakça sunan bu çalışmanın geri planını zengin bir literatür oluşturmaktadır. Bu alanlar üzerine çalışanlar için bir başvuru kitabı niteliğinde olan eser, özellikle *Giriş* bölümü ile alana ciddi katkılar sunmaktadır. Eserin, Ahmet Mithat üzerine yapılan çalışmalar arasında izlenen yöntem ve içerik itibarıyla önemli bir yer alacağı görülmektedir.

İbrahim Tüzer, *Ahmet Mithat Anlatılarında Kimlik İnşası ve Modernizm*, Akçağ Yayınları, Ankara 2014.

OSMANLI MODERNLEŞMESİ GAZETECİLİK ve EDEBİYAT

Naci Akıncı*



Daha önce *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı; Batılılaşma Sürecinde Çok Yönlü Bir Aydın: Münif Paşa* adlı kitaplarıyla, Osmanlı modernleşmesi konusunda çalışmaları olan Ali Budak, *Osmanlı Modernleşmesi, Gazetecilik ve Edebiyat* adlı yeni kitabıyla Osmanlı modernleşmesine edebiyat ve kültür çerçevesinden yepyeni fikirlerle yaklaşıyor. Siyasi, askerî, ekonomik ve edebî gibi birçok faktörü içinde barındıran Osmanlı modernleşmesi açıklaması oldukça zor bir kavram. Bu bakımdan Ali Budak'ın, bu zor kavramı "Osmanlı Modernleşmesi" "Osmanlı Gazeteciliği" ve "Edebiyat" ana başlıkları altında -1795'ten günümüze- çizgisellik ve nedensellik bağlamında irdelemesi kavram ve anlam karmaşasını ortadan kaldırıyor.

OSMANLI MODERNLEŞMESİ

18. yüzyıldan itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi, askerî ve idari sebeplerden dolayı duyduğu modernleşme ihtiyacı, 19. yüzyılda bir "teslimiyet" halini alır ve bu hal özellikle Tanzimat'tan sonraki yıllarda kültürel, edebî ve fikrî alanlara yansır. Kitabın "Osmanlı Modernleşmesi" bölümünde daha çok Aydınlanma felsefesinin tezahürü olan Fransız İhtilalî'nin üzerinde duran Ali Budak, bu ihtilalin Osmanlı'ya olan fikrî yansımalarını anlatılırken, Reisülküttap Âtîf Efendi'nin bu fikirlere karşı nasıl direnç gösterdiğini, Münif ve Edhem Pertev paşaların Voltaire ve Rousseau'dan yaptıkları çevirilerle bu fikirlere nasıl sahip çıktıklarını öğreniyoruz. Âtîf



Efendi'ye göre "bir fitne ve fesat ateşi" olan ve "birçok yıldan beri tanrıtanı-
maz melunların uyandırmaya fırsat buldukları uyumuş bir bozgunculuk" olan
Fransız İhtilali, Münif ve Edhem paşalar için yıllardır pas tutmuş Osmanlı dü-
şüncesinin gelişmesini sağlayacak olan tek yoldur.

Münif Paşa'nın Batı dillerinden Türkçeye tercüme ettiği "ilk edebî ve fel-
sefi eser" unvanını taşıyan *Muhâverât-ı Hikemiyye* "Osmanlı Toplumuna Çağ-
daş Kadın Hakları Düşüncesinin Girişi" için bir araç olarak kullanılıyor. Mü-
nif Paşa Fénelon, Fontenelle ve Voltaire'den seçtiği on bir diyalogun tercüme-
sini yaparak, kız çocuklarının nasıl eğitilip yetiştirilmeleri konusu üzerinde du-
rurken kadın haklarını masaya yatırmış, 18. yüzyıl Fransa'sının sosyal haya-
tına ve eğitim sistemine sert eleştiriler getirmiştir. Makaleye, sadece kadınlara
hazırladığı ya da kadın hakları ve eğitimi gibi konulara yer veren gazetele-
rin bilgilerini de ekleyen Ali Budak, Münif Paşa'yı Tanzimat sonrası düşün-
ce hayatının yol açıcıları arasında değerlendiriyor.

Türk aydınlarının Batı bilim ve kültürünü yaymak için 1861 yılında kurduk-
ları ilk bilimsel cemiyet olan Cemiyet-i İlmîyye-i Osmâniyye, telif ve tercü-
me yoluyla yayımladığı bilimsel kitaplarla, Osmanlı coğrafyasında âdeta aka-
demi özelliği gösteren ilk cemiyet. Cemiyet'in yayın organı olan Mecmûa-i Fün-
nûn'da -aynı zamanda bu dergi Osmanlı'nın ilk bilim dergisi- felsefeden teo-
lojiye, tarihten edebiyata kadar birçok makale ve çeviri eser yayımlanır. Aslı-
nda Cemiyet, Tanzimat'la birlikte Osmanlı yöneticilerinin kişisel çabalarıyla iler-
leyen Batılılaşma ve modernleşme çalışmalarının planlı, programlı ve bilinçli
hale geldiğinin de bir kanıtıdır.

İlerleyen makalelerden Sütlüce-İstanbul'da "Minyatürk" adıyla açılan
minyatür gezi parkının, aslında Münif Paşa'nın "Tanzîm-i İstanbul" adlı, İs-
tanbul'un modern bir yapıya kavuşması için yapılması gerekenleri anlattığı ma-
kalesindeki bir proje olduğunu öğreniyoruz. Yine aynı makalede yerel yöne-
timlere daha fazla hak verilmesi, cadde ve sokakların geceleri aydınlatılması,
ahşap binaların yangınlarda helak olduğu için itfaiye örgütünün kurulması ge-
rektiği gibi ilerici fikirler öne süren Münif Paşa, hâlâ şehirlerimizde ve şehir-
ciliğimizde devam eden eksikliklere yol göstermeye çalışıyor.

OSMANLI GAZETECİLİĞİ

Osmanlı toplumunda Batı tesirinde gelişen çağdaş kültür yapısı, Batı'da-
ki gibi kitaptan/romandan gazeteye doğru ilerlememiş, aksine gazeteden ki-
taba/romana doğru bir gelişim sürecinden geçmiştir. Bu bakımdan gazetele-
rin son dönem Osmanlı ve hatta -1950'li yıllara kadar gazetelerde tefrika ro-
man yayımlandığını düşünürsek- yakın dönem Cumhuriyet toplumunda dol-
durulamaz bir yeri vardır.

Ali Budak, “Osmanlı Gazeteciliği” bölümünde, gazetecilik tarihine farklı bir açıdan yaklaşarak 1831’de *Takvîm-i Vekâyi* ile başlayan süreci 1795 yılında kısa süreliğine çıkan ve bir Fransız Elçiliği bülteni olan *Le Bulletin de Nouvelles*’e kadar götürür. Osmanlı’nın henüz gazeteyle tanışmadığı bu yıllarda, Fransız İhtilali’yle ortaya çıkan yeni cumhuriyet rejiminin, devrim ilkelerini Osmanlı ülkesinde yaşayan Fransız vatandaşlarına yaymak amacıyla çıkardığı bu bültenler, ister istemez Osmanlı’nın gazeteyle yakından tanışmasına öncülük etmiş ve “Fransız Devrimi’nin Osmanlı’ya Armağanı” olmuştur.

Gazetelerin propaganda gücünü bu bültenler vasıtasıyla öğrenen Osmanlı yöneticileri / aydınları nihayet 1831’de *Takvîm-i Vekâyi*’i çıkararak, Osmanlı’nın Batılılaşma adına bu zamana kadar yapmış olduğu askerî, siyasi ve ekonomik birçok düzenlemenin kamuoyuna ve sair milletlere anlatmayı amaçlamışlardır.

“19. Yüzyılda Osmanlı Ermeni Basını ve Rejimi üzerine Çarpıcı Bir Polemik” makalesinde İstanbul’da Ermeni harfleriyle Türkçe yayımlanan gazetelerin listesini ve bu gazetelerin kültürel ve sosyal hayata etkilerinin üzerinde duran Ali Budak, “millet-i hâkime” ve “millet-i mahkûme” sınıflandırması ekseninde oluşan bir polemik tahlil ediyor.

EDEBİYAT

Edebiyat bölümünde de farklı bakış açılarına sahip makaleler var. Ali Budak “antropolojik bir ilk eser” olarak tanımladığı Münif Paşa’nın *Âdât-ı Ümem* adlı kitabını mercek altına alıyor. 18 sayfadan oluşan bu yazma eserde, milletlerin ve toplulukların tarih sahnesindeki “evleri-yaşantıları”, “yiyecek-icecekleri”, “giyim-kuşam-tezyinatları” anlatılıyor. Bunlardan en ilgi çekici olanı ise Avrupa’daki şarap üretimi ile Eski Yunan’daki aşk ve şarap kültürlerinin karşılaştırılmasıdır.

“Londra’da Bir Cuma Sabahı Rüyası” edebiyat bölümünde benim en çok dikkatimi çeken makalelerin başında geliyor. Ziya Paşa’nın Londra’da sürgün olduğu yıllarda *Hürriyet* gazetesinde yayımlanan *Rüya*, Tanpınar’ın ifadesiyle, “Ziya Paşa’nın Âli Paşa’ya duyduğu öfkenin ve hücumların hareketli bir biçimde kuvvetle tekrarlandığı küçük bir fantezisi” dir. *Rüya*’da dört farklı katman tespit eden Ali Budak, Todorov’un “fantastik” tanımı üzerinden *Rüya*’yı yeniden değerlendirerek Yeni Türk edebiyatının ilk kaynaklarına yepyeni bakışlar atfediyor. (Ali Budak’ın Ziya Paşa’yla ilgili detaylı incelemesi için bkz: Ali Budak, *Zafername Ziya Paşa’nın İroni ve Parodi Şaheseri*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2013.)

“Mario Levi’nin ‘Yeni Roman’ı Size Pandispanya Yaptım: Yapısal Bir Çözümleme Denemesi” adlı makale Ali Budak’ın en yeni makalesi. Alain Rob-

be-Grillet'in öncüsü olduğu "Yeni Roman" akımının ışığında yapısalcı bir gözlükle *Size Pandispanya Yaptım* romanını inceleyen Ali Budak, makalenin sonunda şu sonuca varıyor: "Size Pandispanya Yaptım, çok anlatıcılı, çok bakış açılı, kendisine özgü bir kurgusu olan farklı bir roman... Mario Levi, anlatım biçimi kadar anlattıklarıyla da geleneksel çizgiden epeyce ayrılıyor. Romanın, Alain Robbe-Grillet'in tanımladığı türden bir arayışın eseri olduğu rahatlıkla söylenebilir."

Tüm bunlardan başka "Ahmet Haşim Din Duygusu ve Huzursuz Hayeller", "Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi ve Bir Uygulama Denemesi", "Osmanlı Sınırları Dışında İlk Türkçe Tercümeleler", "Gülme, Komik, Mizah (Humor) ve Edebiyatımızda Zafernâme" gibi, daha birçok yenilikçi makaleler var kitapta. Osmanlı modernleşmesine ilgi duyan okuyucular için güzel bir yol haritası.

Ali Budak, *Osmanlı Modernleşmesi Gazetecilik ve Edebiyat*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul, Şubat 2014, 464 s.

İLİM ve FENNİN REÎS-İ MÜTEFEKKİRİ AHMET MİTHAT EFENDİ (VEFATININ 100. YILI ARMAĞANI)

Betül Bağcı*



Ahmet Mithat Efendi, pek çok eser kaleme almanın yanı sıra bu anlatılarında ilim ve fenle ilgili pek çok hususa vakıf olup konuyla ilgili olarak okurunu da adeta bir hoca gibi bilgilendiren bir hâce-i evveldir. Çok farklı sahalarda öğrendiği her bilgiyi aktarma aşkıyla bazen dağınık, üst üste yığılmış bilgiler bazen de eksik bilgi verir. İçinde yaşadığı çağda okuru yeni eserlerle ve aslında yeni bir dünyayla tanıştırmak isteyen yazar bunu okuru sıkmayacak bir üslupla onunla adeta sohbet edercesine yapar. Bugüne kadar hakkında pek çok makalenin yazılıp, sempozyumun düzenlendiği, dergilerin özel sayısından bireysel yazılara kadar her yerde sonradan gelen evladı olarak Ahmet Mithat Efendi'ye yakışan bir vefa gösteriliyor. Vefatının 100.yılı armağanı vesilesiyle Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyesi Doç.Dr. Fazlı Arslan'ın girişimiyle vakti zamanında kıymeti pek anlaşılmayan, Mithat Cemal'in tabiriyle *nân-ı irfan hakkı* tanıyan evlatları olarak bu çalışmanın yapılması gerekli görülür.

İthafı, makale sahibi olup da kitap basılmadan vefat eden Ahmet Altay'a yapılan eser Fazlı Arslan'ın kaleme aldığı bir önsöz ve araştırmacıların makalelerinden oluşur. Önsözde Ahmet Mithat Efendi hakkında genel itibarıyla bir portre verildikten sonra zamanında kendine gösterilmeyen vefanın yıllar son-



* Araştırma Görevlisi, Betül Bağcı, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

ra biz araştırmacılar tarafından gösterildiğini ifade eder. Bunun yanında bir yazı makinesi olan Ahmet Mithat Efendi hakkında yapılan çalışmalar ne kadar çok da olsa onun hala araştırılabilecek yönleri, yazıları olduğunu belirtir.

MAKALELER

“Ahmet Mithat: Teşebbüse Sarfedilmiş Bir Hayatın Hikâyesi” (s. 1-10), Orhan Okay.

Kitap-lık'ın 54.sayısında (Temmuz-Ağustos 2002) yayımlanan yazıda Ahmet Mithat Efendi'nin biyografisi sunulur. Ailesinden, yaşadığı çevreden, aldığı eğitim ve öğrendiği dillerden bahseden yazar en son çalıştığı işlerden bahseder.

“Ahmet Mithat şinasi'nin Ardında” (s. 13-27), İnci Enginün.

Yazar, Mithat Efendi'nin bazı yönlerini ayrı başlıklar altında toplar. Bunlar şöyledir: Gazetecilik, dil anlayışı, tefrika, eleştiri ve tartışmalar, oyunları, atasözleri. Atasözleri kısmında Mithat Efendi'nin Durub-ı Emsal'i tanıtılır ve on dokuz atasözü hikâyeye çevrilmiş Şekliyle aktarılır.

“Kırk Beygir Kuvvetinde Yazı Makinesi” (s. 29-35), Nüket Esen.

Yazar, kadından cinayete, cinayetten konusu farklı coğrafyalarda geçen anlatılara kadar pek çok alanda kalem oynatmış Ahmet Mithat Efendi'ye 1980'lere kadar önem verilmediğini belirtir. Bunun sebebini döneminde pek çok aydının Abdülhamit karşıtıyken yazarın kendisinin padişah tarafında olmasına bağlar. Ayrıca kıymet verilmesinin sebeplerinden biri olarak yazarın laubali üslubunun kendisini edebî kılmaması da gösterilir.

“Ahmet Mithat Efendi ve Tercüme: Yöntem ve Eser Seçimi Üzerine Bazı Dikkatler” (s. 37-45), Emel Kefeli.

Çalışmaya tercümenin ne olduğu ve işleviyle bir giriş yapılır. Ardından üç başlık altında Ahmet Mithat Efendi ve Tercüme Yöntemi, Besleyen Bir Kaynak olarak Tercüme, Tercüme Ettiği Eserler ve Yazarları'ndan söz edilir.

“Ahmet Mithat Efendi'nin Türkçe'nin Sadeleşmesiyle İlgili Görüşleri” (s. 47-63), Mustafa Argunşah.

Turkish Studies'in 2012 Sonbahar sayısında yayımlanan bu incelemenin giriş bölümünde makalenin tamamı hakkında bilgi sunulur. Birkaç başlık altında Ahmet Mithat Efendi'nin sadeleşmeyle ilgili görüşleri aktarılır. “İki öncü isim: Mustafa Reşit Paşa ve şinasi” başlığı altında bu iki aydının Türkçe'nin sadeleşmesi hususunda yapıp ettiklerinden söz edilir. “ağdaş Türk Nesrinin Kurucusu Ahmet Mithat Efendi” bölümünde onun gazetelerdeki makalelerinde yer alan görüşlerine değinilir. Bu görüşleri daha sonra Yeni Lisan hareke-

tinin yolunu açacaktır. “Kadınlar da Gazete okumalı ama hangi dille?” alt başlığı altında o dönemde İstanbul’da gazete okuyanların beşte birinin kadın olduğunu öğrenip sevinen Ahmet Mithat Efendi günlük gazetelerde kadınlara ve çocuklara yönelik sayfaların bulunmasını ister ve ideal bir gazetenin nasıl olması gerektiğiyle ilgili bir yazı kaleme alır. “Biz Kaba Osmanlıcaya Muhtacı” bölümünde dilde sadeleşme temayülü karşısında bazı aydınların bu dile Kaba Osmanlıca diyerek kusur bulacağını bilir. “Osmanlıca Öğrenmek Zordur, Gramer Basitleştirilmelidir” başlığı altında Ahmet Mithat Efendi Osmanlı Türkçesinin Arapça, Farsça, Yunanca gibi kelimelerden oluştuğunu bunu sadeleştirmenin ve Fransızların düştüğü hataya düşmeden yani gramere kapılmadan sözün özüne yönelmenin faydalı olacağını söyler. “Biz Hala Analarımızın Öğrettiği Lisandan Hoşnuduz” kısmında henüz dilde sadeleşmenin yaşanmaya başlamamasının sebebi olarak gazeteler gösterilir. “Osmanlıcanın Tashih ve Islaha İhtiyacı Var” bölümünde Mithat Efendi’nin millet olarak bir dilimizin olmadığı görüşüne yer verilir. Halkın kullandığı dili millet lisani yapmak gerekmektedir. Son bölüm olan “Osmanlıca Nasıl Islah Edilir” kısmında ise yazar Mithat Efendi’nin makalelerinde sunduğu görüşleri sekiz başlık altında toplayıp açıklar.

“Ahmet Mithat Efendi: Schopenhauer Pesimizmine Karşı Bir İslam Optimisti” (s. 65-82), Ali Utku, Erdoğan Erbay.

Prologunda Mithat Efendi’nin pesimist kavramını açıkladığı, birkaç cümle yer aldığı çalışmada Ahmet Mithat Efendi’nin *Schopenhauer’un Hikmet-i Cedîdesi* ele alınmakta, bu eserde onun Batılı yazarı eleştirdiği kısımlar gösterilmektedir.

“Felsefe-i Zenân’ı Yeniden Okumak” (s. 85-106), Hülya Argunşah.

Ahmet Mithat Efendi’nin bazı romanları örnek gösterilerek kadınların eğitiminin ne derece önemli olduğu vurgulanır. Öneminin yanı sıra kadınların nasıl, ne şekilde eğitileceği bir sorundur. Kadın, eğitimle beraber sosyal hayata açılacaktır, peki evin içinden kim sorumlu olacaktır? *Felsefe-i Zenan* kadınların eğitimini vurgularken aynı zamanda bunun sonucunda meydana gelebilecek soruları da tartışmaktadır.

“Değer Eğitimi Açısından Ahmet Mithat Efendi ve Kıssadan Hisse Hikâyesi” (s. 109-134), Hasan Kavruk, Mehmet Akif Çeçen.

İçinde kıssaların yer aldığı telif ve tercümelemlerden oluşan *Kıssadan Hisse* araştırmacı tarafından bireylerin eğitim süreçlerinde onlara kazandırdığı özellikler bakımından ayrı başlıklar altında toplanır. Makalenin başında Ahmet Mithat Efendi’nin hayatı ve edebî şahsiyeti hakkında bilgi sunulur. *Kıssadan Hisse*’nin insana kazandıracığı güzellikler şunlardır: Alçakgönüllülük, aşırı istek-

lerden uzak durmak, cesaret, çalışkanlık, dürüstlük, güçlü ve sağlıklı olmak, ihtiyatlı olmak, kanaatkârlık, su-i zandan uzak durmak, namus ve şeref, nezaket, sabır, sadakat, zekâ, adalet, özgürlük.

“*Felsefî Mücadelesinde Mithat Efendi*” (s. 137-150), Sezai Coşkun.

Ahmet Mithat'ın Batı felsefesini tam manasıyla kavrayamadığı, hatta bazı düşünürleri hiç anlamadığı, bununla beraber bu düşünürleri itibardan düşürüp, onların görüşlerini reddedip, kendi görüşlerini öne çıkardığı anlatılır. Ahmet Mithat maddeciliği savunmaları da önce alay edercesine aşağılar, insanları kaosa sürükleyip hatta intiharın eşğine getiren bu düşünceyi ağır bir surette eleştirir.

“*Doğru Batılılaşma Yolunda Ahmet Mithat*” (s. 153-168), İbrahim Şirin.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Avrupa Adab-ı Muaşeret-i Yahut Alafranga* ve *Avrupa'da Bir Cevelan*'da Batılılaşma hakkındaki görüşlerine yer verilir. O dönem insanı ya Avrupa'yı yere göğe sığdıramaz ya da onu hor ve hakir görür. Sonuç olarak Mithat Efendi'ye göre bir orta yol tutulmalıdır. Görüşünün tezahürü olarak *Felatun Bey'le Rakım Efendi*'yi kaleme alan yazar doğru yolun kendimiz olarak kalıp doğru bir biçimde batılılaşmak olduğunu ifade eder.

“*Batılılaşma Dönemi Türk Musikîsini Ahmet Mithat Efendi İle Anlamak*” (s. 171-185), Fazlı Arslan.

Ahmet Mithat Efendi'nin Fatma Aliye'ye bir mektubu, Tecüman-ı Hakikat'teki yazıları, bir tartışma etrafında yazdığı yazıları ve oğlu Kamil Yazgıç'ın babası hakkında aktardığı bilgilerden onun musiki hakkındaki görüşlerine yer verilir. Ona göre teknik olarak her ne kadar Batı Musikisi alaturka musikisine göre zengin de olsa zevki, yakınlığı alaturka musikiyedir. Bununla beraber alafranga musiki de ihmal edilmemelidir. Nitekim o dönemde Ahmet Mithat Efendi nota bilir ve operetlere katkıda bulunur.

“*Kadın Bilincinin Tutsaklıktan Kurtuluşu: Ahmet Mithat Efendi'nin Anlatılarında Kadın Karakterlerin Eğitimi*” (s. 187-206), Ülkü Eliuz, Esranur Karaçengel.

Metnin giriş kısmında Tanzimat döneminde kadın eğitimine dair açıklamalar yapılır ardından Ahmet Mithat Efendi'nin kadın karakterlerine yer verilir. Yazar, döneminde pasif, kendisine kalem tutmanın bile yakışmadığı, kitaplarla işinin olmaması gerektiğine inanılan kadının eğitimde erkeklerle eşit olması gerektiğinden yanadır. Kadın erkeğin gözünde cinsel arzu uyandıracak meta/ nesne olmaktan çıkıp kendini var etmeye başlamalıdır.

“*Evlîya Çelebi Seyahatnamesinin İlk Baskısı Öncesi Ahmet Mithat Efendi'nin Görüş ve Önerileri*” (s. 209-222), Erol Ülgen.

Çalışmanın girişinde Evliya Çelebi'nin biyografisi sunulur. Ardından Ahmet Cevdet ve Necip Asım'ın seyahatnamenin baskısı için sarf ettiği çabalardan söz edilir. Ahmet Mithat'tan birinci baskı için yazı yazması istenir. O da bu yazıda kendine göre Seyahatname'yi değerlendirir. Yazısında diğer iki seyyah İbn-i Batuta ve Marko Polo'dan söz eder. Seyahatname'nin dilinin açık ve anlaşılır olduğunu söyleyip Avrupa, Rusya ve bizdeki harita çalışmalarına dikkat çeker.

“Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarının Dünyasında Fert ve Toplum Ahlâkı” (s. 225-261), Melike Gökcan Türkdoğan.

Fert ve toplum ahlakı beş başlık altında incelenir. Mithat Efendi'ye göre ne tam şarklı Müslümanlık ne de tamamen Batı'ya yönelmiş alafranga ahlakı idealdir. Fert ve toplum ahlakında her alanda Doğu'nun Batı toplumundan daha üstün olduğuna inanır. Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinden yola çıkılarak din, bazı felsefî sistemler ve modern ahlakın oluşumuna etkisi, eğitim, ilmin ve aklın rehberliği, sosyal yapılanmanın toplum ahlakına etkisi ayrı başlıklar altında irdelenir.

“Ahmet Mithat Efendi'ye Göre Türklük ve Türkler” (s. 263-273), Ali Yıldız.

Bu çalışmada *Paris'te Bir Türk, Avrupa'da Bir Cevelan, Felatun Bey ve Rakım Efendi* gibi birkaç romandan bazı karakter örnekleriyle Ahmet Mithat Efendi'nin Türklük anlayışı açıklanır. Ona göre Türk olmak beraberinde Müslüman olmayı da getirmektedir. Roman karakterlerine Avrupa'da Türklüğü gurur verici bir biçimde temsil ettiren Ahmet Mithat Efendi'ye göre Osmanlı'nın aslı İslam ve Türk olmaktır.

“Tanpınar'ın Ahmet Mithat Efendi Değerlendirmesi Üzerinde Bazı Görüş ve Tespitler” (s. 275-286), Cafer Gariper.

Çalışmanın girişinde Tanpınar'ın birkaç eserinin adı yer alır daha sonra 19. asır Türk Edebiyatı Tarihi'nde yer verdiği şairlerin adları sayılır. Araştırmacı, bundan sonra Ahmet Mithat Efendi'ye ayırdığı sayfa sayısının diğerlerine nazaran çok az olduğunu belirtir. Bunun sebebi Tanpınar'ın Ahmet Mithat Efendi'ye önyargıyla ve sübjektif bir bakış açısıyla yaklaşmasıdır. Yazar Ahmet Mithat'ın sanatını onun hayatından yola çıkarak eleştirir. Onun ahlak telakkisinden yoksun olduğunu belirtir ve bulduğu her fırsatta onun hayatından seçilmiş kötü örnekleri göstermeye gayret eder. Ancak çok nadir de olsa onun bazı güzel hususiyetlerine de değinir.

“Folk Kültür ile Popüler Kültür Arasında Bir Hâce-i Evvel: Ahmet Mithat Efendi ve Popüler Edebiyat Geleneği” (s. 289-311), Dilek Çetindaş.

Giriş kısmında popüler kültür, halk kültürü ve folk kültürün açıklandığı yazıda Tanzimat döneminde ilk çeviri eserlerin pop anlatılar olduğu ifade edi-

lir. Popüler kültüre ait anlatılarda eser okurun merakını celbeder ve onun alakasını diri tutar. Çalışmada popüler anlatıların olay örgüsünün nasıl olduğu, konu seçimi, kullanılan bakış açısı ve anlatım tekniklerinden hangisinin seçildiği anlatılır. Mithat Efendi'nin bir hâce-i evvel sıfatıyla topluma bir şeyler kazandırmak gayesini içinde taşıdığı göz önünde bulundurulduğunda anlatılarının popüler kültüre ait olduğu görülür. *Hüseyin Fellah, Hasan Mellah, Gönüllü, Esrar-ı Cinayat ve Haydut Mantarı*'nin ayrı başlıklar altında olay örgüleri verilir, onların popüler eser denecek özellikleri açıklanır.

“Ahmet Mithat Efendi ve Siyasi Krizin Metodolojik Modelleri” (s. 313-333), Ali Öztürk.

Kimi zaman popüler dile yaklaştığı görülen metinde Ahmet Mithat Efendi'nin, Osmanlı'nın Batı karşısındaki durumunun tezahürü olduğu ifade edilir. Çalışmanın sınırlarının onun Osmanlı'nın siyasal dönüşümündeki yerinin belirleneceği şeklinde olduğu belirtilir. O dönemde kimileri Batı hayranlığı içindeyken kimileri onun bazı özelliklerini almak gerektiğini düşünür. Araştırmacı, Osmanlı'nın Batı karşısındaki durumunu yorumlar. Buna göre Osmanlı Batı'daki gelişmelerin farkındadır, ancak onu ilk etapta, hemencecik kendi içine almak istemez, buna uygun koşullar müsait değildir. Daha sonra Osmanlı kaçınılmaz olarak bir siyasi krize girer. Ahmet Mithat Efendi ise bu buhrana cevaptır. O bizi Batı'ya götürmez Batı'yı bize getirerek, onu bizde eriterek tanır.

“Batılı Bir Geleneği Yerlileştirmek: Karnaval” (s. 335-350), Beyhan Uygun Aytemiz.

Eserlerinde yanlış ve doğru batılılaşmanın örnekleri görülen Ahmet Mithat Efendi'nin *Karnaval*'ının kurgusunun *Felâhın Bey'le Rakım Efendi*'nin kurgusundan daha iyi olduğu söylenir. Ardından eserin başında Ahmet Mithat Efendi'nin bu eseri yazmaktaki gayesine yer verilir. Buna göre o batıya has bu gelenekleri halka tanıtmak istemektedir. *Karnaval*'ın İstanbul'a gelmesiyle birlikte değişen hayat işlenmektedir.

“Ahmet Mithat'ın Kâinat Adlı Eserinin Mukaddimesi Üzerine” (s. 353- 368), Fatih Erkoçoğlu.

Uzun alıntılarının yer aldığı çalışmada Ahmet Mithat Efendi'nin vakıf olduğu bilim dalları, aldığı dersler, onun tarihle ilgili eserleri sayıldıktan sonra söz konusu tarih kitabından bahsedilir. Kitabın nasıl hazırlandığı, hangi metodun kullanıldığı, Ahmet Mithat'ın tarihî ve dinî konulara olan yaklaşımı açıklanır. Bundan sonra sırayla eserin içeriği aktarılır. Âlemin yaratılışı, Hz. Âdem'in vücuda getirilişi, insanoğlunun yeryüzüne yayılması söz konusu edilir.

“Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Yolculuk Teması” (s. 371-405), Nebahat Yusufoglu.

Giriş kısmında Ahmet Mithat Efendi için seyahatin ne olduğunun açıklandığı çalışmada, onun hayatındaki yolculuklardan söz edilir. “Çok gezen mi bilir, çok okuyan mı?” sorusuna onun cevabı çok gezendir. Onun kahramanları deniz, kara ve tren yolculukları yapar. Yaşadığı yerde mutsuz olan karakterler seyahatlere çıkar. Çalışmada romanlardan örneklerle seyahate çıkanlar tasnif edilir. Buna göre seyahate çıkanlar üç kategoride toplanır: Sırf zevk ve kültür için yapılanlar, uzak diyarlara duyulan özlemle yapılan yolculuklar ve macera romanlarında olay örgüsünü uzatmak sebebiyle yapılan, yeni yerler ve insanlarla tanışılan seyahatler.

“Ahmet Mithat Efendi’de Kadın ve Kız Çocuklarının Eğitimi” (s. 407-427), Nazan Kul.

Yayımlanmamış doktora tezinden hareketle oluşturulan çalışmada kadınlar ve kız çocuklarının eğitimi, bu eğitimin gerekliliği, eğitim sonrası ortaya çıkabilecek durumlar ve Ahmet Mithat’ın kadınların eğitimi hakkındaki görüşlerine yer verilir.

“Avrupa’da Bir Cevelan Üstüne” (s. 429-440), Arzu Pala.

Tanzimat döneminde Avrupa’ya resmi görevle gidenlerin yazdıkları sefaretnamelerin öneminden bahsedildikten sonra sivil gezilerin notları olan seyahatnamelere değinilir. Ahmet Mithat Efendi aslında Avrupa’ya resmi bir görevle gider. *Avrupa’da Bir Cevelan* oradaki izlenimlerinden oluşmaktadır. Bunu yazmaktaki maksadı okurlarına gezdiği yerleri tanıtmaktır. Ahmet Mithat Avrupa’da nasıl gezdiğini, gezi planlarını, gezdiği yerlerin coğrafi, tarihi özelliklerini, medeniyetini, kültürünü ve yaşam tarzını da anlatır.

“Ahmet Mithat’ın Roman ve Hikâye Önsözleri” (s. 443-460), Barış Berhem Acar.

Okuru metne hazırlamak için önsöz yazan Ahmet Mithat Efendi bazen eserin içeriğiyle uygun bazen de uygun olmayan önsözler yazar. Ayrıca önsöz vasıtasıyla eserin tercüme değil telif olduğunu vurgulamak amacındadır. Önsözde okumayı öğretip okura nasıl tepki vermesi gerektiğini tembihler.

“Hiç Şemsiye Kullanmazdı Ahmet Mithat Efendi” (s. 463-493), Mehmet Doğan.

1839’dan 1876’ya kadar Osmanlı Tarihinin kronolojisi verilir ve Ahmet Mithat Efendi’nin hayatının, memleketin biyografisi ve otobiyografisi olduğu düşüncesi ile onun nasıl bir insan olduğu, hükümete yakınlığı, babacan tavrı, oluşturduğu okur kitlesi söz konusu edilir.

“Ahmet Mithat Efendi’nin Eserlerinde Dinî ve Toplumsal Temalar” (s. 495-515), Kemal Coşkun.

Çalışmada bazı başlıklar altında romanlarından örneklerle dini ve toplumsal temalardan söz edilir. Bu başlıklar: İlahiyat, aile, eğitim, sosyal hayat, baidan gelen siyasi akımlar, siyaset, ekonomi, toplumsal sınıflar, medeniyet ve sanat.

“Ahmet Mithat Efendi ile Pedagoji Dersleri: Ana Babanın Evlat Üzerindeki Hukuk ve Vezaifi” (s. 517-535), Duygu Oylubaş.

Ahmet Mithat'ın çocuk eğitimi hakkında gazete yazıları ve kitapları vardır. Bu eserlerinde çocuk eğitimi nasıl olur, çocuklara nerede nasıl davranılır, zekâ gelişiminin önemi, ödül yöntemi gibi hususlarda yol gösterir. Avrupa'da ve Osmanlı'da ailelerin çocuklara olan tutumlarını mukayese eder.

“Filateli'de Ahmet Mithat Efendi” (s. 537-539), Ahmet Altay.

Cumhuriyet dönemi pullarında Ahmet Mithat Efendi'nin yeri hakkında bilgi verilir.

Fazlı Arslan, (Editör) *İlim ve Fennin Reis-i Mütefekkeri Ahmet Mithat Efendi*, Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri, 2013.

ŞÂİR ve ŞÖLEN - SÜLEYMAN BEKTAŞ

Sema Oruç

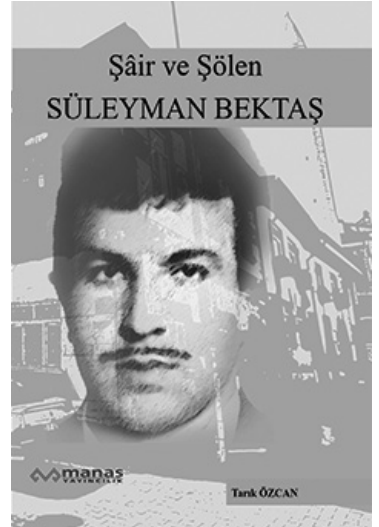


Cumhuriyet Devri Türk Şiiri'nin içerisinde varlığı bilinmeyen, gölge bir şair olarak şiirin kıyısında bir ömür süren Süleyman Bektaş'ın şiirlerini, tüm yönleriyle inceleyen Doç. Dr. Tarık ÖZCAN, şiirin ışığında şairin gölgesini Türk Edebiyatı'na yansıtmıştır.

Doç. Dr. Tarık ÖZCAN'ın yazdığı "Şâir ve Şölen - Süleyman Bektaş" adlı eser, Manas Yayıncılık'ta çıkmıştır. Eser, 537 sayfa olup: Ön Söz (s. 3-4), Kısaltmalar (s. 5), İçindekiler (s. 7-8) ve müstakil dört bölüm (s. 9-226) ile Sonuç (s. 227-228), Kaynaklar (s. 229-238), Belgeler (s. 239-254) ve son olarak da Süleyman Bektaş'ın Şiirleri (s. 255-537) halinde düzenlenmiştir.

Çalışmanın, "Hususi ve Edebi Hayatı, Eserleri" başlıklı birinci bölümünde Özcan, Bektaş'ın kişiliği ve ailesi hakkında bilgi vererek şairin, sanatının oluşmasına zemin hazırlayan etkenleri ortaya çıkarıyor. Âşık olduğu kızıdan karşılık bulamayan Bektaş, eğitim gördüğü hukuk fakültesini 3. sınıftan terk eder ve Bektaş'ın bu gönül yarası, onu gerçek hayattan uzaklaştırarak şiir dünyasında nefes almasına neden olmuştur. "Duygusal ve içe dönük kişiliği aşk hayatında yaşadığı hayal kırıklığıyla birleşerek alkolün de tetiklemesiyle birlikte hayatında şiir vazgeçilmez bir konuma yükselmiştir." (s. 17). Bektaş için artık, Hayat = Şiir'dir. O, şiirleriyle kendi hayatını yansıtmıştır. Bektaş'ın, "Acı Şölen, Bahar Ezgileri, Dört Boyutlu Sevodur Yaşamak, Kuşluktaki Ölüm, Bengi Mevsimi Hüzün İnsanun, Hüzünlü Şarkılar" (s. 19-21) eserlerine baktığımızda; bu eserlere verdiği adlarda da şairin yaşamının özetini görmemek mümkün değildir.

Özcan, "Süleyman Bektaş'ın Şiir Dünyası" başlıklı ikinci bölümde, Bektaş'ın şiir sahnesine inerek,



onun güçlü kaleminin oluşmasındaki perdeyi aralamaktadır. Her sanatçı gibi, Bektaş'ın da etkilendiği yerli ve yabancı kaynaklar olmuştur. Bektaş, başta Türk Şiirinin hemen hemen bütün şairlerini etkileyen Ahmet Haşım olmak üzere, "Cemal Süreya, Ümit Yaşar Oğuzcan, Yahya Akengin, Sabahattin Kudret Aksal, Behçet Necatigil, Melih Cevdet Anday, Ziya Osman Saba, Mehmet Taner, Mustafa Aydoğan, M. Kadri Sümer" (s. 26) gibi yerli kaynakların yanı sıra; "Paul Eluard, Federico Garcia Lorca, Konstantin Kavafis, Atilla Jozsef" (s. 27) gibi yabancı kaynaklardan etkilenmiştir. Ancak bu etkilenme hiç bir zaman taklit boyutunda olmamıştır. O, şiirlerini özgün bir biçimde, kendi kaleminin mürekkebinden damıtmıştır.

"Süleyman Bektaş'ın Şiirlerinin Tema ve Yapı Bakımından İncelenmesi" başlıklı üçüncü bölümde Özcan, şairin şiir denizinde bir yolculuğa çıkmaktadır. Bektaş'ın, şiirlerinde derin temalar kullanması, Özcan'ın bu yolculuğunu, uzatmasına ve okuru, şairin büyüğü şiir dünyasına çekmesine vesile olmaktadır. "Yaşadığı aşk hadisesi ve başarısız girişimi, sonunda dünya karşısında aldığı tavrı onun melankolik ruh halini besleyerek şiirinde acı ve hüznün egemen olduğu bir atmosfere yol açmıştır." (s. 41). Bektaş'ın, gerçek hayatla iletişimini koparması ve yalnızlığı tercih etmesinin sonucu olarak şiirlerinde yer alan "Aşk Acısı, Ayrılık, Ümitsizlik, Eskimek ve Ölüm, Zamandan Şikâyet, Geçmiş Zamana Dönme Arzusu..." (s. 35- 105) gibi temalar, onun şiirlerinin toplumdan çok bireye yönelik olduğunu göstermektedir.

Özcan'a göre, Bektaş'ın şiirleri, çalışmaktan ziyade bir ilham ürünüdür. İlham ürünü olduğu için şiirlerinde, vezin, kafiye, redif gibi yapı unsurlarından yana kaygısı yoktur. Bunlar, onun şiirlerinin olmazsa olmazları arasında yer almaz. Bunun için Bektaş, "Şiirin yorgun düşen yapısal özelliklerini bozarak ve değiştirerek herhangi bir endişe duymadan serbest düzenli biçimlerle yazmayı tercih etmiştir." (s. 228). Özcan, bu tespitiyle Bektaş'ın, gerçek hayatta takındığı özgür tavrını, şiir hayatında da takındığını belirtir.

Dördüncü bölümde, "Süleyman Bektaş'ın Şiirlerinde Dil ve Üslûp" başlığı altında Özcan, Türkçenin ışığında Bektaş'ın şiirlerini değerlendirmektedir. Dil, şiirin yapı taşıdır. Şairin yüreğinden geçenler, dil sayesinde can bulur. "Süleyman Bektaş'ın şiir ikliminde dil, en belirleyici unsurdur, Şair, şiirin bir dil işi olduğunun farkındadır." (s. 186). Bektaş, dilin tüm olanaklarından faydalanarak bir şiir dili meydana getirmiştir.

Özcan, çalışmanın devam eden kısmına eklediği "Belgeler" bölümüyle Türk şiirinde varlığı bilinmeyen şairin, varlığını ve bu dünyadan gelip geçtiğini daha gerçekçi bir şekilde ortaya koymaktadır. Çalışmanın en son kısmına şairin tüm şiirlerini, "Süleyman Bektaş'ın Şiirleri" başlığı altında toplayan Özcan, böylece şairin şiirlerini "siyah bir bavuldan" (s. 4) ve yok olmaktan kurtarıp, okunmaya, bilinmeye ve sonsuzluğa taşımaktadır.

Her çalışma zorlu ve yoğun bir süreçtir. Ancak bilinmeyi çalışmak daha zordur. Özcan'ın, gerek şair kişiliğinin gerekse de akademik deneyiminin vermiş olduğu tecrübeyle bilinmeyi gün yüzüne çıkardığı bu eseri, Süleyman Bektaş'ın tabu tescil defteridir. Kendisi de şair olan Özcan, bu çalışmasıyla aslen Elazığlı olan Süleyman Bektaş'a karşı hem hemşehri olarak vefa borcunu ödemekte hem de şairi unutulmaktan kurtararak, mahallilikten ulusala taşımaktadır. Özcan'ı, bu eseri ile kalemi güçlü bir şairi Türk Edebiyatına kazandırdığından dolayı tebrik ediyor ve eserinin, edebiyatın kıyısında kalmış diğer şairlerin gün yüzüne çıkartılması hususunda örnek olmasını umut ediyoruz.

Tank Özcan, *Şâir ve Şölen - Süleyman Bektaş*, Manas Yayıncılık, Elazığ, 2014.

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi

Yayın İlkeleri



1. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, hakemli bir dergi olup altı ayda bir yayımlanır.
2. Dergimize gönderilen yazılar, internet ortamı da dâhil, hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır.
3. Dergimizde yayımlanan yazıların ilmî ve hukukî sorumluluğu yazarlara aittir.
4. Dergimizde kapsadığı alanla ilgili telif ve tercüme makale, eleştiri, kitap tanıtımı, bibliyografya vb. çalışmalar, bunun yanı sıra edebiyat tarihimiz açısından önem arz eden şair ve yazarların kitaplarında yer almayan yazı, makale, röportaj, şiir ve kayda değer muhtelif belgeler yayımlanır.
5. Yeni Türk edebiyatıyla doğrudan ilgili olan diğer sosyal bilimlerle ilgili yazılar da yayımlanmak üzere değerlendirmeye alınır.
6. Akademik bir kimliğe sahip olmakla birlikte *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nda akademisyen olmayan yazar ve araştırmacıların hakem kurulundan olumlu rapor alan çalışmalarını da yayımlanabilir.
7. Dergimize çalışmalarını gönderen yazarlar, akademik unvanlarıyla birlikte ad ve soyadını, görev yaptığı kurumu tam olarak belirtmeli, kendileriyle doğrudan iletişim kurabileceğimiz açık adres, telefon numarası ve elektronik posta adresini vermelidirler.
8. Gönderilen çalışmalarda Türkçe ve İngilizce olmak üzere özet ve anahtar kelimeler bulunmalıdır. Özet, çalışmanın bütününe kuşatıcı nitelikte ve yüz elli kelimeyi geçmeyecek şekilde olmalıdır.
9. Subjektif yönü ağır basan eleştiri yazıları, hakem kuruluna gönderilmeden reddedilir.
10. İlmî toplantılarda sunulmuş bildiriler, gerekli açıklamalar belirtilmek şartıyla ve bildiri kitaplarında daha önce yayımlanmamış olmak kaydıyla kabul edilir.
11. Gönderilen yazılara yazı işleri ve yayın kurulu tarafından en başta dergide imla bütünlüğünün sağlanması açısından kısmen müdahale edilebilir. Bariz müdahaleler söz konusu olduğu takdirde ise yazara gerekli bilgiler verilir.
12. Yayın kurulunca uygun bulunan makaleler, iki hakeme gönderilir. İki hakemden de olumlu rapor alan makaleler, yayımlanacak yazılara dâhil edilir. Şayet bir olumlu, bir de olumsuz rapor gelirse, makale tekrar üçüncü bir hakeme gönderilir. Böylece üçüncü hakemin vereceği rapora göre hareket edilir.
13. Her sayı yayımlanacak olan çalışmalar, dergimize ulaşma tarihine ve derginin bütünündeki konu dağılımına göre belirlenir.
14. Düzeltme raporu alan makaleler, raporla birlikte yazarlara gönderilir. Hakem raporu göz önünde bulundurulmadan tekrar gönderilen makaleler değerlendirmeye alınmaz.
15. kitap tanıtım yazıları hakem kuruluna gönderilmez. Bu tür yazılar yayın kurulunca değerlendirilir.

Makale Yazım Kuralları:

1. Yazılar 50 sayfayı geçmemelidir.
2. 12 punto, Times New Roman, iki yana yasla formatı uygulanmalı ve paragraf başı verilmemelidir.
3. Yazarın adı, yazı başlığının altına yerleştirilip sağa yaslanmalı ve kişisel bilgiler adın sonuna konulacak olan yıldız (*) karakterli dipnot imiyle unvan, isim, kurum ve bölüm düzeni içinde dipnot olarak verilmelidir.
4. Yazıların sonunda yararlanılan kaynaklar "KAYNAKÇA" başlığı altında, yazarların soyadı başa gelecek şekilde alfabetik olarak verilmelidir.
5. Metin içinde geçen dergi, gazete ve kitap isimleri italik, şiir ve makale isimleri ise tırnak içinde yazılmalıdır.
6. Dipnotlarda kullanılacak olan bibliyografik künyeler; yazar adı ve soyadı, kitap adı, cildi, baskı sayısı, yayımlayan kurum adı, baskı yeri, yayım yılı, sayfa numarası şeklinde düzenlenmelidir.

Örnekler:

a) Telif kitaplar için; Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 2. bs., Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 50-60.

b) Çeviri yahut yayıma hazırlanan kitaplar için; E. J. Wilkinson Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi*, (çev. Ali Çavuşoğlu), c. I, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999, s. 250- 300.

Cemil Meriç, *Bu Ülke*, (hzl. Mahmut Ali Meriç), 8. bs. , İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s. 10-15.

Not: Kitapların toplam sayfa sayısı verilecekse XIV+639 s. şeklinde belirtilmelidir.

c) Telif yazılar için; Senail Özkan, "Sözün ve Sükûnun Felsefesi", *Türk Edebiyatı*, S. 400, Şubat 2007, s. 101-106.

d) Çeviri yazılar için; John Updike, "Gerçeklik ve Roman", (çev. İpek Babacan), *Kitaplık*, S. 26, Mart-Nisan 1997, s. 18-21.

Not: Bir yazıdan alıntı yapılacaksa bibliyografik künyede yazının bütün sayfa sayısı değil sadece alıntının yapıldığı sayfa yahut sayfalar belirtilmelidir.

e) Kısaltmalar:

Adı geçen eser	: age.
Adı geçen makale	: agm.
Adı geçen tez	: agt.
Adı geçen yazı	: agy.
Aynı müellif	: a.mlf.
Aynı yazar	: a.yzr.
Bakınız	: bk.
Baskı, basım	: bs.
Cilt	: c.
Çeviren/ler	: çev.
Editör/ler	: ed.
Hazırlayan/ lar	: hzl.
Sayfa	: s.
Sayı	: S.
Tarihsiz	: ts.
Yıl	: y.