

Uluslararası

# Edebî Eleştiri Dergisi

(EEDER)



International

Journal of Literary Criticism

ISSN: 2602-4616

CİLT 2, SAYI 2, Ekim 2018

ISSN: 2602-4616

# Edebî Elestiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

## EDİTÖR

Dr. Öğr. Üyesi Abdulhakim TUĞLUK (İğdır Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ulaş BİNGÖL (Dicle Üniversitesi)

## YAYIN KURULU

Prof. Dr. Kazım YETİŞ (İstanbul Aydın Üniversitesi)

Prof. Dr. Zeki TAŞTAN (Yüzüncü Yıl Üniversitesi)

Prof. Dr. Şahmurat ARIK (Kastamonu Üniversitesi)

Prof. Dr. Kemal TİMUR (Düzce Üniversitesi)

Prof. Dr. Yakup ÇELİK (Yıldız Teknik Üniversitesi)

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK (Gazi Üniversitesi)

Prof. Dr. İhsan SAFİ (Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi)

Doç. Dr. Gökhan TUNÇ (Anadolu Üniversitesi)

Doç. Dr. Savaşkan Cem BAHADIR (Karadeniz Teknik Üniversitesi)

## BİLİM VE DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK (Adıyaman Üniversitesi)

Prof. Dr. Bahir SELÇUK (Fırat Üniversitesi)

Prof. Dr. Nihayet ARSLAN (Yıldız Teknik Üniversitesi)

Doç. Dr. Ebru BURCU YILMAZ (İnönü Üniversitesi)

Doç. Dr. Ahmet TANYILDIZ (Dicle Üniversitesi)

# Edebî Elestiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

Doç. Dr. Mehmet Emin ULUDAĞ (Düzce Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Resul ÖZAVŞAR (Yarmouk Üniversitesi, ÜRDÜN)

Dr. Öğr. Üyesi Oğuzhan ŞAHİN (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Uğurlu ARSLAN (Dicle Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Selim SOMUNCU (Adıyaman Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ferhat KORKMAZ (Batman Üniversitesi)

Dr. Özkan CİĞA (Dicle Üniversitesi)

Dr. Abdülkadir DAĞLAR (Erciyes Üniversitesi)

Dr. Alev ÖNDER (Adana Teknik Üniversitesi)

## DİL EDİTÖRÜ

Arş. Gör. Feyza BULUT (Dicle Üniversitesi)

## BU SAYININ HAKEMLERİ

Doç. Dr. Murat Ali KARAVELİOĞLU (İğdır Üniversitesi)

Doç. Dr. Hüseyin YAŞAR (Siirt Üniversitesi)

Doç. Dr. Ahmet TANYILDIZ (Dicle Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Osman ORUÇ (Bayburt Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Abdulhakim TUĞLUK (İğdır Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ulaş BİNGÖL (Siirt Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Uğurlu ARSLAN (Dicle Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Mahir KARACAR (Bitlis Eren Üniversitesi)

ISSN: 2602-4616

# Edebî Elestiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

Dr. Öğr. Üyesi İsmail ABALI (İğdır Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Fadime TIKBAŞ APAK (Adıyaman Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Nusret YILMAZ (İğdır Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi İrfan ATALAY (Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi)

Dr. Alev ÖNDER (Adana Teknik Üniversitesi)

Dr. Özkan CİĞA (Dicle Üniversitesi)

# Edebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt II, Sayı II, Ekim 2018

## Kıymetli araştırmacılar,

Edebî Eleştiri Dergisi ikinci cildinin ikinci sayısı ile yine edebiyat camiası ile buluşuyor. Dergimiz bu sayısında beş makalesi ile okurlarının takdirine sunulurken aynı zamanda gittikçe tekâmül etme şiarıyla yoluna devam ediyor. Dergimize gelen her makale önce Editör kontrolünden geçmekte ardından intihal programı ile otomatik olarak ve yine Editör eliyle de ayrıca kontrol edildikten sonra alanında yetkin hakemlere gönderilmektedir. Bu minvalde Ekim 2018 Sayısı için Dergimize gönderilen üç makalenin ret cevabı aldığını ve beş makalenin ise hakemlerden gelen raporlar ve editör kararı ile yayımlanabilir olduğunu ifade etmek istiyorum. Siz kıymetli hocalarımızın ve araştırmacılarımızın görüşlerini önemsedüğimizi ayrıca belirtmek istiyorum. Bir dahaki sayı olan Mart 2019'da Hakem ve Yazar olarak sizleri aramızda görmekten şeref duyacağımızı bilvesile arz etmek isterim. Bir dahaki sayıda görüşmek üzere, saygılarımı sunarım.

## Editör

Dr. Öğr. Üyesi Abdulhakim TUĞLUK

# Edebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt II, Sayı II, Ekim 2018

## İÇİNDEKİLER

- Seda İZMİRLİ KARAMANLI** - Karamanlı Memet Fuat'ın *Eleştiri Üstüne*  
Görüşleri Veya Özne Bir Yaratıcılık Olarak Eleştiri .....115
- M. Halil SAĞLAM** - Kuyucaklı Yusuf Romanında Din Duygusu Ve Din  
Diline Ait Semboller ..... 129
- Mustafa KARABULUT - Hasan ÖZPOLAT** Latife Tekin'in "Buzdan  
Kılıçlar" Romanı Üzerine Bir Tahlil Denemesi ..... 146
- Abdülkadir DAĞLAR** - Şi'rá Değil Şu'arâ Mıdır? ..... 160
- Yasin YAVUZ** - Lucien Goldmann'ın Oluşumsal Yapısalcı Yöntemi  
Bağlamında Reşit Hanadan'ın "Sel" Romanının İncelenmesi ..... 169

# debi Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Volume II, Issue II, October 2018

## CONTENTS

**Seda İZMİRLİ KARAMANLI** - Memet Fuat's Opinions *On Criticism* Or  
Criticism As A Subjective Creativity .....115

**M. Halil SAĞLAM** - Sense Of Religion And Symbols Of Religion Language  
In The Novel Of Kuyucaklı Yusuf ..... 129

**Mustafa KARABULUT - Hasan ÖZPOLAT** - An Analysis Essay On  
Latife Tekin's "Buzdan Kılıçlar" Novel ..... 146

**Abdülkadir DAĞLAR** - Is It Őu'arâ And Not Ői'râ?..... 160

**Yasin YAVUZ** - Review Of "Sel" Novel Of Reşit Hanadan Under Formative  
Structuralism Of Lucien Goldmann ..... 169

# Edel Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt II, Sayı II, Ekim 2018

YÜKLENME TARİHİ: 15.08.2018 KABUL TARİHİ: 16.10.2018 YAYIN TARİHİ: 30.10.2018

Seda İZMİRLİ KARAMANLI

Boğaziçi Üniversitesi Yüksek Lisans  
Öğrencisi [seda.izmirlı93@gmail.com](mailto:seda.izmirlı93@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0001-5638-6166

MEMET FUAT'IN *ELEŞTİRİ*  
*ÜSTÜNE GÖRÜŞLERİ VEYA*  
*ÖZNEL BİR YARATICILIK*  
*OLARAK ELEŞTİRİ*

MEMET FUAT'S OPINIONS ON  
*CRITICISM* OR *CRITICISM* AS A  
SUBJECTIVE CREATIVITY

## ÖZ

Yazılarında, eleştirinin amacından, nasıl olması gerektiğinden ve eleştirmenlerin niteliğinden söz açan Memet Fuat; bütün karşı koyuşlara rağmen Türkiye'de eleştirinin varlığının savunuculuğunu yapmaktadır. Öte yandan ise, Türkiye'de enikonu eleştirinin yapılamadığı düşüncesinin yaratılması hususunda eleştirmenleri suçlamaktadır. Bu hususta, eleştirinin niteliğini arttırmak adına, kendi sanat anlayışı çerçevesinde birtakım öneriler getirme; Türkiye'de eleştirinin niteliğine hizmet eden bir standart ortaya koyarak eleştirinin metotlarını belirleme gayretindedir. Bu minvalde, eleştiriye ve eleştirmene saygı gösterilebilmesine ve onların hak ettiği değeri görebilmesine hizmet etme yoluna gitmektedir. Aynı zamanda, büyük ölçüde eleştirinin sanatsal niteliğini göstermeye çalışmaktadır. Bu çerçevede Memet Fuat; Noel Carroll ve Edward Said gibi eleştiriye olumlu bakmakta ve eleştiriye çağdaş pratikte, sanatsal üretimin işleme için gerekli olan bir ara madde olarak görmektedir. Bu bağlamda, ilk olarak Noel Carroll ve Edward Said'in edebi eleştiri konusu üzerine görüşlerinden söz açacağım. Bunun ardından Memet Fuat'ın *Eleştiri Üstüne* kitabında ortaya konan eleştiri anlayışını, Noel Carroll ve Edward Said'e değinmek suretiyle ve her birinin arasındaki paralelliklerin nasıl ve ne şekilde kurulabileceğini göstererek açıklayacağım. Son olarak, Memet Fuat'ın, Noel Carroll ve Edward Said'le koşutluk arz ettiğini tespit ettiğim söz konusu eleştiri anlayışını, nasıl ve ne derecede uyguladığını

## ABSTRACT

Memet Fuat who speaks about the purpose of criticism, how criticism should be, and the nature of critics in his writings; despite all rejections, advocates the existence of criticism in Turkey. On the other hand, he blames critics for the creation of the idea that criticism cannot be practiced in Turkey. In this respect, in order to increase the quality of criticism, he makes an effort to bring some suggestions within the framework of his artistic understanding, and to determine the methods of criticism by suggesting a standart serving the quality of criticism. In this manner, he resorts serving that criticism and critics can be respected and they can see value which they deserve. In the same time, he tries to show the artistic qualities of criticism to a large extent. Within this scope, like Noel Carroll and Edward Said, Memet Fuat affirms criticism and sees it as a necessary intermediate for the process of artistic production in contemporary practice. In this context, first of all, I will talk about the opinions of Noel Carroll and Edward Said on the subject of literary criticism. Thereafter, I will expound Memet Fuat's understanding of criticism revealed in his book *On Criticism* by mentioning Noel Carroll and Edward Said and by indicating how and in what way can be drawn the analogies between each of them. Finally, I will conclude with one of the Memet Fuat's practical critiques that shows how Memet Fuat applies the concept of



gösteren uygulamalı bir eleştiri çalışmasıyla yazımı sonlandıracağım.

criticism which I have found that it is parallel to Noel Carroll and Edward Said.

**Anahtar Kelimeler:** Eleştiri, Memet Fuat, Noel Carroll, Edvard Said.

**Keywords:** Criticism, Memet Fuat, Noel Carroll, Edward Said.

## GİRİŞ

Memet Fuat'ın *Eleştiri Üstüne* başlıklı kitabı, 1952'den 1999'a kadar *Yeditepe, Varlık, Forum, Yeni Dergi, Politika, Broy, Adam Sanat, Dergâh, Yaşamın Edebiyat* dergilerinde ve *Cumhuriyet* gazetesinde yer alan eleştiri üzerine yazıları ve söyleşilerinden oluşmaktadır. Yazılarında, eleştirinin amacından, nasıl olması gerektiğinden ve eleştirmenin niteliğinden söz açan Fuat; bütün karşı koyuşlara rağmen Türkiye'de eleştirinin varlığının savunuculuğunu yapmaktadır. Bu minvalde, Türkiye'de enikonu eleştiri yapılabilmesi için eleştirmenlere aktif rol biçmekte; eleştirinin niteliğini arttırmak adına, kendi sanat anlayışı çerçevesinde birtakım öneriler getirmektedir. Bu sayede, Türkiye'de eleştirinin ve eleştirmenin hak ettiği değeri ve saygıyı görmesine hizmet etme yoluna gitmektedir. Türkiye'de eleştirinin niteliğine hizmet eden bir standart ortaya koyarak eleştirinin metotlarını belirlemekte; eleştirinin sanatsal niteliğini ortaya koymayı hedeflemektedir. Sanat eserine biriciklik atfetmeden onu çözümlenmeye ve değerlendirmeye açmakta, anlamının çeşitlendirilmesine hizmet etmektedir. Ona göre, inceleme ve araştırma çalışmalarına dayanan çağdaş yöntemler kullanılmalıdır. Fakat bütün bu yöntemler, eleştiri söz konusu olduğunda, yeni "değerlendirme"lere varma amacına hizmet ettirilmelidir. Fuat, eleştirinin, birincil sanat eseri üzerine yazılan ikincil bir sanatsal üretim olma durumunu baştan kabul ederek yola çıkmakta ve eserin "alımlanma değeri"nin belirlenmesinde eleştirmene aktif rol biçmektedir. Bu tutumunu daha da ileriye götürerek sanatçının karşısında eleştirmenin üstlendiği misyonun daha meşakkatli bir süreç olduğunu vurgulamaktadır. Eleştiride taraf tutma veyahut salt karşı koyma yoluna gitmeyi reddederek "gerekçeli bir değerlendirme"nin başatlığını ısrarla vurgulamaktadır. Eleştiri söz konusu olduğunda, değerlendirmenin başatlığı ve öncüllüğü fikrinin arkasında ısrarla duran Memet Fuat, yazınbilime ve eleştirinin bilimselleştirilmesine karşı takındığı olumsuz tavrın da sözcülüğünü geniş ölçüde yapmaktadır. Son kertede, eleştiride hiçbir yöntemi üstün tutmayan, her yöntemin uygulanmasında fayda gören, çok sesliliği savunan bir anlayıştan yana olduğunu ifade etmektedir. Yeni çağın sanat anlayışına ve sanatçılarına olan eleştirilerine de değinen Fuat, Noel Carroll ve Edward Said gibi eleştiriye olumlamakta ve eleştiriye çağdaş pratikte, sanat uygulamalarının işlemesi için gerekli olan bir ara madde olarak görmektedir.

## NOEL CARROLL'IN, *ON CRITICISM* ADLI KİTABINDAKİ ELEŞTİRİYE YÖNELİK GÖRÜŞLERİ

Carroll, *On Criticism*'de genel itibariyle, eleştirinin felsefesini takip etmektedir. 1960'larda, sanat felsefecilerinin, sanat felsefesinin kalbi olma durumunun değiştiği

iddiasındadır. Eleştiriyeye hizmet eden bir standart koyma hedefindeki Carroll, eleştirinin genel metotlarını ortaya koymayı amaçlar. Yaptığı işi de eleştiri felsefesi şeklinde tanımlamaktadır. Eleştiriyeyi hümanistik bir süreç olarak gören Carroll, bu durumu, eleştirinin insana ve yazarsal niyete dayanmasına bağlar. Halbuki dönemde, post-modernizm ve post-yapısalcılıkla da bağlantılı olarak post-hümanistik bir süreç de söz konusudur. Carroll, eleştirinin bir kişi tarafından üretildiğinden yola çıktığı için ve eleştiri söz konusu olduğunda yazarsal niyeti görüp buna odaklanmayı başat saydığı için; eleştiriyeyi hümanistik bir süreç olarak betimler. Bu hususta eleştirmenin şahsi görüşleri önemlidir çünkü o, üretilmişden diğer bir üretilmişe okuru aktaran bir aracı konumundadır. Eleştiride evrensel olan tek şey de bu değerlendirmedir.

Carroll için değerlendirme kadar, değerlendirmenin “gerekçeli” (*reasoned*) oluşu, okur tarafından rasyonel şekilde değerlendirilebilmesi de zaruriyet teşkil etmektedir. Gerekçe ve değerlendirmenin değerini artırabilmek için; eleştirmenin birçok alanda uzman olması, gerekçelerini gerekçelendirmeye bu anlamda muktedir olması beklenir. (Carroll, 2009, s. 46) Çünkü Carroll’a göre; ancak ve ancak bu gerekçelerle birlikte bir değerlendirmeye varılabilir. Eleştirinin hangi duruşla ve hangi amaçla kaleme alındığı, gerekçeli bir yoruma varabilmek adına başattır. Değerlendirmeyi eleştirinin özüne yerleştiren ve değerlendirme olmadığı takdirde, eleştirinin varlığından da söz edilemeyeceğini bildiren Carroll’a göre değerlendirme, “x kişi tarafından üretilen bu metinde niyet nedir?”e dayanır. Nitekim yazarsal niyet bir hedef belirlediyse, o hedefe ulaşıp ulaşılmadığının ifşası, eleştiri söz konusu olduğunda bir refleks olarak gelmelidir. Eser bunu ortaya çıkarabiliyorsa, bu onun “başarı değeri”ne (*success value*) işaret eder. (Carroll, 2009, s. 52) “Alımlama değeri”ni ise (*reception value*); seyircinin, dinleyicinin, okuyucunun sanat eserini nasıl algıladığını ifade etmek için kullanır. Genel okur, eleştirmenden; sanat eserinin açıklanması, açılmanması ve değerlendirilmesi hususunda kendisine yol göstermesini bekler. Bu minvalde eleştiri, üretilmişden diğer bir üretilmişe okuru aktaran bir pratiktir. Çünkü şahsım adına eserin orijinalliyini, okur tek başına değerlendiremeyebilir. İntihal, sahtecilik gibi faktörler devreye girmiş olabilir. Okurun yazarsal niyete erişimi olmayabilir, yazarsal niyet örtük olabilir veyahut sanatçının eserde neyi başarmak istediğiyle neyi başardığı arasında bir boşluk söz konusu olabilir. Bu hususta eleştirmenin rolü devreye girmelidir. Eleştirmenin kişisel değerlendirmesi ve eleştiri sahasındaki yetkinliği, okuru yönlendirmek ve sanat eserinin alımlanma değerini layığıyla ortaya koyabilmek adına önem arz etmektedir denebilir. Eleştiri, sanat eserinin içindeki değeri araştırdığına göre; o eserde neyin değerli olduğu, sanat eserinin nesnesine işaret etmektedir. Eleştiri de bu minvalde, bu değeri ortaya çıkarmaya yönelik çabaların tümü şeklinde özetlenebilmektedir. Bu hususta eleştiri söz konusu olduğunda, o esere ulaşırken sanatçının eylemlerinin toplamıyla, ortaya çıkardığı sanat eserinde neyin değerli olduğu arasındaki bağlantılara bakılması yerinde olacaktır. Burada başarı-başarısızlık, değerlilik-değersizlik yargıları devreye girmiş olur. Pozitif değer, başarı değerine işaret etmektedir.

Carroll’ın söz konusu başarı değerini, yazarsal niyet ifşasına bağlaması hususunda, Said’in hem “yetke” (authority), hem bir “tasallut” (molestation) özelliği taşıyan dil kavramı da geçerlilik arz etmeye başlamaktadır. (Said’ten aktaran Koroğlu,

2008, s. 93) Şöyle ki; yazarsal niyet, anlamı yapılandırmadan önce yapılan bir plandır. O planın ortaya çıkarılması için ise kullanılan malzeme dildir. Said'in bahsettiği şekilde dil; hem bir "yetke", hem de bir "tasallut" olarak devreye girer. Yazarı hem bir yaratıcılığa yönlendirebilir, hem de anlam üretim sürecini kısıtlayabilir. Dilin bu hususta sınırlayıcı bir özelliği de söz konusudur. Nitekim yazarın anlatma hayali kurduğu bazı şeylere dil imkân tanımayabilmekte; aynı zamanda hayal etmediği bazı şeylerin de ortaya çıkmasına ve etkili olmasına da sebep olabilmektedir. Yazarsal niyet son kertede, yazarın ön tasarımı ile dilin etkileşimi sonunda, dilin imkân verdiği ölçüde gerçekleşebilmektedir. Bu açıdan denebilir ki; okuru karmaşık bir alımlama süreci beklemektedir. Yapıtın gerekçeli bir biçimde değerlendirilmesinde, yazarsal niyetin belirlenmesinde ve yapıtın anlam üretim sürecinin ortaya koyulmasında eleştirinin belirleyici rol oynaması şüphesiz ki kaçınılmazdır.

### **EDWARD SAİD'İN ELEŞTİRİ ÜZERİNE GÖRÜŞLERİ**

Said, "The World, The Text and The Critic"te, ana hatlarıyla "metinde ne anlam bulunursa o geçerlidir" görüşüne karşıdır. Ona göre metin, belirli bir zaman ve mekânda kronotopa sahip, kendine özgü bir varlık olarak kabul görmektedir. İçiyile ve dışıyla okunmak suretiyle değerlendirilmeye tabi tutulmaya ihtiyaç duyar. Said'e göre eleştiri, yazıldığı döneme cevap vermesi açısından dünyevileşmektedir. Said, eleştirel denemeyi ve eleştiriyi bu şekilde görmektedir. Said'e göre eleştirel denemenin de bir dünyeviliği vardır ve onun bu dünyeviliğini sağlayan, edebi esere bağlı olmasıdır. Bu bağlamda, eleştirinin birincil bir metin hakkında konuşması onu değersiz veya ikincil kılmaz. Aksine eleştiri, birincil metin hakkında konuşarak kendi ikincilliğini ifşa etmekte ve dünyeviliğini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. (Said, 1983, s. 51) İroni ise tam da bu noktadan doğmaktadır. Eleştiri, edebi metinler arasında durduğunda parazit ya da ikincil değil, aksine kendi eliyle ironik hale gelmektedir. Eleştiri, ikincilliğini ilk elden kabul ederek işe başlaması açısından ironiktir. (Said, 1983, s. 52-53) Bu görüşlerin ışığında denebilir ki, eleştiri bir yandan edebi metne bağımlıdır; öte yandan onun dünyeviliğini, yazarsal niyetini, anlamını, yorumunu ortaya koymaya çalışan bir çaba olarak vardır. Bunu yaptığı için de kendi dünyeviliğini taşımaktadır. Dünyevi metnin içine dalıp oradaki eleştiri imkânını takip ettiği için ve o edebi metnin konumlanışını ortaya koymak için yoğunlaşırken eleştiri de dünyevi hale gelecektir. Eleştiri; yaptığı işten, üstlendiği misyondan ötürü dünyevileşecektir. Bu noktada, Compagnon'a gönderme yapmak gerektiğinde ise denebilir ki; Compagnon'un söz açtığı anlamda metnin alımlandığı dönemsel bağlam dolayısıyla gelişen 'beklenti ufku' kavramı, Said'in bahsettiği çerçevede eleştirinin dünyeviliği fikriyle de şahsım adına örtüşür niteliktedir. Bir eseri, yepyeni bir tarihsel bağlam dolayımında alımlıyor olmanın; şüphesiz ki edebi metni çağına uygun şekilde yeni baştan açıklamayı ve çağının gerektirdiği beklentiyi karşılamak adına metni bütün bu horizon etrafında yeniden yorumlamayı talep etmesi kaçınılmaz olacaktır. Görüşlerini Jauss'ın paralel görüşleriyle birlikte açıklayan Compagnon'a göre; hiçbir eser kendi içinde bir 'klasik' değildir. Buna göre metnin geçmişteki ve şimdiki okunması ve alımlanması süreçleri arasında kaçınılmaz bir farklılık vardır ve bu anlayış edebiyatın geçiçi olmayan bir mevcudiyet olduğunu reddetmektedir. (Compagnon, 2004, s. 161) Dolayısıyla denebilir ki, Compagnon da

edebi eseri biricik ve üzerine söz söylenemez kutsiyetinden arındırmakta; değişen tarihsel, sosyolojik, siyasi veyahut ideolojik arka planlara göre metin eleştirisinin çeşitlendirilebileceği ve eleştirinin tam da bu pratik üzerinden dünyevi hale gelebileceği bir değerlendirmenin yolunu açmaktadır.

## **NOEL CARROLL VE EDWARD SAİD'İN ELEŞTİRİ ÜZERİNE GÖRÜŞLERİNİN MEMET FUAT'IN ELEŞTİRİ ANLAYIŞI AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMALI ANALİZİ**

### **Eleştirinin Niteliği ve Yöntemi**

Fuat'a göre eleştirinin iki amacı vardır: Birincisi sanat yapıtını kolay anlaşılır kılmak; okuyucuya, dinleyiciye, izleyiciye yakınlaştırmak ve değerlendirmektir. İkincisi ise, sanatçıya yol göstermektir. Onun estetik kurallarını, ölçütlerini, yöntemlerini saptamaktır. Fakat Fuat, eleştirinin bu iki temel amacını, sanat yapıtının en etkili reklamını yapmak gibi bir amaç doğrultusunda savunmamaktadır. Bir bakıma eleştirmenin görevi; yapıtla okuru buluşturmak, okurun ilgisini yapıta çekmektir. Bu minvalde, ilgili iki amaçtan birine yönelmemiş hiçbir eleştiri, Fuat'a göre eleştiri kabul edilmemektedir. (Fuat, 2001, s. 9) Carroll'ın, eleştirmenin kişisel değerlendirmesini ve eleştiri sahasındaki yetkinliğini, okuru yönlendirmek ve sanat eserinin "alımlanma değerini" layığıyla ortaya koyabilmek adına başat kabul eden görüşleri ile Fuat'ın söz konusu görüşlerinin birebir koşutluk arz ettiği kanaatindeyim. Fuat bu yolla, eleştirinin yapıtı izah eden, değerlendiren, değerini ortaya koyan; eseri, yetkin ve tecrübeli bir eleştirmen gözüyle açıklayan misyonunun altını çizer görünmektedir. Denebilir ki, okurun, yapıtın değerini biçimde yetersiz kalabileceği noktalarda, yapıtla okur arasında eleştirmenin bir aracı olma rolünün haberciliğini yapmaktadır.

Fuat'a göre eleştirinin belki de en önemli misyonu; sanat yapıtını ölçmek, değerlendirmek, "iyi"yi "kötü"den ayırmaktır. "İyi" yapıtı "kötü" yapıttan ayıran ve "iyi"nin neden "iyi" olduğunun altını çizen, "iyi" yapıtın hak ettiği değeri almasına yardım eden ve bu yolla, başka "iyi"lerin yaratılmasına ortam hazırlayan bir değerlendirme pratiği olarak eleştiriden söz açmaktadır. Buna göre, her türlü "kötü" yapıta karşı, değerli sanat yapıtını eleştirmen ortaya koyup koruyabilmektedir. Carroll da, bir yazar tarafından üretildiğinden yola çıktığı ve niyetini görüp buna odaklandığı için eleştiriyi hümanistik bir süreç olarak görmektedir. Carroll da, eleştiride evrensel olan tek şeyin, Fuat'ın ısrarla ortaya koymaya çalıştığı gibi "değerlendirme" olduğundan söz açmakta ve eleştiri söz konusu olduğunda "değerlendirme" kavramının belirleyiciliğinden bahsetmektedir. (Carroll, 2009, s. 5) Carroll'a göre örtülü veya aşıkâr şekilde, ancak ve ancak bir "değerlendirme" işin içine girdiği takdirde herhangi bir eleştiriden söz edilebilir. Said için de aynı şekilde, eleştirinin dünyeviliğini ve nesnellliğini sağlayan yine bu değerlendirme olmaktadır. (Said, 1983, s. 52-53) Carroll, ancak ve ancak gerekçeli bir değerlendirmeyi eleştiri olarak görmektedir. Eserin yazarsal niyeti ortaya çıkarması onun "başarı değeri"ni (*success value*) belirleyen kıstastır. (Carroll, 2009, s. 52) "Başarı değeri" bu anlamda, yazarsal niyeti ortaya çıkaran bir değerlendirmenin varlığıyla belirlenmektedir. Eser bunu ortaya çıkarabiliyorsa geçerli ve tam bir eleştiri olabilmektedir. Carroll, aynı zamanda, değerlendirmenin değerini

arttırmak ve belirtmek için eleştirmenin sanat tarihi, tarih, edebiyat gibi birçok alanda uzman olması gerektiğinden de söz açmaktadır. (Carroll, 2009, s. 46) Eleştirmenin bu hususta gerekçesini gerekçelendirmeye ciddi anlamda muktedir olması beklenmelidir. Çünkü ancak ve ancak bu gerekçelendirmelerle birlikte bir değerlendirmeye ve dolayısıyla geçerli bir eleştiriye ulaşılabilir.

Fuat'a göre; eleştirmenin herhangi bir yapıtı değerlendirmek için bir ölçütünün, bir yönteminin bulunması gerekir. (Fuat, 2001, s. 13) Bu hususta, Carroll'ın söz açtığı anlamda "gerekçeli" (*reasoned*) bir değerlendirmeden bahsedebilmek için keyfi yargılardan kaçınılmalı ve nesnel değer yargılarına varılmalıdır. Fakat buradaki "nesnel yargılara varmak" ibaresi; öznel yargılara, "bence", "bana göre" gibi ifadelerle yer vermeksizin, eleştiri salt bilimsel yöntem ve ölçütlere dayanmalıdır demek değildir. Fuat'a göre, "nesnel" sözcüğü, eleştirmenin farklı yapıtları aynı değer ölçütüyle yargılaması şeklinde alınsa dahi geçerli olmaz çünkü her yapıta aynı ölçütlerle yaklaşmak olanaksızdır. Her şeyden önce koşullar sorunu vardır. Bir on sekizinci yüzyıl eserini, bugünün ölçütüyle yargılayamayız. Aynı anda, Fransa ve Mısır'da yazılmış iki eser de aynı ölçütle yargılanamaz. Aynı ülkenin iki sanatçısı için bile bu durum geçerlilik arz etmeyecektir. (13) Bu bağlamda denebilir ki; eleştirmenin başarısı, öznel eleştiri gücünden başlayarak gelişmektedir. Fakat bu yapılırken, eleştirinin nedenleri sırasıyla ortaya koyulmalı, eleştirmenin kendi dünya görüşü ve sanat anlayışı çerçevesinde eleştiriye nesnel ve gerekçeli bir şekilde biçimlendirmesi gerekmektedir. Bu hususta nesnellik, eleştiri söz konusu olduğunda ön yargılı olmamak, dostluğa ya da düşmanlığa kapılmamak anlamlarını da taşımaktadır. Bu noktada Carroll'a atıfta bulunmak gerekirse; Carroll'a göre de bir eleştirinin hangi nedenlerle, hangi duruşla, hangi amaçla kaleme alındığının ifşa edilmesi, bir yoruma varabilmek adına zaruridir. Yazarsal niyet baştan kabul edilerek yola çıkılmalıdır ki eleştiri söz konusu olduğunda bir anlama ulaşılabilir. Sonrasında ise bir refleks olarak; yazarsal niyet bir hedef belirlediyse, o hedefe ulaşıp ulaşılmadığı sorusu sorulmalıdır. Bu noktadan hareket edildiğinde de zaten değerlendirme kaçınılmaz olarak gelecektir. Eleştiri söz konusu olduğunda değerlendirme yoksa orada bir sorunsal vardır. Bu noktadan hareketle, Fuat gibi Carroll'a göre de, değerlendirme yoksa eleştiri yoktur anlayışının geçerlilik arz ettiği öne sürülebilmektedir. Yazarın neyi hedeflediği, nasıl bir imaj yaratmaya çalıştığı ve bunda başarılı olup olmadığının gösterilmesi, eleştiri söz konusu olduğunda başattır. (Carroll, 2009, s. 70) Bunu yaparken; karşılaştırma, sınıflandırma gibi anlam üretim sürecine hizmet eden pratiklerden faydalanılması da birer refleks olarak eleştiri sahasına girebilmektedir. Carroll'a göre; eleştirmen bir yapıtı beğenebilir ama neye göre beğendiğini, Fuat'ın öne sürdüğü gibi, nedenlerini sıralamak suretiyle ortaya koymalıdır. Bunu yorumuna, tanımlayışına, sınıflandırmasına uygun şekilde temellendirerek yapabilmesi gereklidir.

### **"Yazınbilim" Sorunsalı**

Fuat, karşı çıktığı "yazınbilim" meselesinde; incelemelere, belgelemelere, örneklemelere dayanan çalışmalarla oluşturulan nesnel eleştiriden bilimsel eleştiriye geçişten söz açmaktadır. (Fuat, 2001, s. 42) Bu hususta, Memet Fuat'a göre; eleştiri bilimselleşmemiş; "nesnellik" yolunda, 'bilimler'den yararlanmayı denemiştir. Sanat bir

insan ürünü olduğuna göre; psikoloji, antropoloji, folklor, biyoloji gibi insanı konu alan bilimlerden yararlanılmıştır. Kullanılan malzeme açısından da örnekse edebiyat; dilbilim, felsefe ve anlambilimden faydalanmaktadır. Fuat'a göre, sanat da bilimden uzak düşünülmemelidir fakat bilimselleşme eğilimine karşı eleştiri hâlâ bir sanattır. (Fuat, 2001, s. 47) Fuat, bu noktada da, eleştiriye hümanistik bir süreç olarak gören Carroll'la paralellik arz eder görünmektedir. Carroll da döneminde, post-modernizm ve post-yapısalcılıkla bağlantılı olarak post-hümanistik sürece rağmen, eleştiriye insana ve yazarsal niyete dayandırmaktadır. Carroll, eleştirinin bir kişi tarafından üretildiğinden yola çıktığı için eleştiri söz konusu olduğunda yazarsal niyeti görüp buna odaklanmayı başat saymaktadır. Bu hususta, bilimsel eleştiriden ziyade eleştirmenin şahsi görüşleri önemlilik arz eder görünmektedir. Çünkü o, üretilmişten diğer bir üretilmiş okuru aktaran bir aracı konumundadır denebilir.

Fuat'a göre, "yazınbilim" hususunda, sanatla bilim alışveriş halinde olsa dahi, bilim sanatı avcunun içine alamamaktadır. Eleştiriye bilimselleştirmek isteyenler çoğunlukta da olsa Fuat, sanata öncülük edenin öznel eleştiri olduğunu ısrarla savunmaktadır. Carroll'ın kendi dönemindeki post-modernizm, post-yapısalcılık gibi 'moda' akımlara karşı eleştirinin 'insancı' bir süreç olduğundan dem vurmasına benzer şekilde Fuat da, "bilimsel eleştirinin modalaştırılması"na başkaldırmaktadır. (Fuat, 2001, s. 90) Bilimsel eleştiri gelişmeleri, Türkçe edebiyatta önemli bir boşluğu doldururken öznel eleştiri çerçevesindeki uygulamaları da gözden düşürmüştür. (Fuat, 2001, s. 197) Eleştiri, bilimlerden yararlanmaya başlayınca; bilimsel yöntemlerle araştırmalar ve incelemeler yapılmaya başlanınca, sanat konularında yazarlar "bilim adamı" oluvermiştir. (Fuat, 2001, s. 90) Yöntem ve yöntemi uygulama yeteneği önem kazandığından; eleştirmenin deneyiminin, öznel beğenisinin, yazarlık gücünün göz ardı edilmesinden yakınan Fuat, bugün eleştiri deyince akla bilimsel yöntemlerle yapılan "inceleme"nin geldiğinden söz açmaktadır. İncelemenin ilginçliği ise, eleştirmenin niteliğine değil kaynakların ilginçliğine dayandırılmaktadır. Fakat eleştiri, Carroll ve Said gibi Fuat'ın da savunuculuğunu yaptığı şekilde "değerlendirme" diye alınırsa, incelemelerin yanı sıra, pek çok deneme yazısının da eleştiri çerçevesine gireceği kesindir. Bunun için *Eleştiri Sorumluluğu*'nda şunları ileri sürmektedir: Fuat'a göre; denemenin pek ötesine geçilmeyen özelliği; ele aldığı konuya "kişisel bir açıdan", "arayıcı" bir anlayışla bakmasıdır. Ona göre, Said'in eleştirel denemeye olan bakışıyla koşutluk arz edeceği ileri sürülebilecek şekilde, denemede genellikle bir bilgi sergilemesinden ziyade bir düşünce süreci olsun istenmektedir. Dıştan ve bilimsel ön çalışmalarından değil; içten, eleştirmenin kendi düşüncesinden, kendi bilgilerinden, kendi kültüründen güç alarak ortaya çıkarılacak bir "değerlendirme" yazısı olması arzu edilmektedir. İnsan düşüncesinin her durumda, her ortamda "geçerli", "genel", "değişmez" doğrular bulunduğu inandırmaktan kurtulmasında, göreceliliğe geçmesinde deneme yazarlarının büyük katkıları olmuştur. (Fuat, 1994, s. 13)

Fuat bu minvalde, "deneme"nin günümüzde yerini "inceleme"ye kaptırmasından yakınanak denemenin hak ettiği değer ve hususiyetin altını çizme taraftarı olmakta haklı görünmektedir. Çünkü bugün deneme tanımının oldukça uzağına düşülerek "deneme" adı verilen yazılar yazılmasının nedenini bilimlerdeki gelişmelere, doğrulara

sıkı sıkıya bağlı olma isteğine, bireycilikten uzaklaşmaya bağlamaktadır. Ayrıca “kişisel bir açıdan” bakma özelliğini de yitirmeye yüz tutmakta olduğunu nabzını tutmaktadır. Nitekim bu sebeple deneme yazarı Türkiye’de; köşesinde kendi kişisel görüşleri, kişisel duygularıyla oyalanan, kavga dışı kalmış, ilgilenilmez biri olmaktan öteye geçemez görünmektedir. Bilimsel yöntemlerden faydalanmayanlar, “özel eleştiri” yaptıkları gerekçesiyle aşağılanmıştır. Oysa hangi türde olursa olsun okunabilir bir yazı yazmak, Fuat’a göre az çok insan emeği bir “sanat” işidir. Eleştiri bilimsel yöntemleri kullanmakla bilim kesinliğine varamaz. Keza sanat söz konusu olduğunda, iş değerlendirmeye vardığında özel yargılara başvurmak zorunlu hale gelir. (Fuat, 1994, s. 42) Bu noktada Fuat, söz konusu “bilimsel eleştirinin modalaştırılması” hadisesi karşısında, eleştirisini döneminin sosyokültürel yansımalarına karşılık verir nitelikte şekillendirmektedir. Fuat’ın eleştirisinin, yazıldığı dönemin cereyanlarına bir yanıt niteliği taşıyor oluşu, şahsım adına Said’in bahsettiği anlamda, eleştirisinin dünyeviliğini de beslemektedir. Çünkü Said’e göre eleştiri, dünyevi bir birincil metnin eleştiri imkânının izini sürdüğü için ve o metnin konumlanışını açıklamaya çalışırken dünyevi hale gelmekteydi. Aynı zamanda Said eleştiriyi, kaleme alındığı zamana bir yanıt niteliği taşıması açısından da “dünyevi” olarak nitelendirmekte; eleştirel denemeyi ve eleştiriyi böyle görmektedir. Zamana, döneme, kronotopa sahip şekilde, metnin anlamının içiyle ve dışıyla okunarak ortaya çıkarılmasının gerektiğini iddia etmektedir. (Said, 1983, s. 35)

### **Eleştirmenin Rolü ve Maruz Kaldığı Baskı**

Eleştirinin savunuculuğunu yapan ve onun özel yaratıcılık, düşünce üretimi ve diğer türler üzerindeki üstünlüğünün de altını çizen Fuat, 1996 yılında, *Cumhuriyet Gazetesi*’nde yayımlanan bir yazısında; “moda” diye; hiçbir şey söylemeyen, bilgi vermeyen, sorunları irdelemeyen, yol göstermeyen romanlar yazıldığını belirtmektedir. (Fuat, 2001, s. 231) Bu hususta, roman türünün geliştiğini söylemek ve sanatın sürekli olarak daha iyiye gittiğini iddia etmek; Fuat’a göre geçerlilik arz etmemektedir. Romanın birtakım yeni anlatım yöntemleri deniyor oluşu bir baskının sonucudur. “Çağdaş roman” algısı; o türden hoşlanmayanları “geleneksel okur”, “deneyimsiz okur” adı altında aşağılayarak baskılamaktadır. Eleştirmenin yaptığı da bu baskıdır aslında. Fakat bu baskı “çağdaş roman”dan önce kaleme alınanların artık değersizleştiği veyahut yok olduğu anlamına gelmez. Aksine Fuat’a göre; anlatımdaki güçlenmeyi sağlayan şey, yeninin eskiye eklenmesidir. Bir bildirisi olan, toplumsal sorunlara yer veren sanatçıları; “öğretmen”, “yol gösterici” diye anmak da baskı yaratmaya yöneliktir. (Fuat, 2001, s. 232) Fuat, bu görüşlerinin altını dolduracak şekilde *Eleştiri Sorumluluğu*’nda şöyle der: Sanatta gelişmeleri modalar sağlamaz ama yozlaşmaların nedeni modalardır. Her etkili güzelliğin ardına takılanlar, onun başarısından yararlanmak isteyenler; önce yaygınlaşmasına, sonra modalaşmasına, giderek de yozlaşmasına yani etkisizleşmesine neden olurlar. (Fuat, 1994, s. 59) Romanda toplumsal bir işlev arayışının savunuculuğunu yapar görünen Fuat, kaçınılmaz bir değişme içinde bulunan romanın gerek sanatsal, gerekse düşünsel birçok sorununun olduğuna işaret etmektedir. Bunlar arasında en büyüğü ise etkisizleşme tehlikesi: hiçbir etki yaratmadan, kimseyi yerinden kıpırdatmadan, yalnızca bir alışkanlığı karşılar duruma düşme tehlikesidir denebilir.

Fuat'a göre; güncel sorunlarla içli dışlı olmadan, çağın gerçekleriyle yoğrulmadan oluşturulacak bir sanatsal yaratım ne kadar başarılı olursa olsun, önemsiz ve etkisizdir. (Fuat, 1994, s. 61) Edebi metinlerde görmek istediği böyle bir işlevi, kendi eleştiri metinlerine de harmanlamış olan Fuat; "bilimsel eleştirinin modalaştırılması" hususunda olduğu gibi, "çağdaş roman"ın gelip dayandığı durum karşısında da, dönemine bir cevap niteliği taşıyan eleştiriler ortaya koyar niteliktedir. Said'in altını çizdiği şekilde, eleştirinin dünyeviliğinin altını dolduran böylesi bir kıstasın Fuat için geçerliliği, görüldüğü gibi bu hususta da söz konusu olmaktadır.

Fuat'a göre, eleştiri alanındaki söz konusu baskı; Batıda kabul gören bir yöntemin veyahut kuramın Türkiye'de uygulanması halinde, kendinden önceki bütün eleştiri çalışmalarını gözden düşürmesi durumunda devreye girmektedir. (Fuat, 2001, s. 200) Aynı zamanda Türkçe edebiyatta kabul gören yeni bir batılı yöntem, kendinden önce benimsenmiş başka bir batılı yöntem üzerinde de bir gözden düşürme etkisi yaratabilir. Oysa Fuat'a göre; çeşitli araştırma, inceleme yöntemlerinin bir arada yaşamasında, uygulanmasında hiçbir engel yoktur. Bu noktada Carroll'a gönderme yapılacak olursa; Carroll, bahsi geçen "başarı değeri"nin belirlenmesi hususunda, metni bir kurama uydurmak suretiyle okumanın, bu değeri vermediğini ileri sürmektedir. O zaman eleştiri, "x kuramcı değer"i belirlemekte ve bu kuramın metne giydirilmesinden öte bir işlev görmemektedir. Nitekim son kertede bu eylem; bir eleştiri değil, bir "yorum" olmaktadır. Söz konusu yorumun, bu durumda, metnin tamamına dayanması, metnin tümü için aynı geçerlilikte olması da, gözetilmesi gereken önemli bir kıstası teşkil etmektedir. Teorileri çağırın şey yapıtın bütünlüğü olmalıdır. Yapıt parçalı, girift veya iç içe de olsa aynı kıstas geçerlilik arz etmektedir. Metnin bütünlüğüyle var olması dolayısıyla, sadece parçalarıyla değerlendirilememektedir. Bu bağlamda paralel şekilde Fuat'a göre de; eleştirmen adaylarına, yerli veya yabancı örnekler gösterip başarılı addedilen söylemleri benimsemeleri için baskı yapmak, eleştirmenlerin bu hususta içine düştüğü bir yanıştır. Bu hususta Fuat, bilimin sanata yasak koyamayacağını adeta duyuruculuğunu yapmakta; eleştiri söz konusu olduğunda haklı olarak, bilimsel alanın, sanatsal bir yaratım olduğunu iddia ettiği eleştiri üzerinde bir yaptırım uygulayamayacağını savunmaktadır.

Görüldüğü üzere, eleştirinin Türkiye'deki durumunu ortaya koyan, tartışan ve önerileri ileri süren Fuat'a göre; Türkiye'de eleştiri sevgisinin ve saygısının enikonu benimsenememesi, yine eleştirmenlerinin davranışlarıyla ilintilidir. Eleştiri bilimselleştirildiği, 'moda'ya alet edildiği, övgüler ve yergiler arasında boğulduğu için sanatçı eleştirmeni bir dost, bir yol gösteren olarak görememekte, ona inanmamakta ve güvenememektedir. (Fuat, 2001, s. 37) Fuat'ın, eleştiride salt övgüyü, sahte dostluğu ve yan tutmacılığı yerli malımız olarak niteleyip olumsuz yönde eleştirmekte ve 'gereksiz' addetmekte şüphesiz ki haklılık payı vardır. Görüldüğü üzere Fuat da bu yolla, Carroll ve Said gibi eleştirinin ikincil veyahut değersiz olmadığını savunma girişimindedir. Eleştirinin ikincil veya değersiz addedilemeyeceği hususu, kaynak metin ile kaynak metin üzerine bir söz söylemesi dolayısıyla 'ikincil' olan metinler arasındaki karşılıklı anlamlandırma sürecini Paul Ricoeur *Time and Narrative* metninde ufuk açıcı bir şekilde izah etmektedir. Buna göre Paul Ricoeur, anlatisallığın oluşum sürecini üçlü



mimesis spiriline bağlamaktadır. (Ricoeur, 2007, s. 111) Bu “prefigürasyon”, “konfigürasyon” ve “refigürasyon” şeklinde; bir kısır döngü biçiminde kendini tekrarlamayıp sürekli ve sürekli yeni anlamlara varan bir döngüdür. Ricoeur’ün mimetik süreci ve edebi semantik alanındaki çalışmaları ışığında, Fuat’ın eleştiriye ikincil adanmayan tavrı, iki yönlü bir ilişki şeklinde düşünülebilir. Buna göre eleştiri söz konusu olduğunda ikincil metin, kaynak metni yeniden anlamlandırmakta ve böylece kaynak metin artık ikincil metinle birlikte anlamlandırılmaya ve hatırlanmaya başlanmaktadır. Aynı şekilde ikincil metin de kaynak metinle anlamlandırılmaya ve hatırlanmaktadır. Buradaki anlamlandırma kaynak metin üzerine yeniden üretilen bir anlam olmakta ve eleştirin edebiliği de bu anlamlandırmadan çıkmaktadır. Sanatçının halihazırda var olan malzemeyi düzenlemesi, diğer bir değişle kendi “konfigürasyonunu” metne dahil etmesi, yaratıcı süreç söz konusu olduğunda zorunludur. Denebilir ki, kaynak metnin yazarının metinsel düzlemde dille boğuşarak ortaya çıkardığı anlam dahilindeki yazarsal role ek olarak; mesajını okura belirli bir anlamsal strateji dahilinde iletmek isteyen ikincil metnin yazarının da rolünün göz ardı edilmesi mümkün değildir. Denebilir ki, eleştiri özünde değersiz olmamakla birlikte, eleştirin “değersizleştirilmesi” söz konusudur. Nitekim Fuat’a göre, sanatçının özgürlüğünü korumak adına eleştirmenin özgürlüğünü kısıtlamak, çoğulculuktan yana olmak demektir. Eleştirin özü itibarıyla değersiz veya ikincil olmadığına sözcülüğünü yapan Fuat, Türkiye’de eleştiriye hak ettiği değerin verilmemesini; anlamaya, anlatmaya ve yıkıcı olmamaya çalışan bir eleştirin yokluğunda görmektedir. Eleştirin değerinin düşmesinden ve birtakım yanlışların yinelene yinelene doğru kabul edilmesinden yakınan Fuat; kötü eleştirin artık alıcı bulamaması için iyisinin yapıp bol bol ortaya sürülmesi gerektiğini, bir çözüm önerisi şeklinde sunmaktadır. (Fuat, 2001, s. 71)

### **Özel Eleştirin Yaratıcılık Sürecindeki Önemi**

Kitapta yer verilen söz konusu “yazınbilim”, “bilimsel eleştirin modalaştırılması”, “deneme”nin yerini alan “inceleme” hususlarındaki karşı çıkış yazılarına karşılık, Fuat’ın yıllar boyunca söylemini tekrar ettirmek suretiyle üzerinde en çok durduğu, Türkiye’deki olumsuzladığı eleştiri anlayışına bir çözüm önerisi olarak ileri sürdüğü ve savunuculuğunu yaptığı husus şahsım adına; “özel eleştirin yaratıcılık sürecindeki önemi”dir. Fuat, sanatçının yaptığı işe “Oldu!” dediği andaki değerlendirmenin başatlığından ve öneminden bahsetmektedir. Ona göre nesnel ve bilimsel değerlendirme ve çeşitli bilimsel yöntemlerle yapılan çalışmalar, bu özel eleştirden sonra gelmektedir. Eleştirmenin “Sevdim.” veya “Sevmedim.” demesi, sanatın “iyi”sini “kötü”sünden ayırt etme yetisinden, yılların birikim ve tecrübesinden gelmekte ve bu anlamda hiç de azımsanamayacak bir niteliğin haberciliğini yapmaktadır. (Fuat, 2001, s. 31) Özel eleştirin yaratıcı süreç söz konusu olduğundaki başatlığı çerçevesinde Fuat, sanatçı ve eleştirmen arasında bir paralellik kurmaktadır. Ona göre, usta değerlendiriciler büyük sanatçılardır fakat her büyük sanatçı büyük eleştirmen değildir. (31) Dolayısıyla, Carroll ve Said çerçevesinde şekillendirilen, eleştirin dünyeviliğinin ve değerinin altını çizme misyonu, Fuat’ta daha da ileri götürülerek eleştirmene sanatçı üzerinden gitmekte, daha da öteye giderek sanatçı karşısında eleştirmenin niteliksel üstünlüğünden söz açmakta ve eleştirmenin yaptığı işi

daha meşakkatli görmektedir kanaatindeyim. Sanatçı da, eleştirmen gibi, eserini öznel bir eleştiriyile yaratmaktadır. Fakat sanatçının kendi eserine dönük eleştirisi, eleştirmende tamamen başkalarına dönüktür. Bu husus, Fuat'a göre eleştirmenin sanatçıya oranla niteliksel üstünlüğünün temelini oluşturmaktadır.

### **Sanatın Öznelliği Hususu**

Fuat'ın eleştiri üzerine en temel argümanı, bütün sanatların “iyi” eleştirisinde öncelikle öznenin yeri olduğudur. Çünkü sanatın öznel eleştirisinde, yılların birikimi vardır. Fuat'ın *Eleştiri Üstüne* kitabında yer alan dergi ve gazete yazılarında sürekli tekrarladığı bir örnekten yola çıkarak izah etmek gerekirse; öznel eleştiri gücü, bir ressamın fırçasını tabloya vurduktan sonra geri çekilip yapıtına şöyle bir uzaktan bakışında saklıdır ve bu bir bakışlık öznel eleştiri için, sanatçının “Oldu!” veyahut “Olmadı!” yargısı için, yılların birikimi gereklidir. Fuat'a göre; yapmakta olduğu tabloya şöyle bir uzaktan bakmak için geri çekilmeyen tek bir başarılı sanatçı yoktur. Sanatçının gücü de makaslama yani eleştiri gücünden gelir. Denebilir ki, yaratıcılık da bir değerlendirme, düşünme, tartma, seçme ve eleme işidir. Fuat'a göre; sanatçı bu değerlendirmelerinde bir eleştirmen gibi bilinçli değildir ama kendi sanat anlayışının gereklerine uygun bir eleştiri duygusuna sahiptir. Eleştiri yani değerlendirme gücü olmayan sanatçı, başarılı ürünler ortaya koyamaz. (Fuat, 2001, s. 94) Sanatçının da eleştirmenin de pek azının bu düzeye erişebildiğini düşünen Fuat, bu meziyeti yüceltmekte ve eleştirinin başarı değerini, birebir Carroll gibi, bu değerlendirme başarısıyla bir tutar görmektedir. Ona göre eleştirmenin edinmesi gereken en önemli yeti budur. Buna göre eleştiri, sanatçının yapıtına bakıp oldu dediği anda en yüksek noktaya ulaşan bir değerlendirme yetisidir. Bu hususta subjektif eleştiri, eserin başarısı söz konusu olduğunda başattır. “Beğendim!” veyahut “Beğenmedim!” diyebilen eleştirmen yetkin hale gelmiş olmaktadır. Yoksa hiçbir yöntem, onu özlenen düzeye çıkaramaz. Bilimsel yöntemlerden yararlınsın ya da yararlanmasın, eleştiri öncelikle öznel değerlendirme işidir. Nesnel değerlendirmeler, öznelere sonradan eklenir. Hep onların çevresinde dönerler. Kimi yazarın araştırmacılığı, kiminin incelemeciliği, kiminin değerlendirmeciliği ağır basar. (Fuat, 2001, s. 196) Eleştirmen sözcüğünü geniş anlamda kullansak dahi işin özünün değerlendirme olduğu fikri unutulmamalıdır. Nitekim özellikle sanat alanında değer yargıları büyük oranda öznel arz etmektedir. Sanat alanında da son söz bilim söylesin istense de, sanat söz konusu olduğunda bilim, sadece öznel yargılardaki yanılgıları azaltabilmektedir. Sanatta son söz, yanılma payı olan, bilimsel kesinliği bulunmayan öznel eleştirininindir.

### **Eleştirinin Öznelliği ve Bir Sanat Olması Hususu**

Eleştirinin bir sanat olması konusunda Fuat'a göre eleştirmen yanılmaz, her zaman doğruyu gören, ölçütleri şaşmaz, her şeyi nesnelce değerlendiren kişi değildir. (Fuat, 2001, s. 14) Yine de birçoğunu tat alarak okuyabiliriz. Çünkü onlar sanat yapıtlarıdır. Ölçütler de sanat anlayışları gibi zamanla değişir veya eleştirmen için doğru olan ölçüt başkası için öyle olmayabilir. Eleştirmeni eleştirmen yapan, ölçütleri kullandığındaki ustalıktır. Bütün eleştirmenler aynı ölçütleri doğru, gerçek, değişmez kabul edemez. Bu anlamda meselenin gelip dayandığı yer yine eleştirmenin

yazılarındaki tadın; düşüncelerinin doğruluğundan değil, daha çok sanatçılığından geldiği yani eleştirinin sanatsal bir yaratım olduğudur. Eleştirmen de yaratır. Sanatçı gibi onun da bir dünya görüşü ve sanat anlayışı vardır. Fuat'a göre "Eleştiri çok emek isteyen güç bir sanattır." (Fuat, 2001, s. 15) Söz gelimi; Matthew Arnold şair, Tolstoy romancıdır. Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday, Salah Bırsel, Atilla İlhan, Tarık Buğra, Ö. F. Toprak, Orhan Hançerlioğlu ve Sabahattin Kudret eleştirmenlik de yapmaktadır. Bu anlamda, hiçbiri eleştiri yapmaya sanatçılığını bir kenara bırakıp girişmez. (15) Sanatçı cana yakın, yaratıcı, iyi; eleştirmen asık suratlı, bilgiç, kötü değildir. Eleştiride düşünce, sanatta duygular ağır basmaz. "Eleştiri sanatın arkasından gelen, konusu sanat olan bir sanattır." (Fuat, 2001, s. 41) Nasıl ki Said'e göre eleştirel denemenin de bir dünyeviliği varsa, onun bu dünyeviliğini sağlayan şey edebi esere bağlı olmasıdır. Bu bağlamda, eleştirinin birincil bir metin hakkında konuşması onu değersiz veya ikincil kılmamaktadır. Tam tersine eleştiri, birincil metin hakkında konuşarak kendi ikincilliğini kendi eliyle ifşa etmekte ve dünyeviliğini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Fuat'a göre de eleştiri, konusunu sanat eserinden alan ve onun üzerine biçimlendirilen ikinci bir sanatsal üretim sürecine işaret eder. Fuat'a göre eleştirmen de, kendi sanat anlayışı ve dünya görüşü çerçevesinde, bir sanatçı edasıyla 'yaratıcılık' edimi içerisinde konuşlanmakta, öznel eleştirisiyle biçimlenen subjektif değerlendirmeleri ise eleştirisinin temel dayanağını oluşturmaktadır denebilir.

### **MEMET FUAT'IN ELEŞTİRİ YAZILARINDAN BİR ÖRNEK ARACILIĞIYLA ELEŞTİRİ ÜZERİNE GÖRÜŞLERİNİN SOMUTLAŞTIRILMASI**

Yazım boyunca aktardığım dergi ve gazete yazılarındaki görüşlerine ek olarak, Fuat'ın bir eleştirmen olarak eleştiri üzerine görüşlerini, öne sürdüğü söz konusu metotları ve öznel eleştiriye dayanan subjektif değerlendirme önerilerini ne derece uyguladığını göstermek adına, eleştirilerinden bir örneği açıklamak yerinde olacaktır. Fuat, Temmuz 1971'de, *Yeni Dergi*'de, Selim İleri'nin *Pastırma Yazı* adlı öykü kitabından söz açmaktadır. Yazının daha ilk cümlesi, yazarsal niyeti sorgulamaya açan veyahut onu irdeleyen bir dilin haberciliğini yapmaktadır: "Selim İleri bir hesaplaşma içinde mi *Pastırma Yazı*'nda? Yoksa ortamını bulmuş, ilişkilerin, anlatımın, sözcüklerin tadını mı çıkarıyor?" (Fuat, 1994, s. 206) Bu tutum, eleştirinin hangi duruşla ve hangi amaçla kaleme alındığını, gerekçeli bir yoruma varabilmek adına zaruri gören Carroll'ın tutumuyla paralellik arz etmektedir. Bu hususta, yazarsal niyet bir hedef belirlediyse, o hedefe ulaşıp ulaşılmadığının ifşasının, eleştiri söz konusu olduğunda bir refleks olarak gelmesi gerektiği görüşündeki Carroll'la bir kez daha koşutluk arz etmektedir. Buna göre; Selim İleri'nin bir hesaplaşma kaygısından yola çıktığını, insanlarını tatlı tatlı gülümsemelerle izlediğini, hayli ilginç bulduğu bir dünyaya girip orada da uzun süre kaldığını belirterek eleştirisini sürdürmektedir. (206) Yazarsal niyet üzerine inşa edilecek bir eleştirinin duyuruculuğunu yapmakla birlikte, ilk elden öznel eleştiri esasına dayalı kişisel değerlendirmelerinin emarelerini okura hissettirmeye başlamaktadır. Fuat aynı zamanda, Selim İleri'nin belki bir öyküyle anlatılıp geçilebilecek hususları, öyküler boyu anlattığının altını çizmektedir. Akabinde de İleri'nin bu tutumunu bağladığı nokta, öznel eleştiri hususundaki görüşlerinden izler taşımaktadır: İleri'nin, bir öyküyle anlatılabilecek şeyleri öykülere bölerek anlatmasını; onun, eleştirel bir tutumla ele aldığı

içeriğe bir süre sonra yenik düşmesine bağlar. Fuat'a göre, İleri bir süre sonra, o eleştirel içeriği işlemekten tat almaya başlamıştır. Eleştirinin sanatsal bir yaratım olduğunu düşünen Fuat'a göre bu düşünceler oldukça olağan addedilebilmektedir. Kitaptaki öyküleri öznel değerlendirmeleri, olumlu ve olumsuz yorumlarıyla ele alan Fuat, *Pastırma Yazı*'nı son kertede "başarılı denemeyecek bir kitap" addetmektedir. Bunun sebebini ise İleri'nin; bilmediği, görmediği, yaşamadığı tarihi anlatma hevesine bağlamaktadır. Çünkü Fuat, eleştirisi boyunca, tarih içerisindeki köklü varlığa ve yerel değerlere, eski dönemleri anlatan kitaplarla yönelinemeyeceği görüşünde olduğunu açık etmektedir. Bu hususta, gerekçelerinin altını rasyonel biçimde doldurmaya çalışan fikirlerini belirtirken Said'in eleştiriye kaleme alındığı zamana bir yanıt niteliği taşıması açısından "dünyevi" gördüğü düşünceleriyle de koşutluk arz eder. Bu hususta, Fuat'ın da karşı çıktığı gibi, İleri'nin eleştirel bir tutumla ele aldığı içerik, zamanına hitap etmemekte, dönemine bir cevap niteliği taşımamaktadır. Fuat'a göre, İleri'nin eski dönemlere yönelik öyküleri bu sebeple "başarısız" addedilmektedir. Görüldüğü gibi Fuat; sanat eserinin açıklanması, açılmanması ve değerlendirilmesi hususunda okura yol gösterme misyonunu, Carroll ve Said'ten kopmadan, öznel eleştiriye dayalı subjektif değerlendirmesinin üzerine kurmaktadır.

## SONUÇ

Bu minvalde çerçvelenebilen dergi yazılarından anlaşılacağı üzere Memet Fuat; Noel Carroll ve Edward Said gibi eleştiriye olumlama ve eleştiriye çağdaş pratikte, sanat uygulamalarının işlemesi için gerekli olan bir ara madde olarak görmektedir. Türkiye'de eleştirinin niteliğine hizmet eden bir standart ortaya koyarak eleştirinin metotlarını belirlemektedir. Sanat eserine biriciklik atfetmeden onu çözümlemeye ve değerlendirmeye açmakta, anlamının çeşitlendirilmesine hizmet etmektedir. Ona göre, inceleme ve araştırma çalışmalarına dayanan çağdaş yöntemler kullanılmalıdır. Fakat bütün bu yöntemler, eleştiri söz konusu olduğunda, yeni "değerlendirme"lere varma amacına hizmet ettirilmelidir. Yine şahsım adına Carroll ve Said'le koşutluk arz edecek şekilde; eleştiri söz konusu olduğunda, "değerlendirme"yi başat kıstas kabul etmekte ve eleştirmene, eserin "alınlanma değeri"nin belirlenmesinde aktif rol biçmektedir. Eleştirinin, birincil sanat eseri üzerine yazılan ikincil bir sanatsal üretim olma durumunu baştan kabul ederek yola çıkmaktadır. Bu tutumunu daha da ileriye götürerek sanatçının karşısında eleştirmenin üstlendiği misyonun daha meşakkatli bir süreç olduğunu vurgulamaktadır. Öznel eleştiriyle biçimlendirilen subjektif değerlendirmelerden mürekkep eleştirinin, konusu sanat olan sanatsal bir yaratım olduğu iddiasındadır. Eleştiride taraf tutma veyahut salt karşı koyma yoluna gitmeyi reddederek "gerekçeli bir değerlendirme"nin başatlığını ısrarla vurgulamaktadır.

## KAYNAKÇA

Carroll, N. (2009). *On Criticism*. New York and London: Routledge.

Compagnon, A. (2004). Princeton and Oxford: Princeton University Press.

Fuat, M. (1994). *Eleştiri Sorumluluğu*. İstanbul: Yapı Kredi.

Fuat, M. (2001). *Eleştiri Üstüne*. İstanbul: Adam.

Jauss, H. R. (1970). "Literary History as a Challenge to Literary Theory." *New Literary History*, 2 (1). doi: 10.2307/468585

Köroğlu, E. (2008). "Başlangıç: *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Niyet ve Yöntem." *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* içinde. Haz. Nüket Esen, Engin Kılıç. İstanbul: İletişim.

Ricoeur, P. (1983). *Time and Narrative*. (M. Rıfat ve S. Rıfat, Çev.). (2007).

Said, E. W. (1983). "The World, The Text and The Critic." *Introduction: Secular Criticism*. Cambridge: Harvard University Press.

Said, E. W. (1985). *Beginnings: Intention and Method*. New York: Columbia University.

# Edebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt II, Sayı II, Ekim 2018

YÜKLENME TARİHİ: 25.08.2018 KABUL TARİHİ: 16.10.2018 YAYIN TARİHİ: 30.10.2018

**M. Halil SAĞLAM**

Dr. Öğr. Üyesi Siirt Üniversitesi Eğitim

Fakültesi Sosyal Bilimler ve Türkçe

Eğitimi Bölümü

[mhalil.saglam@gmail.com](mailto:mhalil.saglam@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0001-7557-7021

**KUYUCAKLI YUSUF  
ROMANINDA DİN DUYGUSU VE  
DİN DİLİNE AİT SEMBOLLER**

SENSE OF RELIGION AND  
SYMBOLS OF RELIGION  
LANGUAGE IN THE NOVEL OF  
KUYUCAKLI YUSUF

## ÖZ

Din dili, toplumların din ve inanç sistemleriyle ilgili bir olgunun karşılığıdır. Bu olgu, belli bir inanç sistemine, felsefi öğretilere ve mistik kabullere bağlı olarak ortaya çıkar ve zamanla gelişir. Özellikle sosyoloji, tarih ve edebiyat gibi sosyal bilim dallarında din diline ait çok sayıda sembol bulunmaktadır. Sosyoloji, toplumların kültürel özelliklerini yansıtmak; tarih bilimi, tarihe ait olayları objektif ölçülerle aktarmak; edebiyat bilimi de anlatıların reel ve retorik yönünü güçlendirmek için din dilinden yararlanmaktadır. Din dili, özellikle retorik üzerine kurgulanmış edebiyat biliminde çok daha nitelikli ve hacimlidir. Din dili bağlamında analiz edilen metinler, ait oldukları toplumların ve bireylerin sosyal, kültürel ve dini yaşantısını yansıtır. Estetik ve realist yönü din diliyle zenginleştirilmiş bir edebî anlatı, sosyoloji, tarih ve psikoloji gibi bilim dallarına önemli katkı sağlayabilmektedir. Edebî türler arasında özellikle romanların sosyal bilimlere sağladığı katkı çok daha fazladır. Sokağa tutulan bir ayna olan romanlarda, toplumların din ve inanç algısını, örf ve ananelerini okumak mümkündür. Türk edebiyatında vaka zamanının ve kaleme alındıkları dönemin kültürel özelliklerini yansıtan çok sayıda roman bulunmaktadır. Din diline ait unsurlar, özellikle realist yönü güçlü olan bu romanlarda çok daha fazla yer tutmaktadır. Çünkü din, Türk toplumunun bir realitesidir. Türk edebiyatının en başarılı realist romanları arasında bulunan Kuyucaklı Yusuf romanı, din dili bağlamında analiz edilebilecek niteliklere sahiptir. Roman, Türk toplumunun dine dayalı sosyal ve kültürel yaşantısını yansıtmaktadır. Romandaki Müslümanlık, Hristiyanlık ve Musevilik dinlerine ait semboller, Türk toplumunun farklı milletlerle olan sosyal ve kültürel ilişkilerini

## ABSTRACT

Religion is a phenomenon of religion and belief systems of society. This phenomenon occurs in relation to a certain belief system, philosophical teachings and mystical assumptions, and develops over time. Particularly in social sciences such as sociology, history and literature, there are many symbols belonging to the religion. Sociology uses the language of religion to reflect the cultural characteristics of societies. History knowledge, uses religious language to convey historical events through objective measures. Literary cognition also uses the language of religion to strengthen the rhetorical and rhetorical direction of texts. The language of religion is much more qualified and voluminous in literature, especially on rhetoric. The text analyzed in the context of religion successfully reflects the social, cultural and religious experience of the societies and individuals to which they belong. Aesthetic and realistic aspect of a literary text enriched by the language of religion can contribute to the branches of science such as sociology, history and psychology. Among the literary genres, especially the contribution of novels to social sciences is much more. It is possible to read the religion and beliefs perception, customs and pamphlets of the societies in novels which are a mirror of the street. There are many novels in Turkish literature that reflect the time of the events and the cultural characteristics of the period they wrote. The elements of the language of religion take up much more space especially in these novels that have a strong realistic direction. Because religion is a reality of Turkish society. Kuyucaklı Yusuf novel, one of the most successful realist novels of Turkish literature, has qualities that can be analyzed in the context

yansıtmaktadır. Romanın realist yanını güçlendiren bu semboller, romanda hacimli yer tutmaktadır. Roman, aynı zamanda Marksist yazar Sabahattin Ali'nin savruk din duygusunu yansıtmaktadır. Bu çalışmanın temel amacı, Kuyucaklı Yusuf romanı özelinde anlatılarda kullanılan din dilinin sosyal, kültürel ve psikolojik yönlerini ortaya çıkarmaktır. Çalışmada evren-örneklem modeli, doküman incelemesi ve nitel betimleme metodu uygulanmıştır.

**Anahtar Kelimeler.** Kuyucaklı Yusuf Romanı, Din Dili, Dinî Semboller

of religious language. The novel reflects the social and cultural experience of Turkish society based on religion. The symbols of Islam, Christianity and Judaism in the novel reflect the social and cultural relations of Turkish society with different nations. These symbols, which reinforce the realist side of the novel, are voluminous in the novel. The novel also reflects the hesitant religion of Marxist writer Sabahattin Ali. The main purpose of the study is to reveal the social, cultural and psychological aspects of the language of religion used in the specifics of Kuyucaklı Yusuf novel. In this study, population sampling model, document review and qualitative description method were applied

**Keywords:** The Novel of Kuyucaklı Yusuf, Religious Language, Symbols of Religion

## Giriş

Din, etimolojik anlamıyla bir şeye hükmetmek, sahip olmak, boyun eğmek; bir kimse karşısında borçlu ve zelil olmak; şeriat, galebe, kahır, hesap, verâ, melik ve mülk gibi anlamlara gelir. Filologlar din kelimesini kök ve anlam olarak üç kaynaktan göstermektedirler: “1) Arami-İbrani bir kökten Arapçaya geçmiş olan hüküm. 2) Saf Arapça’da örf-âdet anlamına gelir.3) Eski Farsçada (Pehlevi) Avesta’da din karşılığında kullanılan daena veya Orta İran’daki ‘den’ kelimesinden alınmıştır. Bu ikincisini hiç ihtimal vermeyip Farsça ‘daena’ kelimesinden alınarak ‘dane, yedinu, dinun-diyantun’ tarzında teşkil olunan bu kelimenin İslâm’dan önce Arapçada kullanıldığını, örf-âdet anlamının böylece ortaya çıktığını ileri sürenler olmuştur. Dolayısıyla din kelimesinin etimolojisi kesin bir şekilde belli değildir. Yabancı kök ve anlamların zamanla bu kelimenin yapısında bir araya gelmiş olması (aynı şekilde birden fazla kökün bulunması) mümkündür” (Tümer, 1987: 214-215). İngilizcede religion kelimesiyle karşılanan din kelimesi, bir görevi üstlenmek, bir konuyu tekrar tekrar okumak, incelemek, insanı inandığı tanrıya bağlamak anlamlarında kullanılmaktadır. Ancak Batı literatüründe din kelimesi, korku, bilinmezlik, sır ve gizemlilik gibi metafizik konuları, kavramları ve olguları da içermektedir. Kendi dinlerinden başka hiçbir dine itibar etmeyen Yahudiler ise din kelimesini, yasa, şerait ve kural olarak tanımlarlar (Güven, 2012:940). Farklı teolojilere göre yapılan tanımlamalardan anlaşılacağı üzere dinin iki temel yönü vardır. Bunlardan birincisi güçsüz ve aciz olma, boyun eğme, yol tutma, sığınma, âdet etme, inanma, teslimiyet gibi insana bakan yön; ikincisi ise güçlü ve kudretli olma, hüküm verme, cezalandırma ve mükâfatlandırma gibi Allah’a bakan etken yöndür. Din olgusu işte bu iki yön arasındaki ilişkiyi belirleyen, düzenleyen ve disipline eden kanunlar sistemidir. Bu kanun sistemi insan ve yaratıcı arasındaki münasebetinin muhtevasını ve düzeyini belirlemekle birlikte bireylerin birbirleri arasındaki sosyal münasebetleri de disiplin altına alır.

Akıl, kalp ve ruh gibi manevi yönü olan insanoğlunun din duygusu ve inanma algısı fitratı gereğidir. Çünkü insanoğlunun başta akıl ve düşünce olmak üzere hiçbir melekesi ontolojik kaygılarını; kozmik dünyaya ait olağanüstü olayları; ölüm ve ruh gibi metafizik olguları anlayacak ve anlamlandırarak niteliğe sahip değildir. Ancak

vicdan melekesinden tezahür eden din duygusu sayesinde ontolojik kaygılarını ve metafizik meraklarını giderebilmektedir. Hukukçu ve siyaset bilimcisi Ali Fuat Başgil de din duygusunun insanın düşünen ve hisseden bir varlık olmasından kaynaklandığını söylemektedir (Başgil, 1979:75). Başgil'in tespitleri, din ve inancın insanlık tarihiyle var olduğunu göstermektedir.

Dinin başlangıcına ait en eski arkeolojik ve antropolojik bulgular günümüzden yaklaşık yüz bin yıl öncesine yani Orta Yontma Taş Çağı'na dayanmaktadır (Şahin, 2016:457). İnanç sembolleriyle gömülen ölümler, dönemin ölüm ötesi inancını yansıtmaktadır. Dünya üzerindeki tüm toplumların ölümden sonraki hayata ilişkin birtakım inanışları vardır. Ölüm ötesi bir hayatın varlığına inanan toplumlar, bu inançlarını ölüye dua etme, ölü için cenaze merasimi düzenleme, mezarlık yapma ve ölü'nün mezarını ziyaret etme gibi birtakım semboller ve ritüellerle gösterirler (Kottak, 2002:466).

Arkeolojik kazılarda elde edilen bulgular, sadece ölüm inancıyla sınırlı değildir. En eski çağlara ait heykel, tablet ve resim gibi objelerde toplumun din ve inanç algısını yansıtan farklı sembollerle karşılaşmaktadır. Antropoloji alanında elde edilen bulgular dinin insanlık tarihiyle birlikte var olduğunu göstermektedir. Bergson'un ifadesiyle dünya tarihinde ilimsiz, sanatsız, felsefesiz toplumlar bulunmuştur. Fakat dinsiz bir topluma rastlanmamıştır (Bergson, 1962:127). Din, insanlık tarihiyle başlar ve insanlık var oldukça sosyal ve kültürel hayatın bir parçası olarak devam eder.

Din kavramıyla ilişkili olan inanç ise yalın anlamı itibarıyla düşünce yoluyla belirleme, anlamlandırma ve yorumlama demektir. Sözcük, terim anlamıyla “*bir şeylerden emin olmayı ve ona güven duymayı içermektedir*” (Temren, 1998: 302). Farklı bir bakış açısıyla “*inanç, bir kimsenin günlük yaşamını, davranışlarını etkileyen, başkalarından öğrenme yoluyla kazanılan düşünce varlığıdır. Onun edinilmesinde kişinin deneme yoluna sarması, geçerliğini kendi yaşamında geçen bir olayla tanınması gerekli değildir*” (Eyüpoğlu, 1987: 36). Din ve inanç kavramları farklı anlamların karşılığı olmalarına rağmen anlatılarda iç içe ve bazen birbirlerinin yerlerine kullanılmaktadır. Her iki kavramla ilgili olarak kullanılan sözcükler ve semboller din dili başlığı altında kategorize edilmektedir.

### **Din Dili, Sembol ve Din Duygusu**

Din dili, belli bir inanç sistemi, kabul ve felsefeye bağlı kalarak hal ve hareket biçimlerinin anlaşılabilir ve hissedilebilir bir dil disiplini içerisinde ifade edilmesidir. Bu özel dil, herhangi bir dine mensup insanların anlamlı gördükleri olgu ve olayları açıklamak ve yorumlanmak için kullandıkları özel nitelikli bir aktarım aracıdır. Yorumlama ve anlamlandırma işlevi, elbette sadece sözcüklerle olmaz. Din mensupları, yorumlamak istedikleri her türlü inanç algısını farklı türde tepkilerle, ayin ve ibadetlerle veya başka davranış şekilleriyle de anlamlandırabilirler. Ama sözlü yorum ve anlatım şekli, özellikle İslâm gibi gelişmiş ve evrensel bir din söz konusu olduğunda daha önemlidir (Koç, 1998:271). İslâm teolojisi açısından din dilini: “*Tanrı hakkında tevhide dayalı varsayımsal konuşmak, metafizik konular hakkında kıyaslamaya dayalı benzerlikler kurmak ve son olarak duyulur âleme ilişkin unsurlarda bilimselliğe dayalı dilbilim ile aynılık esasına göre hareket etmek şeklinde özetlemek mümkündür*” (Çağlayan, 2014). Din dilinin en karakteristik özelliği gayb, ahiret, dünya, ibadet ve ahlâkla ilgili kavram ve terimlere, gerçek



anlamlarının yanında mecazî anlamlar da yüklemesidir. “*Din dilinde yapısı gereği, muhkem ifadeler yanında teşbihî, tenzihî, temsili ve sembolik anlatım tarzına da başvurulmuştur. Bu metinleri okuyan ve dinleyenlerin, ondan yararlanma derecesi bireysel, toplumsal durumuna ve din diline aşinalığına göre değişiklik arz eder*” (Görmez, akt. Kazan 2005: 20). Daha genel bir ifadeyle farklı bir medeniyete mensup toplumlar arasında kullanan ortak dinî göstergeler aynı göndergeyi karşılamayabilir. Geçmişte olduğu gibi bugün de Allah/Tanrı, şeytan, melek, cennet, cehennem, şehitlik, Meryem, Mesih, peygamber, Kudüs gibi inanç göstergeleri İslâmiyet’in, Hristiyanlığın ve Yahudiliğin tâbileri tarafından farklı şekillerde yorumlanabilmektedir.

Din dili, kültür ve pratik dilimizde hacimli yer tutmaktadır. İslâm teolojisine göre selamlaşma anlarında kullanılan “selamünaleyküm, aleyküm selam” ifadeleri; sözleri inandırıcı kılmak için edilen “vallahî ve billahî” gibi yeminler; vedalaşma anında “hakkınızı helal edin, Allah’a emanet olun” gibi cümleler; kız isteme merasimlerinde söze “Allah’ın izni, Peygamber’in kavli” gibi kutsal cümlelerle başlanması; görülen bir iyilik karşılığında “Allah razı olsun, Allah kabul etsin” gibi dualar; bir haksızlık karşısında “lanet olsun, kahretsin, Allah belasını versin” gibi beddua kalıbındaki söz öbekleri, bütünüyle din ve inanç duygusundan kaynaklanır.

Din dilinin en belirgin özelliği, zengin bir gösterge niteliğine sahip olmasıdır. Gösterge kavramı göstergebilimde sembol kavramının karşılığı olarak kullanılmaktadır. Sembol: “*Bir düşünce, fikir ya da nesnenin yerini tutan, bir kavramı veya bir düşünceyi belirten gözle görülür ve anlamı bilinir işaret demektir. Bir anlam, nitelik, soyutlama ya da nesneyi göstermek, ifade etmek için kullanılan sözcük, işaret ya da mimik olarak sembol, kendisine ortak bir sözleşme, anlaşma, uzlaşma ya da gelenek aracılığıyla belli bir anlam aktarılan uzlaşımın işareti, belirli bir nesne, süreç veya işlemi ima etmeye yarayan şeyi tanımlar*” (Cevzici, 2000: 840). Din dilinde semboller, soyut kavramları, ilahî mesajları ve dinî eylemleri de içine alacak kadar geniş bir anlamı karşılamaktadır. Bütün teolojilerde niteliği ve içeriği farklı olmakla birlikte çok sayıda sembolik ifade ve obje bulunmaktadır. Sosyolog Şerif Mardin, bu yönüyle dinin semboller kümesi olduğunu söylemektedir (Mardin, 1993: 65). Aynı şekilde antropolog Geertz de dini her şeyden önce bir semboller sistemi olarak görmektedir. “*Ritüeller, mitler ve sanat eserleri de dâhil olmak üzere bu semboller, her bir din için vazgeçilmez olan dünya görüşünü ve ethosu sentezlemekte ve özetlemektedir. Bundan dolayı da semboller, dünya görüşü ve ethosun birlikte sağladığı anlamı içeren ve toplum üyeleri tarafından paylaşılan nesnel varlıklar olarak işlev görmektedir*” (Geertz aktaran Hasanov: 2014). Semboller, sosyal hayatta olduğu kadar bireysel hayatta da işlevsel özelliklere sahiptir. Bireysel tecrübeler, semboller diliyle harekete geçer ve bir fiile dönüşür. Bir sembolü canlı tutmak ve içerdiği anlama göre doğru şekilde deşifre etmek, kendini ruha açmak ve sonuçta evrensel olana giriş demektir (Aydın, 2003: 120). Birey, din ve inanç algısından kaynaklanan semboller sayesinde metafizik kavramları zihninde tasavvur etme imkânı bulur. Buna göre diyebiliriz ki: “*Sembol, nesnellik aracılığıyla kökleri aramızda olan soyut-manevî hakikât basamaklarına ve muhtevaların eşiklerine yaklaşma imkânını bize sağlar. Yani hakikâtleri yakalamamızda bize bir merdiven basamağı görevi yapar. Bir bakıma insanın düşünce ve inanma olayının önüne farklı, aynı zamanda sezgi yönü güçlü olan alternatifler sunan semboller, bu özellikleri ile insanların önüne şeffaf bir dünya*

getirirler” (Atasagun, 1996: 12). Semboller, pratik dilde canlı ve fonksiyonel kaldıkları sürece içerdikleri anlamlarla örtüşürler. Dönemsel dil politikalarıyla ses ve anlam değişimine uğrayan semboller, zamanla anlam kaymalarına uğrayarak metafizik gönderge işlevlerinden uzaklaşabilirler. Sembollerin kültür dilinde kullanım amacı pratik dilde olduğu gibi sadece duygu ve düşünce aktarımı için değildir. Dinî sembollerle zenginleştirilmiş bir dil, edebî anlatılar için estetik değer taşımaktadır. Şair ve yazar, muhayyilesini ve fikriyatını göstergeye dönüştürmek için din dilinden yeri geldikçe yararlanır. Din diline ait unsurlarla zenginleştirilmiş bir edebî anlatının yerli yönü güçlenir. Edebiyat bir dil sanatı olduğuna göre şair ve yazar eserini var ederken, bildiği ve büyük ölçüde mensubu bulunduğu milletin, yüzyıllar içinde geliştirip zenginleştirdiği sosyal, kültürel ve millî müessese olan diline müracaat etmek mecburiyetindedir (Çetişli, 2011: 135). Bu yerli ve millî dilin içinde de din ve inanca ait birçok söz kalıbı ve sembol bulunmaktadır.

Edebî eserlerin realist yönü ve estetik değeri din diline ait unsurlar ve sembollerle güçlenir. Türk edebiyatında estetik değeri başta İslâmiyet olmak üzerinde farklı din ve inanç unsurlarına göre şekillenmiş ve güçlenmiş çok sayıda anlatı bulunmaktadır. Divan şairi Fuzuli'nin peygamber aşkıyla kaleme aldığı *Su Kasidesi*, Tanzimat şairi Şinasi'nin Allah'ın varlığını akıl yoluyla sorguladığı *Münacatı*, Servet-i Fünûn yazarı Halit Ziya Uşaklıgil'in *Kırk Yıl* hatıra kitabı, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın Marksist yazarı Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* romanı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Beş Şehir* denemesi birbirlerinden farklı türde eserler olmakla birlikte din dili ve din duygusu bağlamında analiz edildiğinde söz konusu anlatılarda çok sayıda din diline ait unsur tespit edilebilmektedir. Elde edilen bulgular aynı gösterge niteliğine sahip olmakla birlikte gönderme nitelikleri birbirlerinden farklıdır. Anlatıların din dili, dönemin kültür politikasına ve anlatıcının din duygusuna göre değişebilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselme döneminde kaleme alınan *Su Kasidesi*'yle dağılma ve parçalanma döneminde kaleme alınan *Münacat*, din dili bağlamında karşılaştırıldığında şairlerin her iki anlatıda da din dilini kullandıkları fakat anlatıcıların din duygularının farklılaştığı görülür. Fuzuli, peygamber aşkıyla kaleme aldığı lirik şiirinde dine karşı teslimiyetçi ve samimidir. Anlatısında din dilini retorik amaçlı kullanır. Peygambere ulaşma arzusuyla kullandığı özgün metaforların estetik değeri bulunmaktadır. Pozitivizmin tesiriyle inanç bunalımı yaşayan Şinasi de *Münacat*'ında çok sayıda din diline ait unsur kullanır. Din dilinin pozitivist düşünceleri aktarmak için kullanıldığı anlatıda *Su Kasidesi*'nde olduğu gibi özgün metaforlar bulunmaktadır. Fakat pozitivist fikir akımlarından etkilenen şairin din duygusu savruk ve tereddütlüdür.

Din dilin edebî anlatılarda niceliği ve niteliği dönemin siyasî ve kültürel politikasına, şair ve yazarın din duygusuna göre şekillenmektedir. Anlatıdaki din dilinin niteliği ve niceliği kaleme alındığı dönemin ve vaka zamanının sosyo-kültürel yapısını ve yazarın dini algısını yansıtmaktadır.

Yazılı ve sözlü edebiyatta din diline ait unsurlar, siyasî otoritenin uyguladığı kültür politikalarına göre değişmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında uygulanmaya başlanan laik kültür politikası doğal olarak edebî anlatıların din dilini etkiler. Yeni ideoloji, mümkün oldukça siyasal söylemlerinde, ders kitaplarında ve kültürel etkinliklerde din diline ait sembollerden uzak durmaya çalışır. Dolayısıyla yazar ve şairlerin anlatıları da resmî ideolojinin dil politikasına göre şekillenir. Fakat din dilinin Türk edebiyatından bütünüyle tasfiye edilmesi mümkün olmamıştır. Marksist

ve sosyalist yazarların anlatılarında bile din diline ait unsurlar tespit edilebilmektedir. Marksist yazar Sabahattin Ali'nin Kuyucaklı Yusuf romanı bu bağlamda değerlendirilebilecek bir örnektir. Romanda anlatma zamanı yeni ideolojinin dil politikasını uyguladığı 1937 yılıdır. Bununla birlikte Marksist ideolojiyi benimseyen anlatıcının din diline bakış açısı olumsuzdur. Fakat anlatısının inandırıcılık yönünü güçlendirmek için din dilini doğal olarak kullanır.

### **Kuyucaklı Yusuf Üzerine**

Fethi Naci, *Yüzyılın 100 Türk Romanı* eserinde “*Kuyucaklı Yusuf, kişilerin canlılığıyla, ayrıntıları kullanmadaki ustalığıyla, olay örgüsündeki mükemmellikle, mahalli renkleri vermedeki üstün başarısıyla, sosyal gerçeklikle insani gerçekliği tam bir uyum içinde, dengeli olarak yansıtmasıyla eskimeyecek, tazeliğini sürdüreceği bir roman.*” ifadelerini kullanır (Naci, 2012:237). Sabahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf*'ta Tanzimat'tan kendi dönemine kadar Türk romanında sıklıkla ele alınan yanlış Batılılaşma sorunu dışında farklı bir konuyu ele alır. Romanın konusu sosyal adaletsizlik ve sınıf çatışmaları üzerine kurgulanmıştır. Moran'ın değerlendirmesine göre Sabahattin Ali Türk romanında Batılılaşma sorunu dışında farklı bir sosyal soruna değinen ilk kişidir. “*Ayrıca romana Anadolu'yu da bu sorunsalla birlikte getirmiş olması Kuyucaklı Yusuf'u başka bir yönde öncü yapar*” (Moran, 2012:21). Anlatıda kullanılan din dili, romanın realist yönü güçlendirmiştir. Romanda olaylar, II. Meşrutiyet'in ilânından kısa bir süre önce (1903) başlar; Balkan Savaşı ve seferberlik döneminde sona erer (1914). Realist roman, köyün saf ve tabii ikliminden kopup şehre gelen ve şehrin yapmacık, iğreti hayatı ile mücadele eden bir insanın içine düştüğü trajikomik durumunu hikâye eder (Korkmaz, 1991:228). Roman hem kaleme alındığı dönemin kültür politikasını hem de vaka devrinin sosyo-kültürel yapısını yansıtmaktadır.

### **1. Araştırmanın Amacı ve Önemi**

Dilin varlığını, estetik gücünü, beslenme kaynaklarını ve sınırlarını ait olduğu milletin kültürü belirler. Dolayısıyla dil, kültürün taşıyıcısı ve aynasıdır. Din ve inanç, kültürün asli unsurları olduklarına göre ana malzemesi dil olan edebiyatta toplumun soyo-psşik yönünü okumak mümkündür. Dinî yönü en zayıf veya hiç olmayan anlatılarda bile toplumun ve anlatıcının din algısını ve inanç yönünü gösteren birtakım bulgulara ulaşmak mümkündür.

Türk edebiyatında anlatının din dilini ve anlatıcının din duygusunu analiz eden çalışmalar oldukça sınırlıdır. Din dili ve din duygusu bağlamında analiz edilen eserlerde dönemin veya vaka zamanının sosyal, siyasal ve kültürel yönünü yansıtan önemli bulgulara ulaşılabilir. Anlatılardaki din dili, yazarın psikanalitik yönü hakkında birtakım bilgiler sağlayabilmektedir. Bu araştırma, din dilinin anlatılarda kullanım amacını, estetik değerini ve psikanalitik yönünü ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Araştırma, edebî eserlerin din dili bağlamında analiz metodunu örneklemesi bakımından önemlidir.

### **2. Araştırmanın Metodu**

Araştırmanın metodu niteldir. Araştırmada evren örneklem modeli uygulanmıştır. Araştırmada doküman inceleme tekniğiyle elde edilen bilgiler araştırmanın *Giriş* bölümünde değerlendirilmiştir. *Dil, din, inanç, din dili, din duygusu* ve *sembol* hakkında teorik bilgilerin verildiği bu bölümün sonunda

Kuyucaklı Yusuf romanının önemine değinilmiştir. Romanda din diline ait unsurlar çalışmanın *Bulgular* bölümünde kategorize edilmiştir. İslâmiyet, Hristiyanlık, Yahudilik ve Budizm inançlarına ait bulgular çalışmanın *Sonuç* bölümünde değerlendirilmiştir.

### 3. Araştırmanın Sınırlılığı

İslâmiyet öncesi Türk edebiyatı dâhil olmak üzere Türk edebiyatında din dilinin bir aktarım aracı olarak kullanıldığı çok sayıda anlatı bulunmaktadır. Edebî anlatıların aynı zamanda kurmaca kahramanlarının ve yazar anlatıcıların din duygusunu yansıtan özelliği de bulunmaktadır. Bu geniş evren (Türk Edebiyatı) içerisinde *Kuyucaklı Yusuf* romanı örneklem olma özelliğine sahiptir. Çalışma *Kuyucaklı Yusuf* romanında kullanılan din dili ve yazar-anlatıcının din duygusuyla sınırlıdır.

### 4. Bulgular

*Kuyucaklı Yusuf* romanında vaka örgüsü, Edremit ve çevresinde geçmektedir. Romanda kullanılan cami, ezan, namaz, başörtüsü, Kadirilik, Alevilik gibi semboller roman kahramanlarının İslâm teolojisine inandıklarını göstermektedir. Romanda kullanılan din dili, İslâm teolojisiyle sınırlı değildir. Anlatıda Müslüman kahramanların bakış açılarıyla farklı din ve inanç sistemlerine de atıf yapılmıştır. Romanda din diline ait tespit edilen unsurlar şunlardır: A) İslâmiyetle İlgili Din Dili: Allah'a iman, dua ve beddua, peygamberlere iman (Hz. Muhammed [s.a.v.]), kitaplara iman (Kur'an-ı Kerim), kaza ve kadere iman, namaz, oruç ve hac ibadeti, nikâh, günah, kutsal mekânlar (Kurşunlu Camisi, Bayramyeri Camisi), tekke, Kadirilik, kutsal günler (perşembe akşamları), dinî şahsiyetler (Sarı Hafız), dinî bayramlar (Ramazan Bayramı), giyim-kuşam (başörtüsü), Alevilik, halk inanışları (muska), yemin, ezan, vaaz, sala. B) Hristiyanlık ve Yahudilikle İlgili Din Dili: Hz. İsa, Hz. Musa, Arz-ı Mev'ud. C) Budizmle İlgili Din Dili: Buda

Çalışmanın bu bölümünde din diline ait bulgular değerlendirilecektir.

#### 4.1. İslamiyet'le İlgili Din Dili

##### 4.1.1. Allah İnancıyla ilgili Din Dili

*Kuyucaklı Yusuf* romanında kahramanların dinî yanları zayıf olmakla birlikte din dilini günlük hayatta algıladıkları şekliyle kullanırlar. Yusuf, anne ve babasının şehir eşkıyaları tarafından katledilmesinden sonra geldiği şehirde kendini bir anda yalana, iftiraya ve zorbalığa dayalı yeni bir hayatın içerisinde bulur. Babalığı Kaymakam Salahattin Bey'in Cennet Yatağı'nda tuttuğu bağda çalışırken, ağa ve ağazâdelerin işçileri ve köylüleri acımasızca ezmelerine tahammül edemez. Yusuf, bu sosyal adaletsizlik karşısında Allah'ın dünyada kurduğu düzeni sorgular. Yazar, Yusuf'un iç monoloğunu: "Ya Allah bu ağaları ve ağazâdeleri fikara yaratsaydı? Öyle ya mademki hepsini Allah yapıyordu...(27)." cümleleriyle yansıtmış olur. Romanda kahramanların Allah inancına ait göstergeler sınırlıdır. Özellikle kadın kahramanlar gerçek hayatta olduğu gibi erkeklerin ihmallerine, haksızlıklarına ve tecavüzlerine maruz kaldıklarında tepkilerini din duygusuna sığınarak dile getirirler. Kaymakam Salahattin Bey'in eşi Şahinde, gece hayatına dalan kocasını mahalleye rezil etmek için gece yarısı kızını ağlatarak uyandırır. Ağlayan kızını susturmak için de yüksek sesle : "Sen ağlama benim babası sağken yetim kalan kızım. Allah bize çektirenlerin

yanına komaz (14)” der. Zengin ve acımasız kötü karakter Hilmi Bey’in eziyetine ve tecavüzüne uğrayan Kübra ve annesi yine aynı şekilde çaresizlikten din duygusuna sığınır. Kübra’nın annesi zaptiye çavuşunun karısıdır. Çilekeş anne, Anadolu’da yaşayan mazlum kadınların simge değeridir. Kadın, Hilmi Bey’in elinden çektiklerini Kaymakam Salahattin Bey’e anlatırken: “Biz ahımızı Allah’a bıraktık o bunları iflah etmez inşallah (61).” ifadelerini kullanır. Sosyal gerçekçi çizgide kaleme alınan romanda Allah’a iman göstergeleri günlük dilde kullanıldığı şekliyle romana yansır. Romanda maşallah (41), Allah aşkına (46, 179, 185), ya Rabbi (75, 181), Allah bilir (138) gibi din diline ait ifadeler geçmektedir.

Günlük diyaloglarda bazen bilinçli bazen de anlık tepkilerin bir ifadesi olarak kullanılan dua ve beddua kalıbındaki cümleler, *Kuyucaklı Yusuf* romanında ara ara geçer. Duaya ait semboller, romanın mahalli ve yerli yanını güçlendirir. Romanın özellikle çok sayıdaki kadın kahramanları, dua ve beddua türündeki göstergeleri sıklıkla kullanırlar. Kadınların çaresiz kaldıkları ve erkeklerin zulmüne uğradıkları anlarda tek sığındıkları alan din duygusudur. Zengin ve acımasız kötü karakter Hilmi Bey’in eziyetine ve tecavüzüne maruz kalan Kübra ve annesi, yine aynı şekilde çaresizlikten din duygusuna sığınır. Çilekeş Kübra ve annesi, Anadolu’da yaşayan mazlum kadınların simge değeridir. Yusuf, Çine’den Edremit’e iş aramaya gelen Kübra ve annesine zeytinlikte iş verince bu kadınların hayır duasını alır (36). Fakat işçi kadınlar, kasabanın zengini Hilmi Bey’in baskıcı tavırlarına maruz kalırlar. Kübra’nın annesi Kaymakam Salahattin Bey’e, Hilmi Bey’in elinden çektiklerini anlatırken ona beddua eder (61) Edebiyat eleştirmeni ve akademisyen İnci Enginün’ün tespitiyle Sabahattin Ali’nin anlatılarında kadınlar, kaderlerini oluşturan çevre şartlarına boyun eğmekten kendilerini kurtaramazlar (Enginün, 2013:314). Romanda dua ve beddua ile ilgili tespit edilen unsurlar şunlardır: İnşallah (41, 185, 173,185), Allah beni affetsin (43), Allah bakilere ömür versin (159), Dilerim seni üzenler iflah olmasınlar inşallah (185), Dualar mırıldanmak (167, 168), Nur içinde yatsın (182), Allah gönüllerine göre versin (138), ya Rabbim sen koru (130)

#### 4.1.2. Peygamber İncisiyle ilgili Din Dili

*Kuyucaklı Yusuf* romanında Kaymakam Salahattin Bey’in az da olsa dinî bilgisi vardır. Evlatlığı Yusuf’a nasihatlerde bulunurken dinî kıssalardan yararlanır. Okuduğu *Amak-ı Hayat* kitabından yaptığı alıntıda Yusuf’a hayat dersi vermek ister: “Birgün Allah, peygamberleri yanına çağırıp sormuş: ‘Saadet nedir?’ demiş. Her biri kendilerine göre cevap vermişler. Musa: ‘Arz-ı Mev’ud’a gitmektir.’; İsa: ‘Bir yanağına vurana ötekini uzatmaktır.’; Buda: ‘Hayatta hiçbir arzusu olmamaktır.’ yollu şeyler söylemiş. Sıra bizim Muhammed’e (s.a.v.) gelince: ‘Saadet hayatı olduğu gibi kabul etmektir.’ demiş. Ne doğru söz hayatı olduğu gibi kabul etmeli (152).” Salahattin Bey, anlatısında Hz. Muhammed’in (s.a.v.) adını “bizim Muhammed” şeklinde anacak kadar yakışsız bir ifade kullanır. Romanda Anadolu insanının Hz. Muhammed (s.a.v.) sevgisini yansıtan semboller kullanılmıştır. Yusuf, babalığı Salahattin Bey’in arkadaşı Avukat Hulusi Bey’in ziyaretine gittiğinde duvarlarda asılı levhaları görür. Levhada “Ayinedir bu âlem, her şey hak ile kaim/Mir’at-ı Muhammed’den Allah görünür daim (168); Gariki bahri isyanım/Dahilek ya Resulullah (169).” şiiri yazılmıştır. Şiir, Anadolu halkının peygamber sevgisini yansıtmaktadır. Anlatıda Hz. Muhammed’in (s.a.v.) dışında Hz. Musa ve Hz. İsa peygamberlere ve Budizm öğretisinin kurucu Buda’ya atıf yapılmıştır.

#### 4.1.3. Kuran-ı Kerim İnancıyla ilgili Din Dili

Romanda, Anadolu halkının Kuran-ı Kerim inancını yansıtan göstergeler bulunmaktadır. Romanın asıl kahramanları arasında bulunan Kübra, küçük yaşta Kuran-ı Kerim öğrenmek için mahalle mektebine gider (40). Ramazan ayında öğle vakti Kurşunlu Camisinde İbradali Salim Hoca'nın vaazları dinlenir, ikinci mukabeleleri kaçırılmaz, akşamüzeri de gözler ve kulaklar tepeden atılacak topa dikilir (28).

#### 4.1.4. Kader İnancıyla ilgili Din Dili

*Kuyucaklı Yusuf* romanında trajik olaylar yaşanır. Romanda fatalizme kayan bir kader anlayışının varlığı dikkat çekicidir. Edremit Kaymakamı Salahattin Bey, yakalandığı ağır hastalıktan dolayı yakında ölebileceğini düşünür. Henüz kısmeti çıkmadığı için evlendiremediği kızının geleceğinden kaygılıdır. Bir yandan hastalığın verdiği sıkıntı, bir yandan da gelecek kaygısı onu karamsarlığa iter. Anlatıda Salahattin Bey'in fatalist yaklaşımını yazar-bakış açısıyla okuruz. “*Bunda bir lakaytlıktan ziyade, mukadderata sessiz bir mutavaat vardı. Mademki hiçbir şeyi değiştirmeye iktidarı yoktu, her şey evvelden çizilen bir yolda yürüyecekti, o halde akli başında bir insan, olanları tebessüm ile seyredip sırasını beklemeliydi* (110).” Romanda özellikle kadın kahramanlar, uğradıkları haksızlıklar karşısında kader inancıyla teselli bulurlar. Yine Enginün'ün tespitine göre: “*Sabahattin Ali'nin eserlerinde kadın çok yer tutar. Toplum şartlarına yenik düşen bu kadınlara karşı yazarın büyük bir acıma duygusu hissedilir. Eserlerinde anlattığı kişiler kaderlerini oluşturan çevre şartlarından kurtulamazlar*” (Enginün, 2013:314). Romanda zengin patronların zulmü altında ezilen kadın tiplerini bulunmaktadır. Yusuf, karısı Muazzez'le ciddi sorunlar yaşamaktadır. Kızının kocasıyla sorunlar yaşadığını öğrenen Şahinde, kızına kader inancıyla moral vermeye çalışır. Kızına konuşma arasında: “*Bir şeydir başımıza gelmiş, kader böyleymiş deyip çekeceğiz, herhalde sonunda bir hayır vardır* (184).” der. Romanın ikinci karakterlerinden olan Kübra'nın annesi de diyaloglarında kader inancına gönderme yapar. Kocasının ısrarıyla Çine'den büyük zorluklara katlanarak Edremit'e gelen köylü kadın, Yusuf'a yaşadıkları zor günleri anlatırken şöyle der: “*Yerimizden ayrılmasak başımıza bu işler gelmezdi. Ama ne diyeceksin. Kaderde yazılı imiş. Allah'ın yazdığını kul bozmaz ki. Erkeğim beni alıp buralara gelmek isteyince ben 'gitmem' dedim, ayak diredim. İlle ve lâkin o da erkek, lâfına daha çok karşı koyamazsın ki!* (39).” Sabahattin Ali, romanında kullandığı iki kadın karakterin şahsında, ezilen Anadolu kadınlarının sorunlarını yansıtır. Realist yazar, anlatısının inandırıcılık yönünü güçlendirme ve üslubuna derinlik katmak için kader göstergesinden yararlanır.

#### 4.1.5. Namaz İbadetiyle ilgili Din Dili

Müslüman toplumlarda “namaz, cami ve ezan” sembolik değer taşır. Günde beş vakit camilerde okunan ezan, namaz ibadetiyle ilgili olmakla beraber Müslüman toplumların günlük faaliyetlerinde zaman kavramını da karşılar. *Kuyucaklı Yusuf* romanı Edremit halkının sosyal ve kültürel hayatı üzerine kurgulanmıştır. Dolayısıyla romanda namaz ibadeti ile ilgili unsurlar bulunmaktadır. Gerçek hayatta olduğu gibi romanın kurgu dünyasında: “*Çocukların çoğu oruç tutup namaz kılarlar. Çocuklar geceleri büyüklerle birlikte sokağa çıkar ve onlarla birlikte teravihe giderler* (28).” Romanda mahalle bakkalı Ali'nin yakın arkadaşı Yusuf'la sohbet ederken dükkânın önündeki çeşmeden abdest alan bir ihtiyardan söz edilir (25).

Sabahattin Ali, anlatılarında işitme, dokunma, tatma, koklama ve hissetme gibi duyulara önem veren bir üslup kullanır. Dolayısıyla anlatılarında ayrıntılı tasvirler vardır. Bayramyeri Camisi'nin önünden geçerken içerde aceleyle namaz kılan imam ve kısa fasılalarla secdeye varan cemaatin patırtı seslerini romanında bir ayrıntı olarak sunar (72). Fethi Naci: “*Kuyucaklı Yusuf okuduğum Türk romanları içinde ayrıntılarının en mükemmel, en ustaca kullanıldığı romanlardan biri. Sabahattin Ali'de inanılmaz bir gözlem gücü, inanılmaz bir bellek var*” (Naci, 2012: 231) der. Namazla ilgili din dili, vaka örgüsünün ayrıntılı anlatımına katkı sağlamakla birlikte halkın namazla iç içe geçen sosyal hayatına da ayna tutmaktadır (29, 72, 152, 156, 161, 162, 168).

Romanda başta müezzin Sarı Hafız olmak üzere dinî karakterler pasiftir. Kurşunlu Camisi'nin müezzini Sarı Hafız, her sabah güzel sesiyle ezan ve sala okur. Bu sesler Yusuf'un üzerinde güzel bir sesin yapacağı tesirden başka bir intiba bırakmaz (161). Ezan, romanda daha çok vaktin belirleyici sembolü olarak kullanılır (28, 137, 138, 143, 148, 151, 175, 186). Ezanın Müslüman toplumlar için taşıdığı mistik anlam romana yansımaz.

Sabahattin Ali, romanın inandırıcılık yönünü güçlendirmek için anlatılarında gerçek mekânları ve objeleri kullanır. Edremit halkı, ramazan aylarında öğle vakti Kurşunlu Cami'de İbradali Salim Hoca'nın vaazlarını dinler, ikindi mukabelelerini kaçırmaz, akşamüzeri de gözler ve kulaklar tepeden atılacak topa dikilir (28). Romanda geçen Kurşunlu Camisi ve Bayramyeri Camisi bugün Edremit merkezinde ibadete açık mekânlardır. Yusuf, camileri bir kamera gibi uzaktan seyredir. Hiçbir zaman camilerin mistik atmosferini içerden teneffüs etmez. Çünkü Yusuf'un camiyle, namazla, din ve imanla pek alışverişi yoktur (161). Romanda camiler kısa tasvir cümleleriyle tanıtılır. Yazar, Kurşunlu Camisi'nin nesne değerini iri kubbesi ve daima donuk parlayan ışıltısı ile tasvir eder (19).

#### 4.1.5.1. Cenaze Namazıyla ilgili Din Dili

*Kuyucaklı Yusuf* romanında vaka, Yusuf'un anne ve babasının şakiler tarafından öldürülme sahnesiyle başlar; karısı Muazzez'in ölümüyle de sona erer. Yusuf'u büyütüp yetiştiren Kaymakam Salahattin Bey de romanın sonlarına doğru ölür. Yusuf'un yakın dostlarının bu trajik sonu, eseri modern tragedyaya yaklaştırır. Romanda “*din ancak bu ölümle ve onun icap ettirdiği birtakım tasarruflarla kendini gösterir*” (Kolcu, 2009:131). Salahattin Bey'in Edremit'teki cenaze merasimi gerçek hayatı yansıtır. Vefat haberini alan yakın çalışma arkadaşı Hasip Efendi, lif ve sabun tedarikinden müezzine haber vermeye kadar her işe koşar (160). Mahallenin gür sesli imamı Sarı Hafız, mahalle camisinden Salahattin Bey'in salasını okur (161). Edremitliler, sevip değer verdikleri Kaymakam'ın cenaze namazını kılmak için camiye gelirler. Cenaze namazına Yusuf da iştirak eder. Kaymakam Salahattin Bey'in cenazesi kabile eşliğinde mezarlığa kadar götürülür (162). Ölümle ilgili din dili, ölüm acısının insan ruhunda uyandırdığı trajik hali yansıtmaktadır.

#### 4.1.6. Oruç İbadetiyle ilgili Din Dili

*Kuyucaklı Yusuf* romanında olayların bir kısmının Ramazan ayında geçmektedir. Ramazan ayının mistik ve renkli atmosferi romanda açıkça hissedilmektedir. Olayların cereyan ettiği Edremit kasabasında iftar sofraları için özel yemekler hazırlanır, teravih namazları kılınır ve çeşitli eğlenceler düzenlenir. Ramazan

aylarında sosyal hayat canlıdır. Edremit'te, “Çocukların çoğu Ramazan'da oruç tutar, namaz kılarlardı. Sahura kalkmak ayrı bir zevk, öğleye kadar uyumak ve gündüzün biraz da yapma olan bir mahmurlukla, dolaşmak ayrı bir zevkti (28).” Fethi Naci'nin tespitlerine göre “Sabahattin Ali, Edremit'i ele alarak kasaba gerçeğini bütün töresel, ekonomik ve sosyal gerçeğiyle verir” (Naci, 2012:232). Yazar, oruçla ilgili din dilini kasabanın sosyal, kültürel ve ekonomik gerçeklerini yansıtmak için kullanır.

#### 4.1.7. Hac İbadetiyle ilgili Din Dili

*Kuyucaklı Yusuf* romanında Hac ile ilgili unsurlar ironiktir. Romanın Hacı Etem karakteri hilekâr ve kurnazdır. Etem, henüz dört yaşındayken anne ve babası onu beraberlerinde hacca götürür. Küçük çocuğun adı böylece Edremit sakinleri arasında Hacı Etem olur (32). Cumhuriyet sonrası Türk romanlarında din adamlarına ve dinî sembollere olumsuz bakışı açısını *Kuyucaklı Yusuf* romanında okumak mümkündür.

#### 4.1.8. Tarikat ve Dinî Bayramlarla ilgili Din Dili

Kadirî tarikatı ve Ramazan Bayramı Müslüman Anadolu toplumunun bir realitesidir. Realist roman Anadolu toplumunun sosyal, kültürel ve dini yaşantısını yansıttığı için anlatıda Kadirî tarikatı ve ramazan bayramı geçmektedir. Romanda vaka zamanının bir kısmı Ramazan ayında cereyan etmektedir. Ramazan ayının perşembe akşamları Edremitliler için farklı bir anlam taşır. Sabırsızlıkla Ramazan Bayramı'nı bekleyen çocuklar, gündüzleri oruç tutup öğleye kadar uyur, iftardan sonra dışarı çıkar eğlenirler. Romanda Edremit halkının Ramazan ayına özel yaşantısı din diline ait sembollerle yansıtılır: “*Bilhassa Perşembe akşamlarını sabırsızlıkla beklerlerdi. Bu gece Kadirî Tekkesinde zikir olduğu için, çocuklar tekkenin etrafında dizilirler, içeri girenleri, bilhassa kadınları seyredeler, sonra da birbirlerini ite kaka pencerelere yavaşarak hünküren dervişlere bakarlardı.*” (28, 29) Dinî bayramlar *Kuyucaklı Yusuf* romanının merkezi mekânı Edremit'te çok canlı ve coşkulu geçer. “*Bu küçük şehrin yeknesaklığını değiştiren ender hadiselerden biri de bayramlardır. Hele Ramazan Bayramı, bir aylık bekleyiş ve hazırlıktan sonra geldiği için nispeten coşkun olurdu (28).*” Şehrin özellikle çocuklara hitap eden bayram alanında toplanan Edremitliler, burada güzel vakit geçirir ve eğlenirler. Romanın en kritik olayı da bayram alanında cereyan eder. Romanın başkahramanı Yusuf, bayram sabahı, arkadaşı Ali ve Muazzez'le birlikte bayram yerine eğlenmeye gider. Bayram alanında fabrikatör Hilmi Bey'in hovarda ve kumarbaz oğlu Şakir, kaymakamın kızı Muazzez'i taciz eder. Sevdiği kıza yapılan bu hakarete dayanamayan Yusuf, Şakir'e yumruk atar (32). Züppe ve sarhoş Şakir, içkinin de tesiriyle Muazzez'i kendisine karı yapmaya ant içer. Şakir, Yusuf gibi öksüz bir köylü çocuğundan dayak yediği için ona çok kinlenir. Ondan intikam almanın planlarını yapar. Ramazan Bayramında iki genç arasında yaşanan bu trajik olay aslında Edremit halkı arasındaki sınıf farklılıklarına işaret eder.

#### 4.1.9. Tekkelerle ilgili Din Dili

Tekke ve zaviyeler Osmanlı halkının dinî hayatında bir realitedir. Romanda tekke sembolü geçmektedir. Edremit'in muhafazakâr halkı perşembe akşamları zikir çekmek için Kadirî tekkesinde buluşurlar (28,29). Romanda tekke sakinlerinin zikir sırasındaki trajikomik hali yazar anlatıcı bakış açısıyla sahnelenir. Din diline ait göndermelerde tekke ve zaviyelerin yozlaştığı anlaşılmaktadır. Yazarın kullandığı



ironik üslup, anlatma zamanının vaka zamanı üzerinde baskın olduğunu göstermektedir. Romanın vaka zamanı 1903 ve Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı 1914 yılları arasındadır. Tekkelerin 30 Kasım 1925'te kapatıldığı dikkate alınırsa romanın realist yanı ortaya çıkmaktadır.

#### 4.1.10. Giyim Kuşamla ilgili Din Dili

Romanda kullanılan din diline göre Edremit halkı İslâmî geleneklere göre giyinmektedir (29, 86, 71). Kadın kahramanların bir kısmı başörtülüdür. Roman, kahramanların fiziki tasvirlerine bakan yönüyle realisttir. Bakkal Ali'nin anneannesi, damadının önüne başörtüsüz çıkmaz (71). İhsan'ın düğününde “*Hepsinin başları hacı yazmasıyla örtülü kadınlar avlunun kenarında sıralanmış oturmuşlardı, ev halkından bir kısmı ile samimi ve teklifsiz misafirler yukarı kata çıkan merdivene dizilip aşağı seyrediyorlardı*” (86). Yusuf sevdalısı Muazzez'i kaçıtırırken genç kız, telaşından başörtüsünü ve yeldirmesini yanına almayı unuttur (130).

#### 4.1.11. Günahla ilgili Din Dili

Dinin yasakladığı eylemleri yapmanın karşılığı olarak kullandığımız günah göstergesi *Kuyucaklı Yusuf* romanında anlam genişlemesine uğrar. Romanın başkahramanı Yusuf'un manevi babası Kaymakam Salahattin Bey, güngörmüş ve hayatın çeşit çeşit zevklerini tatmış renkli bir karakterdir. “*Bekârlığında fırsat düşüğe gönül eğlendirmekten geri kalmamış, bazen bir Ermeni hizmetçi ile bazen bir zaptiyenin dul karısı ile de olsa, tatlı günahlar işlemiş (tir)*” (109). Günah sembolü, Çineli Kübra'nın annesinin kendisiyle ilgili anlattığı bir olayda da geçer. Fabrikatör Hilmi'nin yanında işçi olarak çalışan Hacı Etem, köylü kadından Yusuf'un Kübra'nın namusunu kirlettiğini mahalleye yaymasını ister. Aslında bu namussuzluğu yapan kişiler kasabanın zengini Fabrikatör Hilmi'yle oğlu Şakir'dir. Kübra, Yusuf aleyhinde çevrilecek bu kirliliği duyunca annesini günaha girmemesi için uyarır (43). Günah konusu, Kaymakam Salahattin Bey ve evlatlığı Yusuf arasında da geçer. Salahattin Bey, Yusuf'a nikâhı kıydıktan sonra Edremit'e geri dönebileceğini, bunun ayıp ve günah olmadığını söyler (141). İslâm inancına ait sembollerin retorik amaçlı kullanıldığı romanda günah göstergesinin de anlam derinliği yoktur.

#### 4.1.12. Nikâhla ilgili Din Dili

*Kuyucaklı Yusuf* romanında, nikâh unsuru birkaç yerde geçmektedir. Yusuf, evlatlık olarak geldiği Kaymakam Salahattin Bey'in evinde Muazzez'e karşı duygusal bir yakınlık hisseder. Muazzez bu arada fabrikatör Hilmi'nin ahlâksız oğluyla yakınlaşmıştır. Sevgilisinin başkalarına yâr olacağından endişe eden Yusuf, Muazzez'i Burhaniye'ye kaçıtır. İki sevgili yol üzerindeki bir köyde nikâhlanırlar. Yusuf, babalığı Salahattin Bey'e İsmail adındaki köylü bir genci göndererek kızının iyi olduğunu haber verir. Korku ve panik içinde olan baba, gelen köylü gence çocuklarının durumunu sorar. Köylü İsmail'in nikâhla ilgili din dilini kullanarak yaptığı açıklamalar Salahattin Bey'i rahatlatır: “*Bizim imam bu sabah nikâhlarını kıydı. Ellerinden öperler. Bunu deyivermek için beni buraya saldılar*” (137). Şeref ve itibarını düşünen Kaymakam Salahattin Bey, Burhaniye'ye giderek Yusuf'tan Muazzez'i Edremit'e geri getirmesini ister. Yusuf, Edremit halkının onlara kötü gözlerle bakacağını düşündüğü için bu teklifi kabul etmez. Salahattin Bey evlatlığı Yusuf'a: “*Ne gözle bakacaklarmış? Siz nikâhlı değil misiniz? Ayıp mı, günah mı bu?*”

*Ben razı olduktan sonra kimseye laf düşmez (141).*” diyerek onu Edremit’e dönmeye ikna eder. Yusuf, Muazzez’i nikâhına aldığı için mahalle sakinlerinin artık kendisine kötü gözle bakmayacağına ikna olur ve Edremit’e geri döner. Romanın bu sahnesinde Müslüman Türk halkının nikâh inancına verdiği önem açıkça görülmektedir.

#### 4.1.13. Yeminle ilgili Din Dili

*Kuyucaklı Yusuf* romanı kurmaca olmasına rağmen hayatın kendisidir. Pratik dilde karşılaştığımız “yemin ederim”, “dinim hakkı için”, “şart olsun” gibi söz öbekleri kurmacada geçmektedir. Yusuf, çocukluk aşkı Muazzez’i kaçıtır. Tahtalıköyü’nde nikâhlanan gençler birkaç gün burada saklanırlar. Bu arada Kaymakam Salahattin Bey kızını aramaktadır. Yusuf, kederli babanın kızını merak etmemesi için kasabaya İsmail’i gönderir. Köylü genç, Salahattin Bey’e kızının Yusuf’la nikâhlandığını ve mutlu olduğunu söyler. Kaymakam Salahattin Bey, İsmail’i dinledikten sonra biraz olsun rahatlar. Kederli baba, karşısına aldığı köylü gence, Edremit’e dönmezlerse hem Muazzez’in hem Yusuf’un perişan olacaklarını, ikisinin de ellerinden bir iş gelmediğini, Yusuf’un zaten yabancı olmadığını ve kendisinin bu nikâhı istediğini “şart olsun” ve “dinim hakkı için” gibi yeminlerle anlatır (138).

#### 4.1.14. Alevilikle ilgili Din Dili

Müslüman Türk toplumunun Alevilik gerçeği romanda geçmektedir. Alevilere ve Alevî köylerine olumlu bir bakış açısı vardır. Romanın başkahramanı Yusuf, Kaymakam Salahattin Bey’in kızını Edremit’ten Burhaniye’nin köylerine kaçıtır. Salahattin Bey, kızının izini sürerken yol üzerindeki bir Alevî köyüne misafir olur. Romanda bu Alevî köyünde yaşayan insanlardan övgüyle söz edilir (138, 139). Aleviler genç âşıklara yardımcı olurlar.

#### 4.1.15. Hurafelerle ilgili Din Dili

Sabahattin Ali, hurafe inançları hem eserlerini daha gerçekçi kılmak hem de hurafe inançların toplumun ve kişinin hayatındaki bozucu tesirini vurgulamak için sık sık kullanır. (Baykan, 2005:297) Romanda muskanın uğur getireceğine inanan tipler vardır. Kübra’nın annesi bu tiplerden biridir. Temizlikçi kadın, Yusuf’a mazisini anlatırken serseri kocasının kızının boynundaki muskayı alıp kayıplara karıştığını söyler. Saf ve cahil Kadın, muskanın kendisine uğur getireceğine ve kocasının bu muska sayesinde birgün mutlaka eve döneceğine inanır (41).

#### 4.2. Hristiyanlık ve Yahudilikle ilgili Din Dili

*Kuyucaklı Yusuf* romanında Hristiyanlık ve Yahudilikle ilgili din dili, Kaymakam Salahattin Bey’in evlatlığı Yusuf’a anlattığı bir anekdotta geçmektedir: “*Birgün Allah, peygamberleri yanına çağırıp sormuş: ‘Saadet nedir?’ demiş. Her biri kendilerine göre cevap vermişler. Musa: ‘Arz-ı Mev’ud’a gitmektir’; İsa: ‘Bir yanağına vurana ötekini uzatmaktır...’(152).*” Kaymakam Salahattin Bey, eksik ve yanlış dinî bilgisiyle Hz. Muhammed (s.a.v.) ve diğer peygamberler arasındaki farkı ve mutluluğa giden yolu tanımlamak istemiştir. Romanda Hristiyanlık ve Yahudilik ile ilgili din dili, İslâm medeniyetinin farklı medeniyetlerle olan ilişkisini göstermektedir. Romanda vaka örgüsü ağırlıklı olarak Müslümanların yaşadığı

taşrada geçer. Dolayısıyla farklı medeniyetlere ait din dili, reel hayata uygun olarak sınırlı kullanılır.

#### 4.3. Buda ile ilgili Din Dili

İnanç diline ait Buda sembolü romanın bir yerinde kullanılmıştır: Kaymakam Salahattin Bey'in Yusuf'a anlattığı hikâyeye göre Allah, birgün peygamberleri çağırarak saadetin ne olduğunu sormuştur. Budist felsefesinin kurucusu Buda'nın verdiği cevap kısa ve anlamlıdır: *"Hayatta hiçbir arzusu olmamaktır... (152)"* Salahattin Bey'in anlatısında Buda, bir peygamber olarak gösterilmiştir. Buda'nın saadetle ilgili verdiği cevap Budizm öğretisini özetlemektedir.

#### 4.4. Romanda Din ve İnanç Duygusu

Romanın başkahramanı Kuyucaklı Yusuf'un dinî yanı zayıftır. Romanda geçen ifadeyle dinle, imanla, namazla ve camiyle pek de alışverişi yoktur (161). Yusuf'un savruk din duygusu ve inanca dair şüpheleri romanın farklı bölümlerinde görülmektedir.

Yusuf, babalığı Kaymakam Salahattin Bey'in Cennet Yatağı'nda tuttuğu bağda çalışırken kasabanın yalana, iftiraya ve zorbalığa dayalı sosyal hayatını yakından tanır. Zengin toprak ağalarının işçi sınıfını ezdiği kasabada adaletsiz bir sömürü düzeni vardır. İşçi Yusuf, patronların sebep olduğu sosyal adaletsizliğin kaynağını bir yerde dine bağlar. Yazar, inanç bunalımı yaşayan Yusuf'un iç dünyasını hâkim bakış açısıyla şöyle aktarır: *"Allah bir kere onları fıkara yaratmıştır, bunda kimsenin kabahati yoktur, fakat onlar böyle yaratılmışlar diye niçin tepelerine binmeli; onları adam yerine koymaktan niçin çekinmeliydi? Ya Allah bu ağaları ve ağazâdeleri de fukara yaratsaydı? Öyle ya mademki hepsini Allah yapıyordu. O zaman da kendilerine aynı muamelenin yapılmasını isteyecekler miydi (27)?"* Fakirliğin bir yazgı olduğuna inanan Yusuf: *"Öyle ya mademki hepsini Allah yapıyordu"* ifadeleriyle inanç bunalımını açıkça ortaya koyar. Yazar, romanın farklı bir bölümünde Yusuf'un inanca dair tereddütlerini şu cümlelerle yansıtır: *"Allah hakkındaki düşüncesi pek ileri gitmiyor, onu her istediğini yapan korkunç bir şey olarak tasavvur ediyordu ve şimdilik onun pek dehşetli olduğu söylenen, gazabını ayaklandıracak bir şey yapmadığını bildiği için, kendisinden korkmak ihtiyacını da duymuyordu (27)." Yusuf'un tereddütlü imanı, babalığının ölümünden sonra daha belirgin hale gelir. Ölen babalığı için verilen sala ve sonrasında kılınan cenaze namazı Yusuf'un iç dünyasında dine dair hiçbir şey uyandırmaz. Anlatının bu sahnesinde şu ifadeler geçer: *"Yusuf'un camiyle, namazla, din ve imanla pek alışverişi yoktu. Hele babası, Şahinde'nin tabiriyle kızıl gâvurdu. Fakat minareden kopup bütün o meydandaki insanların yüreklerine bir kanca gibi takılan bu feryat onu kendinden geçirdi. Bu sesle dinin bir alakası yoktu. Böyle olması Sarı Hafız da, pek dinî bütün olmadığını bildiği ve cami de ancak bayramdan bayrama gördüğü Salahattin Bey için, bu kadar candan haykırmazdı. Burada Allah filan yoktu, ölen bir insana, bütün dehşetiyle duyan bir insanın hitabı vardı (161)." Anlatıda kullanılan din diline göre Kaymakam Salahattin Bey'in de dinî yanı zayıftır. Deneyimli bir taşra bürokrati olan Salahattin Bey, kalp hastalığına yakalanınca ölüm korkusuna kapılır. Bu korku psikolojisi onu kadercı bir anlayışa götürür. Ona göre ölümü değiştirmenin imkânı yoktur. Huzurlu yaşayabilmek için hayatı olduğu gibi kabul etmek gerektir. Vakti zamanı geldiğinde her olayın meydana geleceğine inanan Salahattin Bey, akıllı bir insanın yıkıcı olayları gülümseyerek ve tahammülle**

karşılmasını ister (123,170). Salahattin Bey'in ölümü, Yusuf'un iç dünyasını sarsar. Camiden ve dinden uzak olmasına rağmen cenaze namazına iştirak etmeyi ihmal etmez (168). Yazar, Salahattin Bey'in cenaze merasimini anlattığı bölümde (168) ana temanın dışına çıkarak Yusuf'un din duygusunu tahlil eder. Yusuf, İmam Sarı Hafız'ın güzel sesiyle okuduğu sala ve ezanları dinlerken duygusuzdur. Ezan ve sala onun üzerinde güzel bir sesin yapacağı tesirden başka bir intiba bırakmaz. Kendi iç dünyasında da gelgitler yaşayan Sabahattin Ali'nin psikanaliz gerçekleri Yusuf'un ruh dünyasıyla örtüşmektedir. Yusuf'un dine bakış açısıyla Marksist yazar Sabahattin Ali'nin dine bakış açısı örtüşmektedir. Realist roman, Sabahattin Ali'nin tereddütlü dinî hayatından ve ideolojisinden izler taşımaktadır. Sabahattin Ali reel kaynaklara göre sosyalist ve sol ideolojinin savunucusudur (Yalçın, 2012:19). Dini değerlere karşı mesafeli hatta karşıdır. Eleştirmen Tahir Alangu, *Kuyucaklı Yusuf* ve yazar Sabahattin Ali hakkında şu tespitlerde bulunur: “*Burada düşlerine bağlı duygulu yönü ile düşüncelerinden gelen gerçekçilik anlayışı bütün roman boyunca iç içe gelişir. Nazilli'nin Kuyucak köyünde başlayıp hikâyelerine has bir çabuklukla gelişen asıl olayları Edremit'te geçen bu roman dokusunda yazarın çocukluk, ilk gençliğinin geçtiği bu çevrelerden gelen manzaralar, hayata ait bir sürü ayrıntılar aslında yaşanmış kişiler yer almaktadır*” (Alangu, 1968: 178). Realist roman, Sabahattin Ali'nin çocukluk hayatından izler taşımakla birlikte tereddütlü din duygusunu da yansıtır. Romanda kahramanların din duygusu örf ve âdetlere göre şekillenmiştir. Din diline ait semboller, mistik duyguları çağrıştıran derin bir göndermede bulunmaz.

### Sonuç

*Kuyucaklı Yusuf* romanının popüleritesi vaka örgüsünün realitesi ve üslubuyla yakından ilgilidir. Romanda kullanılan din dili, romanın realist ve estetik yönünü güçlendirmiştir. Romanda vaka örgüsü Müslüman kahramanların sosyal ve bireysel ilişkileri üzerine kurgulanmıştır. Dolayısıyla İslâm dinine ait unsurlar, romanın üslubuna hâkimdir. Anlatıda Hristiyanlık, Yahudilik ve Buda teolojileriyle ilgili semboller de bulunmaktadır. Farklı medeniyetlere ait din dili, üslup zenginliğine katkı sağlamıştır.

Bir edebî tür olarak romanın ana malzemesi, retoriğe bağlı sanatlı ve estetik dildir. Sosyoloji gibi insan ve toplum hayatından beslenen roman, özellikle dinî sembollerin de içinde bulunduğu edebî dille duygu, düşünce ve olgu aktarımını sağlar. *Kuyucaklı Yusuf* romanında elde edilen bulgular, edebiyatın sosyoloji, psikoloji, tarih ve halk bilimi gibi farklı disiplinlerle yakın ilişkisini ortaya çıkarır.

Romanın anlatma zamanı (1937) laik kültür politikasının Türk edebiyatını etkisi altına aldığı dönemdir. Vaka zamanı ise İslâmî geleneklerin halen sosyal hayata hâkim olduğu II. Meşrutiyet öncesinden seferberlik yıllarına kadar geçen dönemdir (1903-1914). Romanda kullanılan din dili, anlatma zamanının vaka zamanına hâkim oluşunu göstermektedir. Çünkü din diline ait dua, ezan, namaz, cami, günah, yemin gibi unsurlar anlam derinliği taşımazlar. Ayrıca kahramanların savruk din duygusu ve inanca aykırı üslupları da anlatma zamanının vaka zamanına hâkim olduğu tezini desteklemektedir.

Anlam derinliğinin kaybolduğu dinî göstergelere bakıldığında Edremit özelinde, bütün Anadolu'da din duygusunun derinden sarsıldığı ve dağılma noktasına geldiği anlaşılmaktadır.

Din dili, mekân tasvirlerinde, kahramanlar arasında gelişen diyaloglarda ve olaylar arasındaki geçişi sağlayan bölümlerde kullanılır. Marksist yazar, anlatısında İstanbul sınırları dışında sosyal ve kültürel hayatı; zengin ve fakir; işçi ve patron; köylü ve eşraf; yöneten ve yönetilen ilişkisini reel bir üslupla yansıtmaya çalışır. Bu yönüyle anlatı, Edremit ve civar kasabalarına tutulan bir ayna gibidir.

Sabahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf* romanıyla Türk romanını gözlemci gerçekçilikten toplumsal gerçekliliğe doğru geliştirmiştir. Yazar, romanında Yusuf ve Muazzez aşkının çok ötesinde dönemin yozlaşan devlet bürokrasisini, sosyal adaletsizliklerini ve sınıf çatışmalarını anlatmaktadır. Din dili, romandaki sosyal içerikli mesajların inandırıcılık yönüne katkı sağlamıştır. Çünkü din dili, Türk toplumunun bir realitesidir. Okuyucu, din diliyle karşılaştıkça anlatıda kendisini hissetmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında kaleme alınan Kuyucaklı Yusuf romanı, halen geniş bir okuyucu kitlesine ulaşıyorsa din dilinin bu başarıda çok önemli bir katkısı bulunmaktadır.

### Kaynaklar

Alangu, Tahir (1968 ). *Cumhuriyet Sonrası Hikâye ve Roman 1919-1920*. C.I, İstanbul: İstanbul Matbaası.

Atasagun, Galip (1996), *İlahi Dinlerde Dinî semboller*, Yayınlanmış Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Konya.

Başgil, Ali Fuad (1979). *Din ve Laiklik*, İstanbul: Yağmur Yayınları.

Baykan, Ali (2005). *Sabahattin Ali ve Gerhart Hauptmann'ın Eserlerinde Sosyokültürel Olgu ve İletişim Çatışması*, Yayınlanmamış Doktora Tezi Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara

Bergson, Hengri (1962). *Ahlak ile Dinin Kaynağı*, çev. Mehmet Karasan, Ankara: MEB Yayınları.

Cevzici, Ahmet (2000). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

Çağlayan, Harun (2014). “Rasyonalizm Bağlamında Dilbilim ve Din Dili İlişkisi”, *Ekev Akademi Dergisi*. S.58, 41-58.

Çetişli, İsmail (2011). *Edebiyat Sanatı ve Bilim*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Enginün, İnci (2013). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Eyüpoğlu, İsmail Zeki (1987). *Anadolu İnançları, Anadolu Mitolojisi, İnanç Söylence Bağlantısı*, İstanbul: Geçit Kitapevi.

Hasanov, Behram (2014). “Clifford Geertz’e Göre Kültürel Bir Sistem Olarak Din”, *Bülent Ecevit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. C.1, S.2, 79-96.

Güven, Mustafa (2012). “Kültürün Bir unsuru Olarak Din”, *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, C.I, S.1, 933-948.

Kazan, Ramazan (2005). *Edebî Üslup Açısından Hadis Metinleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Isparta

Koç, Turan (1998). *Din Dili*, İstanbul: İz Yayınları.

- Kolcu, Ali İhsan (2009). *Cumhuriyet Edebiyatı II, Hikâye ve Roman*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Kottak, Congard Philip (2002). *Antropoloji: İnsan Çeşitliliğine Bakış*, çev. Serpil Altınok vd., Ankara: Ütopya Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (1991). *Sabahattin Ali-İnsan ve Eser*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Elazığ.
- Mardin, Şerif (1993). *Din ve İdeoloji*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, Berna (2012). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naci, Fethi (2012). *Yüzyılın 100 Türk Romanı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sabahattin Ali (1937). *Kuyucaklı Yusuf*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sağlam, M.Halil (2016), *Türk Romanında Din ve İnanç Algısı (1934-1938)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Diyarbakır.
- Şahin, Mehmet, Cem (2016). “Antropoloji ve Din: Tarihsel ve Kuramsal Temeler”, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Ağustos, 452-473.
- Temren, Belkıs (1998). “Din Antropolojisi Açısından İnanç ve Din Olgusuna İlişkin Bir Değerlendirme”, *Ankara Üniversitesi Dil-Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*. C. 38, S.1-2, 301-311.
- Tümer, Günay (1987). “Çeşitli Yönleriyle Din”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.28, 213-266.
- Yalçın, Alemdar (2012). *Siyasal ve Sosyal Değişimler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, Ankara: Akçağ Yayınları.

# Edelî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt II, Sayı II, Ekim 2018

YÜKLENME TARİHİ: 06.07.2018 KABUL TARİHİ: 08.08.2018 YAYIN TARİHİ: 30.10.2018

## Mustafa KARABULUT

Doç. Dr., Adıyaman Üniversitesi,  
Fen-Edebiyat Fakültesi  
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,  
Adıyaman.

E-mail: [mkarabulut@adiyaman.edu.tr](mailto:mkarabulut@adiyaman.edu.tr)

ORCID ID: 0000-0001-6259-0868

## Hasan ÖZPOLAT

Adıyaman Üniversitesi, Sosyal  
Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans  
Öğrencisi, Adıyaman. E-mail:  
[hasanozpolatedb@gmail.com](mailto:hasanozpolatedb@gmail.com)

## LATİFE TEKİN'İN "BUZDAN KILIÇLAR" ROMANI ÜZERİNE BİR TAHLİL DENEMESİ

AN ANALYSIS  
ESSAY ON LATİFE  
TEKİN'S "BUZDAN  
KILIÇLAR" NOVEL

### ÖZ

1980 sonrası Türk romanının önemli yazarlarından olan Latife Tekin, romanlarında sosyal, politik, çağrışım gücü yüksek dil kullanır. Birçok yönüyle yazar, kendine ait bir roman tarzı oluşturur. *Buzdan Kılıçlar* onun en önemli romanlarından. Yazar bu romanda yoksulluğun en düşük çizgilerinden en zirve duygularına kadar, onların hayallerini, umutlarını, zengin olmak için yapamayacakları şey olmadığını anlatır. Aynı zamanda romandaki karakterlerin yapısı özenle seçilmiş ve olayların geçekundu mahallesinde geçmesinden ötürü, anlatımda sokak jargonu kullanılmıştır. Roman tekniği açısından incelenen bu romanda, romanın ana unsurunu oluşturan izlek, konu ve yapı bakımından üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Romanda zengin-yoksul çatışması, yoksulların hayatı ve düşleri hakkında bilgi sahibi olmaktayız. Bu romanda politik unsurlar fazla bulunmakla beraber, anlatıcının yoksullardan taraf bir dil kullandığını söylemek mümkündür. Bu çalışmada amaç, Latife Tekin'in *Buzdan Kılıçlar* romanını roman tekniği bakımından tahlil etmektir. Bu sebeple yazarın "Buzdan Kılıçlar" romanı; konu, tematik düzlem, olay örgüsü, kişiler, mekân, zaman, bakış açısı ve anlatıcı ve dil ve üslup bakımlarından incelendi.

**Anahtar Kelimeler:** Latife Tekin, Buzdan Kılıçlar, roman tekniği.

### ABSTRACT

Latife Tekin, who is one of the important authors of Turkish novel after 1980, uses social, political, connotative and powerful language in his novels. The author in many ways creates a novel style of his own. The *Buzdan Kılıçlar* novel her also one of the most important novels. The writer tries to show that in this novel, from the lowest lines of poverty to the peak of emotions, there is nothing they can not do to make their dreams, hopes, riches. At the same time, we have determined that the structure of the characters in the roman has been carefully selected and that street jargon is used in narration because the events pass in the slum neighborhood. This novel, which was examined in terms of the novel technique, tried to focus on the subject, structure and structure that constitute the main element of the novel. We have knowledge of rich and poor conflict in novel, the lives and dreams of the poor. It is possible to say that the narrator uses a side language from the poor while there are too many political elements in this roman. The purpose of this study is to analyze Latife Tekin's *Buzdan Kılıçlar* novel in terms of novel technique. For this reason, her novel "Buzdan Kılıçlar" the subject, the thematic plane, the event braid, the persons, the space, the time, the point of view and the narrator and the language and style. **Keywords:** Latife Tekin, Buzdan Kılıçlar, novel technique.

## GİRİŞ

Son dönem Türk edebiyatına önemli yenilikler getirmiş yazarlardan biri olan Latife Tekin (d. 1957), ilk dönem eserlerinde genellikle büyük kentlere göç edenleri ve yoksulları konu edinir.<sup>1</sup> “*Türk romanında daha çok, gerçekçi ve toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtılan bu toplum kesimi, Tekin’in romanlarında ‘büyülü gerçekçi’ bir bakış açısıyla anlatılmıştır*” (Turgut, 2003: s.V). Tüm romanlarında toplum içindeki bireyin hem kendisiyle hem de toplumla mücadelesini anlatmaya çalışan Tekin, bu bireylerin, yaşamlarını, inançlarını, aşklarını, rezaletlerini ve faziletlerini kendine has bir dille aktarır.

*Buzdan Kılıçlar* romanı, bir gecekondu mahallesinde geçer ve yoksulların zengin olma hayallerini, Halilhan Sunteriler adlı başkahramanın iki kardeşi Hazmi, Mesut ve en yakın arkadaşları Gogi’yle birlikte yoksulluktan kurtulmak için önceden batırdıkları Teknojen adlı şirketi kurma çabalarını anlatır. Latife Tekin’in büyümlü gerçekçi bir dille aktardığı, sembolizmin ön plana çıktığı bu eserde yoksulların zengin olma çabaları dile getirilir. Romanın başından sonuna kadar Halilhan’ın Volvo’suyla ilişkisini, ona olan tutkusunu eşyanın insan tabiatı üzerindeki derin tesiri bağlamında ele alır.

*Buzdan Kılıçlar*’da üç kardeş Halilhan, Hazmi ve Mesut Sunteriler ile onların aileleri ve Halilhan’ın en yakın arkadaşı Gogi’nin hayat hikâyeleri anlatılır. Onlar, yoksulluğun simgeleridir, yani “pılık pırtık adamlar”dır yazara göre. Tekin “pılık pırtık adamlar”ın dünyasını yine onların dili ile anlatıyor. O dünyayı ötekileştirmeyen, indirgemediği gibi yüceltmeyen, “olduğu gibi”liği ile okuyucuya ulaştıran bir dil ile. Romanda, yoksulların araba almak için para bulma çabası dile getirilirken eser yer yer fantastiğe de yönelir.

Bu makalede amaç, Latife Tekin’in *Buzdan Kılıçlar* adlı romanını roman tekniği bakımından incelemektir. Bu bağlamda yazarın “Buzdan Kılıçlar” romanı; muhteva ve yapı bakımından ele alınacaktır. Roman, önce muhteva unsurları olan “konu, tematik düzlem (izlek)” yönlerinden, sonra ise yapı unsurları olan “şahıs kadrosu, olay örgüsü, mekan, zaman, bakış açısı ve anlatıcı ve dil ve üslup bakımlarından incelenecektir.

## 1. “BUZDAN KILIÇLAR” ROMANINDA MUHTEVA

### 1.1. Konu

1980 sonrası modern Türk romancılığının önemli isimlerinden olan Latife Tekin, romanlarında, yoksulların hayatından, onların şaşırtıcı düşlerinden, dil ve üsluplarından ve batıl inançlarından etkilenen bir yazardır. Aynı zamanda Tekin’in gelenekten de etkilendiği görülmektedir. Bu sebeple incelemekte olduğumuz *Buzdan Kılıçlar* dlı romanda, Halilhan’ın Volvo marka arabasına olan tutkusu, Rezaizâde Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* (1898) adlı romanını anımsatır. Halilhan ise bazı yönlerden *Araba Sevdası*’ndaki Bihruz’a benzer. “*Bu yapıtta gönderme yapılan diğer bir roman da, Latin Amerika kökenli büyümlü gerçekçiliğin ilk ustalarından olan Guatemalalı Miguel Angel Asturias’ın (1899-1974) Sayın Başkan’ıdır (1946)*”

<sup>1</sup> Latife Tekin’in romancılığı hakkında geniş bilgi için bk. Şerefur Atık, Türk Edebiyatında Postmodernist Süreç ve Latife Tekin, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul 2012.



(Turgut, 2003: s.78). Özellikle gerçek ile fantastiğin birlikte kullanıldığı kısımlar dikkat çekicidir.

Latife Tekin, *Buzdan Kılıçlar*'da, sosyal bir sorun olan yoksulluğu, yoksulluğun belirgin biçimde görüldüğü ve romanın "leitmotiv"lerinden olan "pılık pırtık adamlar"ın yaşama tutunma çabalarını ve onlara sadece yoksul olmalarından dolayı tepeden bakan anlayışı sorgular.

### 1.2. Tema/İzlek

*Buzdan Kılıçlar*'da, yoksulluk, dostluk, ihanet, aşk ve batıl inançlar öne çıkan temalardır. Tekin'in romanlarında *yoksulluk* izleğini çokça görmek mümkündür. "İlk üç romanında (*Sevgili Arsız Ölüm, Berci Kristin Çöp Masalları, Gece Dersleri*), anlattığı kişileri yoksul çevrelerden, gecekondu muhitlerinden seçen Latife Tekin, bu romanda da yoksulları anlatır fakat bu kez yoksulluğu sahiplenir, taraf tutar ve adeta yoksulluğun manifestosunu yazar. Romanda yoksulluk sadece ekonomik ya da toplumcu romanlardaki gibi zenginlikle çatışan bir problem olarak değil, zihni bir durum ve yaşam biçimi şeklinde işlenir" (Balık, 2011: 50). 1980 darbesinden sonra yazmaya başlayan Tekin, yoksul halkın bunalımlarını ve hayallerini eserlerinde vermeye çalışır. Yoksulluk insan ruhunu tüketen bir yapıya sahiptir. "Tekin'in eserlerinde yoksulluk, bireylerin düşünce ve yaşam dünyalarını biçimlendirmede çok keskin etkiler taşıyan, her şeyden önce tinsel bir durum olarak ortaya çıkmaktadır" (Fidan, 2013: s.504). Latife Tekin, yoksulların var oluşunu tüm veçheleriyle irdeler. Onların dili, anlatının dilidir. Onların zenginleşmesi ile değil, ancak diğerlerinin yoksullaşmasıyla bir eşitlenmenin mümkün olabileceğine inanır (Yener, Gökçe, 2012: s.VII). *Buzdan Kılıçlar* da yoksulluğun tanımıyla başlar:

"Yoksulların ruhları en iyi birbirleriyle tanışır ve anlaşır! Yoksulluk ölüm kadar kesin ve keskin olan tek şeydir ve yoksullar bu gerçeğin baskısına direnebilmek için, yoksul olmayanların asla öğrenemeyeceği sessiz işaretleri ve gizli dilleriyle yüzyıllardan beri durmamacasına mırıldanıyorlar" (s.1).<sup>2</sup>

Bu romanda *dostluk*, üzerinde durulan bir diğer izlektir. Anlatıcı, Halilhan Sunteriler ve Gogi (Dursun Ahmet) arasındaki dostluğu, kırılma ile beraber işler. Bu kırılma Gogi'nin ince ruhlu yapısından kaynaklanır. Halilhan'ın da bir o kadar kaba olması sürekli bir küsüş ve uzaklaşmayı beraberinde getirir.

*İhanet* bu anlatıda öne çıkan bir diğer izlektir. Halilhan'ın karısını aldatması ve şirket kurup çalıştırdıktan sonra kazandıkları parayla gidip kendine bir araba alarak kardeşlerini kandırması gibi ihanetler, bu romanda işlenir. Yazarın "Allah'ın cebinden peygamberi çalıp satmaya mecbur kalmışlardır" (s.43) sözü bu izleği ironik bir şekilde dile getirir.

Bu romandaki önemli izleklerden biri de *aşktır*. Aşk, Halilhan üzerinde tesiri yüksek olan ve olaylara yön veren bir özelliğe sahiptir. Halilhan, her âşık olduğu kişide annesinin yüzünü aramaktadır. Halilhan'ın Jülide'ye, Keriman'a ve Brezilyalı dansöz Bella'ya olan aşkı ve Gogi ile romanda ismi verilmeyen kız arasındaki aşkı da bu temayı ön plana çıkaran diğer bir unsurdur.

<sup>2</sup> Alıntılar romanın şu baskısından yapılmıştır: Latife Tekin, *Buzdan Kılıçlar*, Everest Yayınları, (8. Baskı), İstanbul 2011.

Romanlarında halkın, yoksulların gelenek ve inançlarından da faydalanan Tekin, bu romanda *batıl inanç* izleğine yer vermiştir. Halilhan'ın karısı Rübeyşa'yı aldattıktan sonra, Rübeyşa'nın Halilhan'ın kahvesine regl kanını karıştırması buna örnektir.

## 2. "BUZDAN KILIÇLAR" ROMANINDA YAPI

### 2.1. Şahıs Kadrosu

*Buzdan Kılıçlar*'ın merkezinde erkek karakterler ve pılık pırtık adamlar vardır. Bunlar içerisinde de erkek karakterler ön plandadır. "Bu karakterler üzerinden temel mesele, yine yoksulluk ve buna bağlı gelişen dildir" (Yener Gökçe, 2012: 31).

**Halilhan Sunteriler (Başkişi):** Halilhan, zengin olma hayalleriyle dolu olan yoksulların temsilcisi gibidir. Zengin olmak için her şeyi yapabilen, kardeşlerini kandıran, benmerkezci bir yapıya sahiptir. O, psikolojik yönüyle de romanda ön plana çıkar. Nurullah Çetin psikolojik tipler hakkında şöyle der: "Tek tek kişilerden oluşan sosyal toplulukların ortak sorunlarını değil; mizaç, huy, karakter bakımından benzeri soyut özellikleri ve değerleri paylaşan ve bir grup oluşturan kişileri temsil eden tiplerdir" (Çetin, 2004: s.156). Romanın başından sonu kadar çeşitli sorunlarla boğuşan Halilhan, arabası dışında neredeyse kimseyle anlaşamaz. Sürekli bir şeyleri batırıp düzeltmeye çalışan bir karakter konumundadır.

**Gogi (Dursun Ahmet):** Gogi, norm karakter özelliği gösterir. Norm karakter, dramatik aksiyonu başkişi lehine çeviren kişidir. Norm karakter, "romandaki temaya açıklık kazandırmak için yaratılmıştır" (Stevick, 2004: s.62). Halilhan'ın en yakın dostu olan Gogi, yazarın deyimiyle "bilgisiyle ve pratiğine yön veren, öğrendiklerini hayatına uygulamaktan kaçınmayan bir kişilik yapısına (s.7) sahiptir. İnce, naif kişiliği ve zekâsıyla ön plana çıkan, Halilhan ve kardeşlerinin Teknojen şirketini tekrar kurma çabalarında merkez rolü üstlenen kişidir. Neredeyse başkaraktere yakın bir konumdadır. Onu yönlendiren ve ona yardımcı olan bir karakterdir. Diğer kişiliklerden farklı olarak bilimsel düşünmeyi seven, psikolojik bir karakterdir.

**Rübeyşa:** Halilhan'ın eşidir. Başkaraktere göre cahil bir kadındır. Bu yüzden eşi tarafından sevilmez, batıl inançları olan biridir. Kendisi ev hanımıdır. Halilhan'ın sevgisinden mahrumdur. Halilhan, onu sadece yemeklerinin iyi olması ile ön plana çıkarır.

**Pılık Pırtık Adamlar:** Pılık Pırtık Adamlar sembolik bir isimlendirme özelliği taşır. Latife Tekin, yoksullara bu adı vermiştir. Onlar romanda, yoksulların temsilcisi konumundadır.

"*Buzdan Kılıçlar*'ın bireylik özelliği gösteremeyen ve yoksulları temsil etmek üzere işlevselleştirilen kişileri Halilhan ve arabası Volvo, arkadaşı Gogi, kardeşleri Mesut ve Hazmi ile eşlerinden oluşur. Roman büyük oranda bu kişiler etrafında gelişen olaylar üzerine kuruludur, fakat bu insanların çevresinde bulunan, iş sahibi olmak için gidilen 'yeraltı' kahvesinin müdavimleri de söz konusu gruh içinde değerlendirilebilir. Romanda statü sahibi ve sosyal yönleri güçlü birkaç kişinin varlığı görülse de yazar anlatmak istediği yoksulların dünyasını bozacak düzeyde güçlü bir anlatımla bu insanlara yer vermez" (Balık, 2011: s.185).

Bu adamlar, "romanda kader arsız, kendilerine güvenmeyen, kendilerine ait bir yaşama sahip olmayan, fakat yazarın taraf olduğu insanlardır" (Balık, 2011: s.185). Romandaki neredeyse tüm karakterler Pılık Pırtık Adamlar güruhuna mensuptur. Karakterlerin amaçları bu güruhtan çıkıp konumları yükseltmektir.

**Hazmi:** Halilhan'ın kardeşidir. Teknojen şirketinin batmasından abisini sorumlu tutar. Abisinden nefret eder. Romanın birinci bölümünde abisine yumruk atar. Fakat Gogi'nin arabuluculuğu sayesinde şirkete tekrar katılır. En sonunda ortaklıktan çıkarak kendi yoluna bakar ve romanın sonunda Halilhan'la barışır.

**Mesut:** Halilhan'ın diğer kardeşidir. Hazmi'ye oranla daha ılımlı bir karakterdir. Fakat o da abisine güvenmez.

**Aynina:** Mesut'un eşidir. Kendisi resim yapmayı çok sever.

**Turcan:** Hazmi'nin eşidir.

**Gülaydan:** Halilhan'ın kız kardeşidir.

**Eser Sunteriler:** Halilhan'ın babasıdır.

Yukarıda ismi geçen şahıslardan başka kişileştirilmiş varlıklara da rastlanır. *Buzdan Kılıçlar*'da romanın başkişisi Halilhan'ın Volvo marka otomobili bu yönüyle öne çıkarılır. Roman içerisinde adeta ete kemiğe bürünerek kimlik kazanan otomobil, Halilhan'ın benliğinin oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Halilhan Sunteriler'in yaşamı Volvo'su ile anlam kazanır, öyle ki Volvo'su ile dertleşir, ona içini döker.

## 2.2. Olay Örgüsü

Roman, hikâye gibi anlatma esasına bağlı edebi türlerde olay örgüsü ile şahıs kadrosu, mekân ve zaman arasında bir harmoni gerekir. Bu bakımdan anlatılan öykülerin bağlantısı ile yapıtın kurgulanışı bütünlük olmalıdır. "Öykü, olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılması veya olay arasındaki neden sonuç ilişkisidir" (Forster 1985: s.128).

*Buzdan Kılıçlar*, olay örgüsü bakımında beş ana bölümden ve tek hikâyeden oluşur. Birinci bölüm; "Parasızlar her istasyonda donarlar", ikinci bölüm; "İntiharın göze alınabileceği doruk nokta", üçüncü bölüm: "İnce düşünmeye yaran insani hazine", dördüncü bölüm: "İnsanın kendisine dahi uzak olduğu bir an oluyor" beşinci bölüm: "Yoksulların içindeki siyah dolunay" şeklinde adlandırılmıştır. "Olay örgüsü, kurgusal eserde olayların sebep ve sonuç ile birbirine dayandırılmasıdır." (Yaşar, 2012: 236) düsturundan hareketle bu beş bölümü birbiriyle bağlantılı metin halkaları olarak dikkate alındığında romanın kuvvetli bir olay örgüsüne sahip olduğu gerçeği ortaya çıkar.

### 2.2.1. Birinci Bölüm: "Parasızlar Her İstasyonda Donarlar"

Birinci bölüm Halilhan'ın Volvo marka arabasıyla bir kadını takip ederken yaptığı kazayla başlar. Halilhan arabasına o kadar çok değer verir ki ona kişiliği ve karakteri olan biriymiş davranır. Bu arabanın sahibi olması, kendisini diğer yoksullardan ayırdığı ve onlardan üstün olduğu izlemine kapılır. Bu sırada

mahallede aşk peşinde koşarken kaza yaptığı hakkında dedikodular çıkmaya başlamıştır.

Arabasını tamir ettirip eski haline geri getiren Halilhan, Yzb. S. Gürışık adlı biriyle tanışır. Bu adam, onun bu araba sevgisi hakkında, adı "Otomobil ve Hayal" olan bir kitap yazacağını söyler. Fakat Gogi (Ahmet Dursun) Halilhan'ı uyarır. Adamın onu kullandığını söyler. Halilhan da ona kızarak küser.

Halilhan Volvo'suyla bir pavyona gider ve Bella adlı bir şarkıcıya âşık olur. Altı gece boyunca pavyona gitmeye devam eden Halilhan, umduğunu bulamaz. Tekrar Gogi'ye geri döner. Gogi ile beraber arabayla gezinirken, yolda göğsüne bir kedi bastırması olan Jüli'yi görür ve arabasına alır. Jüli ona babasının İngiliz olduğunu, kendisinin de İngiltere'de yaşadığını söyler. Halilhan, ona âşık olur. Gözlerini annesine benzettiği Jüli'yi önce annesinin mezarına sonra da kız kardeşin Gülaydan'ın yanına götürür. Halilhan'ın karısı Rübeyza olan biteni öğrenir. Kocasının Jüli'yi eltilerinin evine götürdüğünü ve Halilhan'ın onunla evlenmek istediğini duyar. Bu onu yıkar. Hatta kocasının çayına üç gün üç gece regl kanı karıştırır. Bu Halilhan'ın üzerinde tuhaf tepkilere yol açmıştır.

Bir gün Halilhan ve Jüli biraz içtikten sonra, Jüli'nin yalancı olduğu ortaya çıkar. Aslında ne babası İngiliz ne de kendisi; gerçek adının Jülide olduğunu söyler. Bu durum Halilhan'ı sarsar. Fakat bu yalanı affeder. Bu sırada kardeşleri Hazmi ve Mesut Sunteriler, pılık pırtık adamlarla beraber arabaya yaklaşır. Hazmi abisine bir yumruk atar. Halilhan, otomobil almak için kardeşlerini kandırmıştır. Halilhan hüznüyle, Gogi'yle beraber orayı terk eder.

Birinci bölümdeki metin halkası aşağıdaki vaka halkalarından oluşmaktadır:

**M: Metin / V: Vaka Halkası**

**M1. Halilhan'ın Volvo'suyla olan ilişkisi, Bella ve Jülide'yle olan aşkı ve karısını aldatması, Gogi'yle olan dostluk ilişkisi, kardeşleriyle yaşadığı kavga.**

**V1.** Halilhan'ın arabasıyla bir kadını takip ederken kaza yapması.

**V2.** Yzb. S. Gürışık'ın, Halilhan'ın otomobil tutkusu hakkında kitap yazma ve Gogi'yle aralarının açılması.

**V3.** Halilhan'ın Volvo'suyla pavyona gidip Brezilyalı bir dansçı olan Bella'ya âşık olması.

**V4.** Halilhan'ın Jüli ile tanışması ve ona olan aşkı.

**V5.** Halilhan'ın Jüli'yi annesinin mezarına götürmesi ve kardeşleriyle tanışması.

**V6.** Rübeyza'nın bunları öğrenmesi ve kocasına büyü yapması.

**V7.** Jüli'nin yalan söylediğinin ortaya çıkması.

**V8.** Halilhan'ın kardeşleriyle karşılaşması ve yediği yumruk.

### **2.2.2. İkinci Bölüm: "İntiharın Göze Alınabileceği Doruk Nokta"**

İkinci bölüm Halilhan'ın önceden kurdukları Teknojen adlı şirketi tekrar kurma isteğiyle başlar. Bu sebeple kardeşleriyle tekrar aralarını düzeltmesi gerekmektedir. Gogi'den Teknojen'i kurmak için kardeşleriyle arasında arabulucu olmasını ister. Bu sırada karısı Rübeyza da Gogi'ye bir kız bulup evlendirmek ister.

İlk başlarda ayak direten kardeşler Gogi'nin samimiyetine güvenirler. Gogi'nin arabuluculuğu sayesinde üç kardeş tekrar bir araya gelirler ve Teknojen şirketini kurarlar. Gogi Teknojen şirketine iş alana yaratabilmek için, pılık pırtık adamların takıldığı bir yeraltı kahvehanesine gider. Bu sıralarda Halilhan bir arıtma tesisin iç yüzey kaplamaları işini alabilmek için bir davet dosyasını bir şekilde alarak

üstünde çözümlenmeye gider. Bir iş teklifi oluşturur. Bu Mesut, Hazmi ve Gogi'de büyük umutlar yaratır.

**M2. Halilhan'ın Teknojen'i kurma çabaları, Gogi'nin, Halilhan ve kardeşleri arasında arabuluculuk etmesi, şirketi tekrar kurmaları, Halilhan'ın para kazanma yolundaki ilk projeyi hazırlaması.**

**V1.** Halilhan'ın Teknojen'i tekrar kurmak istemesi ve Gogi'den kardeşleriyle arasında arabuluculuk yapma isteği.

**V2.** Gogi'nin arabuluculuğu sayesinde kardeşlerin barışması ve şirketin kurulması.

**V3.** Gogi'nin Teknojen'e sermaye bulabilmek için bir yeraltı kahvehanesine takılması.

**V4.** Halilhan'ın bir proje bulması.

### **2.2.3. Üçüncü Bölüm: "İnce Detaylı Düşünmeye Yarayan İnsani Hazine"**

Üçüncü bölüm, Gogi'ye kız bulma telaşıyla başlar. Rübeyza, kültürlü ve inançlı bir kız bulmuştur. Durumu kıza açan Rübeyza, kızdan bir mektup yazmasını ister. Kız da Gogi'ye verilmek üzere, "Evlilik Şartnamesi" adlı bir mektup yazar. Bu mektubu ilkin Halilhan okur. Bu sırada Gogi'de Teknojen'e sermaye yaratmak için Arabistan'dan büyük miktar paralarla dönen bir adamın peşine takılır. Adamı ikna ederek şirketin yüzde onluk hissesini adama satarlar.

Kızın yazdığı mektuba ilkin kendisi cevap yazmak isteyen Halilhan bundan vazgeçerek durumu Gogi'ye açar. Gogi de bilimsel bir dille kıza bir mektup yazar. Kızın yazdıklarını eleştirir. Bundan sonra işler yoluna girmiş gibi görünmektedir. Gogi adamdan aldığı parayı Halilhan'ın avucuna sayar. Halilhan hiç olmadığı kadar mutlu ve umutludur. Bu sırada bir toplantı ayarlanır ve yeni ortak da katılır. Halilhan'la Hazmi arasında yeni ortak çıktıktan sonra bir arbede yaşanır. Bu sırada Gogi ile kız arasında mektuplaşmalar devam eder.

Yeni ortakları, Gogi'yi dolandırıcılık suçuyla ihbar eder. Gogi karakola düşer. Halilhan ise parayı çoktan harcamıştır. Bu sebeple Gogi, üç gün karakolda yatar. Gogi karakoldan çıktıktan sonra Halilhan, Mesut ve Hazmi, Gogi'nin evinde Teknojen için toplanırlar. Hazmi ortaklıktan çıkar.

Sonunda Halilhan bir asfalt işi bulur. Teknojen ilk işini yapar. Fakat bunu bir dolandırıcılıkla yapmıştır. Teknojen ilk parasını kazanır.

**M3. Rübeyza'nın Gogiye kız bulması, Gogi'nin kızla mektuplaşmaları, Teknojen şirketine ortak alınması, Gogi'nin karakola düşmesi, Hazmi'nin ortaklıktan çıkması, şirketin ilk parayı kazanması.**

**V1.** Rübeyza'nın Gogi'ye kız bulup mektuplaşmalarını sağlaması.

**V2.** Gogi'nin bir iş adamıyla anlaşma yapıp şirketin yüzde onluk hissesini satması.

**V3.** Gogi'nin dolandırıcılıkla suçlanıp üç gün nezarethanede kalması.

**V4.** Hazmi'nin ortaklıktan ayrılması.

**V5.** Halilhan'ın yaptığı dolandırıcılıkla şirketin ilk parasını kazanması.

### **2.2.4. Dördüncü Bölüm: "İnsanın Kendine Dahi Uzak Olduğu Bir An Oluyor"**

Dördüncü bölümde, parayı alan Halilhan kardeşi Hazmi'nin yanına gider. Fakat ondan pek yüz bulmaz. Sonrasında aşık olduğu Jülide'ye kırmızı güller alarak evine gider. Ancak Jülide eski Jülide değildir. Dişleri siyahlanmış, yaşlı ve çirkin bir

hâle bürünmüştür. Bu, Halilhan'ı korkutur. Oradan da çekip gider. Volvo'suyla seyir halindeyken, karlı bir havada, bir kadın görür ve yanında durur. Kadın hiç tereddüt etmeden arabasına biner. Fakat kadın onu başka biri, beklediği kişi sandığı için arabaya binmiştir. Halilhan'ı görünce korkan kadın ağlamaya başlar. Halilhan kadını yatıştırır ve tanışır. Kadının adı Keriman'dır. Kadına acıyan Halilhan kadının aç olduğunu hisseder ve onu yemeğe götürür. Yemekte alkol alan ikili sarhoş olurlar. Yemekten sonra Volvo'ya binerler. Seyir halindeyken araba kaza yapar ve Keriman kanlar içinde kalır. Ne yapacağını bilemeyen Halilhan, Keriman'ı alıp Gogi'nin evine gider. Şaşırın Gogi onları evine alır. Keriman çok korkmuştur. Gogi yaralarını temizler.

Gogi'nin mektuplaştığı kız, bir pusula yollar ve Gogi'den ayrılır. Bunu duyan Gogi büyük bir acıyla Halilhan'dan uzaklaşır. Bu sırada Halilhan da kazandığı tüm parayı parçalanmış arabasını tamir ettirmek için harcama planları yapar.

**M4. Halilhan'ın kardeşinden yüz bulamaması, Jülide'yle yaşadığı şok, Keriman'la tanışması, kaza yapmaları, kızın Gogi'den ayrılması, Halilhan'ın şirketin tüm parasını kaza yapan arabasına harcama planları yapması.**

**V1.** Halilhan, kazandığı paranın verdiği özgüvenle kardeşinin yanına gitmesi, Hazmi'den yüz bulamaması.

**V2.** Jülide'nin yanına giderken yaşadığı şok, Jülide'nin çirkinleşmesi.

**V3.** Halilhan'ın Keriman'la tanışması ve kaza yapmaları.

**V4.** Kızın Gogi'ye bir pusula ile ondan ayrıldığı haberini vermesi.

**V5.** Halilhan'ın şirketin tüm parasını arabayı tamir etmek için harcama planları yapması.

### 2.2.5. Beşinci Bölüm: "Yoksulların İçindeki Siyah Dolunay"

Son bölümde Gogi kendi içine kapanmıştır. Mesut'la beraber enerji kutusu adlı bir icat üzerine çalışmaktadır. Halilhan ise araba mezarlığında Volvo parçalarını aramakla meşguldür. Halilhan, teselli bulmak için Gogi'nin yanına gittiğinde, kardeşi Mesut'la birlikte çalıştığını görünce bir hayli üzülür ve kendini dışlanmış hisseder. Volvo'sunu tamir ettiren Halilhan mutludur. Fakat Volvo'su eskisi gibi değildir. Bu durum Halilhan'ı bir hayli sarsar. Halilhan son bir umutla, bir kasa portakal alarak kardeşi Hazmi'nin yanında gider ve birlikte içerler. Sonunda beraber Volvo'ya binip uzaklaşırlar.

**M5. Gogi'nin içine kapanması ve enerji kutusu adlı bir alet üzerinde Mesut'la çalışması, Halilhan'ın arabasını tamir ettirmesi, Hazmi ile Halilhan'ın barışmaları.**

**V1.** Gogi'nin içine kapanması ve enerji kutusu adlı bir alet üzerinde Mesut'la beraber çalışmaları.

**V2.** Halilhan'ın arabasını tamir ettirmesi, fakat eskisi gibi olmadığını öğrenmesi.

**V3.** Halilhan'la Hazmi'nin barışması.

### 2.3. Mekân

Mekân, kahramanların kendilerini gerçekleştirdikleri yer olup "*olayların yaşandığı kurgusal alandır*" (Yaşar; Nasır, 2017: s.25). Vakaların gelişimi açısından önemli bir role sahiptir. "*Vaka zincirini meydan getiren halkaların niteliği ve ona ortaklık eden şahıs kadrosundaki fertlerin içinde buldukları şartlar*" (Aktaş, 2005: s.127), mekânın oluşmasındaki etkili unsurlardır. Mekân, anlatı

türlerinde sadece olayların geçtiği yer değil, aynı zamanda metne birçok yönden tesir eder (Karabulut, 2017: s.110). Bu bağlamda mekân, şahısların hissiyatlarına göre şekillenirler. Çünkü "mekân unsuru, kişilerin psikolojilerine göre boyut kazanarak bir oturma yerine dönüşür" (Şahin, 2008: s.117).

*Buzdan Kılıçlar* romanındaki mekânlar genellikle dar mekânlardır. Bazı mekânlar önceleri geniş mekân özelliği taşısa da zamanla darlaşabilmektedir. Romandaki gecekondü mahallesi buna en güzel örnektir. Çünkü bu mekân önceleri yoksulların uzaktan imrenerek baktıkları, girmeye çalıştıkları bir mekân olmasına rağmen, ötekileştirilen bir yer olması bakımından da dar mekâna dönüşür. Bu romandaki karakterlerin evleri, mezarlık, Teknojen şirketinin bürosu, Yeraltı Kahvehanesi dar mekânlardır.

Halilhan'ın yaşadığı gecekondü mahallesi her ne kadar geniş bir mekân özelliği göstermiş olsa da bu mekân, kahramanın üzerinde olumsuz etki yarattığı için zamanla darlaşır. "Bu mekânlardaki kişi, zaman, mekân ve onun tüm elemanları ile çatışma durumundadır. Mekân, kum saati gibi dıştan içe doğru tüketici bir nitelikte akmadır" (Korkmaz, 2007: s.410). Aynı zamanda Halilhan'ın yaşadığı ev de dar ve yutucu bir mekândır. Karısını sevmemesi o mekânı yutucu bir mekân haline getirir. Yukarıda adı geçen mekanlar, kahramanların davranışlarını kayıt altına almak için vazgeçilmez yerlerdir: "Her metin, olayları, mekânsal ve zamansal bir çerçeveye yerleştirerek aktarır. Entrik yapı anlatıcı parçalarla belli bir sürenin (durée) içinde geçer; metindeki betimsel parçalar da bu yapıyı mekânla buluşturur. Bu bağlamda roman ve öykü kuramı içinde mekânın önemli bir yeri vardır. Kahramanın eylemlerini kayıt altına alan bir kategoridir." (Yaşar, 2012: 38). Romandaki yoksulların tutumları, genel vaziyetleri mekan buluşunca sahici bir atmosfer meydana gelir.

Tekin, yoksulların mekânı olarak "eşyalarına nüfuz etmiş canlıların hüküm sürdüğü uzak bir uyduya benzeyen mahalle"yi (s. 6) anlatır. Yazar *Buzdan Kılıçlar*'da roman kişilerini silik bir gölge olarak verdiği gibi, içinde yaşadıkları gecekondü mahallesini ve kenti de olabildiğince silikleştirmiştir. (Balık, 2011: 224). Ancak "yaşamlarının niteliği, barındıkları evlerden ve bu evlere kimlik veren eşyadan açıkça anlaşılabilir" (Uğurlu, 2007: s.492).

Yazar, *Buzdan Kılıçlar*'da gecekondü ile şehri çatışma içinde verir. Bu kenar mahalle, dışlanan, ötekileştirilen ve merkezin çevresinde izole edilen bir mekân olarak kurgulanır. Gecekondü çevresi, kentin ışıltısıyla uzaktan görüldüğü, roman kişilerinin (yoksulların) girmeye çalıştığı "her gün derin bir eksiklik duygusuyla" seyrettikleri bir mekân olarak kurgulanır (Balık, 2011: 224).

*Oturdukları mahalleleri dışlayan şehrin son çemberi, elektrik yüklü bir telden farksızdı ve görünmeyen gözetleme kulelerinde bir sürü politika kurdu, Halilhan gibi kimseler ülke ekonomisine yön veren kişilere yaklaşmasın diye nöbet tutuyordu (s.8).*

Gogi'nin evinin de bulunduğu mezarlık Gogi için pek ürpertici bir mekân olmamasına rağmen, diğer karakterler için bunaltıcı ve dar bir mekândır. Bunun yanında diğer karakterler Hazmi ve Mesut'un evleri, Teknojen şirketinin bürosu, Yeraltı Kahvehanesi gibi mekânlar da yukarıda bahsettiğimiz hususlardan ötürü dar mekân özelliğine sahiptir.

Halilhan'ın Volvo marka arabasını bir mekân olarak ele almak mümkündür. Halilhan'ın arabası onun hem mutlu olduğu hem de kendisiyle baş başa kaldığı bir yerdir. Daha önce de değindiğimiz gibi bu araba, Halilhan'ın zengin olma yolundaki ilk adımındır. Ona adeta bir insan muamelesi yapmıştır. Halilhan'ın her bunaldığında

ve uzaklaşmak istediğinde koştuğu yer arabasıdır. Bu araba, ona içinde bulunduğu statüden sıyrılma fırsatı verir. Aşklarını ve üzüntülerini yaşadığı yer konumundadır. Halilhan'ın paraya ve güce ulaşma hayalleri ile Volvo'suyla dolaştığı sokaklar geniş mekân özelliği gösterir.

Yeraltı Kahvesi, yoksul kesimin paraya ve güce ulaşmalarının önemli araçlarından biridir. Halilhan ve Gogi'nin iş almak için önemli bir basamak olarak gördükleri yeraltı kahvesi "güç aygıtları ile ilgili bilgi ve rivayetlerin yayıldığı önemli bir mekândır" (Uğurlu, 2007: s.487).

#### 2.4. Zaman

Anlatı türlerinin tümünde olaylar belli bir zaman dilimi içerisinde gerçekleşir. "Meydana gelen olay, bir süre içinde yazar tarafından öğrenilir, kaleme alınır ve daha sonra okuyucuya nakledilir" (Karabulut, 2013: s.161). Roman, hikâye vb. türlerde zaman, diğer unsurlarla bütünlük içerisinde verilmelidir. Çünkü "Destandan romana kadar uzanan 'anlatı' yapılarının 'zaman' gerçeğinden soyutlanarak 'inşa' edilmesi mümkün değildir" (Tekin, 2001: s.122). Bu zaman yazar tarafından gösterilmese de okuyucunun zihnindeki zaman kavramı o tarafı doldurur. Edebi yapıtlarda zamanın büyük önemi vardır. Zaman adeta "tarihe bağlı kahramandır" (Bourneur-Quellet 1989: s.119).

*Buzdan Kılıçlar* romanının yazılış yılı 1989'dur. Metin içi zaman ise romanda açıkça ifade edilmez. Fakat romanın yazılış tarihi esas alındığında romanda di'li geçmiş zamanın kullanılması, anlatıcının, kendi zamanın şimdinden hareketle eski bir olayı anlattığı gösterir. *Buzdan Kılıçlar* romanı nesnel bir zamana sahiptir. Nesnel zaman "dış dünyanın, evrenin, toplumların yaşamış oldukları, insan bilincinin bir bakıma dışında kalan genel zamandır" (Çetin, 2004: s.127). Romandaki nesnel zamanı da mevsimler üzerinden algılamak mümkündür. Bir kış mevsiminde başlayan roman bir sonraki kış mevsiminde biter. Romanın başında "on yedi gün aralıksız yağan kar"dan bahsedilirken romanın sonunda "Halilhan ve Hazmi'nin portakala ve sıcak ekmeğe sarılış"larından söz edilir. Bunlardan ötürü metin içi zamanın bir yıl olduğunu söylemek mümkündür.

#### 2.5. Bakış Açısı ve Anlatıcı Düzlemi

Anlatma esasına bağlı edebi türlerde, sanatçının gücünü ortaya koyan en önemli unsurlardandır. "Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirlerinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir" (Aktaş, 2005: s.8). Edebî metinlerde yazarın anlatma kabiliyeti eseri doğrudan etkiler. Sanatçı, dış dünyayı farklı boyut ve bakış açılarıyla irdeler. "Etrafımızda gördüğümüz nesne ve varlıklar bizim algılayıp yorumlayabildiğimiz kadar gerçeklik kazanır. Bu açıdan sanat, bir bakış açısı kazanımıdır" (Şahin, 2007: s.3). Anlatı türlerindeki eserlerin tümünü bir hikâye ve anlatıcı olması esastır. "Romanın genel yapısını şekillendiren diğer unsurların varlığı, bu iki elemana bağlı olarak önem ve değer kazanır" (Tekin, 2001: s.21).

Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*, *Berci Kristin Çöp Masalları*, *Buzdan Kılıçlar* ve *Ormanda Ölüm Yokmuş romanlarında* üçüncü tekil anlatımı tercih eder.



"Latife Tekin, anlatıcısını roman kişilerinin bilincine sahip, onların bildiklerini bilen ve yaşantılarını paylaştan, duygudaş niteliklerle donatır" (Balık, 2011: s.158).

*Buzdan Kılıçlar*'da müdahil anlatıcı ve yazar anlatıcı sesinin devreye girmesiyle ve kimi zaman içeriden kimi zaman da dışarıdan bakarak konuşan anlatıcının varlığı; anlatıcının anlatımı kesintiye uğratması bu romanların çoklu bakış açısı ve çoğul anlatıcı kapsamında değerlendirilmesini gerektirmektedir (Balık, 2011: s.158).

Latife Tekin'in *Buzdan Kılıçlar* adlı romanı postmodern ağırlıklı olup eserde 'çoklu anlatıcı ve bakış açısı' ön plana çıkar. Çoklu bakış açısı ve anlatıcı, bünyesinde birden çok anlatıcı ve bakış açısını bulunduran bir tekniktir. Postmodern romanlarda çokça tercih edilen bu bakış açısı, farklı görüş açıları oluşmasını sağlar. "Roman kişilerinin kendi kendilerini ayrı ayrı anlatması ve kendilerini ifade etmeleri" (Çetin, 2004: s.113) de buna dâhildir. Aynı zamanda her karakterin kendisini ifade etmesiyle beraber yazarın müdahaleleriyle de araya girdiğini de görürüz. "Yazarın yoksulluk ve dili odağa alarak kurguladığı *Buzdan Kılıçlar*'da, çoklu bakış açısı, farklı konum ve tutumlara sahip üçüncü tekil anlatıcının varlığıyla ortaya çıkar" (Balık, 2011: s.168). Bundan dolayı romanda, üst anlatıcı rolündeki 'hâkim bakış açısı', 'müdahil anlatıcı' ve 'tarafli anlatıcı' modelini görmek mümkündür.

Romanın girişinde ilk paragrafında yazar, "uzaklarda ağlamaktan gözleri jüt olmuş pılık pırtık adamlar" (s.1) ifadesiyle farklı bir kesimden bahsedeceğini haber verir. Yazar, daha sonra okuyucuya "nerden bileceksiniz siz bunu?" (s.2) diyerek yoksulları öteki insanlardan ve okuyucudan ayırır. Anlatıcı, "leri şarupdiende tisika cemi' deriz bizler eşyalarımıza. Yani yoksullar ülkesinin sınırlarını gösteren harita" (s.2) diyerek romanda anlatılanlara ait bir dil kullanır. "Bu kadar sır verdiğim yeter" (s.2) sözleriyle romanın izlek dünyasına gönderme yapar. Yazar, romanın ilk iki sayfasında hem üçüncü hem de birinci tekil anlatımı kullanır.

## 2.6. Dil ve Üslûp

Bir yazarı diğer yazarlardan ayıran en önemli unsur dil ve üslûptur. Bir bakıma yazarın parmak izidir. Dil ve üslûp gerek roman karakterlerinin tanıtılmasında gerekse durum ve vakaların ortaya konulmasında önemli bir konuma sahiptir. Dil ve üslûp adeta roman yazarının sesidir.

Latife Tekin, hemen her romanında farklı bir sesin peşindedir. Tekin, "yazdıklarımnda bir macera yaşamak isterim hep, kendim için bir yolculuk olsun isterim. Çünkü bir üslup belirleyip aynı üslubu derinleştirmek bana açıkçası sıkıcı geliyor" (Yılmaz, 2010) diyerek her romanında konu ettiği kişilerin dili kullanım biçimlerini benimseyerek onlarla ortak bir dil algısı geliştirir. Onun dil haritası, yoksulluğun romanlardaki tezahürüne koşuttur (Balık, 2011: s.249).

Latife Tekin *Buzdan Kılıçlar*'da dili kurgunun en önemli öğelerinden biri olarak kullanır. Dil ile yoksulluk arasında ilişki kurar.

"Yoksulluk sosyo-ekonomik bir kavram olmaktan çok dil ile ilişkili ve zihnî bir kavram olarak işlev kazanır. Tekin'in söz konusu romanlarındaki yoksul insanlar kendilerine ait dilleri olamdığı için, yaşamın birçok alanında yaptıkları gibi dili de taklit ederek, çalarak ve yanlış bir şekilde kullanırlar. *Buzdan Kılıçlar*'da dil, yoksul

*insanların içine girmek istedikleri modern kent yaşamına dâhil olabilmenin önemli etkenlerinden biridir. Roman kişileri sahip olamadıkları dili taklit ederlerken anlatıcı ve yazar da bozuk sentaks ve dil yanlışları ile bu iktidar aygıtına uzak durmakta, böylelikle yoksullarla ruh akrabalığı oluşturmaktadırlar (Balık, 2011: s.256).*

Romanda yoksul olanlarla olmayanlar arasındaki en belirgin çizgilerden biri olarak dili kullanım gösterilir.

*Buzdan Kılıçlar* romanında "pılık pırtık adamlar"ın kullandığı dile geniş yer verilir. Bu kişiler argo ifadelerle çokça başvurur. Romanın dilinde argoya sık sık rastlanır. "Gerek argo kullanımları gerekse yapısı bozulmuş sözcükler, yanlış sentaks veya bağlamı dışında kullanılan söz öbeklerinin tercih edilmesi yazarın tavrının göstergesi olmasının yanında yoksulların dili ancak taklit ederek veya çalıntı sözcüklerle kullandığına da işaret eder. Üst anlatıcı tarafından aktarılan prelüdüde romanın dil anlayışı önceden bildirilir" (Balık, 2011: s.257).

*"Yoksulluk ölüm kadar kesin ve keskin olan tek şeydir ve yoksullar, bu gerçeğin baskısına dayanabilmek için, yoksul olmayanların asla öğrenemeyeceği sessiz işaretleri ve gizli dilleriyle yüzyıllardan beri durmamacasına mırıldanıyorlar" (s. 2).*

*Buzdan Kılıçlar*'da kahramanların argolu, yanlış yazımlı ve bozuk sentaksli cümlelerin aynısını kullanmasından dolayı, romanın dili hep aynı yapıdadır. "Tekin, anlatıcısını içeriden bakan 'aileden biri' gibi konumlandırarak roman kişileriyle özdeşlik kurar. Kişilerin birebir ilişkilerinde sağlam bir diyaloga ender yer verilir. Diyaloglar bizzat anlatıcı tarafından yapı bozumuna uğratılmak suretiyle aktarılır" (Uğurlu, 2007: s.486).

*Buzdan Kılıçlar* romanındaki karakterlerin çoğu bozuk Türkçesi ile yaşamları arasında bir ilişki kurulur. Nitekim olayların bir gecekondu mahallesinde geçmesi, sokak jargonunun kullanılmasına vesile olur. Bu onların sosyal konumları hakkında ipuçları sağlar. Örneğin; Jüli'yi, kız kardeşi Gülaydan'la tanıştıran Halilhan'ın, kız kardeşinin şu sözleri karşısında yerin dibine batar; "Fos da değiliz, oklinbus da" (s.21). Kullanılan sokak jargonu ve argo roman boyunca aralıklarla devam eder. Altınbaş rakının "kadillak" adıyla telaffuz edilmesini ve şoförlük jargonundaki bazı argoları görmek mümkündür. "Rot balansın kız gibi" (s.9) vb. cümleler argonun olduğunun göstergesidir.

Yazar, romanda anlatmak istediği şeye uygun olan bir dil kullanır. "Buzdan Kılıçlar, arada kalmış, ışık parlaması gibi bir anda zengin olmanın hayalini kuran pılık pırtık adamların, şirket sahibi olmakla aç kalmak arasında her an gidip geldiği hayatlarının doğuş noktasından koptuğu ama bir yere de eklemelenemediği durumun boşlukta salınışıdır. Bu dünyada yoksulluğun dinmediğinin ve asla dinmeyeceğinin en temel göstergesi, diğer tüm romanlarda olduğu gibi, gerçekliğin kayıp olmasıdır" (Yener Gökçe, 2012: s.33). Özellikle vurgulanan izlek, pılık pırtık adamların elinden her şeyin zamanla kayıp gitmesidir.

## Sonuç

Modern Türk edebiyatının önemli yazarlarından olan Latife Tekin, 1980 sonrası dönemde Türkiye'de yaşanan bunalımları birey eksenli olarak ön plana

çıkartır. *Buzdan Kılıçlar* romanında yoksulluk, ihanet, aşk, dini duygular ve batıl inançlar gibi izlekleri görmek mümkündür. Romanda yoksulların zengin olma hayalleri onların tükenişi ve kırılmaıyla beraber verilmiştir. Bu kırılma ve tükenişi romanın adından hareketle saptamak mümkündür. Kılıç yoksulların savaş aletidir. Onlar daima yoksullukla ve onları ezen bakışlarla savaşmak durumundadır. Fakat bu kılıcın buzdan oluşu, bu savaşın kırılmağını ve yoksulların yenilgisinin kaçınılmazlığını göstermesi açısından önemlidir. Bu savaş sırasında yoksulların gözü hep o yukarıdaki adamlara ulaşma çabasıdır. Bu yoksullar sahte kartvizitlerle, ellerinde James Bond çantalalarıyla gezen, kravatlı, takım elbiseli kişilerdir. Onlara yukarıdan bakan kişilerle kendilerini eşitleme çabası içindedirler.

Yoksulluk ve zenginlik çatışması yüzyıllar belki de binyıllar süren bir çatışmadır. Her dönemde bir birine üstünlük sağlamaya çalışan bu iki sosyal sınıf, birbirlerinin korkuları ve umutlarıyla beslenirler. Halilhan karakteri üzerinden bu durumu aktarmaya çalışan Tekin, dilini ve kalemini yoksullardan taraf kullanmıştır.

Tekin, eşyanın insan tabiatı üzerindeki derin etkisine de değinmiştir. Halilhan'ın Volvo marka arabasına olan düşkünlüğünü, insan mı eşyayı kullanır yoksa eşya mı insanı kullanır? Sorusu üzerinde bize bir düşünme fırsatı yaratmıştır. Esasında araba, Halilhan için kendisini zenginlerle, onun deyimleriyle; kendisini ülke ekonomisine yön veren kişilere yaklaştıracak bir unsurdur.

Bu çalışmada, *Buzdan Kılıçlar* adlı roman, roman tekniği bakımından incelendi. Roman; konu, izlek, olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân, bakış açısı ve anlatıcı, dil ve üslup bakımından irdelendi. Sonuçta, Latife Tekin'in bu romanında muhteva ve yapı unsurları arasında tutarlı bir ilişkinin olduğu tespit edildi.

#### KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif (2005). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Atik, Şerefur (2012), *Türk Edebiyatında Postmodernist Süreç ve Latife Tekin*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yay.
- Balık, Macit (2011). *Latife Tekin'in Romancılığı*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.
- Bourneur, Roland; Quillet, Réal (1989). *Roman Dünyası ve İncelemesi*, (Çev. Hüseyin Gümüş), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çetin, Nurullah (2004). *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Öncü Kitap Yay.
- Fidan, Fatma Zehra (2013). "Latife Tekin'in Eserlerinde Yoksulluğun Farklı Görünümleri", *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:11 Sayı: 1, 500-511.
- Forster, Edward Morgan (1985). *Roman Sanatı*, (Çev. Ünal Aytür), İstanbul: Adam Yayınları.
- Karabulut, Mustafa (2013). "Roman Tekniği Bakımından Cengiz Aytmatov'un 'Dişi Kurdu Rüyalari Romanı'", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Kış-2013, Cilt:12 Sayı: 43, 145-165), www.esosder.org

- Karabulut, Mustafa (2017). *Halide Edip Adıvar'ın 'Sinekli Bakkal' Romanında Mekân*, Romanda Mekân, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2007). *Romanda Mekânın Poetiği*, Ed. Ayşenur Külahlıoğlu İslam, Süer Eker, 399-415, Ankara: Edebiyat ve Dil Yazıları, Mustafa İsen'e Armağan.
- Stevick, Philip (2004). *Roman Teorisi*, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şahin, Veysel (2007). "Roman Tekniği Bakımından Yaban", *e-Journal of New World Sciences Academy*, S.3, 179-196, July, www.newwsa.com.
- Şahin, Veysel (2008). "Kurmaca Tekniği Bakımından Halide Edip Adıvar'ın 'Handan' Romanı", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.18, Sayı: 2, Elazığ.
- Tekin, Latife (2011). *Buzdan Kılıçlar*, (8. Baskı), İstanbul: Everest Yayınları.
- Tekin, Mehmet (2001). *Roman Sanatı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Turgut, Canan Öktemgil (2003). *Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik*, Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.
- Uğurlu, Seyit Battal (2007). "Latife Tekin'in *Buzdan Kılıçlar* Romanında Dil, İktidar ve Yoksulluk İlişkisi", *VI. Uluslararası Dil, Yazın ve Deyişbilim Sempozyumu*, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Basımevi, 484-493.
- Yaşar, Hüseyin (2012). "Ahmet Ümit'in Beyoğlu Rapsodisi'nde Mekân Olarak Beyoğlu" *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 21, Sayı2, 2012, Sayfa 37-58, Adana.
- Yaşar, Hüseyin (2012). "Guy de Maupassant'ın 'Sicim'inden Refik Halit'in 'Vehbi Efendi'nin Kuşkusuna İzler", *Hacettepe Türkiyat Araştırmaları Yıl: 9, Sayı: 16, ss 233-256, Bahar 2012.*
- Yaşar, Hüseyin; Nasır, Yunus (2017). "Bir Gençlik Romanı: Her Gece Bodrum Romanında Mekânın İşlevi", *SOBİDER, Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science / Yıl: 4, Sayı: 18, Aralık 2017, 23-34.*
- Yener Gökçe, Ayşe Zeliha (2012). *Latife Tekin'in Romanlarında Toplumsal Değişim*, Yüksek Lisans Tezi, Fatih Üniversitesi: İstanbul.

# Ėdebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt II, Sayı II, Ekim 2018

YÜKLENME TARİHİ: 03.10.2018 KABUL TARİHİ: 16.10.2018 YAYIN TARİHİ: 30.10.2018

**Abdülkadir DAĞLAR**

Dr., Erciyes Üniversitesi Edebiyat

Fakültesi. [abdaglar@gmail.com](mailto:abdaglar@gmail.com)

ORDIC ID: 0000-0003-4006-9670

**Şİ‘RÂ DEĞİL ŞU‘ARÂ MIDIR?**

IS IT ŞU‘ARÂ  
AND NOT Şİ‘RÂ?

## ÖZ

Bu tenkit makâlesi, dîvân şiiri araştırmalarında vezin ve anlam yordamlarının usûlüne uygun olarak kullanılmaması sonucunda düşülebilecek -Şi‘râ kelimesini şu‘arâ okumak gibi-okuma hatâlarına iki beytin okunuşu özelinde örnek verilecektir. Söz konusu okuma hatâlarından birinin yol açtığı yanlış anlama ve yanlış yorumlama da ikinci örnek çerçevesinde ayrıca değerlendirilecektir. Arap harfli dîvân şiirini doğru okuma, anlama ve yorumlama kılavuzluğuna bir örnek olabilmesi adına, bu yolda teknik bir usûlün nasıl izlenebileceğini göstermek, bu makâlenin temel amaçlarındandır.

**Anahtar Kelimeler:** Şi‘râ, Şu‘arâ, Okuma Hatâsı, Vezin, Anlam, Yorum, Tenkit.

## ABSTRACT

This criticism article will provide an example of two verses that may cause misreadings -just like the Şi‘râ word being read as şu‘arâ in the result of the rhythm and meaning methods not being used in accordance with their methods in researches of dîvân poetry. Aforementioned misunderstanding and misinterpretation caused by one of these misreadings will also be evaluated within the framework of the second example. To be an example for the guidance of the correct reading, understanding, and interpretation dîvân poetry with Arabic letters, it is one of the basic goals of this article to show how a technical method should be followed in this approach.

**Keywords:** Şi‘râ, Şu‘arâ, Misreading, Rhythm, Meaning, İnterpretation, Criticism.

## Giriş

Okuryazarlıkta Latin harflerinin belirleyici olduğu, hattâ metinlerin, Latin harfleriyle kurulmaya çalışılan anlamlar/anlamlandırmalar evreninde anlaşılıp yorumlandığı bir dönemde, Arap harfli Türkçe metinlerin doğru anlaşılıp yorumlanabilmesi için öncelikli şartın onların doğru bir şekilde okunabilmeleri olduğunu söylemeye gerek var mıdır? Hele, Türklerin yaklaşık 10 asır kullandığı Arap harfleriyle yazılmış manzûm metinleri doğru okumada -anlamı gözetmek şartıyla- arûz vezni bilgisi ile “mısrâları hecelerine açıklık kapalılık değer ve durumlarına yani cüz’ ve tef’ilelerine göre kesip ayırarak okumak” anlamına gelen “taktî” yordamıyla güvenli okumanın sağladığı kolaylığın lüzum ve ehemmiyeti yadsınabilir mi? Yadsınamaz elbette... Taktî’ yordamıyla güvenli okuma zahmetine katlanmanın, yanlış okuma illetinden kaynaklanan yanlış yorumlamadan okuru sâlim kılacak bir rahmete götürdüğü, tartışılmaz bir gerçektir.

Arap harfli manzûm metinlerde, bilhassa eş yazılı kelimelerin doğru okunabilmesi de -vezin ve anlam yordamlı- böyle bir okuma ameliyesini gerekli

kılmaktadır. Bu makâle vesîlesiyle “ortak imlâlî, ayrı anlamlı” iki Arapça kelimenin beyitler bağlamında hatâlı okunması iki örnekle tenkit edilecektir. Birinci tenkitte sâdece okuma yanlışına değinilecek, ikinci tenkitte yanlış okumadan kaynaklanan yanlış anlamlandırma da ayrıca değerlendirilecektir.

Arapça “şu‘arâ” (شعرا) ile “şî‘râ” (شعرا) kelimelerinin Arap harfleriyle ortak imlâlî oluşunun yol açtığı okuma hatâları, önemli ölçüde, vezinle birlikte anlam yordamının da kullanılmamış olmasından kaynaklanmaktadır. Aslında, vezin/taktî‘ yordamı kullanılmış olsaydı -muhtemelen- bu hatâlardan da emîn olunacaktı.

Bu kelimeler hakkında -belki mâlûmu îlâm kabîlinden- bir ön değerlendirmede bulunmak, konuya hazırlık bakımından yerinde olacaktır:

### Şu‘arâ - Şî‘râ

“Şî‘r” ve “şâ‘ir” kelimelerinin bir türevi olan “şu‘arâ”, şâir kelimesinin çoğulu olarak “şâirler” anlamına gelmektedir; dîvân edebiyâtında hem manzûm hem mensûr eserlerde sıklıkla kullanılmış bir kelimedir.

“Şî‘râ” kelimesinin bu kelimelerle derin iştikâk alâkasını ortaya koymak zordur. Kimi şarkiyatçıların, kelimenin Grekçe “Sirius” yıldız ismiyle köken ilişkisinin bulunduğu iddiâlarının ne derece isâbetli olduğu bilinmez; ama Arapça’nın dil bilimcileri tarafından “şa‘r” (kıl/saç) kelimesiyle ilişkilendirilerek kelimeye “kıllı/saçlı” anlamı da yüklendiğini belirtmek gerekir. Şî‘râ kelimesi için bu anlamlandırmanın önemi yoktur; zira kelime özel bir isimdir, Kur‘ân-ı Kerîm’in bir âyetinde de yer alan parlak bir yıldızın ismidir. “Ve’n-necmi izâ hevâ... Battığı zaman yıldız andolsun...” âyetiyle başlayan Necm sûresinin 49. âyetinde “Ve ennehû huve rabbu’ş-şî‘râ... Doğrusu Şî‘râ yıldızının Rabbi de odur...” denilmektedir.

Şî‘râ yıldızına dâir verilen bilgiler arasında, bir adının da “Mirzem” olduğu, İkizler burcundan sonra doğduğu, doğuş esnâsında yüksek sıcaklık taşıdığı yer almaktadır. Aslında güneydeki “Şî‘râ-yı Yemâniyye” ile kuzeydeki “Şî‘râ-yı Şâmiyye” adları verilen bir çift yıldızın mevcut olduğu, ancak Şî‘râ ismiyle kastedilenin, tüm gökyüzü âleminin en parlak yıldızı sayılan Şî‘râ-yı Yemâniyye olduğu iddiâ edilmektedir. Şî‘râ, güneşten 50 kat daha büyük ve 23 kat daha parlaktır; dünyâ ile Şî‘râ arasındaki mesâfe, dünyâ ile güneş arasındaki mesâfeden 1 milyon kat daha fazladır. Câhiliye döneminde bazı kabîlelerin, bilhassa Huzâa kabîlesinin Şî‘râ yıldızına taptığı da ayrıca bildirilmektedir (Sülün 2010: 180-181).

Dîvân şiiri kelime dağarcığında yer almakla birlikte, Şî‘râ yıldızına, şâirlerce çok atıfta bulunulduğunu söylemek zordur; ancak şu iki beyit örnek olarak zikredilebilir:

17. asır şâirlerinden Şeyhülislâm Yahyâ (öl. 1644) bir gazelinin makta‘ beytinde

*Biz o cem ‘üz şî‘rümüz Şî‘râya feyz-i nûr ider*

*Reşk ider Yahyâ felekde encüm-i rahşân bize* (Kavruk 2001: 351)

şeklindeki temeddüh ifâdeleriyle, kendisinin de dâhil olduğu şâirler topluluğunun - ki kuvvetle muhtemel, dîvân şâirleri topluluğudur- parlak şiirlerinin Şî‘râ yıldızına

nûr/ışık verdiğini, gökte parlayan yıldızların onların şiirlerini kıskandığını iddiâ etmektedir.

Yine aynı asrın bir diğer şâiri Fehîm-i Kadîm (öl. 1647), Mısır Kalesi dizdârı Mehmed Ağa için yazdığı kasîdede

*Cihân- ‘âtıfetâ gerçi fark-ı eş ‘arum*

*Kemâl-i mertebede vâsıl oldu Şi‘râya* (Üzgör 1991: 154)

beytiyle övünerek, göklere değen şiirlerinin başının son derece yükseğe çıkarak Şi‘râ yıldızına ulaştığını beyan etmektedir.

Bu beyitlerde de görüldüğü üzere dîvân şâirlerinin, Şi‘râ yıldızını, - genellikle- parlak şiirlerini övmek için mübâlağalı bir mikyasa olarak kullandıklarını söylemek mümkündür.

### **Şi‘râyı Şu‘arâ Okumak**

Muhtemelen dîvân şiirinde sık kullanılmamış olmasından kaynaklanarak dikkatlerden kaçmış olacak ki, birbirinden bağımsız iki çalışmada yer alan iki beyitte Şi‘râ kelimesi *şu‘arâ* olarak okunup yazılmıştır. Bu durum, aslında beyitlerin tam olarak anlaşılammış olduğuna da işâret etmektedir. Aşağıda bu hatâlı okumalara dâir tenkitler çerçevesinde yorumlar ve teklifler de yer almaktadır.

#### **1. Tenkit:**

Hatâlı okumalardan ilki, Ali Fuat Bilkan’ın *Nâbi Dîvânı* neşrinde, Nâbî’nin (öl. 1712) Manisalı Birrî Çelebi’ye yazmış olduğu medhiyyede yer alan

**Şevk ile sıdk ile nazm itdüğü terkîb-i garîb**

**Keffe-i veznde gâlib görünür şu‘arâya**

beytinde göze çarpmaktadır (Bilkan 1997: 149). Beytin bu şekilde okunuşunun vezin ve anlam yönlerinden sağlaması yapıldığında durum şöyle temâyüz etmektedir:

Vezin: Beyit remel bahrinin 4 tef‘ileli 15 cüz’lü “fe‘ilâtün (fâ‘ilâtün) fe‘ilâtün fe‘ilâtün fe‘ilün (fa‘lün)” kalıbıyla söylenmiştir. *Fe‘ilâtün* tef‘ilesiyle başlayan ve *fe‘ilün* tef‘ilesiyle biten kalıplara özgü bir imkân şöyledir ki, şiirin bazı -ender olarak da tüm- mısralarında ilk tef‘ile *fâ‘ilâtün*, son tef‘ile de *fa‘lün* olabilmektedir. Şu durumda, verilen beytin heceleri açıklık (.) kapalılık (-) durumlarına ve kalıbın tef‘ilelerine göre, “..- (-.-) / ..- / ..- / ..- (-)” dizilişine uydurularak taktî‘ edildiğinde ilk mısraın

Şevk ile sıd/k ile nazm it/düğü terkî/b-i garîb

şeklinde kalıba uygun olarak okunabildiği, ancak

Keffe-i vez/nde gâlib/ görünür **şu‘arâya**

şeklindeki ikinci mısraın ise kalıba uydurularak okunamadığı görülecektir.

Beytin iki mısraı da *fâ‘ilâtün* tef‘ilesiyle başlamaktadır. Arûzda, medd bulunan hecelerin -aksini gerekli kılan *izâfet terkîbi* ve *atıf terkîbi* ile *kasr* gibi durumlar yok ise- iki cüz’ (-) olarak okunması gerektiği kuralı göz önüne alınacak olursa, ikinci mısraın ikinci kelimesinde tek başına “vezn (-)” hecesinin -biri kapalı biri açık- iki cüz’e karşılık geldiği ortadadır.

İkinci mısırân ilk iki tef'ilesinde bir aksaklık görünmemektedir:

Keffe-i vez/nde gâlib/ görünür .../...

Ancak kalıba göre üçüncü tef'ilenin son cüz'ü kapalı (-) olması gerekirken bu okumada “şu (.)” hecesi açık cüz'e karşılık gelmektedir. Kezâ, son üç hece “arâya (.-)”, fe‘ilün (.-) ya da fa‘lün (--) tef'ilelerinden birine uyması gerekirken fe‘ülün (.-) tef'ilesine uyarak kalıbın nizâmını ihlâl etmektedir. Şu durumda, kalıba göre ikinci mısırân son kelimesinde -kuvvetle muhtemel- bir okuma hatâsı kendini göstermektedir.

Anlam: Beyit Nâbî Divânı'nın tenkitli neşrinde yer aldığından dolayı, beytin anlamına dâir nâşirin herhangi bir açıklama yapması zâten beklenmez. Bununla birlikte, nüsha farklarının gösterildiği aparat kısmında beytin vezin/taktî' yordamıyla okunuşundaki aksamayı düzeltebilecek herhangi bir varyanta veya ipucuna da rastlanmamaktadır.

Nâşirin okuyuşunun anlam bakımından doğruluk sağlamanın yapılabilmesi, öncelikle beytin, gramer zemîni üzerinde söz diziminin yapılarak nesre aktarılışı ile dil içi çevirisindeki tutarlılık ve başarının görülebilmesiyle alâkalıdır. Nâşirin, beyti böyle okuyuşunu

“Şevk ile sıdk ile nazm itdüğü terkîb-i garîb (özne) / keffe-i veznde (yer tamlayıcısı) / şu‘arâya gâlib (zarf) / görünür (yüklem).”

şeklinde nesre aktarmak, ardından da dil içi çevirisini

“(Birri'nin) istek ve doğrulukla nazma aktardığı değişik/yeni terkip, terâzinin kefesinde şâirlere üstün gelir (şâirlerden ağır çeker).”

şeklinde yapmak mümkündür.

Bu aktarmalar ilk bakışta mâkul gelebilir; ancak daha dikkatli bir duyuşla yaklaşıldığında, bir şâirin terkîbi ile diğer şâirlerin ölçülüp tartılmasının, mukâyese unsurlarının aynı cinsten olmayışları yönüyle, söz konusu olamayacağı ortadadır. Bir şâir diğer şâirlerden üstün olabilir, ama bir şâirin terkîbinin diğer şâirlerden üstün olması -şu‘arâ kelimesinde mecâz ihtimâli de bulunsa- akli kıyas yönünden zayıf kalmaktadır.

Bu noktada, vezin ve anlam yordamlarının uyarılarıyla beytin son kelimesinin “Şi‘râ” olması gerektiği söylenebilir.

Beytin başındaki “şevk (شوق)” kelimesi Arapça'da *istek*, *şiddetli arzu* anlamlarına gelmekte ise de, zaman içerisinde Türkçe'de “şavk (شوق)” şeklinde telaffuz edilen kelime *ışık*, *parlaklık* anlamlarında kullanılagelmiştir. Şu durumda, parlaklık bağlamında *şavk* ile *Şi‘râ* arasında bir *ihâm-ı tenâsüb* sanatından bahsetmek de mümkün görünmektedir.

Teklif: Vezin ve anlam yönünden beyitle ilgili yapılan bu değerlendirmeler ışığında son kelimesinin tashîhiyle, beytin

*Şevk ile sıdk ile nazm itdüğü terkîb-i garîb*

*Keffe-yi veznde gâlib görünür Şi‘râya*



şeklinde okunup Latin harfleriyle yazılabilmesi ve

“Şevk ile sıdk ile nazm itdüğü terkîb-i garîb (özne) / keffe-i veznde (yer tamlayıcısı) / Şi‘râ’ya gâlib (zarf) / görünür (yüklem).”

şeklinde de nesre aktarılabilmesi mümkündür. Görüldüğü gibi, -küçük bir imlâ tavrının (Keffe-yi) dışında- beyitte değişen tek şey son kelimedir. Yine aynı minvalde son kelimedeki değişiklik, beytin dil içi çevirisinde şöyle bir sonucu ortaya çıkartmaktadır:

“(Birri’nin) istek ve doğrulukla nazma aktardığı değişik/yeni terkip, terâzinin kefesinde Şi‘râ’ya üstün gelir (Şi‘râ’dan ağır çeker).”

Yorum: Nâbî’nin ilgili kasîdesinden, şâirliğindeki mahâret ve şiirlerindeki letâfet ile temâyüz etmiş olan Manisalı Attâr Birri’nin, yüzünün güzelliği ile de dikkatleri üzerine çektiği anlaşılmaktadır; o, şiir muhîtime tâze bir soluk katmış, yeni bir ifâde tarzı getirmiştir. Bu beyitte de Birri’nin, dîvân şiirinin tezgâhında birikmiş ses, söz ve anlam malzemelerini değişik/yeni terkiplerle, parlak bir şekilde bir araya getirmiş olduğuna değinilmektedir.

Dîvân şiirini poetik açıdan tenkit eden beyitler ile şuarâ tezkirelerinde çokça rastlanan ve “parlak” anlamına gelen *âbdâr - tâbdâr* kelimelerini burada hatırlamak, bu beyit çerçevesinde de hem şâirin hem de şiirlerinin yıldızını parlatan bir şâirlik kâbiliyetinden bahsedildiğini ileri sürmek yerinde olacaktır. Şöyle ki, Birri’nin parlak şiirleri ya da şiirlerinde parlayan unsurlar Şi‘râ yıldızından daha parlaktır. Bir başka yorumla, Birri’nin diğer şâirler arasındaki parlaklığının, Şi‘râ’nın diğer yıldızlar arasındaki parlaklık derecesinden daha fazla olduğu söylenebilir.

## 2. Tenkit:

Hatâlı okumalardan ikincisi ise, M. Kayahan Özgül’ün son dönem dîvân şiirinin geçiş sürecini birçok yönüyle değerlendirdiği ihâtalı *Dîvan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle* çalışmasında görülmektedir. Özgül, mazmûn meselesinin döneme izdüşümlerini irdelediği bölümün 102. dipnotunda Sürûri’nin (öl. 1814) Sultân III. Selîm’i medh için yazmış olduğu kasîdeden

**Zâyi’ olursa kadr-i mezâmînim âsuman**

**Şuarâyı şi‘r-i pâkime şer‘an zaman verir**

beytini örnek olarak alıntılar ve hemen ardından -aynı cümle içinde- beyitle ilgili olarak “...mazmunlarının ancak zamanla anlaşılacağı fikriyle tesellî bulurken...” ifâdelerini sarf eder (Özgül 2018: 385).

İlgili dipnot ile kitabın kaynakça bölümünde görülebildiği kadarıyla, Özgül’ün beyti alıntılacağı elyazması esere dâir bilgiler şöyledir: Sürûri, *Dîvân-ı Sürûri*, Millî Ktph. (Ank.) Yz. F.B. 387, v. 178a.

Verilen beytin ikinci mısırında iki okuma hatâsı ve bundan kaynaklanan tam anlayamama veya yanlış anlama ile birlikte yanlış yorumlama da dikkat çekmektedir. Buna dâir yapılabilecek değerlendirmeler şöyledir:

Vezin: Beyit hezec bahrinin 4 tef‘ileli 14 cüz’lü “mef‘ülü fâ‘ilâtü mefâ‘ilü fâ‘ilün” kalıbıyla söylenmiştir. Verilen beytin heceleri açıklık (.) kapalılık (-)

durumlarına ve kalıbın tef'ilelerine göre, "--. / -. / .-. / -.-" dizilişine uydurularak taktî' edildiğinde

Zâyi' o/lursa kadr-i/mezâmîni/m âsuman

şeklinde ilk mısırân kalıba uygun olarak okunabildiği, ancak

**Şuarâyı / şî'r-i pâki/me şer'an za/man verir**

şeklindeki ikinci mısırân kalıba uydurularak okunamadığı görülecektir. Dahası arûzda, medd bulunan hecelerin -biri kapalı biri açık- iki cüz' (-.) olarak okunduğu, medd bulunmayan hecelerin de hece sayısına uygun olarak hecelenebileceği kuralı hesâba katıldığında bile, iki mısırân hece sayıları tutmamakta, ilk mısırâ 14, ikinci mısırâ 15 heceli çıkmaktadır.

İkinci mısırân taktî' yordamıyla okunması netîcesinde, 3 heceli ve 3 cüz'lü ilk tef'ilenin 4 heceli ve 4 cüz'lü olarak okunup yazıldığı görülmektedir. Dahası, arûzla yazılmış şiirlerin kalıplarının doğru tesbit edilerek okunmasında önemli bir anahtar olan ilk cüz', bu beytin kalıbında kapalı (-) olması gerekirken açık (.) olarak okunup yazılmış; bu bakımdan ilk mısırâ ile uyumsuz bir görüntü arz etmiştir, "Zâ (-) / Şu (.)" cüz'lerinde görüldüğü gibi. İkinci cüz' de kapalı (-) olması gerekirken açık (.) olarak okunup yazılmıştır. Şu hâliyle mısırân ilk tef'ilesi olarak okunup yazılan "Şuarâyı" kelimesi 3 cüz'lü "mef'ûlü" (--.) tef'ilesine uygun olarak değil, 4 cüz'lü "fe'ilâtün" (...-) tef'ilesine uygun düşmektedir ki kalıbı ihlâl etmektedir.

Mısırân sonraki tef'ileleri kalıbın taktî'ine uygun görünmektedir:

... / şî'r-i pâki/me şer'an za/man verir

Anlam: Beytin anlamını bir bağlama oturtabilme adına bir ek bilgilendirme, yerinde olacaktır. Beyit, Sürûri Dîvânı'nın başında yer alan, Sultân III. Selim'e sunulmuş 131 beyitlik "verir" redifli kasidedeki 39 beyitlik hacimli fahriyye bölümünün 24. beyti olup, Sürûri'nin kendi şiiri ve şâirliği üzerine övgülü değerlendirmelerinin kıvâmını artırdığı kısımdandır.

Temel anlam ya da somut anlam düzeyinin ortaya konulabilmesi için beytin cümle unsurlarının gramer düzlemi üzerinde nesre aktarılışının tam olarak yapılabilmesi ön şarttır. Nâşirin nakletmiş olduğu şekliyle beyti nesre aktarma denemesi nasıl sonuçlar verebilir:

**"Kadr-i mezâmînim zâyi' olursa (zarf) / zaman (özne) şer'an (zarf) / şu'arâyı (nesne) / şî'r-i pâkime (yer tamlayıcısı) / verir (yüklem)."**

(Bu dizilişte "âsuman" kelimesi açıkta kalmaktadır.)

**"Âsuman zâyi' olursa (zarf) / kadr-i mezâmînim (özne) / şuarâyı (nesne) / şer'an (zarf) / şî'r-i pâkime (yer tamlayıcısı) / verir (yüklem)."**

(Bu dizilişte "zaman" kelimesi açıkta kalmaktadır.)

**"Âsuman zâyi' olursa (zarf) / zaman (özne) / şer'an (zarf) / kadr-i mezâmînim (nesne) / şî'r-i pâkime (yer tamlayıcısı) / verir (yüklem)."**

(Bu dizilişte “şuarâyı” kelimesi açıkta kalmaktadır.)

Bu cümle dizilişi ihtimallerini artırmak mümkündür, ancak her birinde cümle dışında, açıkta kelime(ler) kalacak; anlam tam olarak yerine oturmayacaktır. Bu durum da beytin okunmasında hatâların bulunabileceğini işâret etmektedir.

Nâşir, beyitten çıkarabildiği anlam/yorumun şu kadarını vermiştir: “... mazmunlarının ancak **zamanla** anlaşılacağı fikriyle teselli bulurken...”. Bu anlam/yorum, nâşirin zihnindeki hangi cümle dizilişinden kaynaklanmıştır, bilinmez...

Yukarıda vezin kontrolü yoluyla ilk tefilenin 3 heceli ve 3 cüz’lü bir kelimeyi gerekli kıldığı ortaya çıkmış idi; bu noktada, “Şuarâyı” (..--) kelimesinin yerine, onunla eş yazılı “Şi‘râyı” (--.) kelimesinin ikâme edilebileceğini söylemek mümkündür. Gökyüzü anlamındaki “âsumân” kelimesinin varlığı da, *tenâsüb* sanatının verdiği karîneyle, kelimenin, yıldız ismi olan “Şi‘râ” olabileceğini imkân dâhiline sokmaktadır.

Beytin anlam yordamının uyarısıyla -vezni etkilemeyen- ikinci bir okuma hatâsından da bahsetmek gerekir ki bu hatâ nâşirin beyte dâir yukarıda alıntılanan yorumuyla kendini açığa çıkarmaktadır. Şöyle ki nâşirin yorumundaki “zamanla” kelimesi, kelimenin okunuş/algılanışıyla ilgili bir hatâyı işâret etmektedir. Dîvân’ın, nâşirin de kaynakçaya dâhil ettiği ta‘lik hatlı matbû nüshasında (Sürûrî 1255: 3), bu kelimenin, -“vakti kuşatan şey, zaman” anlamına gelen- “zemân” (زمان) değil de, -“kefâlet ve ödenmesi gereken kefâlet borcu” anlamına gelen- “zamân” (ضمن) şeklinde yazılı bulunduğu âşikârdır. Kelimenin, beytin ilk mısırındaki, mazmûnlar anlamına gelen ve “zımn (ضمن)” kökünden “mezâmîn” (مضامين) kelimesi ile müştakk/kökteş olduğu ve burada *ıştikâk* sanatı yapıldığı düşünülürse, kelimeyi bu şekilde okuyup, anlama ve yorumlama imkânı daha da kuvvetlenir. Bunun yanında, beyitteki “şer‘an” kelimesi de, bir şer‘at ya da fıkıh ıstılâhı sayılan, ödenmesi gereken kefâlet borcu anlamındaki “zamân” kelimesi için yine *tenâsüb* yollu bir karînedir.

Tüm bunların yanında -okuma hatâsı sayılmamakla birlikte-, beyit estetiği de göz önüne alınarak daha ince bir okuma yapılacak olursa, “şer‘an” kelimesini, tenvinsiz şekliyle “şer‘â” okumak, *kalb* sanatının da hesâba katılmasıyla, harflerinin farklı dizilişleriyle oluşan “Şi‘râ” kelimesiyle âhenkli hâle getirmek mümkün olabilir.

Yine vezne göre medd bulunan heceler, telaffuzlarında gizli yarım ünlü/vokalleri zamanla ses türemesi yoluyla kısa vokal olarak kendi bünyelerine katıp öylece telaffuz edilmeye başladıkları bilinmektedir. Beyitte “âsumân” kelimesinin, şiirdeki fasîh/sahîh telaffuzda “âsmân” olduğu, “âs” (-) hecesinde de böyle bir ses türemesinin ortaya çıkmasıyla “âsu” hâlini aldığı söylenebilir. Şu durumda kelimeyi, arûzlu şiirdeki sahîh telaffuzuyla “âsmân” şeklinde okumak uygun görünmektedir.

Bunlara mukâbil, bazı imlâ uygulamaları ile ilgili tartışılabilir hususlara -bu makâle çerçevesini zorlayacağı düşüncesiyle- temas etmek gereksiz görülmektedir.

Teklif: Beyit,

*Zâyi‘ olursa kadr-i mezâmînim âsmân*

*Şi‘râyı şî‘r-i pâkime şer‘â zamân verir*

şeklinde tashihle okunup Latin harfleriyle yazıldıktan sonra

“**Kadr-i mezâmînim zâyi‘ olursa** (zarf) **âsmân** (özne) **Şi‘râyı** (nesne) **şî‘r-i pâkime** (yer tamlayıcısı) **şer‘â** (zarf) **zamân** (zarf) **verir** (yüklem).”

şeklinde de nesre aktarılabilir. Beyti

“Mazmûnlarımın kadri zâyi olursa gökyüzü Şi‘râ’yı pâk şiirime kefâlet borcu (olarak) verir.”

şeklinde de dil içi olarak çevirmek mümkündür.

Beytin nâşir ve şârihinin farklı imlâ, vurgu ve dil içi çeviri tercihleri dikkate alındığında da, nesre ve günümüz Türkçesine bu aktarma şekillerinin, üzerinde uzlaşılabilir bir mâhiyet arz ettikleri ileri sürülebilir.

Yorum: Mazmûn nedir, nerede bulunur? Mazmûn denilen söz/şiir cevherlerinin, yerde -yani somut âlemde, dilde ya da şiirin sözünde- değil de gökte -soyut semâvî âlemde- aranması gerektiğini ileri sürmek, konu üzerine yapılmış çalışmalar ışığında artık mümkündür (Dağlar 2014). Şiirdeki mazmûnların kefli, onları hak eden şâirlere ilhâm yoluyla emânet ederek veren gökyüzüdür. Şu hâlde, bu kıymetli şiir cevherlerinin değerinin bilinmeyerek unutulup kaybolması hâlinde, Şi‘râ gibi çok parlak bir yıldızı, artık mazmûnsuz kalarak parlaklığını yitirmiş şiire kefâlet borcu olarak verecek olan da gökyüzüdür. Bu cümleden olarak, beyitte şâir, mazmûnlarının çok parlak olduğunu, hattâ parlaklıkta Şi‘râ yıldızına denk geldiğini beyan ederek övünmektedir.

### Sonuç

Şi‘râ ile şî‘r/şu‘arâ kelimeleri arasında iştikâk alâkası var mıdır, bilinmez; ama, acabâ dîvân şâirleri şiirin mazmûnlarının gökyüzündeki mekânı olarak Şi‘râ yıldızını mı kabul ediyorlardı? Şiir sanatının hayli el üstünde tutulduğu, şiire apayrı bir kıymetin verildiği Arap kültüründe şiir geleneğinin şuuraltında -bir kozmik yüceltme imgesi olarak- böyle bir kabul yatıyor muydu? Belki de...

Makâle çerçevesinde tenkîdi yapılan okuma hatâları ile ilgili düzeltme tekliflerini “neşir tashîhi” olarak adlandırmak mümkündür. Görülmektedir ki, Latin harfleriyle neşredilmiş dîvân şiiri örneklerinin vezin/taktî‘ ve anlam yordamlarının eşzamanlı kullanılarak okunması ile -şiirlerin Arap harfli metin ya da nüshalarının görülmesine bile gerek duyulmadan- okuma aksaklık ve hatâları düzeltilmek üzere fark edilebilir.

Bu alanı ilgilendiren bir tenkit yazısında özellikle belirtilmelidir ki, dîvân şiiri metinlerinde dikkat çeken hatâlar sâdece, Arap harflerinden Latin harflerine aktarılıp neşredilme sürecinde ortaya çıkmaz; bilgisiz dikkatsiz özensiz müstensih ya da müretteplerce gerçekleştirilen, Arap harfli nüshalardan yine Arap harfli başka el yazması ya da matbû nüshalar çoğaltma süreci de çeşitli hatâlara yol açabilir.

Filoloji alanına yönelik olarak yapılan araştırmaları örnek metinlerle dayanaklı hâle getirmek emîn ve metîn bir usûldür. Bununla birlikte, dîvân edebiyâtı sahasına yönelik araştırma yapanlar adına, metinler ve nüshalarıyla uğraşmanın -ve deyim yerindeyse, boğuşmanın- sürekli dikkat ve metânet gerektiren bir çaba olduğunu, beşerî-zihnî dalgınlık ve yorgunluklardan kimsenin vâreste bulunmadığını burada bir kez daha ifâde etmek gerekir. Bu yolda gayret gösterip türlü zahmetleri göğüsleyenlerin haklarını teslim etmek ise bir kadirşinaslık gereğidir.

### Kaynakça

Bilkan, Ali Fuat (1997). *Nâbî Divânı*, C. 1, İstanbul: MEB Yayınları.

Dağlar, Abdülkadir (2014). “Şiirin Mazmûn Hâli”, *Metnin Hâlleri: Osmanlı’da Telif, Tercüme ve Şerh*, (Haz. Hatice Aynur - Müjgân Çakır - Hanife Koncu - Selim S. Kuru - Ali Emre Özyıldırım), İstanbul: Klasik Yayınları, ss. 196-247.

Kavruk, Hasan (2001). *Şeyhülislâm Yahyâ Divânı*, Ankara: MEB Yayınları.

*Kur’ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli*. (1997), (Haz. Hayrettin Karaman - Ali Özek - İbrahim Kâfi Dönmez - Mustafa Çağrıncı - Sadrettin Gümüş - Ali Turgut), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.

Özgül, M. Kayahan (2018). *Divan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle: Modern Türk Şiirine Doğru*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sülün, Murat (2010). “Şi‘râ”, *DİA*, C. 39, İstanbul: TDV Yayınları, ss. 180-181.

Sürûrî (1255). *Dîvân-ı Sürûrî*, Mısır: Bulak Matbaası.

Üzgör, Tahir (1991). *Fehîm-i Kadîm: Hayatı, Sanatı, Dîvân’ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*, Ankara: AKM Yayınları.

# Edebi Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt II, Sayı II, Ekim 2018

YÜKLENME TARİHİ: 20.08.2018 KABUL TARİHİ: 16.10.2018 YAYIN TARİHİ: 30.10.2018

**Yasin YAVUZ**

Ankara Hacı Bayram Veli  
Üniversitesi Çağdaş Türk Lehçeleri  
ve Edebiyatları Bölümü Doktora  
Öğrencisi [ysnyavuz@gmail.com](mailto:ysnyavuz@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0003-0344-964X

**LUCIEN GOLDMANN'IN  
OLUŞUMSAL YAPISALCI  
YÖNTEMİ BAĞLAMINDA  
REŞİT HANADAN'IN "SEL"  
ROMANININ İNCELENMESİ\***

REVIEW OF "SEL" NOVEL OF  
REŞİT HANADAN UNDER  
FORMATIVE STRUCTURALISM  
OF LUCIEN GOLDMANN

## ÖZ

Belli sınırları olan perspektiflerden bakıldığında edebiyatın muhtelif disiplinlere açık bir sanat dalı olduğu görülecektir. Bunlardan bir tanesi de sosyolojidir. Sosyoloji ve edebiyat birbiriyle ilişkide olan iki ayrı disiplindir. Her iki disiplinin ortak paydası toplumdur. Çünkü toplum; sosyolojinin inceleyip, edebiyatın tahkiye ettiği bir yapıdır. Hakikaten edebiyatın temelinde toplum vardır ve bir yapıt, bireyi esas alsa da, içerisinden çıktığı toplumun karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Roman sanatında toplumu etkileyen birçok etkenin izlerini görmek mümkündür: göç, yenilikler, savaş ve siyaset... İşte edebiyat sosyolojisi de edebî metinde yer alan toplumsal olayları incelemektedir ve XX. yüzyılda kırılma yaşayan roman, artık yazınsallığın da toplumsal incelemede göz önüne alınmasını gerekli kılmıştır. Bu noktada Lucien Goldmann'ın Lukacs'tan hareketle ürettiği ve yazınsal metni oluşturan "oluşumsal" yapıyı tümüyle ele alan modeli bu ihtiyacı karşılamıştır. Goldmann, metni oluşturan toplumsal yapıyı, yazınsallığı göz ardı etmeksizin ele almış ve ortaya farklı bir sosyolojik eleştiri anlayışı koymuştur. Onun geliştirdiği modelin temelinde Lukacs'ın erken dönem yapıtları ve Hegel'in açıklık felsefesi yatmaktadır. Goldmann, romanının bütünü, bütünü oluşturan parçalarla açıklamıştır. Çağdaş Kosova Türk Edebiyatı'nın öncü şahsiyetlerinden olan Reşit Hanadan ise eserlerinde Kosova

## ABSTRACT

When viewed from perspectives with certain borders, it could be seen that literature is a field of art open to various disciplines. One of those disciplines is sociology. Sociology and literature are two distinct disciplines that are related to each other. Common ground of both disciplines is society. Because society is analysed by sociology and narrated by literature. Indeed the basis of literature is society and although a work of art is based on an individual, it has the characteristics of the society. In the art of novel, it is possible to see signs of numerous factors effecting the society: migration, innovation, war, and politics...Thus, literature sociology evaluates social events in literary texts. However, breakdown of novel in 20th century necessitated considering literariness in sociological analysis. At this point, Lucien Goldmann proposed the model by inspiring from Lukacs. It contains "formative" structure of literary text and completely meets this need. Goldmann considered social structure that forms the text without excluding literariness and presented a different type of sociological criticism. The basis of this model is early works of Lukacs and openness philosophy of Hegel. Goldmann explained whole novel with parts forming the whole. Reşit Hanadan, who is one of the leading people of Modern Kosovo Turkish Literature, presented historical processes and cultural structure of Kosovo Turks. This

\* Bu makale, yazarın yüksek lisans tezinden geliştirilerek oluşturulmuştur.

Türklerinin geçirdiği tarihsel süreçleri ve kültürel yapıyı işlemiştir. Çağdaş Kosova Türk Edebiyatı'nın ilk romanı olma özelliği taşıyan *Sel*'de bu durum dikkat çekicidir. İncelememizde, Reşit Hanadan'ın "Sel" adlı romanını, Goldmann'ın oluşumsal yapısalcı yöntemi bağlamında ele alınmıştır. Yapıtın toplumsal ve yazınsal çözümlemesi yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Lucien Goldmann, Reşit Hanadan, Roman Sosyolojisi, Oluşumsal Yapısalcılık, Sel.

is salient in Sel which is the first novel of Modern Kosovo Turkish Literature. In this review, "Sel" novel of Reşit Hanadan was considered under the genetic structuralism of Goldmann. Social and literary analysis was conducted.

**Keywords:** Lucien Goldmann, Reşit Hanadan, Novel Sociology, Formative Structuralism, Flood.

## GİRİŞ

Sanat yapıtları, bünyesinde toplumun tarihini, ekonomisini, kültürel değerlerini, kısacası, kendi toplumunun sosyolojik yapısını barındırır. Sonuçta sanat yapıtını meydana getiren sanatçı da toplumun bir parçasıdır ve toplumun sosyal koşulları onun biçiminin oluşmasında etkin bir rol oynamaktadır. Ne ki sanat, kendisini oluşturan temel dinamikler göz önünde tutulduğunda, öncelikle toplumsal bir ürün olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda, sanatsal yaratının, içerisinden çıktığı toplumsal yapıyla birebir ilişki içerisinde meydana geldiği, geliştiği veya değiştiği ifade edilebilir.<sup>1</sup>

Bir edebî eserdeki toplumsal olayların, olguların ve durumların sistemli bir şekilde değerlendirmesi yazın toplumbilimi, diğer deyişle edebiyat sosyolojisinin alanına girmektedir. Edebiyat sosyoloğunun yaptığı bu değerlendirme, esasında, edebî eserdeki toplumsal olayların açıklığa kavuşturulmasından, açıklanmasından başka bir şey değildir. Fakat bunu yaparken, incelenen yapıtın bir edebiyat eseri olduğunu unutmamak gerekir.

Robert Escarpit bu konuyu şöyle açıklar: Edebiyat sosyolojisi, edebî vakıanın kendine haslığına gözetmek zorundadır. Bu çeşit bir anlayış meslek adamına olduğu kadar okuyucuya, okuyucuya olduğu kadar geleneksel tarihçi veya tenkitçi edebiyat sosyolojisine görevinde yardımcı olacaktır. Bu konular, edebiyat sosyolojisine dolaylı olarak kalmaktadır: Ona düşen şey, bu konuları cemiyetin önemi nispetinde anlamaktır.<sup>2</sup>

Goldmann'a değin yapılmış olan çalışmaların büyük çoğunluğu içerik arayışında olduğu için yazınsal yapıtın kendine haslığını, diğer deyişle edebîliğini görmezden gelmiştir. Oysa Goldmann'a göre içeriğe yönelmiş olan edebî sosyoloji genellikle önemsiz ayrıntılarla ilgilenmektedir.<sup>3</sup> Onun bu düşüncesi edebiyat sosyolojisi içerisinde ayrı bir yeri olan "oluşumsal yapısalcılık" temellendiren önemli bir düşüncedir.

Sanatsal yapıtın ya da yapıt düşüncesinin oluşma aşamaları, yapıt içeriğinin vücut bulması, içerikle ilgili düzeltmeler, pişmanlıklar, ekleme

<sup>1</sup> Y. Z. Sümbüllü. (2006). *Kemal Tahir'in Romanları Üzerine Oluşumsal Yapısalcı Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum, s.1.

<sup>2</sup> Robert Escarpit. (1968). *Edebiyat Sosyolojisi*, Çev. A. T., İstanbul: Remzi Kitapevi, s. 17.

<sup>3</sup> Lucien Goldmann. (2005). *Roman Sosyolojisi*, Çev. Ayberk Erkay, Ankara: Birleşik, s. 77.

ve çıkarmalar ile bunların nedenlerini kapsayan araştırmalardan, yapıtın bir ürün olarak tüketici konumundaki okur/izleyiciye ulaşması ve hatta onun tarafından değerlendirilmesi aşamalarına kadar tüm süreci ele alan, ilke ve yönetimini kendisinin belirlediği, eleştiri ve çözümleme yöntemine Lucien Goldmann *oluşumsal yapısalcılık* adını verir.<sup>4</sup>

Goldmann, edebî eseri açıklamak için geliştirdiği yöntemde eserin yapısını bir bütün olarak ele almış ve bu bütünü oluşturan teknik ve toplumsal yapıyı birbiriyle ilişkili olarak tasarlamıştır. Goldmann, edebiyat sosyolojisine “içkin (anlama)” ve “aşkın (açıklama)” olmak üzere iki aşamalı bir çözümleme örneği katmıştır. Goldmann’ın bir ayağı yapısalcılığa, bir ayağı da Marksist eleştiriye uzanan bu yöntemi birleşik bir bütünsellik oluşturmaktadır. Bu bütünsellik, kısaca, edebî eserin teknik yönlerini hesaba katarak eserin sosyolojik eleştirisini yapmaktır. Goldmann’ın ortaya attığı eleştiri metodundaki diyalektik ilişki de buradan gelmektedir. Lucien Goldmann, romanın bütününe, bütünü oluşturan parçalarla açıklamaktadır.

“Yazın toplumbiliminde araştırmacı incelediği yapıtı anlayabilmek için ilk elde metnin tümünü içeren yapıyı ortaya koymaya çalışmalıdır. (...) Metnin oluşumunu açıklarken, ortaya koyduğu yapının yapıyla işlevsel bir niteliği bulunup bulunmadığını, yani belli bir durumda bireysel ya da kolektif öznenin anlamlı davranışlarını içerip içermediğini de göstermelidir. (...) Anlamanın, inceleme nesnesine içkin anlamlı bir yapıyı ortaya koymak olduğunu söyledim. Açıklama bu yapının çevreleyici, daha geniş bir yapının içinde yerleştirilmesinden başka bir şey değildir. Böylece ilkinin ikinci yapıya ilişkin işlevsel niteliği de kavranmış olur. Araştırmacı, çevreleyen yapıyı tüm ayrıntılarıyla değil yalnızca incelediği yapıtın oluşumunu aydınlatıcı yönleriyle ele almalıdır.”<sup>5</sup>

Genel bir bakış ile anlama aşaması kişi, uzam, zaman, anlatım teknikleri ve içeriği oluşturan temlerin incelenmesini karşılamaktadır. Açıklama aşaması ise metin içindeki anlamın metin dışı arayışıdır. Çözümlemenin bu bölümünde, oluşumsal yapısalcılığın varmak istediği toplummetinsel inceleme gereklidir, çünkü bu çözümleme yazarın ‘dünya görüşü’nü ortaya çıkarır.<sup>6</sup>

Yazar-eser bağlamında Goldmann, edebî eserin çözümlemesinde yazarı bu işlemin dışında bırakmasa da tamamen merkeze almaz. Çünkü önemli olan incelenen edebiyat ve sanat eserinde yaratıcının bireysel duyarlılığından giderek tarihsel ve toplumsal gerçekliği ortaya koyan yolu bulup çıkarmaktır.<sup>7</sup> Başka bir ifadeyle yazarın büyüklüğü, egemen ideolojiyi edebiyat aracılığıyla elle tutulur hâle getirmesidir.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Ayten Er, İrfan Atalay. (2013). “Oluşumsal Yapısalcılık Bağlamında ‘Sorunsal Kahraman’ ve ‘Dünya Görüşü’ Kavramları: Bernand-Marie Koltès’in Batı Rıhtımı (Quai Quest)”, (*Humanitas*, Güz 2, s. 28.

<sup>5</sup> Nedim Gürsel. (2005). *Başkaldıran Edebiyat*, İstanbul: Doğan Kitap, s. 26.

<sup>6</sup> Ayten Er, İrfan Atalay. *a.g.m.*, s. 29.

<sup>7</sup> Lucien Goldmann. (1998). *Diyalektik Araştırmalar*, Çev. A. Arkay, İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, s. 76.

<sup>8</sup> Jale Parla. (2003). *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 39.



Belirli bir toplumsal grup ya da sınıfa özgü, özellikle de felsefede açığa vurulan zihinsel yapıları belirleme amacı güder. Günlük bilinç, rastgele, şekilsiz bir şeydir; fakat bir sınıfın özel yeteneklere sahip bazı üyeleri –örneğin sanatçılar– bu karışık, düzensiz deneyimi aşır, kendi sınıf çıkarlarını daha net bir diyagram halinde ifade edebilir. Goldmann, bu 'ideal' yapıya 'dünya görüşü' adını verir; bir toplumsal grubun düşüncesini ve sanatını sessizce şekillendiren ve onun kolektif bilincinin ürünü olan, zihinsel kategorilerin özgül bir düzenlenişidir.<sup>9</sup>

Yazarın büyüklüğüne etki edecek kadar önemli olan dünya görüşü kavramı, Goldmann'ın ortaya koyduğu oluşumsal yapısalcılığın temel meselelerindedir. Goldmann'a göre roman, *yazarın etiğinin, eserin estetik sorunsalına dönüştüğü* tek edebî türdür.<sup>10</sup> Bu noktada denilebilir ki, Goldmann, romana ve onu üreten yazara toplumsal bir kaftan biçmektedir. Goldmann, romanı, temelde, toplumun yaşadığı tüm olayların kaydedildiği bir günlük olarak görmektedir.<sup>11</sup> Yani yapıt ve onu oluşturan yazar, zorunlu olarak toplumun bir parçasıdır ve bu yazgıdan kaçmak mümkün değildir.

Edebiyat sosyolojisinde oluşumsal yapısalcılık; içerik arayışından sıyrılıp yapıtın edebiliğine de eğilmesiyle diğer türdeşlerine kıyasla daha özgün ve kapsayıcı bir noktada bulunmaktadır. Goldmann'ın teorisi kapsayıcıdır; çünkü sosyolojik yönüyle "oluşumsal" olduğu kadar romanın yapısına da baktığı için "yapısalcı"dır. Metodun ana ilkesini "*romanın yapısı*" ile bu yapının içinde geliştiği *sosyal yapı* arasındaki ilişkiyi kurmak" şeklinde özetleyebiliriz.<sup>12</sup>

Metot bahsini bitirmeden önce Goldmann'ın yönteminde öne çıkan birkaç kavramdan bahsetmek yöntemi kavramak için faydalı olacaktır. Bu kavramların ilki "anamlı yapı"dır. Goldmann'a göre anlamlı yapı, yazınsal ya da düşünsel bir metnin tutarlı bir bütünü oluşturarak kararlı bir etken, düzenli bir ilke olarak kabul edilebilir.<sup>13</sup> Goldmann için büyük yapıt öncelikle tutarlı olmalı, anlamlı yapıyı sağlamalıdır. İrfan Atalay, 'anamlı yapı' ve 'dünya görüşü' birbiriyle bağlantılıdır ve yapıtta olabilecek bütünlükler arasında, anlama ve açıklama aşamalarında her ikisi de çok önemlidir<sup>14</sup>, diyerek dünya görüşü ve anlamlı yapının birbiriyle ilişkili olduğunu vurgulamıştır. Goldmann anlayışında bir kavram olarak dünya görüşü, kısaca, toplumsal sınıfı temsil eden bilinçtir. Sanatçı sıradan bir kişiliğe sahip değildir, o özeldir ve yaşadığı toplumun özelliklerini eserlerine taşır; bu oranda da büyük yazar olur. Büyük yazar, edebî eser alanında, grubun eğiliminin olduğu tarafa yatkın, tutarlı ya da tutarlıya yakın, düşünsel bir evren yaratmayı başarmış

<sup>9</sup> Terry Eagleton. (2015). *İdeoloji*, Çev. M. Özcan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 152.

<sup>10</sup> Lucien Goldmann. *Roman Sosyolojisi*, s. 24.

<sup>11</sup> Lucien Goldmann. *Roman Sosyolojisi*, s. 24.

<sup>12</sup> Lucien Goldmann. *Roman Sosyolojisi*, s. 24-25.

<sup>13</sup> İrfan Atalay. (2007). "Jean-Paul Sartre'in Özgürlük Yolları Adlı Yapıtına Oluşumsal Yapısalcı Bir Yaklaşım", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Erzurum, s. 26.

<sup>14</sup> İrfan Atalay. *a.g.t.*, s. 26.

istisnaî bir bireydir; eserin önemi ise, benzerleri arasında, tutarlılığa yakınlığı ya da uzaklığı ile ölçülebilir.<sup>15</sup>

Yine anlamlı yapı ve dünya görüşü ile ilişkili olan bir başka kavram ise “olası bilinç”tir. Olası bilinç, deneysel olan ortak bilinçten farklı ve çok daha toplumsal olan, sınıf bilincidir. Olası bilinç; bir toplumsal grubun ulaşabileceği en üst düzey gerçekliğe olan en üst düzey katılım olarak tanımlanabilir ve bu üst düzey katılım olmadığı hallerde toplumsal grubun yapısı bozulabilir. Ancak, böyle bir ortak bilinç oluşturulmuşsa, gelecek ile şimdiiyi açıklamak ve şimdi ile geleceği biçimlendirmek olasıdır.<sup>16</sup>

Buraya kadar hem edebiyat sosyolojisi içerisinde hem de kendine özgü bir biçimde kuramını açıklanan Goldmann’ın, edebiyat incelemesinde sosyolojik yönü ağır basan yapısalcı bir eleştiri yöntemi ortaya koyduğu görüldü. Bu noktadan sonra, Reşit Hanadan’ın “Sel” adlı romanı Goldmann’cı eleştiri bağlamında ele alınacaktır.

### Reşit Hanadan ve “Sel” Adlı Romanı Üzerine

Çağdaş Kosova Türk Edebiyatının en önemli yazarlarından birisi olan Reşit Hanadan, 1955 yılında Mamuşa’da dünyaya gelmiştir. Priştine Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun olan Hanadan, gazeteci, yazar, siyasetçi ve öğretmendir. Hanadan, 1981 yılında *Tan* gazetesinde sayfa yöneticiliği ve redaktörlük yapmıştır. Bu görevini 1999 yılına dek sürdürmüş olan Reşit Hanadan, 1999 yılından sonra NATO’nun Kosova’ya müdahale etmesiyle Türkiye’ye göç etmiştir. Gazeteciliğe Bursa’da devam eden Hanadan, burada yerel bir gazetede çalışmıştır. Daha sonra, olaylar yatışınca, ülkesine dönmüş ve halen sürdürmekte olduğu öğretmenlik mesleğine atılmıştır.

Kosova Türklerinin geçmişte yaşadığı acılar, onun eserlerinin altyapısını oluşturmaktadır. Bu acılar, tarihi gerçekler ona hem konu hem de karakter yaratmada ilham olmuştur. Hanadan için sanat; insana dair her ne varsa onu anlatmaktır. O, insanın doğasında bulunan kıskançlık, cinsellik, aşk vb. tüm duygu ve güdülerin edebiyata taşınabileceği kanısındadır. Hanadan bununla da yetinmez, insanın dışında, insan çevresinde gelişen savaş ya da göç gibi toplumsal olguların da edebiyat düzlemine taşınabileceğine inanmaktadır. Reşit Hanadan bu noktada romanı, tıpkı Stendhal gibi, yol boyunca gezdirilen bir ayna olarak görmektedir.

Reşit Hanadan söz konusu gerçekçi çizgisini ilk romanı olan *Sel*’de başarılı bir şekilde ortaya koymuştur. Tarımda makineleşmeyle birlikte köyde yaşanan köklü gelişmeler etrafında kuşak çatışması, siyasal düzen, Kosova Türklerinin tarihsel yazgısı ve bu insanların yeniçağla birlikte geliştirdikleri bilinci/duyarlılığı başarıyla anlatmıştır. Bu başarısından dolayı kendisine dönemin Yugoslavya Başkanlık Divanı tarafından ödül verilmiştir. Ayrıca bu eser, Yugoslavya Türk edebiyatında yayımlanan ilk roman olma özelliğine de sahiptir.

<sup>15</sup> Goldmann. *Roman Sosyolojisi*, s. 78.

<sup>16</sup> İrfan Atalay. *a.g.t.*, s. 37.

*Sel* romanında yazar henüz tarımda makineleşmeye yeni geçmiş bir toplumda gelenek ile bu yeniliğin çatışmasını işlemiştir. Roman, anlatının başkişisi olan Yakup Ağa'nın ekseninde gelişmektedir. Yakup Ağa önceleri karşı çıktığı traktöre oğlu Salim'in ısrarı üzerine yanaşır ve köylünün diline düşer. Yakup Ağa, traktörü alırken bozulması durumunda onu parça parça edeceğini peşinen belirtmiştir. Korkulan olur ve traktör bozulur. Oğlu Salim yedek parça aramak için şehre gitmiştir. Bu sırada köyde dedikodu almış yürümüştür. Yakup Ağa köylünün baskılarına karşı koyamaz ve sözünü tutarak traktörü uçurumdan aşağı atar.

Reşit Hanadan'ın bu romanındaki çatışma yalnızca tarımda makineleşme üzerine değildir; gelenek ile yenilik kültürel değerler açısından da bir çatışma yaratmaktadır. Romanın çoğu genci, yaşlıların aksine nişanlıyken görüşmenin normal olduğu görüşündedir. Salih ve Esmâ'nın muhtelif bahanelerle gizlice görüşmeleri ve hatta bu görüşmelerin çoğunluğunda, تنها bir yerde, ilişki yaşamaları ve bu ilişkilerin birinden Esmâ'nın hamile kalması bu entrik yapıyı daha da coşkun kılmaktadır. Yakup Ağa, tüm bu yaşananlardan dolayı hastalanır; oğlu Salim, güç de olsa kendini affettirir. Romanın son bölümünde ise düğünleri yapılır. Salim zorla aldırıldığı ve babasının uçurumdan attığı traktörünün yerine aile dostları Goralı Smaylo düğün hediyesi olarak bir traktör alır onlara. Böylece anlatı mutlu bir son ile noktalanır.

### **Anlama Aşaması (İçkin Çözümleme)**

Reşit Hanadan'ın düğün, nefis ve arzu gibi bireysel konu ve temlerinin yanı sıra tarımda makineleşme, egemen ideoloji ve yönetim gibi toplumsal konuların da yer aldığı *Sel* romanının teknik yönü, yani zaman, kişi ve mekân gibi unsurları anlama; anlatının kaynağı da açıklama aşamasında açıklanacaktır. Anlama aşaması, metni bir bütün olarak var eden tüm oluşturucunun veya yapıcının, başka bir ifadeyle çevreleyici unsurların incelemesine yönelik bir aşamadır. Anlama aşamasında; metnin bakış açısı, zaman, mekân ve toplumsal yapısı ile ilişkisi üzerinde durulur.

### **Bakış Açısı**

Reşit Hanadan, hem Kosova Türk edebiyatının hem de kendisinin ilk romanı olan *Sel*'i Tanrısal bakış açısı ile yazmıştır. Reşit Hanadan diğer romanlarında da Tanrısal bakış açısını kullanır. Hanadan'ın bu ısrarında karakterizasyon kolaylığının büyük etkisi vardır. Tanrısal bakış açısında olaylar, kimi zaman yakından, kimi zaman uzaktan sunulur; kahramanın iç dünyalarında geçen duygu ve düşünceler, okuyucuyu ikna edecek düzeyde yansıtılır; romanın gerilimli atmosferi, yerine göre hızlandırılıp yavaşlatılır.<sup>17</sup> Reşit Hanadan da *Sel* adlı romanında bu tekniği –birkaç kusuru dışında– başarılı bir şekilde kullanmıştır. Yazarın söylemine kimi zaman coşkulu bir nutuk kimi zamansa lirik bir hava hâkimdir.

Reşit Hanadan *Sel*'de toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla çıkar ortaya. Roman, ana hatlarıyla, hem nesil hem de yenilik-gelenek çatışması ekseninde

<sup>17</sup> Mehmet Tekin. (2012). *Roman Sanatı (Romanın Unsurları 1)*, İstanbul: Ötüken Yayınları, s. 58.

gelişir ve devam eder. Reşit Hanadan, Tanrısal bakış açısının sağladığı “her şeyi görme/bilme” hâkimiyetini karakterlerin söz konusu kutuplaşmalardaki fikrini okuyucuya aktarırken çok sık kullanır.

Yazar/anlatıcı karakterlerin düşüncelerine hâkimdir. Çoğu zaman bir iç monolog ve iç çözümlene tekniklerinden faydalanarak bunu sağlar. Reşit Hanadan, Tanrısal anlatıcının bu yönünü ve iç monolog ile iç çözümlene tekniklerini anlatı süreci boyunca kullanır. Bu, romana psikolojik derinlik katarak okuyucuyu karaktere daha da yakınlaştırmaktadır:

*“Salim’in ‘nişanlımın yüzüne bakamaz oldum’ demesiyle Remziye kendine gelir gibi oldu. Görünüşüyle yüreğini parçalayan oğlunun bu sözlerinden bir mana çıkarmaya çalıştı. Traktör belasını unutmuş, düşünceleri bu sözlere takılmıştı. ‘Yoksa oğlu nişanlıyla gizlice buluşuyor muydu?’ Beynini bu kuşku kemirmeye başladı şimdi de. Ancak oğluna belli etmedi kuşkusunu.”<sup>18</sup>*

### Zaman

Roman sanatında zaman mefhumu vak’ayı oluşturan önemli bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar, anlatıyı tanzim ederken zaman mefhumu üzerinde düşünmek zorundadır. Çünkü roman sanatında zaman, anlatı içerisinde olayların yaşanış sırasından, hangi zaman dilimi içerisinde yaşandığına kadar pek çok konuda belirleyici konumdadır.

Reşit Hanadan *Sel*’in hikâyesini kronolojik bir zaman dilimi üzerine oturtmuştur. Fakat yazar, karakterlerin tanıtımı ya da romanın genel seyri için önemli olan tarihi olayların hatırlatılması veya anlatılması gibi gerekli durumlarda anlatı zamanını durdurup geriye dönüşler yapmıştır.

Romandaki olay zamanı, kabaca, ilkbahar ile sonbahar arasındaki bir süreci kapsamaktadır. Yazar olay zamanı ile ilgili ilk bilgileri anlatının ilk sayfalarında Salim tarladayken vermektedir:

*“Kendisi de bitmiş tükenmişti öküzlerle birlikte. İlk yazın gelmesiyle birlikte, tarlaları ekime hazırlayabilmek için, birkaç gündür sabahın köründe kalkıyor, gün boyu çift sürdükten sonra da akşamları bitkin, kendinden geçmiş bir halde eve dönüyordu.”<sup>19</sup>*

Anlatının ilkbahar ile başladığını gösteren farklı belirtkeler mevcuttur. Bunlardan bir tanesi de Hıdırellez’dir. Bu belirtke ilk olarak “*Hıdırellez’e birkaç gün kalmıştı.*”<sup>20</sup> cümlesiyle ortaya çıkmaktadır. Yazar, yaklaşık altmış sayfa sonra da “*Ertesi gün Hıdırellezdi.*”<sup>21</sup> şeklinde bir ifadeyle ilkbaharın geldiğini açıkça belirtmektedir. Bilindiği üzere Hıdırellez geleneği, bir bayram olarak bütün Türk milletinin topluca katıldığı, kutladığı, birtakım törenleri yerine getirdiği bir bahar bayramıdır. Bu tarih kışın bitişi yazın

<sup>18</sup> Reşit Hanadan. (1987). *Sel*, Priştine: Tan Yayınları, s. 18.

<sup>19</sup> Reşit Hanadan. (1987). *Sel*, s. 10.

<sup>20</sup> Reşit Hanadan. (1987). *Sel*, s. 38.

<sup>21</sup> Reşit Hanadan. (1987). *Sel*, s. 97.

başlangıcı, yılbaşı olarak kabul edilir.<sup>22</sup> Böylece ilkbahar ile başlayan roman Kasım ayındaki sonbahara dek devam eder. Okur, romanın Kasım ayında son bulduğunu Salim ve Esmâ'nın düğününden anlamaktadır. Roman bu düğünle birlikte son bulur.

Yapıtta göze çarpan bazı bilgiler olay zamanının hangi yıl içerisinde olup bittiğini tahminen de olsa bize söylemektedir. Smaylo'nun "Savaşın son yıllarıydı" ifadesine karşın, yazar/anlatıcı tarafından yapılan iç çözümleme ile Yakup Ağa'nın "Gora'ya dönmüştü köyde beş yıl kaldıktan sonra" ifadesi Smaylo'nun 1947-48 yıllarında köyüne döndüğünü göstermektedir. "Aradan aşağı yukarı yirmi yıl geçmişti" ifadesi ise olay zamanının, tahminen, 1967-68 yılı olduğunu göstermektedir. Yazarın bu yılı seçmesi elbette tesadüfi değildir. 1967-68 yılları Yugoslavya'nın Kosova Türklerine karşı biraz daha iyi niyetli yaklaştığı süreçtir. Yazar, buna rağmen bürokraside aksayan tarafların olduğunu ve genel ekonomik tabloyu çizmek açısından bu süreci tercih etmiştir.

### Uzam

Reşit Hanadan, bu ilk romanda mekân tercihini dar tutmuştur. Roman, oldukça dar bir çevrede geçmektedir. Geriye dönüşlerle farklı mekânlardan bahsedilmiş olursa da, vakanın cereyan ettiği yer Mamuşa'dır. Reşit Hanadan'ın yaşadığı çevrenin adamı olduğunu, bu coğrafyayı iyi bildiğini daha önce söylemiştik. Bu nedenle yazar mekân tasvirlerinde köy ve köy yollarını anlatmaya ağırlık vermiştir. Yazar anlattığı çevreye olan hâkimiyetini yılın belirli noktalarındaki mevsimsel değişimleri ifade ederek de göstermektedir. Bu noktada, Salim'in hayvan pazarına giderken kullandığı yolun anlatımı ifadelerimizi destekler niteliktedir. Yazar, burada yolun hem tarihçesini verir hem de hangi mevsimde ne durumda olduğunu ve ne gibi kolaylıklar sağladığını açıklar:

*"Öküzlerin yuları elinde olduğu halde, kendisi önde, öküzler ardında yarım saattir yürüyordu kır yolunda. Hayvan satmak için kente gitmek ya da kentte satın aldıkları hayvanları köye getirmek zorunda kalanlar, yüzyıllardır alışa gelindiği gibi, Sırbiça yolunu kullanırdı.*

*Yol bu adı, Mamuşa ovasının sınırında, Mamuşa ile Prizren arasındaki mesafenin aşağı yukarı ortasında yer alan Sırbiça köyünden almıştı. Yörede genelde Sırpların yaşadığı ender köylerden biriydi.*

*Savaştan önce, köylüleri kente, gerek yaya, gerek at veya öküz arabasıyla hep bu yolu ulaştırmıştı."*<sup>23</sup>

Yazar/anlatıcı romandaki evlerin ya da buna benzer kapalı alanların tasvirinde oldukça ketum davranır. Yazar, romanda kişi tasvirine daha büyük bir yer ayırmıştır. Dar anlamda mekân tasvirlerini birkaç sözcükle geçiştirmektedir. Yazar/anlatıcının verdiği kısıtlı bilgiler sebebiyle ne Yakup Ağa'nın evinin ne de Bilal Öğretmenin evinin nasıl bir şey olduğunu

<sup>22</sup> Erman Artun. (2007). "Türk Halk Kültüründe Hıdırellez", Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırma Merkezi, s. 1.

<sup>23</sup> Reşit Hanadan. (1987). Sel, s. 43.

anlayamıyoruz. Buna karşılık yine açık alan olan bahçelerin tasviri daha açıklayıcı bir şekilde yapılmaktadır. Örneğin, anlatıcı Bodur Basri'nin bahçesini şu şekilde tasvir etmektedir:

“Bodur Basri'nin bahçesi bir buçuk hektar kadardı. Yoldan dereye doğru uzanıyordu. Çok daha alçakta kalıyordu dere ovanın bu taraftaki yüksekliğine oranla. Beş yüz metre kadar vardı yoldan dereye kadarki mesafenin uzunluğu. Tarlalar hep bu şekilde yoldan dereye doğru uzanıyorlardı. Bu tarafları hep bahçelikti genelde. Arada bir mısır tarlasına da rastlanıyordu.”<sup>24</sup>

Görüldüğü üzere yazar, *Sel*'de açık alanların tasvirinde kapalı alanların tasvirine nazaran çok daha açıklayıcı bir tavra sahiptir. Yazar Reşit Hanadan, *Sel*'i oluştururken kendi insanını, kendi çevresini esas almıştır. Bu nedenle yazar, hem kendisinin hem de Kosova Türk edebiyatının ilk romanı olan *Sel*'de doğduğu, büyüdüğü çevrenin üzerinde durmuştur. Yazarın bu tercihi, bir ilk roman oluşundan kaynaklanması muhtemeldir.

### Kişi

Reşit Hanadan'ın *Sel* romanındaki kişilerin değerlendirilmesinin yapılacağı bu bölümde öncelikle kişi olma ve birey olma arasındaki diyalektik ilişki üzerinde durulacaktır. Bu ilişki, romanı oluşturan temel yapıların bir iç okuması sonucu ortaya çıkabilecek türdendir. Hanadan'ın ilk romanı da bu tür bir okumaya yatkındır.

Birey, en temel tanımıyla “kendine özgü nitelikleri yitirmeden bölünemeyen tek varlık, fert[tir].”<sup>25</sup> Bireyleşme ise “bağımsız kişiliğe varan gelişme süreci[dir].”<sup>26</sup> Bu noktada birey olabilmenin temel koşulu için “bağımsız” olabilmek, dense yanlış olmaz. Hanadan'ın bu romanında kişilere baktığımızda tam anlamıyla bir bağımsızlık yoktur. Her bireyin üzerinde ya toplum ya da aile içi hiyerarşiden kaynaklanan bir kontrol, kısıtlama mekanizması mevcuttur. Bu mekanizmayı kontrol eden merci yine toplumdur. Bu nedenle çok rahat bir şekilde toplumun bu roman içindeki en baskın karakter olduğu söylenebilir.

Reşit Hanadan'ın *Sel* romanı klasik ulusal epiktir. Ülkenin tarihsel sürecini, yurttaşlarının kaderlerini anlatma hırsı içerisindedir. Burada gözden kaçırılmaması gereken bir şey var ki, o da bu ulusallığın modern bir ulusallık olmadığıdır. Yani Hanadan çok önceden yaşanmış olayları çok sonra anlatarak ulusal bir portre çizme girişiminde bulunmuştur. Bunu başardığını söylemek de yanlış olmaz. Çünkü *Sel*'de anlatılanlar Kosova Türklerinin yazgısıdır. Ancak burada şöyle bir durum vardır: Hanadan, ulusal bir epik yaratmıştır ama yarattığı karakterler de ulusallığın kısılcıdadır. Burada anlatılmak istenen, karakterler gelenek, din ve aile yapısının yarattığı ortamda ancak bu üçlünün izin verdiği kadar var olabilmişlerdir. Sözgelimi romanın en güçlü karakteri olan Yakup Ağa, traktörü bozulunca camiye gitmek istemez fakat toplumun ne diyeceğinden çekindiği için camiye gider. Burada Yakup

<sup>24</sup> Reşit Hanadan. (1987). *Sel*, s. 226.

<sup>25</sup> TDK. (2011). “birey”, s. 354.

<sup>26</sup> TDK. (2011). “bireyleşme”, s. 355.

Ağa'nın camiye gitmesi dinsel bir emir nedeniyle ibadet etmek için değil de toplumsal baskıdan sakınmasından dolayıdır. Yani Hanadan'ın portresini çizdiği toplum, yine Hanadan'ın karakterleri üzerinde baskıya sebep olmaktadır.

Buna göre, Reşit Hanadan'ın bu romanında birçok karakter vardır ama tek bir tane dahi *birey* yoktur. Çünkü romanda her karakterin üstünde başka bir ezici güç vardır. Ataerkil bir toplum olması nedeniyle zaten "baba" otoritesi ilk ezici güç durumundadır. Ancak ev içinde ezici olan babayı, yani Yakup Ağa'yı da toplum/köylü ezmektedir. Köylü ise geleneğin dışına çıkmaz ve asla tam anlamıyla bir birey olamaz.

Bu söylediklerimiz haricinde roman karakterleri için önemli olan bir başka şey de kutuplaşmadır. Roman içinde karakterler "gelenekçi" ve "yenilikçi" olmak üzere iki ayrı gruba ayrılmaktadır. Bu gelenek ve yenilik de kendi içinde "tarımda makineleşme" ve "örf-adet" olmak üzere iki farklı şekilde ayrılmaktadır. Yani karşıtlık hem tarımda makineleşme için hem de örf-adetlere inanma ve inanmama için vardır.

Tarımda makineleşmedeki kutuplaşmayı ve tarafları şöyle kategorize etmek mümkündür: Yakup Ağa, Bodur Basri ve birtakım köylüleri gelenekçi/olumsuz tip olarak belirtilebilir. Bunlar, tarımda makineleşmenin zararlı olduğunu öne sürerek bu sürece karşı gelirler. Öteki tarafta ise Salim, Yaşlı İmam ve Rüstem Dayı gibi tipler vardır. Bunlar da, ilk grubun aksine, tarımda makineleşmenin faydalı olduğuna inanırlar. Kategorize edilen bu guruplar esnektir. Örneğin Yakup Ağa romanda bir noktaya kadar olumsuz iken, bir noktadan sonra olumlu olmuş ve karşı gruba geçmiştir. Onun fikirsel anlamda yaşadığı değişim ve köyün traktör sevdası kapitalizmin bir sonucu, metanın insan üzerindeki etkisidir. Marx'ın iktisadi analizlerini Max Weber'in rasyonalizasyon kuramı ile birleştiren Lukács, *Tarih ve Toplum Bilinci*'nde, meta biçiminin kapitalist toplumlarda, toplumsal yaşamın her tarafına nüfuz ettiğini ve insan yaşantısının insanlıktan uzaklaştırılması, nicelikselleştirilmesi ve kapsamlı makineleştirilmesi şekline büründüğünü öne sürer.<sup>27</sup> Öznenin nesneleşmesi, yani benlik ve kişiliğimizin nesnelere tarafından yönetilmesi, ilişkilerimize nüfuz etmesine Marx "mal fetişizmi" dediğini Lukács ve Goldmann "şeyleşme" olarak adlandırmıştır.

Özerk nesneye ve kurumlardan oluşan ironik bir dünyanın bunalıtığı insani özne büyük bir hızla bu şeyleşmiş kendi yaratıcı pratiğini tanıma gücünden yoksun, atıl, seyre dalmış varlığa indirgenir.<sup>28</sup> Nesnenin çekim kuvvetine kapılmış bir öznenin mutlu olması düşünülemez. Çünkü sahip olma eylemini nesne yürütmektedir. Özne, bu ilişki içerisinde her ne kadar mutlu görünse de zamanla mutsuz olacaktır. Anlatıda Salim'in traktöre olan düşkünlüğü ve köyün traktöre verdiği değer konuya iyi bir örnektir. Salim, arzu ettiği nesneye kavuşur ve hem Salim hem de ilk elde traktöre karşı çıkan Yakup Ağa zamanla traktöre teslim olup onu hayatlarının merkezine almışlardır. Öyle ki, köylüler traktör ile ilgili övücü sözler söyledikçe gururu

<sup>27</sup> Terry Eagleton. *a.g.e.*, s. 136.

<sup>28</sup> Terry Eagleton. *a.g.e.*, s. 136.

okşanan Yakup Ağa ve nişanlısına hava atan Salim, traktör bozulunca çok üzölmüş ve yenisi alınınca da bir o kadar sevinmişlerdir. Köyün her hanesi traktörü yüceltmış, onu “yenilik/modernleşme” olarak değil de bir mucize gibi karşılamışlardır. Bununla birlikte kişisel ilişkileri bozulmuş, tartışmalar yaşanmıştır. Üstelik bu durum sosyalist dünya görüşüne sahip bir toplumda yaşanmıştır. Oysa sosyalizm kişiyi mutlu kılma ve daha uygun bir dünyada yaşatmayı esas alır. Ancak nesnenin özne üzerindeki hâkimiyeti artmış ve bu amaç gerçekleşmemiştir.

Bir başka sorun olan örf-adet konusundaki kutuplaşma şu şekilde ifade edilebilir: Köyün adetleri gereği nişanlı kimse düğün gününe dek nişanlı ile görüşmez, bu doğru değildir. Ancak Salim, Esmâ, Cemil ve Hülya gibi kişiler bu yargıyı yıkar ve düğün öncesi görüşürler. Söz konusu kişilerin karşısında ise başta Remziye ve Yakup Ağa olmak üzere köyün geri kalan tüm kişiler vardır, diyebiliriz. Aslında bu kısım da yukarıda değindiğimiz toplumsal baskı ve birey olamama konusuna bir örnektir. Belki de köydeki diğer nişanlılar da birbirleriyle görüşmek istiyorlardır ama toplumsal bir baskı korkusuyla bunu yapmıyorlardır. Fakat modernleşen dünyanın bir sonucu olarak geleneksel dayatmalarda çatlaklar oluşmuş, bu çatlaklar da değişmekte olan çağa karşı direnç gösterememektedir. Anlatıdaki genç nüfusun gizli gizli buluşmaları da bunun bir göstergesidir.

### Toplumsal Yapı ve İlişkiler

Reşit Hanadan, *Sel* romanını kurarken roman içindeki toplumu Yugoslavya dönemindeki Türk toplumunu örnek alarak kurmuştur. Romanda sosyalist sistemin, makineleşmenin hâkim olduğu bir toplumsal yapı vardır. Romanın geçtiği yıllardaki, yani 1968-69’lu yıllardaki gelişmeler göz önüne alındığında gerçek dünyadaki o siyasi olayların roman içindeki varlığı çok rahat bir şekilde görülecektir.

Öğretmeni, muhtarı ve imamıyla klasik bir köy romanı kadrosuna sahip olan *Sel*’in toplumsal yapısı hakkında göze ilk çarpan şey tarımda makineleşme sürecidir. Romanda köy halkı bu süreci bir anda kabullenememektedir. Özellikle de Yakup Ağa, tarımda makineleşmeye, daha genel bir ifadeyle tüm “*yeni buluşlara düşman*”<sup>29</sup> bir kişi olarak karşımıza çıkmıştır. Ancak o da tarımda makineleşmenin üstünlüğünü kabul etmiştir. Çünkü tarım, köy halkının tek geçim kaynağıdır. Makineler tarımsal faaliyetlerde köy halkına hem zaman kazandırır hem de kolaylık sağlar. Bu nedenle tarımda makineleşme, bir anlamda kaçınılmazdır.

Öte yandan romanda toplumsal yapının oluşma biçiminde sınıfsal farklılıkların etkili olduğu çok açıktır. Sözelimi, romanda ağa, belediye delegesi, muhtar, imam ve köylü gibi farklı kişiler vardır. Köylü bu ulamda en alt kısımda yer alır ve hemen sonra ağa gelir. Muhtar ve öğretmen birbirine üstünlük kurmaz romanda, geri planda kalır. Ancak köylü ve kısmen de olsa ağa üzerinde etkilidirler. Onların etkili olmasındaki sebebi birisinin “eğitimli” olması, diğerinin de “resmî” bir yanının olmasıdır. Ne bir öğretmen kadar “eğitimli” ne de bir muhtar kadar “resmî” olan imam ise bunların da

<sup>29</sup> Reşit Hanadan. (1987). *Sel*, s. 73.



üstündedir. Köyde her zaman söz sahibi odur. Hatta muhtar, sözünün dinlenmesi için ondan yardım istemiştir. Bu ulamda imamdan da yüksek olan tek kişi köy delegesidir. Onun bu denli yüksek olması, resmî kuruma bağlı olmasıdır. Yani devleti temsil ediyor olmasıdır.

Görüldüğü üzere romandaki sınıfsal yapıda kişiler ya ekonomik bir üstünlük ya da resmî bir kimlik ile bir üstünlük kazanmıştır. Ancak bu üstünlük sabit değildir. Roman içindeki toplumsal yapı, dikey hareketlilik ile sınıflar arası geçişe açıktır. Bodur Basri'nin Yakup Ağa'ya "Ağa" dememesi ve ona karşı üstünlük kurabilmesi de bundan kaynaklanmaktadır. Burada önemli olan ve alt edilemeyen güç egemen ideolojidir. Uzun Hasan ve ekibi köye asfalt yol yaptırmak ister ve bunun için köylüden para toplar. Köyün belediye delege Sabri'nin geleceği gün köylü büyük bir sevinç içindedir. Börekler, tatlılar ve daha bir sürü yiyecek-içecek hazırlamışlardır. Köylünün beklediği şey iş makineleridir aslında. Ancak Sabri Efendi tek başına gelir ve asfalt yolun şu an mümkün olmadığını söyler. Bunun üzerine Uzun Hasan hazırladıkları şeyleri verip vermeme konusunda kararsız kalsa da, Sabri Efendinin gönlünü hoş tutmak için verir. Reşit Hanadan, Uzun Hasan'ın bu davranışıyla dönemin egemen ideolojisinin köylü üzerindeki etkisini çok net bir şekilde ifade etmiştir.

*Sel* romanında din ve gelenekler de toplumsal yapı ve ilişkileri açısından oldukça önemlidir. İlk olarak dini ele alırsak, onun Yaşlı İmam nezdinde ne kadar baskın olduğunu görürüz. Hakeza gelenek de öyle. Çünkü her ikisi de romandaki kişilerin hayatlarında etki sahibidir. Bu kişiler namaz kıldığı gibi Hıdırellez de kutlarlar. Çünkü egemen ideolojinin baskısı altında kendi kimliklerini ancak bu şekilde korumaktadırlar. Yakup Ağa, köylü içine çıkacak yüzü yokken bile cuma namazına gitmeyi düşünür. Gerçi bu davranışında toplumsal baskıdan çekinmesinin rolü çok yüksektir ama yine de dikkate değerdir.

Romanda gelenek de çok baskındır ve mutlaka uygulanmaktadır. Sözelimi, Salim ve Esmâ'nın düğün öncesi ilişki kurmaları, hatta bu ilişkiden bir de çocuk yapmaları dahi geleneğin uygulanmasına engel olmamıştır. Hıdırellez kutlamaları neşe içinde gerçekleşir. Züleyha kızı Esmâ'ya kısıtlama getirirse de Hıdırellez söz konusu olunca bir şey demeye çekinir.

Reşit Hanadan, dönemin şartlarına başkaldıran bu uygulaması ile kişilerin baskı altında dahi kimliklerini koruyabileceğini, en azından bunun mücadelesinin verilmesi gerektiğini savunmuştur. Çünkü romandaki anlatımda din ve geleneğin siyasi organların üzerinde olduğu çok açıktır.

#### **Açıklama Aşaması (Aşkın Çözümleme)**

Goldmann'ın yönteminde ikinci aşamayı oluşturan *açıklama aşaması*, dönemin sınırları içerisinde yapıtın oluşumuna etki eden her türlü tarihsel süreci kapsamaktadır. Goldmann'ın anlayışında metni oluşturan teknik etmenler kadar anlatıya kaynaklık eden temel etmenler de gün ışığına

çıkarılmayı bekler. Demek ki yazarın anlatısına esin kaynağı olan öğeler de inceleme içinde yer almalıdır.<sup>30</sup>

### **Anlatının Kaynağı**

Reşit Hanadan, *Sel* romanını 1985 yılında yazmaya başlar ve roman 1987 yılında Tan Yayınları tarafından yayımlanır. Roman, Yugoslavya (Kosova) Türk edebiyatının ilk örneğidir. Hanadan için sanat, insana dair her şey olduğuna göre, bu eser de anlattığı topluma dair her şeydir. Romanın anlattığı toplum ise Kosova Türkleridir. Dolayısıyla hem Hanadan’ın sanata yönelik bakış açısı hem de romanın ilk olması, yapıtı Kosova Türklerinin sosyolojik yapısına dair bilgiler barındıran ilk eser konumuna getirmiştir.

Reşit Hanadan’ı toplumsal konularda yazmaya yönelten toplum bilinci veya olası bilinci oluşturan ise Kosova Türklerinin geçirdiği tarihi evrelerdir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında özgürlük ve eşitlik parolasıyla yönetime gelen Tito’nun, Stalin ile birlikte oldukça acımasız uygulamalara imza atması ve bölgedeki Türk nüfusunu yok sayılması göç gibi ciddi meselelere kapı aralamıştır. Zamanla Tito ve Stalin ortaklığı bozulmuş, bölgede Türklerin de yaşadığı hatırlanmıştır. İşte anlatıdaki olayların yaşandığı zaman dilimi böyle bir dönemi kapsar. 1967-68 yıllarında Tito her ne kadar kapsayıcı olmaya çalışsa da yönetimdeki bazı Sırp milliyetçileri gizlice ayrılıkçı uygulamalara devam etmiştir. Anlatıda köye yapılması planlanan asfaltın bir türlü yapılmaması ve köylünün sırf asfalt yaptırmak için köyden gelen yöneticiye börekler, tatlılar, yemekler hazırlaması işlerin nasıl yürüdüğünü gösterir niteliktedir. Reşit Hanadan da kendi toplumunun içinde bulunduğu durumu kavrayıp bunu açıkça dile getirerek ideal olana ulaşmıştır.

Romanın dayanağı tamamen hayal değildir ve tıpkı Rüstem Dayı örneğinde olduğu gibi gerçek kişi ve mekânları da içermektedir. Roman “tarımda makineleşme” ve “Salim ile Esmâ’nın evliliği” üzerine kurulmuştur. Bu iki yapıdan birincisi olan tarımda makineleşme, anlatının sosyolojik katmanını oluştururken, Salim ve Esmâ’nın evliliği de, yapıtı, bir dekor gibi çok katmanlı ve gerçekçi kılan olaylardır. Şimdi anlatıya konu olan bu olaylar ayrı ayrı ele alınacaktır.

*Sel*’in çevresel katmanı olan tarımda makineleşme anlatının en koyu, en belirgin rengidir. *Sel*’de anlatılan toplum birkaç farklı yapıyla öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki ekonomisinin tarıma ve hayvancılığa dayalı olmasıdır. Bu nedenle anlatının odağındaki nesne olan traktör de önem kazanmıştır. “Tarımda makineleşmenin son aşaması ve en önemlisi olan traktör, dünyada tarımın en önemli makinesidir. Bir ülkenin tarımsal gelişme işlevi traktörün varlığı ve fazlalığıyla değerlendirilmektedir.”<sup>31</sup> Anlatı traktörün ülke genelinde kullanımı hakkında bilgi vermese de bu sayının fazla olması çok güçtür. Traktör sahibi kişilerin yaşadıkları köyün önde gelen kişileridir. Yakup Ağa’yı traktör almaya iten bir sebep de budur. Köyün önde

<sup>30</sup> Ali Tilbe. (2004). “Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri”, *Jean-Paul Sartre’in Bekleyiş Adlı Romanına Goldmann’cı Yazın Toplumbilimsel Bir Yaklaşım*, Edt. Köksal Alver, Ankara: Hece Yayınları, s. 101.

<sup>31</sup> M. Doğan. (2005). “Türkiye Ziraatinde Makineleşme: Traktör ve Biçerdöverin Etkileri”, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, *Coğrafya Bölümü Dergisi*, s. 68.

gelen kişilerden birisidir ve eğer olacaksa, en iyi traktör onda olmalıdır. Öyle de yapar ve Salim de işleri daha hızlı yapmaya başlar. Çünkü tarımda makineleşme çiftçiye hız ve daha çok gelir kazandırmaktadır. Çünkü toprak oldukça taze ve yumuşak olmaktadır. Bu da verimi arttırmaktadır. "Bak ana!... İyicene bak avucumdaki toprağa! Yumuşacak. Sıcaklığını hâlâ yitirmemiş, taptaze. Cıvıvıvıların üzerinde yatan kuluçkaya benzemiyor mu? Sımsıcak ana!... Her şey yetiştirir toprağın böyle sürülmüşü!..."<sup>32</sup> Salim'in serzenişleri bu kadarla da sınırlı değildir. Yorulduğunu ve bu öküzlerle çift sürmenin yavaş olduğunu söyler. Tarımda makineleşme, neredeyse, anlatının alt metnidir.

Romana konu olan toplumun göze çarpan başka bir yönü ise tarihi dayanağıdır. Roman bir yılı dahi doldurmayacak kadar kısa bir süre zarfında geçmesine rağmen, zaman zaman anlatımıyla geçmişe uzanmıştır. Rüstem Dayı'nın gençken katılmış olduğu savaşlar ve anlattıklarının gerçek olduğunu ifade eden Reşit Hanadan, küçükken dinlemiş olduğu hikâyelerle romanının dış çerçevesini oluşturacak olan tarihsel yapıyı kurmuştur. Hanadan, Rüstem Dayı'nın anlattıklarıyla Kosova Türklerinin katıldığı savaşları, geçirdiği zor günleri edebî düzlemde yeniden yazmış, başka bir deyişle romanlaştırmıştır.

*Sel* romanına konu olan olayların bir diğer kaynağı ise dindir. Çok uzun bir süre Osmanlı hâkimiyetinde kalan Kosova Türkleri, bu süre zarfında dinlerini rahat bir şekilde yaşamışlardır. Ancak Osmanlı'nın bölgeden çekilmesiyle birlikte bazı hak ve özgürlüklerde bazı kısıtlamalar yaşanmıştır. Bunlardan birisi de her ferdin kendi dinini özgürce yaşaması özgürlüğüdür. Krallık ve sonrasındaki Yugoslavya yönetimiyle komünizm, Kosova Türklerinin İslâmiyet'i kendi topraklarında yaşamasını güçleştirmiştir. Reşit Hanadan'ın bu konuda yapmış olduğu "*Komünizm zamanında hocalar, imamlar öyle pek dikkate alınmazdı.*"<sup>33</sup> açıklaması ve dinsel düzeyde ifade edilenler gerçekten yaşanılmış ve romanı çepeçevre sarmış olaylardır.

Bunca tarihsel gerçeği içerisinde barındırması, insanlık tarihinde belirli bir zaman diliminde gerçekleşmiş olan tarihsel gelişim ve gerçekliklere dayanmasına karşın *Sel* romanı tarihi bir roman değildir. İşin aslı, romanları bir alt türe ayırmak doğru değildir. Çünkü her romanın içinde birtakım tarihsel veriler olabilir. Bunlar hayal ürünü olacağı gibi gerçek de olabilir. Yine de *Sel*'i böyle bir ayırmadan kurtarmak ve onu tarihi roman sıfatından ayrı tutmak gerekmektedir. Tarihi roman, herhangi bir tarihsel dönemi ya da olayı gerçeğe yakın, ama sanatsal bir biçimde aktaran bir roman türüdür.<sup>34</sup> Reşit Hanadan, herhangi bir tarihsel olayı ya da dönemi gerçeğe yakın bir biçimde aktarmamıştır. O, her ne kadar komünizm zamanında yaşananları romanına almış, kendi bakış açısında değerlendirip kullanmışsa da bu yapılan o dönemin anlatımı değil, yorumudur. Her yazar, eserlerinde kendi toplumunun geçirdiği tarihsel süreci yorumlayabilir. Bu, söz konusu eseri tarihi roman yapmaz.

<sup>32</sup> Reşit Hanadan. (1987). *Sel*, s. 17.

<sup>33</sup> Salih Okumuş, Halime Barış. (2015- Mayıs-Haziran). "Kosova'da Türkçeyi Bayraklaştıran Büyük Yazar: Reşit Hanadan", *Kardeş Kalemler Dergisi*, Ankara, s. 33.

<sup>34</sup> Turgut Gögebakan. (2004). *Tarihsel Roman Üzerine*, Ankara: Akçağ Yayınları, s. 15.

Reşit Hanadan’ın bu eseri de olsa olsa tarihi gerçeklikler barındıran, klasik/geleneksel köy realizmi çerçevesinde ele alınabilecek bir romandır.

Eserin dekor durumundaki olayı ve bir diğer katmanı olan Salim ile Esmâ’nın evliliği de anlatımın bir başka kaynağıdır. Ancak bu, dışsal bir gerçeklikle ilişkilendirilemez. Bu kısım, Hanadan’ın anlattığı tarihsel verilerin üstünü örten, romana akıcılık katan bir fonksiyona sahiptir. Genel çerçevede, yazarın, her türlü ulusal değerler için mücadele veren, yeniliklere açık bir dünya görüşüne sahip olduğunu söylenebilir.

### **Sonuç**

Çalışmanın hedefi, yapıtı Goldmann’cı eleştiri çerçevesinde ele almak ve yapıtı teknik yönüyle birlikte toplumsal yönünü de incelemektir. Bu noktada elde edilen sonuçlar aşağıda sıralanmıştır.

Reşit Hanadan, “*Sel*” adlı romanı oluşumsal yapısalcı eleştiri bağlamında incelendiğinde tarımda makineleşmenin yanı sıra kuşak çatışmasının yaşandığı görülmüştür. Tarımda makineleşmenin getirdiği yeniliklerin toplum nezdinde karşılanması ve kuşak çatışması romanda başarılı bir şekilde işlenmiştir. Sosyolojik bakımdan bu karşıtlıkların gerekçesi ve kültürel değerler yazar tarafından gösterilmiştir.

Roman, tarımda makineleşmenin yanı sıra, genç kuşağın yıllarca kendilerine dayatılan kültürel kalıplara karşı gelmesini de ele almaktadır. Salim ve Esmâ’nın gizlice buluştuklarını öğrenen Remziye’nin oğlu Salim’e karşı çıkışı, eski kuşağın bu tür görüşmelere olan tavrını gösterir niteliktedir. Oysa genç kuşak, bir başka kültürel değer olan Hıdırellez’i coşkuyla karşılayıp kutlarken, geleneğe yalnızca “birbirleriyle görüşme konusunda” koyduğu kurala uymamışlardır. Bu da bize genç kuşağın gelenek karşıtı olmadığını, değişen ve gelişen bir çağın gereği olarak, sadece müstakbel eşleriyle görüşmeyi arzuladıklarını göstermektedir. Diğer yandan romandaki toplumun düğün ve kına gecelerinde geleneksel değerlere sahip çıktıklarını, kız isteme törenlerinde dahi geleneği uyguladıkları görülmektedir.

Yazar, eserde zamanın modasına uymuş ve olayları bu doğrultuda anlatmıştır. Bu bakımdan eserde yaşanan çatışmaların –tarımda makineleşmenin- gerçek zaman ile uyum içinde olduğunu söylemek yanlış olmaz. Üstelik bu uyuşma, kültürel değerler ve dünya görüşü bağlamında da bir bütünlük oluşturmaktadır. Goldmann’a göre romanın unsurlarının toplumsal gerçekliklerle örtüşmesi gerekir. Dolayısıyla *Sel*’in yapısı, Goldmann’ın düşüncesini destekler niteliktedir. Hem kültürel hem de toplumsal gerçekliklerin esere yansıtılması ve bununla doğru orantılı olarak eserin yazınsal yönünün göz önüne alınması; eserin, bir yönü yapısalcılığa uzanan sosyolojik okumaya elverişli olduğunu açıkça göstermektedir.

### **Kaynakça**

ARTUN, Erman. (2007). “Türk Halk Kültüründe Hıdırellez”, *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi*.

ATALAY, İrfan. (2007). Jean-Paul Sartre’in Özgürlük Yolları Adlı Yapıtına Oluşumsal Yapısalcı Bir Yaklaşım, Yayınlanmamış Doktora Tezi,

Atatürk Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, *Sosyal Bilimler Enstitüsü*.

AYTAÇ, Gürsel, (2009). *Genel Edebiyat Bilimi*. Ankara: Say Yayınları.

DOĞAN, Mesut. (2005). Türkiye Ziraatında Makineleşme: Traktör ve Biçerdöverin Etkileri, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Bölümü Coğrafya Dergisi*, 14, 66–78.

EAGLETON, Terry. (2015). *İdeoloji*. Muttalip Özcan, Çev. İstanbul: Ayrıntı.

ER, Ayten ve ATALAY, İrfan. 2013. "Oluşumsal Yapısalcılık Bağlamında Sorunsal Kahraman ve Dünya Görüşü Kavramları: Bernard-Marie Koltés'in Batı Rıhtımı (Quai Ouest)." *Humanitas* Güz 2:27–47.

ESCARPİT, Robert. (1967). *Edebiyat Sosyolojisi*. Ali Türkay Yazıcı, Çev., İstanbul: Remzi Kitapevi.

GOLDMANN, Lucien. (1998). *Diyalektik Araştırmalar*. A. Arkay, Çev. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

GOLDMANN, Lucien. (2005). *Roman Sosyolojisi*. (Çev. Ayberk Erkay), Ankara: Birleşik Yayınevi.

GÖĞEBAKAN, Turgut. (2004). *Tarihsel Roman Üzerine*. Ankara: Akçağ Yayınları.

GÜRSEL, Nedim. (2007). *Başkaldıran Edebiyat*. İstanbul: Doğan Kitap.

HANADAN, Reşit. (1987). *Sel*. Priştine: Tan Yayınları.

OKUMUŞ, Salih ve BARIŞ, Halime (2015, Mayıs-Haziran). "Kosova'da Türkçe'yi Bayraklaştıran Büyük Yazar: Reşit Hanadan". *Kardeş Kalemler Dergisi*, Ankara.

PARLA, Jale. (2003). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları.

SÜMBÜLLÜ, Y. Z. (2006). Kemal Tahir'in Romanları Üzerine Oluşumsal Yapısalcı Bir İnceleme, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü*.

TDK. (2011). "birey". s. 354.

TDK. (2011). "bireyleşme". s. 355.

TEKİN, Mehmet. (2012). *Roman Sanatı I*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

TİLBE, Ali. (2004). "Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri", *Jean-Paul Sartre'in Beklemiş Adlı Romanına Goldmann'cı Yazın Toplumbilimsel Bir Yaklaşım*, Edt. Köksal Alver, Ankara: Hece Yayınları.