

**Uluslararası
Edebî Eleştiri Dergisi
(EEDER)**



**International
Journal of Literary Criticism**

**ISSN: 2602-4616
CİLT 3, SAYI 2, Ekim 2019**

Edebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

EDİTÖR

Dr. Öğr. Üyesi Abdulhakim TUĞLUK (İğdır Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ulaş BİNGÖL (Siirt Üniversitesi)

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Kazım YETİŞ (İstanbul Aydın Üniversitesi)

Prof. Dr. Kemal TİMUR (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi)

Prof. Dr. Zeki TAŞTAN (Yüzüncü Yıl Üniversitesi)

Prof. Dr. Şahmurat ARIK (Kastamonu Üniversitesi)

Prof. Dr. Yakup ÇELİK (İstanbul Kültür Üniversitesi)

Prof. Dr. Nihayet ARSLAN (Yıldız Teknik Üniversitesi)

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK (Gazi Üniversitesi)

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

Prof. Dr. Ebru BURCU YILMAZ (İnönü Üniversitesi)

Doç. Dr. Gökhan TUNÇ (Anadolu Üniversitesi)

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

Dr. Öğr. Üyesi Alev ÖNDER (Adana Alparslan Türkeş Bilim ve
Teknoloji Üniversitesi)

Dr. Öğr. Görevlisi Abdülkadir DAĞLAR (Erciyes Üniversitesi)

Dr. Mehmet Şahin YAVUZER

Edebî Eleştiri Dergisi

Cilt III, Sayı II, Ekim 2019

Edebî Eleştiri Dergisi,

İSAM, GOOGLE SCHOLAR, SIS İNDEX ve İDEAL ONLINE
tarafından taranmaktadır.

BİLİM VE DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK (Adıyaman Üniversitesi)

Prof. Dr. Bahir SELÇUK (Fırat Üniversitesi)

Doç. Dr. Ahmet TANYILDIZ (Dicle Üniversitesi)

Doç. Dr. Mehmet Emin ULUDAĞ (Düzce Üniversitesi)

Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ (Batman Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Resul ÖZAVŞAR (Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi)

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 Özkan CİĞA (Adıyaman Üniversitesi)

Dr. Ferhat ÇETİNKAYA (Dicle Üniversitesi)

Dr. Mehmet Emin TUĞLUK

DİL EDİTÖRÜ

Arş. Gör. Feyza BULUT (Dicle Üniversitesi)

BU SAYININ HAKEMLERİ

Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK (Adıyaman Üniversitesi)

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

Doç. Dr. Ahmet DEMİR (Başkent Üniversitesi)

Doç. Dr. Mustafa KARABULUT (Adıyaman Üniversitesi)

Doç. Dr. Mustafa AYDEMİR (Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Abdulkakim TUĞLUK (İğdır Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ulaş BİNGÖL (Siirt Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Nusret YILMAZ (İğdır Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Yusuf KÖŞELİ (Kafkas Üniversitesi)

Dr. Öğr. Görevlisi Ece SERRİCAN KABALCI (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)

Dr. Öğr. Görevlisi Tahsin YAPRAK (Adıyaman Üniversitesi)

Edebî Eleştiri Dergisi
Cilt III, Sayı II, Ekim 2019

Edebî Eleştiri Dergisi, İSAM, GOOGLE SCHOLAR, SIS İNDEK VE İDEAL
ONLİNE TARAFINDAN TARANMAKTADIR

Edebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

Kıymetli araştırmacılar,

Edebî Eleştiri Dergisi üçüncü yılında üçüncü cildinin ikinci sayısı ile edebiyat camiasıyla buluşuyor. Bu sayıda 4 araştırma makalesi ve bir kitap tanıtımı olmak üzere toplam 5 adet yazı bulunmaktadır. Bu sayımızda yazı sayının önceki sayılara nisbetle az olmasının nedeni önümüzdeki birkaç ay içerisinde neşrine hazırlandığımız Eleştiri Kuramları Özel Sayısı'na daha yoğun bir şekilde yazı gönderilmesidir. Bu vesileyle Özel Sayı'ya katkıda bulunmayı düşünen fakat bir maniden dolayı yazı gönderemeyen Hocalarımızın kıymetli yazılarını beklediğimizi bir kez daha ifade etmek istiyorum. Edebî Eleştiri Dergisi editörü olarak genelde edebiyat özelde ise Türk Dili ve Edebiyatı alanındaki çalışmaların alana özgü dergilerde neşredilmesinin önemli olduğunu düşünüyorum. Dergimiz de bu minvaldeki çalışmalarına devam etmekte ve her türlü tashih önerileri ile tenkidlerinizi kıymetli bulmaktadır. Dergimizin bir sonraki sayısı olan Eleştiri Kuramları Özel Sayısı'nda buluşmak dileğiyle saygılarımı sunarım.

Edebî Eleştiri Dergisi Editörü

Dr. Abdulhakim TUĞLUK

23.10.2019

Edebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt III, Sayı II, Ekim 2019

İÇİNDEKİLER

Özgür İLDEŞ - Rus Biçimcileri'nin İlkeleri Bağlamında Yatkı Emine Hikâyesinde "Edebîlik".....	120
Sibel YANARAY-Yakup ÇELİK - Benim Adım Kırmızı'da İmge Renk İlişkisi.....	140
Ferhat ÇETİNKAYA - Abdurrahim Karakoç'un Şiirinde İdeal Gençlik Tipi.....	158
Asiye ÇELENLİOĞLU - Alâ El-Asvânî'nin Sahte Cumhuriyet Adlı Romanında Mısır Baharı Anatomisi.....	168
Pınar ALÇİÇEK – Turgay Nar Tiyatrosu (Kitap Tanıtım).....	187

CONTENTS

Özgür İLDEŞ - "Literariness" In The Yatkı Emine Story In The Context Of The Principles Of The Russian Formalists	120
Sibel YANARAY-Yakup ÇELİK - Image/ Color Relationship In "Benim Adım Kırmızı"	140
Ferhat ÇETİNKAYA - Ideal Youth Type In Abdurrahim Karakoç's Poetry	158

Edebi Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Volume III, Issue II, October 2019

Asiye ÇELENLİOĞLU - An Anatomy Of Egyot Spring In Aswani's Novel:
Pseudo Republic **168**

Pınar ALÇİÇEK – Turgay Nar Tiyatrosu (Book Review)..... **187**

Edebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt III, Sayı II, Ekim 2019

YÜKLENME TARİHİ: 15.08.2019 KABUL TARİHİ: 07.10.2019 YAYIN TARİHİ: 23.10.2019

Künye: İldeş, Özgür (2019). Rus Biçimcileri'nin İlkeleri Bağlamında Yatık Emine Hikâyesinde "Edebîlik", c. 3/2, s.120-139 DOI: 10.31465/eeder.605608

Dr. Öğr. Üyesi ÖzgürİLDEŞ

Çankırı Karatekin Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü ildesozgur@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5326-2122

RUS BİÇİMCİLERİ'NİN İLKELERİ BAĞLAMINDA YATIK EMİNE HİKÂYESİNDE "EDEBİLİK"

"LITERARINESS" IN THE YATIK
EMİNE STORY IN THE CONTEXT
OF THE PRINCIPLES OF THE
RUSSIAN FORMALISTS

ÖZ

Yirminci yüzyılın başları, Avrupa'da olduğu gibi Rusya'da da yenilikçi akımların ortaya çıktığı ve modern sanat anlayışının şekillendiği dönemdir. Yirminci yüzyıl sanatçıları, sanatı on dokuzuncu yüzyıldaki selefleri gibi toplumdaki ortak değerlerin dile getirilmesi olarak değerlendirmemişlerdir. Bu sanat anlayışında, sanatçının dış gerçeklikten kendisini soyutlamasıyla birlikte sanat nesnesiyle somut gerçeklik arasındaki mesafe giderek açılır. Edebiyat ve sanat alanındaki bütün bu gelişmeler, eleştiri kurumunu da dönüştürmüş ve onu değişime uyum sağlamak durumunda bırakmıştır. İşte, Rus Biçimciliği eleştiri kurumundaki bu dönüşümün modern edebiyattaki uzantısı sayılabilecek bir eleştiri kuramıdır. On dokuzuncu yüzyılda edebiyat incelemesi ve eleştirisi, ya sanatı duyguların dili olarak ele alıyor ve sanatçıyı merkeze alıyor, ya da "dış dünyayı yansıtıyor" diyerek edebiyat eserinin açıklanması için tarihe, psikolojiye, sosyolojiye vs. başvuruyordu. Rus Biçimcileri ise sanat eserini diğer eserlerden ayıran özelliği, onun dış dünya, sanatçı ya da okurla olan ilişkisinde değil, eserin kendi düzeninde buluyor ve eserden hareket etmek gerektiğini ileri sürüyorlardı. Rus Biçimcileri, kendilerinden önceki eleştiriyi etkileyen yarı-mistik simgeci eğilimlere karşı çıktılar. Edebî metni, bilimsel bir tutumla eleştirinin merkezine oturtular Epistemolojilerini, klasik yansıtmacı sanat kuramlarına karşı bir temel üzerine inşa eden Rus Biçimcilerine göre, dilin belirli bir düzenleniş biçimi olarak edebiyatın kendine özgü yasaları, araçları ve yapısı vardı. Öyleyse eleştirinin görevi, edebiyatı, başka disiplinlere indirgmeden, edebî metinlerin gerçekte ne şekilde oluştuğuyla ilgilenmek olmalıydı. Rus

ABSTRACT

The early twentieth century in Europe as well as in Russia is a period during which innovative currents emerged and the modern art styles were shaped. Twentieth century artists did not, as their predecessors in the nineteenth century, regard art as an expression of the common values in society. In this understanding of art, while the artist detaches himself from the external reality, the distance between the outer concrete reality and art objects gradually increase. All these developments in literature and art transformed also the institution of criticism and has forced it to adapting to the changes. Russian Formalism, which can be considered as an extension of the transformation of the institution of criticism within the modern literature, is thus a critical theory. In the nineteenth century, literary studies and criticism were dealing with art either as the language of emotions, to the getting artists center, or explaining the literary work by reference to history, psychology, sociology etc. in relation to the saying "literature reflects the outer world". Russian formalists do not find the distinctive feature of the work of art in its relationship with the outside world, the artist or the readers, but in the particular order of the work and argued for the need to move directly from the work of art itself. Russian Formalists opposed to quasi-mystical symbolist trends affecting the previous understanding of criticism before themselves. They put the literary text at the center of criticism with a scientific attitude. According to Russian Formalists who built their epistemology on a foundation opposing the conventional reflective theory of art, literature as a particular arrangement of language has its peculiar laws, tools and forms. So, the task of criticism should be dealing with how literary texts actually emerge, without reducing

Biçimcileri’ne göre, eleştirinin nesnesi edebiyat değil, “edebîlik”tir. Onlara göre şiirde “edebîlik”i sağlayan, gündelik standart dilin kurallarının bozulması ve yeniden düzenlenmesiyle sağlanan “ostranenie” kavramıyla ifade ettikleri “yadırgatma”dır. Hikâye ve romanda “edebîlik”i sağlayan unsur da, Türkçede “olay” ve “olay örgüsü” olarak karşılık verebileceğimiz “syuzhet” ve “fabula” kavramlarıyla açıklarlar. Bu makalede, önce teorik olarak Rus Biçimcileri’nin edebî eserde “edebîlik” kavramı üzerinde durulacaktır. Sonra, Türk edebiyatında Anadolu insanını ve onun meselelerinin kesintisiz bir şekilde hikâyelere girmesini sağlayan Refik Halit Karay’ın Memleket Hikâyeleri kitabındaki “Yatik Emine” hikâyesinde, Rus Biçimcileri’nin kuramlarında ileri sürdükleri şekilde, “edebîlik”i sağlayan unsurlar incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Üslup, tarz, Şahin Giray Üslubu, divân şiiri, Klasik Türk Edebiyatı.

literature to other disciplines. According to the Russian Formalists, the object of criticism is not literature, but “literariness”. According to them, the element enabling the “literariness” in poetry is “defamiliarization”, which they express by the concept of “ostraneni” which is achieved by the dissolution of the of rules of the everyday standard language and by the re-organization of it. They explain the element which enables the literariness in novels and stories with the concepts “syuzhet” and “fabula” which practically mean “event” and “plot” In this paper, first of all, theoretically it is dwelled on the Russian Formalists’ conception of “literariness” in the literary works. Later, with reference to the theories of the Russian Formalists, the elements of literariness in the “Yatik Emine” (“Leaning Emine”) story of Refik Halit Karay in his book *Memleket Hikâyeleri* (*Hometown Stories*) which uninterruptedly enabled the coverage of the Anatolian people and their issues in the Turkish literature, will be examined.

Key Words: Literary Theory, Russian Formalism, Literariness, Refik Halit Karay, Yatik Emine

GİRİŞ

Genel olarak “sanat nedir?” özelde “edebiyat nedir?” soruları tarih boyunca sürekli zihinleri meşgul etmiş ve pek çok cevabı ve yorumu beraberinde getirmiştir. Bir sanat eserinin sanat olayı meydana getirmesinde rol oynayan **sanatçı-eser-okur-toplum** etmenlerinden hangisinin merkeze alındığına göre bu sorunun cevabı değişmiş ve değişen cevaba göre de farklı edebiyat eleştiri ve kuramları vücuda gelmiştir. Yüzyıllarca sanatın bir “yansıtma” olduğu kabul edilmiş, sanatçının “yansıttığı”nın değişkenliğine ve bunun yorumlanmasına göre Tarihsel, Toplumsal, Marksist Estetik ve bu kuramların içinde de farklı görüşleri savunan teorisyen, felsefeci ve estetikçiler farklı eleştiriler geliştirmiştir. Platon’dan beri gelişen Yansıtma Kuramı’nda farklı anlamlar yüklenen “gerçeklik”in yansıtılmasında esas itibarıyla “yansıtılan” eserin dışında bulunan toplum, insan ve gerçekliktir. Böylece dış dünyaya ve topluma dönük kuram ve eleştiriler vücut bulmuştur.

On dokuzuncu yüzyılda edebiyat eleştirisinde gözle görülür bir çeşitlilik dikkati çekmektedir. Rönesans’tan beri başlayan süreçte bireyin ortaya çıkmasıyla birlikte, yüzlerce yıldır Yansıtma Kuramı’yla “yansıtılan” durumundaki insan, toplum ve gerçeklik üzerinden artık dikkatler “yansıtılan” a da yönelmeye başlamıştır. “Yansıtılan”ın “yansıtılan”da (sanatçı) uyandırdıklarının farklılığı üzerinden Anlatımcılık kuramı ortaya çıkmıştır. Sanat eserini vücuda getiren sanatçının yaratma edimi sırasındaki muhayyilesinin zenginliği, duyarlılığının çeşitliliği ve sıra dışı aktarım yeteneği karşısında okurun büyülenmeyle sanatçının bir tür üst-insan kimliğiyle okurun karşısına çıkması Anlatımcılık’ı ön plana çıkarmıştır. Birey olarak var olan sanatçının yansıttıklarının kendi kişiselliği bağlamında farklılaşması

Anlatımcılık'ın farklı yorumlarını üretmiştir. Sanatın yorumlanmasında sanatçının biyografisinin önemini altı çizilmiştir. Freud'un bilinçaltıyla ilgili keşifleri, sanatçının psikolojisinin, komplekslerinin vs. yaratma edimi ve ürettiği eser üzerinde etkili olduğuna dair buluşlar Psikanaliz'in kuramlaşmasında önemli rol oynamıştır. Tüm bunlar sanat sorununu sanatçı faktörünü merkeze alarak cevaplamaya ve yorumlamaya yönelik kuram ve eleştirileri doğurmuştur.

Sanat olayının bir diğer unsuru olan "okur" merkeze alınmak suretiyle Alımlama Estetiği doğmuştur. Okur-metin, okur-sanatçı ilişkisi üzerine yoğunlaşan bu kuramda metnin okur tarafından yorumlanmasında sanatçının okura yüklediği işleve odaklanılmıştır. Eserin anlamlarının ortaya çıkarılması, sanatçının yaratma ediminde okurun rolü, sanatçının yarattığı estetik yaşantıda okurun katkısı gibi sorulara yönelen Alımlama Estetiği, İzlenimci Eleştiri gibi yorumlarda okur merkeze alınmıştır.

Yirminci yüzyılla birlikte edebiyat eleştirisi edebiyatı ve daha özelde edebî eseri izah etmekte önceki yüzyıllardan çok daha farklı bir kulvara girmiştir. Daha önceki eleştiri ve kuramlar sanat eserini eserin dışındaki unsurlarla açıklamaktaydılar. Sanat eserini sanatçının biyografisi, yazıldığı dönemin zihniyeti (genel olarak tarihsel ve toplumsal koşullar), yazılış gayesi ya da eserin içindeki ideoloji gibi eser dışındaki etmenlerle izah etmeye çalışmaktaydılar. Ne var ki yirminci yüzyılın başlarından itibaren edebî eseri, eserin dışındaki unsurlardan bağımsız olarak, mutlak sanat ölçütleriyle değerlendiren, salt kendi kurallarını üreten bir yapı olarak gören ve onu edebîliğe yükselten nedenler üzerine yoğunlaşarak anlamaya çalışan eleştiri ve kuramlar ortaya çıkmıştır. Bunlar eseri merkeze alan Rus Biçimciliği, Yeni Eleştiri ve Yapısalcılıktır. Bu eleştiri ve kuramlar, her şeyden önce edebî eserin pek çok bileşenlerin bir sistem etrafında bir araya gelerek bir yapıya vücut vermesiyle oluştuğunu kabul eder. Buradan hareketle bu sistemim deşifre edilip bileşenlerinin yapıyı üretecek şekilde bir araya gelme sebeplerini ve kurallarını belirlenmenin de "edebîlik"i izah etmek olduğunu düşünürler. Edebî eserin okurunda estetik bir haz uyandırmaktan başka bir gayesinin olmadığını altını çizen eser merkezli eleştiri ve kuramlar, edebî eserin değerini, sanat ölçütleriyle ve dille gerçekleştirilen bir sanat olması yönüyle dilin işleniş biçimiyle araştırırlar. Saussure'ün dil (language) ve söz (parole) belirlemesinden hareketle, edebî esere vücut veren dilin (söz/parole) edibin muhayyilesinde hangi kurallar çevresinde bir araya gelerek bir sistemi ve yapıyı oluşturduğunu izah etmeye çalışırlar.

Edebiyat eleştiri ve kuramlarının geçmişten günümüze temel soru(n)larını hangi esaslar etrafında izah etmeye çalışarak farklılaştıklarına genel olarak değindikten sonra eser merkezli eleştiri ve kuramlardan olan ve yazımızın odağında bulunan Rus Biçimciliği üzerinde duralım.

RUS BİÇİMCİLİĞİ VE ELEŞTİRİ

Rus Biçimciliği, çoğu 1890'larda doğup I. Dünya Savaşı'nda öne çıkmış ve Komünist Devrim'den sonra akademinin yeniden yapılandırılmasıyla birlikte kurumsal olarak kurulan ve 1920'lerin sonuna doğru Stalin'in yükselişiyle birlikte marjinalize olmuş bir edebiyat eleştiri topluluğudur. Edebiyat görüşünü; yazarın ruhunun dışavurumu, edebî metni sosyolojik ve tarihî bir belge ya da felsefî bir sistemin tezahürü olarak değerlendiren görüşe bayrak açmak olarak kabul etmiştir.

Böylece teorik yönelimleri, modernist sanatın, özellikler de başlangıçta yakınlaştıkları Fütürizm’in estetik duyarlılığına karşılık gelir.

Rus Biçimciliği, pek çok sebepten dolayı holistic (bütüncül) tarihsel senteze direnir. Her şeyden önce başlangıçtan itibaren coğrafi olarak ikiye bölünür: Üyeleri arasında Petr Bogatyrev, Roman Jakobson ve Grigory Vinokur bulunan ve 1915’te kurulan Moskova Dil Çevresi ve aralarında Boris Eyhenbaum, Viktor Şklovski ve Yuri Tinyanov gibi bilim adamlarının bulunduğu Petersburg OPOYAZ (Şiir Dili Çalışmaları Topluluğu).

Epistemolojilerini yansıtmacı sanat kuramlarına karşıt bir temel üzerine inşa eden Rus Biçimcilerine göre edebiyat, ne toplumsal gerçekliğin bir yansıması ne de aşkın bir hakikatin yazıya dökülmesiydi. Bu anlamda gerek Rus Biçimcileri gerekse Fütüristler geleneksel kabullere meydan okumaya meraklıdılar. Bunların, özellikle on dokuzuncu yüzyılın şöhretli realist Rus romancılarının ezici saygınlıklarına karşı dramatik bir tepkileri vardır. Aynı zamanda özellikle bir çeşit puslu bir mistisizme evrilen Rus sembolist şiirine de karşı gelirler. Onlara göre dilin belirli bir düzenleniş biçimi olarak edebiyat, işleyişi bir makine gibi incelenebilecek maddi bir olguydu ve kendine özgü yasaları, araçları ve yapısı vardı. O halde eleştirinin görevi edebiyatı; tarih, sosyoloji, psikoloji gibi başka bir şeye indirgmeden, edebî metinlerin gerçekte ne şekilde oluştuğuyla ilgilenmek olmalıdır.

Biçimciler, edebiyat eleştirisini kendi özgün nesnesiyle bir bilime dönüştürmek isterler. Eyhenbaum, bu konuda şunu söyler:

“Her şeyi açıklayan, geçmişin ve geleceğin bütün durumlarına yanıt veren ve bu nedenle evrim geçirmeye gereksinimi kalmayan, geçirmeye de yeteneği olmayan bir kurama sahip olduğumuzu itiraf etmek zorunda kaldığımız anda, biçimsel yöntemin var oluşunu sona erdirdiğini, bilimsel araştırma ruhunu artık taşımadığını da itiraf etmek zorunda kalırız.”¹

Tam da bu noktada Nesneye biçimci/yapısalcı yaklaşımı bilimsellikten paralel düşünen Tahsin Yücel, Berke Vardar’dan şu cümleyi iktibas eder:

“Hiç kuşkusuz, Jakobson’dan Lévi-Strauss’a, Hjlemslev’den Greimas’a değin bütün yapısalcılar için, herhangi bir inceleme yapı düzeyine yapılmadığı sürece, ‘dış görünüşlerle yetinmek, birbiriyle ilişkisiz öğelerde takılıp kalmak kaçınılmaz bir sonuçtur. Bundan ötürü, araştırmacının düzensiz, karmaşık bir olaylar yığını altında ezilmemek, önemliyi önemsizden, belirginini belirsizden ayırabilmek için yapısalcı olması kesin bir zorunluktur. Yapının iç düzenine yönelmek, dışta kalan etkenlerden incelemeyi ilk anda arıtmak, gerekirse bunları sonradan yapının gösterdiği yönde değerlendirmek, sürede olsun, uzamda olsun, bağımsız bütünle yetinmek başlıca tutarlılık ve geçerlilik ölçütüdür.”²

Eseri metni oluşturan unsurlar üzerinden değerlendirmeyi esas alan Rus Biçimciliği’nin sonraki senelerde dönüşüme uğramış bir şekli olan yapısalcılık, eserin dışındaki faktörler üzerinden eseri anlama gayretinin bilimsellikten uzaklığının altını çizer. Bu bağlamda Tahsin Yücel, Jacques Geninasca’nın *Les Chimères de Nerval* adlı eserinden yararlanarak şunları dikkatlere sunar:

“Aynı biçimde bir yazarın yapıtlarını onun yaşamı, çevresi ya da inançlarıyla açıklamak yolunu seçen bir araştırmacı, iki dizge arasında terimi terimine, birimi birimine, tutarlı bir koşulluk kurmak yerine, yaşamı, çevreyi, ya da inançları yapıtı açıklar gördükleri

¹ Tzvetan Todorov, (1995), *Yazın Kuramı. Rus Biçimcilerinin Metinleri*, “‘Biçimsel Yöntem’in Kuramı”, Çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 64.

² Tahsin Yücel, (1982), *Yapısalcılık*, İstanbul: Ada Yayınları, s. 122.

oranda göz önüne aldığı zaman, gerçekte yapıtı yaşam, çevre ya da inançla, yaşam, çevre ya da inancı yapıtıla açıklamak gibi yönemselsel bir açmaza düşer: yapıtı hem araştırmancının 'konusu', hem de 'aracı' olarak belirir böylece, kimi yerlerde 'bilinen', kimi yerlerde ' bilinmeyen' kılıfına bürünen, garip bir öge olarak çıkar. Böyle bir araştırma her şeyi kolayca çözüme kavuşturur kuşkusuz, ama bilimselliğinden, tutarlılığından sözetmeye olanak yoktur."³

Yapısalsal/biçimci eleştiriyi bilimsel yöntemle en yakın eleştiriyi kuramı olarak gören Tahsin Yücel, Alımlama Estetiği'ni de bu bağlamda eleştirir. Yücel, Julia Kristeva'nın *öznenin (okurun) varlığı ile nesnenin (yapıtın) varlığını karıştırdığı* üzerinden Oğuz Demiralp'in⁴ her eserin her okur tarafından başka başka anlamlar yüklenerek okunabilmesini, bu anlamların yeniden yeniye üretilerek kişiden kişiye ve zaman içinde değişiklik gösterebilmesini ve bu durumun da "*yapıtın anlamsal yapısını saptamayı amaçlayan bilimsel çözümlemenin*" "*yazının öz nitelikleriyle bağdaşmadığını*" savunmasını çürütmeye çalışır. Yücel, burada özne durumundaki okur ile nesne durumundaki eserin birbirinden ayırt edilmesi gereğini, bilimin her şeyden önce bir sınırlar belirlemekle işe başladığını vurgulayarak belirtir. Yücel, her okunduğu zamanda ve okuyanca eserden farklı anlamlar, çağrışımlar, izlenimler çıkarılmasının eserin "bitmemişlik"ine işaret edemeyeceğini, ancak özne durumundaki okurun "öznel" "ine delalet edeceğini belirtir. Yücel, bu noktada bilimin her şeyden önce sınırlar çizdikten sonra öznel değil, nesnel peşinde olduğundan hareketle yapısalsal yöntemin her türlü özneliği aşarak ele aldığı nesnenin Claude Lévi-Strauss'un ifadesiyle "*varlığı kendi kendisiyle bağıntısı içinde kavramak*"⁵ olan bilimsel amaç etrafında ele alınması gereğini dikkatlere sunarak "*Kısacası, deneyimsel değerlendirme başka şey, bilimsel değerlendirme başka şeydir.*" cümlesiyle konuyu özetler.⁶

On dokuzuncu yüzyılı tatmin eden tarihsel ve biyografik araştırmalar Biçimcileri tatmin edemedi. Bir edebiyat eleştirisi bilimi için en uygun gaye, Jakobson'un "edebîlik" dediği ya da edebiyatı diğer bütün olgulardan farklı kılan şeydi. Biçimciler, bir bilim adamı gibi, çalışma malzemesi olarak bütün yardımcı maddelerden ve katkı maddelerinden arınmış saf bir elementi (edebî olanı) izole etmeye çalıştılar.

Biçimciler, edebiyatı şairin kendine özgü bir duygu hâli, bir mevzu ya da mecaz veya imge kullanımıyla tanımlamazlar ve bunun yerine, "edebîlik"i öncelerler ve onu da dilin özel kullanımında konumlandırırlar. Fransız Sembolistlerin ve Modernist düşüncenin genel eğilimlerini takip ederek şiirsel dil ve gündelik dil arasında mutlak bir ayrıma varırlar. Gündelik standart/pratik dil, dış dünyaya ait bir şeyin anlatımıyla, kendi kendini ifade etmekle ya da başkalarını ikna etmekle ilişkilendirilirken, şiirsel dil bu anlamda iletişimle ilişkili olmayıp onun işlevi 'dil' olarak kendisine dikkat çekmektedir.

Dil, dil olarak kendisine dikkat çektiğinde, doğal olarak kendi maddeselliğine dikkat çekmiş olmaktadır. Bu şiirdeki açık bir durumdur ve Rus Biçimcileri özellikle ritme odaklanırlar. Onlara göre ritim kaçınılmaz olarak anlamdan etkilenir. Daha

³ Tahsin Yücel, a.g.e., s. 122.

⁴ Tahsin Yücel, burada, Oğuz Demiralp'in "Tahsin Yücel'e Açık Mektup" *Oluşum*, 36, Ankara, Ekim 1980. künyeli yazısına atıfta bulunur.

⁵ Tahsin Yücel, burada, Claude Lévi-Strauss'un "Tristes tropiques", s.63 künyeli kitabına atıfta bulunur.

⁶ Tahsin Yücel, a.g.e., s. 125-126.

önemlisi ritmin kendisi de kelimeleri deforme ederek, yeni vurgular ve etkileşimler yaratarak anlamı etkileyebilir. Pek çok Biçimci, ritmi edebiliğim kapsamlı bir kaynağı olarak görür. Fakat kurguya döndüklerinde farklı kaynaklar gerekecektir. Burada onların yaklaşımlarının anahtarı *fabula* ve *syuzet* arasındaki ayrımdır. Yani ham anlatı malzemesi ile gerçekte okura sunulmuş sanatsal değeri yüksek işlenmiş anlatı arasındaki ayrım. Sanatsal nesirler, olayları kronolojik düzenin dışına çıkararak, farklı bakış açılarıyla veya gizem ve şüphe uyandırıcı etkiler uyandırarak anlatabilir. Biçimcilere göre tüm bu durumlarda, sanat ve özelde edebiliğin devreye girmesine izin veren *syuzet*'e dönüşüm vardır. *Fabula* kendiliğinde estetik bir değere yükselememiş, bir forma girmemiş çamur gibi, sadece bir 'motivasyon'dur.

Biçimciler, isimlerinin işaret ettiği 'biçim' kavramını da kendilerinden önceki edebiyat eleştirilerine göre farklı algılarlar. Eyhenbaum bu konuda şöyle söyler: "... *Biçimcilerse, geleneksel biçim/öz bağıntısından ve kılıf olarak biçim, içine sıvının (içerik) boşaltıldığı bir kap olarak biçim kavramından kurtulmuşlardı. Sanat olayları, sanatın özgül ayırım'ının (differentia specifica), yapıtı oluşturma öğelerinde değil de bu yapıtın özel kullanımında dile getirdiğini gösteriyordu.*"⁷ Bu farklı anlamı formun, görülen bir nesneyi nasıl çerçevlendirip oluşturduğu takip eder. Biçimciler, edebiyatı yaşamdan soyutlamaya ve özellikle de son yılların politika odaklı edebiyat teorisiyle boy ölçüşmeye teşebbüs ederler. Form ve görme yolları arasındaki ilişki özellikle *ostranenie* (alışkanlığı kırma, yabancılaştırma) kavramında su yüzüne çıkar. Öncelikle Şklovski tarafından geliştirilen kavram farklı seviyelerde uygulanır. Öncelikle edebiyat metninin gerçek hayat algılarımızı yenileyebildiği bir yöntem uygulanır. Şklovski'ye göre bizim gerçek hayat algılarımız daima alışkanlıklarımız tarafından sersemletilir:

"Otomatikleşme, nesnelere giysileri, mobilyaları, kadını ve savaş korkusunu yutar. 'Eğer birçok kimsenin bütün karmaşık yaşamı bilinçsizce geçiyorsa, o zaman böyle bir yaşam var olmamış gibidir.'

İşte, yaşam duygusunu vermek, nesnelere hissettirmek, taşın taştan olduğunu duyurmak için sanat dediğimiz şey vardır. Sanatın amacı, nesne duygusunu, görünen şey olarak vermektir, tanınan, bilinen olarak değil; sanatın tekniği nesnelere farklılaştırma (yabancılaştırma), biçimi anlaşılabilir kılma, algılamanın güçlüğünü ve süresini artırma tekniğidir. Sanatta algılama edimi, kendi başına bir erektir ve uzatılması gerekir; sanat, nesnenin oluşumu hissetme aracıdır; daha önce 'olmuş olanın, sanat için bir önemi yoktur.'⁸

Biz nesnelere görmek yerine işaretleri algılıyoruz. Fakat sanat, onları sanki ilk defa görüyormuşuz gibi görmenin benzersiz ve beklenmedik yollarını tertipler.

Şklovski, *ostranenie* kavramını Tolstoy üzerinden açıklar ve Tolstoy'un her gün karşı karşıya olduğumuz 'şey(ler)'i *betimleyişi ve özün değiştirilmeden biçimin değiştirilmesi* yoluyla farklılaştırdığını izah eder. Nesneyi kendi adıyla belirtmediğini fakat aynı zamanda okurun onu ilk kez görüyormuş gibi betimlediğini ve de okur tarafından her olaya sanki ilk defa görülüyormuş izlenimi verdiğini Tolstoy'un *Ne Ayıp* metni bağlamında açıklar:

"L. Tolstoy "Ne Ayıp" adlı yazısında 'kırbaçlama' kavramını şöyle farklılaştırır: 'Yasayı çiğnemiş insanları soyup yere yatırmak ve kıçlarına sopalarla vurmak'; birkaç satır sonra da şöyle der: 'Açık kıçları kamçulamak'. Bu metne bir eşlik eden açıklama da vardır: 'Peki ama

⁷ Tzvetan Todorov, a.g.e., "Biçimsel Yöntem'in Kuramı" s. 40.

⁸ Tzvetan Todorov, a.g.e., "Teknik Olarak Sanat", s. 72.

*neden özellikle böylesine aptalca ve vahşice bir can yakma yolu da, söz gelimi omuza ya da beden bir başka yerine iğne batırma, elleri ya da ayakları kışaklarla sıkma ya da buna benzer bir yolla değil?' Verdiğim bu kaba örnek için beni bağışlayın ama Tolstoy'un bilinci etkilemede başvurduğu yolların belirgin bir özelliğini oluşturmaktadır bu. Herkesin bildiği 'karbaçlama' burada hem betimlenişiyse hem de özü değiştirilmeden biçimin değiştirilmesinin önerilmesiyle farklılaştırılmıştır.'*⁹

Sklovski, *farklılaştırmanın* bir başka yolunun da imge'de bulunduğunu söyler. "Nesnenin özel bir algılanışını yaratmak" olarak tanımladığı imgenin, açık-seçik anlatımında mahzur görülen ve bilhassa erotik'in sahasına giren kavramların ifadesinde imge yaratmak yoluyla da *ostranenie* kavramının uygulandığını farklı yazarlardan verdiği örneklerle izah eder.

RUS BİÇİMCİLİĞİ VE EDEBİLİK

Rus Biçimcileri'ne göre eleştirinin nesnesi edebiyat değil, edebîliktir. Zira edebiyat eseri biçimden oluşur. Edebîlik; şiirde, dilin belirli teknik ve taktiklerle kullanımına; düzyazıda ise metne vücut veren olay parçalarının nasıl dizildiğine göre belirlenir. Böyle olunca, edebî eserin "içeriği" ve "biçimi" gibi iki ikilem de kalmaz. Diğer bir deyişle, biçimcilere göre edebîlik, bir söylem türü ile bir diğeri arasındaki ayırıcı ilişkilerin bir işlevidir ve ilelebet baki kalan bir özellik değildir.

Biçimcilere göre epistemolojilerini Yansıtma Kuramı üstüne inşa eden yaklaşımlar, mantı yazarın içinde doğup büyüdüğü, yaşadığı ortama, onun ruhsal yapısına vb. etmenlere bağlayarak açıklamak istediğinden, bir metni edebî kılan asil etmen(ler)i görememişlerdir.

Rus Biçimcileri edebîliğin özünü alışkanlığı kırmakta gördüklerinden, özellikle metnin bunu nasıl sağladığı sorunu üzerinde dururlar. Gündelik dil, bir şey bildirmeye, anlatmaya, betimlemeye tarayan bir araçtır ve biz bu dili kullanırken dilin bilincine varmayız. Çünkü bu dil şeffaf bir cam gibidir, onu değil, onun aracılığıyla işaret ettiği şeyleri algılarız. Şair ise bu dili bozar, değiştirir, altüst eder ve böylece onu alışmadığımız yeni bir düzene sokar. Bu şaşırtıcı başkalık bizi silkeler, uyandırır ve dile getirdiği her ne ise onu yeni bir gözle görmemizi sağlar.

Godehard Schramm, "Formalizm" başlıklı yazısında Rus Biçimcileri'nin bir metinde aradığı özellikleri şöyle sıralar:

*"Bir metin ifade işlevini, hangi kurguyu ve hangi kurgusal motiflemeyi ortaya koymaktadır, dil kalıpları ve figürler hangi kurgusal niyetle etki etmektedir ve yazar kendi kurgu faktörleriyle konunun iç gerilimini nasıl yaratmaktadır?"*¹⁰

Rus Biçimciliği'nin önde gelen yazarlarından Viktor Şklovski, biçimcilerin edebiyat eserinde biçime ağırlık verme nedenlerini, simgeci akımın "*sanat imgelerle düşünmektir.*" deyişine karşı çıkararak açıklar. Şklovski'ye göre, daha önce birçok kez algıladığımız nesnelere – tanıdığımızı varsayarak – bir süre sonra yüzeyden algılamaya başlarız. Bir başka ifadeyle, önümüzde duran nesneyi gördüğümüzü sanırsınız ama görmeyiz. Bu yüzden de o nesneye dair bir şey söyleyemeyiz. Kısacası nesnenin içeriksel boyutlarını gitgide kısıtlarız. Oysa nesne, bize, sanat yoluyla, alışlagelmiş yüzeyden algılamamızın ötesindeki gerçekliğini duyurabilir. Sanat,

⁹ Tzvetan Todorov, a.g.e., "Teknik Olarak Sanat", s. 73.

¹⁰ Gürsel Ayaç, (1999), *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Papirüs Yayınları, s. 89.

nesneleri tanımamız için değil “fark etmemiz” için, “taşı daha taş kılmak” için vardır; bu da bir içerik değil, biçim sorunudur.

Rus Biçimcileri, yeni akımların, üslupların, biçimlerin doğmasının nedenlerini açıklarken de tarihsel, sosyal, iktisadî sebeplere bakmazlar. Sorunu biçimsel yaklaşımlarla çözümlerler. Edebîlik alışılmışı kırmak olduğuna göre, bunu mümkün kılan yollar uzun süre değişmeden kalmaz. Çünkü uzun süre içinde yeni yollar da alışkanlık yaratır ve bir zaman gelir ki alışkanlığı kırma gücünü yitirir. O zaman yeni sanat biçimleri, üslupları bulmak mecburiyeti doğar. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki Rus Biçimcileri için dış dünyanın taze biçimde algılanması ikincil bir sorundur ve edebîlik, metnin dış dünyanın yansıması olmasında değil, dilin kurallarının kırılmasıyla, yeni düzenlenişleriyle ilgili biçimsel sorunlarda yatar. Dış dünya, duygular ve düşünceler ancak şiirin malzemesini oluşturur. Rus Biçimcileri bu sebeple edebiyatın yalnızca biçimsel nitelikleri üzerinde dururlar. Biçimciler, edebî içeriklerin her zaman psikolojiye sapma ihtimalini içinde barındıran analizini bir yana bırakıp, edebî biçimlerin analizini yaptılar. Biçimi, içeriğin dışavurumu olarak görmek şöyle dursun, ilişkiyi tamamen tersine çevirirler. İçerik artık sadece biçimin “dürtü”sü, belli türde bir biçimsel alıştırma için bir zemin, bir rahatlık idi. Örneğin Don Kişot, adını taşıdığı karakter hakkında olamaz; karakter sadece çeşitli anlatı tekniklerini bir arada tutmak için gereken bir araçtı.

“Biçim” kavramı, Rus Biçimciliği’nde yeni bir anlam kazanır. Artık biçim, yalnızca içeriğin kılıfı değil, bütünü ayrıştıramaz bir parçası olarak kendi adına incelenebilecek bir olgudur. Rus Biçimcileri’nden Boris Eyhenbaum, anlatı türü bağlamında biçimin önemini şöyle açıklar:

“Olay örgüsünün kuruluşu biçimci incelemenin doğal konularından biridir; çünkü olay örgüsü anlatı eyleminin temel özelliğini oluşturur. Hikâye, anlatının hammaddesidir yalnızca; olay örgüsü ise anlatının özel bir biçimlendirilişidir. Hikâyedeki olayları seçen ve düzenleyen olay örgüsüdür. Kısacası içerik ve biçim bütünü birbirinden ayrılmaz öğeleridir.”¹¹

Rus Biçimcilerinden Yuri Tınyanov edebiyatın gelişim sürecinde şu safhaları görür: “1. Otomatikleşmiş kurgu prensibine zıt olarak diyalektik tarzda karşıt bir kurgu prensibi oluşur. 2. Yeni prensip, uygulama alanı bulur. 3. Yaygınlaşır, harcı âlem olur. 4. Otomatikleşir ve karşıt kurgu prensiplerini çağırır.”¹²

Şklovski de konunun biçimi belirlemediğini, tersine biçimin konuyu yarattığını savunur:

“Belli bir biçim, doldurulur; aynı lirik şiirlerde kafiyeler arasında boşlukların tınlama noktalarıyla doldurulması gibi. (...) Kompozisyon açısından bakıldığında “içerik” kavramı, bir sanat eserinin analizinde tamamiyle gereksizdir. Ama biçim burada konunun kompozisyon yasası olarak anlaşılmalıdır.”¹³

Rus Biçimcileri, edebiyatın gündelik dili dönüştürüp yoğunlaştırdığını ve gündelik dilden sistematik bir sapma gösterdiğini ileri sürerler. Terry Eagleton, Roman Jakobson’un edebiyat için “sıradan konuşmaya karşı örgütlü bir şiddet”i temsil eden yazı olarak tanımlamasından hareketle kurmaca veya “hayal ürünü

¹¹ Ayşegül Yüksel, (1981), *Yapısalcılık ve Bir Uygulama Melih Cevdet Anday Tiyatrosu Üstüne*, İstanbul: Yazko, s. 26.

¹² Aytaç, a.g.e., s. 88.

¹³ Aytaç, a.g.e., s. 87.

oluşuna göre değil de dili kendine özgü kullanma biçimine göre tanımlanabileceğini şu cümlelerle ifade eder:

*"Otabüs durağında yanıma yaklaşıp 'ey sükûnetin el değmemiş gelini' diye kulağıma fışıldarsanız edebiyatın huzuruna çıkmış olduğumu hemen fark ederim. Bunu, kelimelerinizin dokusu, ritmi ve titreşimi soyutlanabilir anlamlarını aştığı, onlardan 'fazla' bir şeye karşılık geldiği için ya da dilbilimcilerin daha teknik bir biçimde açıklayacakları gibi gösterenler ile gösterilenler arasında bir orantısızlık olduğu için fark ederim. Kullandığımız dil kendine dikkat çeker ve maddi varlığını öne çıkarır: oysa "Sürücülerin grevde olduğunu bilmiyor musun?" gibi cümleler bunu yapmaz."*¹⁴

Dil, alışılmamış düzenlenişinden ötürü dikkati kendi üstüne çeker ve bir şey bildirmek amacı ile araç işlevi görmekten çok, vurgulandığı için kendisi ön plana geçerek âdeta kendi düzenlenişini sergiler. Eagleton burada Viktor Şiklovski, Roman Jakobson, Osip Brik, Yuri Tınyanov, Boris Eyhenbaum ve Boris Tomaşevski gibi isimlerin zikrederek bunun Rus Biçimcileri'nin "edebiyat" tanımı olduğunu belirtir.

Rus Biçimcileri, Saussure'un göstergebilimsel ilkesini edebiyat alanına ilk uygulayanlardandır. Saussure, göstergeyi, gösteren ve gösterilen kavramlarıyla açıklarken, gösteren ile gösterilenin nedensiz bir ilişki oluşturdukları gibi gösterge ile gönderenin de nedensiz bir ilişki oluşturduklarını söylemiştir. Ağaç göstergesi ile dil dışı bir nesne olan somut ağaç nesnesi arasında nedensel bir ilişki bulunmaz. İşte Rus Biçimcileri gündelik dilin içindeki bir ögenin (gösterenin) edebiyat metninin içinde başkalaşabileceği ("yabancılaştığı") görüşünü ilkece bu anlayıştan türetmiştir. Bunu şöyle örnekleyebiliriz: "Arkasında güneş doğmayan o büyük kapıdan/Geçince başlayacak bitmeyen sükûnlu gece". Kapı göstereni, gündelik dilde de aynıdır, edebî metin içinde de. Ancak ikincisinde gösterilen değişebilir. Bu demektir ki, gösteren ile gösterilen edebî metinde farklı bir gösterge oluşturabilir. O zaman da kelimelerden (gösterenden) çıkarak edebî metinleri yorumlamak anlamsızdır. Edebî metinde kelimeler ancak metne gönderme yapar. O halde metnin içinde gösterge işlevinin nasıl düzenlendiğini bulmak bizi edebiliğe götürecektir.¹⁵

RUS BİÇİMCİLİĞİ VE DÜZYAZI

Biçimciler için şiir, şiirsel dile eşitse, yani kelimelerin ses özelliklerinin vurgulanması, ritim duygusunun en beklenmedik biçimde uyandırılması, kelimelerin anlamlarına göre değil işlevlerine göre okunması ise, düzyazı neye eşittir? Aynı edebîlik ölçütü düzyazıyla kaleme alınmış edebiyat eserleri için de, yani hikâye ve roman için de geçerli midir? Geçerlidir denebilir. Zira edebî dil, gündelik dilden zaten ayrı ve bağımsızdır. Önemli olan hikâyenin olayları ya da konusu değildir, bu olayların nasıl yan yana geldiğidir, dizilişindeki nizamdır. Olaylar, bu teknik ve düzeni sergilemek için kullanılır.

Rus Biçimcileri, roman ve hikâye gibi düzyazı türlerini de edebîlik bakımından çözümlenmeye çalışırlar. Şiirin alışkanlığı kırma gücü nasıl kendi dışında bir şeye işaret etmesinden değil de, dilsel düzenlenişinden kaynaklanıyorsa romanın alışkanlığı kırma gücü de yaşamı yansıtmamasından değil, onu özel bir biçimde düzenleyişinden kaynaklanır. Rus Biçimcileri, bunu açıklamak için şiirdekine benzer bir ayırmadan söz ederler. Şiirde edebîlik, gündelik dilin alışılmadık bir biçimde

¹⁴ Terry Eagleton, (2014), *Edebiyat Kuramı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 16-17.

¹⁵ Atilla Birkiye, (1984), *Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru*, İstanbul: Varlık Yayınları, s. 63.

düzenlenmesinden kaynaklanıyordu. Ama bir roman dilinin metni, tek başına ona edebîlik sağlayan bir özellik değildir ve bu kez geçerli olan karşıtlık, gündelik dil/şiir dili arasında değil, *fabula-syuzhet* arasındadır. *Fabula*, gerçek yaşamdaki sırayı izleyen olaylar silsilesidir. Yani kronolojiktir. *Syuzhet* ise kronolojik sırayı değiştirip olaylar zincirini kıran ve yeniden düzenleyen olay örgüsüdür. *Syuzhet*, *fabulaya* karşı alışkanlığı kırma işlevini yerine getirir. *Syuzhete* bağlı araçlar hikâyenin anlatılmasına engeller çıkarır, hikâyeyi zora sokar ve bütün bunları yaparken de ilgiyi olay örgüsüne çeker. Sonuçta eylem değil, eylemin nasıl anlatıldığı öne çıkmaya başlar. *Syuzhet-fabula* ayrımını şu örnekle açıklayabiliriz: Ahmet, düşmanlarla girdiği bir çatışma sırasında ağır yaralanır.

Hastaneye kaldırılır. Doktorların yoğun çabası sonucu kurtarılır. Ancak yaşadığı olayın şoku ve üst üste geçirdiği ameliyatlardan sonucunda psikolojik dengesi bozulmuştur. O artık hasta biridir. Erken terhis edilir. İstanbul'a ailesinin yanına dönen Ahmet, bir kahraman gibi karşılanır. Aradan bir sene geçer. Ahmet, sivil hayata bir türlü uyum sağlayamamıştır. Durmadan iş değiştirir. Sürekli olarak çevresiyle çatışma yaşar. Bütün arkadaşlarıyla arası açılır. Evlenmeyi düşündüğü sevgilisiyle kavga edip ayrılırlar. Sonunda toplum dışına itilir ve yalnızlığa mahkûm olur. Yaşadıkları onu daha beter bir hâle sokar. Ahmet, artık gerçek yaşamla bağlarını koparmış bir şizofrendir. Sonunda bir gün cinnet geçirir. Evdeki tabancayla babasını, annesini, iki kardeşini vurup öldürür ve ardından kafasına bir kurşun sıkıp intihar eder. Romanı birine özetlerken olayları bu sıraya göre anlatırız. İşte *fabula* dediğimiz, yaşamdaki sırayı izleyen olaylar zinciridir. Ama yazarın bu hikâyeyi anlatış biçimi çok farklı olabilir. Yazar, belki romana Ahmet'in terhis edilmesiyle başlar, sonra geriye dönerek askerdeyken çatışmaya girip yaralanmasını anlatır, ardından askerlik sonrası sivil hayatıyla devam eder vb. Biçimciler, *fabula-syuzhet* ilişkisine en iyi örnek olarak Laurenie Sterne'in *Tristram Shandy*'sini gösterirler. Bu romanda olay örgüsü öyle bir şekilde kurgulanmıştır ki, hikâyenin anlatımı sürekli engellenir. Olayların akışı, hikâyeyi askıya alan birtakım gerekli gereksiz ayrıntıların araya sokulmasıyla kesintiye uğrar. Roman boyunca kahramanın büyüüp yetişkin bir insan oluşunu bir türlü göremeyiz. Kısaca, hikâye ortadan kalkmış ve yerini olay örgüsü almıştır.

Yazar, gerçek yaşamdaki olay sırasını bozar, değiştirir ve olayları hayattaki akışa uymayan bir diziye yerleştirir. Yani, kronolojik olan 'olay dizisi'ni kronolojiyi kıran 'olay örgüsü'ne dönüştürür. Böylece alışılmışı kırmış olur. Yazar, hikâyedeki kronolojik sıraya bağlı kalmayı da tercih edebilir; ama yine de anlatımın zamanı üzerinde oynayacaktır. Bazı olaylara hiç değinmeyecek ya da özetleyerek geçecek, bazı olayları ise en ince ayrıntılarına kadar anlatacaktır. Öte yandan yazar, kişileri ve olayları kimin bakış açısından göreceğimizi tayin eder. Yani olay örgüsünün kimin gözüyle anlatılacağına karar verir. Zira bir roman ya da hikâyede anlatım tekniğini belirleyen başlıca faktörlerden biri bakış açıdır. Viktor Şklovski, Tolstoy'un Holstomer adlı hikâyesinde olayın bir atın gözüyle anlatılmasını başlı başına bir alışkanlığı kırma tekniği olarak görür.

Edgar Allan Poe da öyküde edebîliğin nasıl sağlanacağını öykünün özelliği üzerinden ifade eder. Poe, olay örgüsünün sağlamlığının eserin başarısında başat bir rol üstlendiğini söyleyerek eserde temayı ifade edecek unsurların organik bir bütünlük içerisinde ne eksik ne fazla olarak bir araya gelmeleri gerektiğini şu cümlelerle dikkatlere sunar:

"Sonunda, Poe, öykünün özelliğini şöyle belirler: 'Bir yazar bir öykü kaleme aldığında, eğer ustaysa, düşüncelerini olaylar üstüne biçimlendirmez; yaratmak istediği tek etkiyi özenle ve düşünerek tasarladıktan sonra, bu etkiyi en iyi biçimde vermesini sağlayacak olayları yaratır, onları birbiriyle birleştirir. Eğer ilk tümcesinde bu etkiyi yaratamamışsa, o zaman daha ilk adımda başarısızlığa uğramış demektir. Yapıtın bütününde, önceden belirlenmiş bu amacı dolaysız ya da dolaylı olarak gerçekleştirmeye yönelmeyecek bir tek sözcük bulunmamalıdır. İşte bu yöntem, bu özen ve bu sanat sayesinde ortaya çıkan tablo, kendisine benzeri bir sanat duygusuyla bakan kişide, tam hoşnutluk duygusu uyandırır. Anlatının işlediği düşünce, araya hiçbir şey karışmadığı için bütün anlamıyla sunulmuştur; işte bu romanın ulaşamayacağı bir amaçtır.'"¹⁶

RUS BİÇİMCİLERİ'NİN İLKELERİ BAĞLAMINDA YATIK EMİNE HİKÂYESİNDE "EDEBİLİK"

Refik Halid Karay, *Memleket Hikâyeleri*'ni Mahmut Şevket Paşa'nın suikastına isminin karıştırılması üzerine sürgüne gönderildiği 1913- 1918 yılları arasında Sinop, Çorum, Ankara, Bilecik ve İstanbul'da kaleme almıştır. Hikâyeler kitap hâlinde ilk defa 1335/1919 senesinde Orhaniye Matbaasında basılmıştır. Yatık Emine, Karay'ın sürgün dönüşünde 1919'da İstanbul'da yazdığı, kitabın ilk ve en uzun hikâyesidir.

Rus Biçimcileri edebîlik konusunda öncelikle dilin gündelik standart kullanımından farklılaştırılarak şiirsel/sanatsal işlevinde kullanılmak suretiyle yadırgatıcı etkisine vurgu yaparlar. Yani edebîliğin temelinde dilin işleniş biçimi vardır. Nesirdeki edebîliğin nasıl sağlandığına dair ilkeleri bağlamında dilin yadırgatıcı etkisinin *fabula-syuzhet* ayrımı ile gerçekleştirildiğini savunurlar. *Yatık Emine* hikâyesini *fabula-syuzhet* ayrımı düzleminde edebîlik açısından değerlendirirken öncelikle metnin *fabula* olarak değerlendirelim.

Fabula, olaylar silsilesinin gerçek yaşamdaki sırayı takip ederek, kronolojik olarak birbirini izlemesidir. *Yatık Emine* hikâyesinin *fabula* hâli aşağıdaki gibidir:

1. jandarma mülazımı kaleminden çıkarken çavuşun mülazımın odasına girerek ona kaymakamlığın Yanık Emine'ye dair "ihtiyati tedbir" almasına dair resmi yazısını teslim etmesi.
2. Jandarma mülazımının huzuruna Yatık Emine'nin getirilişi, mülazımın onu tetkik edişi ve kadınlar hapisanesine yatırılışı.
3. Kasaba halkının Yatık Emine ismi etrafındaki şayia sonucu önyargıya kapılarak onun kasabadan götürülmesi için kaymakama şikâyete gitmesi ve olumsuz cevap alması.
4. Yatık Emine'nin kadınlar hapisanesindeki mahkûmlarca dövülmesi ve kaymakamın bunu duyması ve Yatık Emine'nin öldürülme ihtimali karşısında Yatık Emine'nin kadınlar hapisanesinden çıkarılması emrini vermesi.
5. Kalem odacılarından bir ihtiyarın sokak ortasında kalan Yatık Emine'yi evine alması ve onu merak eden kadın, erkek bütün kasaba halkının onun kaldığı bu evi ziyarete gelmesi.
6. Odacının, karısı evde yokken eve erken gelmesi üzerine komşuların çıkardığı dedikodu sonucu Yatık Emine'nin tekme tokat evden atılması ve

¹⁶ Tzvetan Todorov, a.g.e., "Düzyazı Kuramı Üstüne", s. 178-179.

kaymakamın emriyle jandarma tarafından dövüle sövüle şehrin dışındaki hastaneye götürülmesi.

7. Dal Sabri'nin, eczanede kasaba memurlarının dedikodularından, Yatık Emine'nin hastanede iyileştirilmesinin akabinde orada çalıştırılıyor olduğunu öğrenmesi, hastane memurunun Yatık Emine'yi sevdiği zannına kapılması ve durumu kaymakama müzekkereyle bildirmesi.

8. Dal Sabri'nin hastaneye Yatık Emine'yi tetkik etmeye gitmesi, onunla karşılaşması, orada karşılıklı duygusal etkileşimin başlaması ve görevi gereği bunun açık edilmesinden çekinen Dal Sabri'nin hastaneden ayrılması.

9. Dal Sabri'nin Kaymakama gönderdiği müzekkere sonucu Yatık Emine'nin hastaneden alınarak kasabanın ucunda Tatar muhacirlerin ikamet ettiği ücra bir yerde bir eve çıkarılması.

10. Tatar muhacirlerin mahallesindeki evde mağdur olan Yatık Emine'nin hastanedeki hayat şartlarına kavuşabilmek için arzuhalciye giderek devlet yetkililerine arzuhalde bulunması, bunu jandarma mülazımı Dal Sabri'ye arz etmesi ve Dal Sabri'nin ona hakaret ederek kovması, yolda Gürcü Server'e rast gelmesi ve sohbe koyulmaları.

11. Gürcü Server'in ihtiyacı olan malzemeleri tedarik ederek gizli saklı Yatık Emine'ye getirmesi, bu işi aleniyete vurması sonucu hastanedeki çavuş tarafından kısıkanılması ve iki gün uzaklıkta bir köprü muhafızlığına sürülmesi. Bunu duyan Dal Sabri'nin Yatık Emine'ye dayak atması. Bunun üzerine Yatık Emine'nin arzuhalciye gidip aslında hoşuna giden yediği dayağı şikâyet etmesi, camiden çıkan kişilerin dedikodularından çekinen arzuhalcinin Yatık Emine'yi tekmeyle kovması. Artık tamamen yalnızlaşan Yatık Emine'nin ismi etrafında dedikoduların yaygınlaşması, Tatar karılarının evine girerek evdeki bütün eşyalarını çalmaları. Yapayalnız ve tecrit edilmiş kalan Yatık Emine'nin aç susuz sokakta kalarak dilenmeye başlaması.

12. Çarşıda, pazarda dilenen Yatık Emine'yi gören Dal Sabri'nin merhamete gelerek ona fırıncıdan günlük bir ekmek ayarlaması, fırıncının mahallelinin toplumsal baskısıyla ekmeği vermekten vazgeçmesi, bunu gören arzuhalcinin duruma müdahale ederek insanlık dersi vermesi, fırıncının olayı Dal Sabri'ye intikal ettirmesi üzerine Yatık Emine'nin fırından günlük bir ekmek istihkakının kesilmesi ve Yatık Emine'nin soğuk bir teşrinievvel gecesi evinde ölü bulunması.

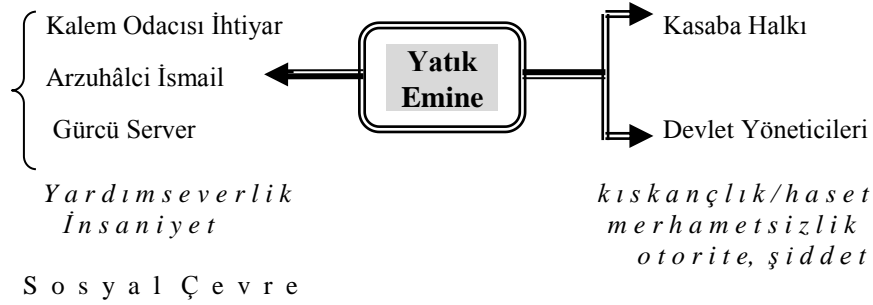
Günden güne ölüme terk edilen Yatık Emine'nin merkezî kişi konumunda olduğu hikâyede, olaylar aslında onun yaşadığı trajik olayların sıralanması şeklinde kronolojik ilerler. Hikâye, başka başka diyarlarda benzer trajediler yaşayan Emine'nin ölümden önceki son durağı konumundaki kasabaya ilk geliş haberinin alınışıyla başlar ve aynı kasabada ölümüne kadar/doğru yaşadığı maceraları, yukarıda da maddeleştirdiğimiz gibi, doğrusal olarak, kronolojik anlatır.

Her ne kadar hikâye boyunca olaylar kronolojik ilerlese de, anlatılan olay parçalarının dikkatlere sunulan detayı aynı değildir. Anlatıcının metnin temasını en etkileyici ve berrak biçimde okurun dikkatine sunmak için düzenlediği olaylar, tema etrafında bir örgü oluşturur. Rus Biçimcileri'nin *syuzet* kavramıyla karşıladıkları

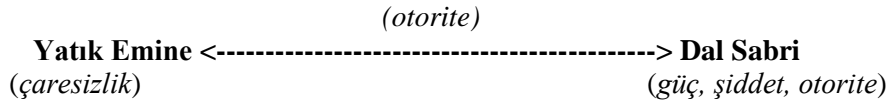
olay örgüsü metnin isminin de atıfta bulunduğu Yatık Emine etrafında biçimlendirilir.

Yatık Emine hikâyesinin olay örgüsü, toplum tarafından tecrit edilerek âdeta linç edilmeye mahkûm olan Emine'nin sadece hayatta kalabilmek için gösterdiği çabaya göre düzenlenmiştir. Bu düzenin merkezinde sözü edilen hikâye kişisi vardır. O, kimsesiz ve savunmasız biri olarak yalnızca hayatta kalmak arzusunda. Ancak herkesi kendisine meftun eden gözlerinden başka bunu gerçekleştirecek hiçbir iradesi ve gücü yoktur. Yalnızca bakışlarının etkileyiciliğinden gelen cinselliğiyle hayatta kalabileceğini düşünmektedir. Hikâyenin olay örgüsü, adı kötüye çıkarılarak diyar diyar sürülen Emine'nin en son sürüldüğü Ankara'ya *iki gün ötede, ana yollardan aykırı küçük bir kasabada* hayatta kalabilmek için ettiği mücadeleler etrafında düzenlenir.

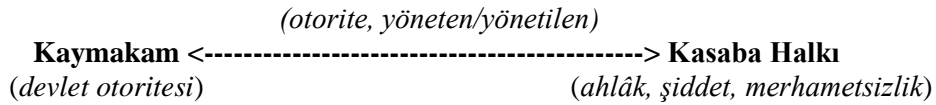
Bu doğrultuda hikâyenin olay örgüsü, Yatık Emine'nin neredeyse tamamı karşısında olan kişilerle kurduğu ilişkiler ağı çevresinde düzenlenmiştir. Olay örgüsünde Yatık Emine'nin etrafında gelişen çatışmalar ve karşılaşmalar bütünü/ağını şu şemayla ifade etmek mümkündür:



Hikâyenin ilk olay halkasını jandarma mülazımı Dal Sabri ile Yatık Emine arasında geçer. Yatık Emine yeni bir sürgün yerindedir ve jandarma mülazımı üst makamdan gelen yazılı emir gereği Yatık Emine'yi halktan yalıtma görevini icra edecektir. Bu olay halkasında Yatık Emine, çaresizliğin, güçsüzlüğün temsilcisiyken, Dal Sabri gücün ve otoritenin temsilcisidir. İlk olay halkasında temel çatışma, çaresizliği ve iradesizliği temsil eden Yatık Emine ile gücün, otoritenin ve şiddetin temsil eden Dal Sabri arasındadır. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:



Hikâyenin ikinci olay halkası kasaba halkı ile kaymakam arasında geçer. Kasaba halkı Yatık Emine ismi etrafındaki şayia sonucu önyargıya kapılarak onun kasabadan götürülmesi için kaymakama şikâyete gider ve kaymakamdan olumsuz cevap alır. Bu olay halkasında kaymakam otoritenin temsilcisiyken kasaba halkı da ahlâkını koruma refleksiyle hareket eden geleneksel hayatı temsil eder. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:



Hikâyenin üçüncü olay halkası, Yatık Emine ile hapisanedeki diğer kadın mahkûmlar arasında geçer. Yatık Emine kadınlar hapisanesindeki mahkûmlarca kısmetine göz diktiğini düşündükleri için dövülür, kaymakam bunu duyar ve Yatık Emine'nin öldürülme ihtimali karşısında onun kadınlar hapisanesinden çıkarılması emrini verir. Bu olay halkasında Yatık Emine masumiyetin ve güçsüzlüğün temsilcisiyken diğer kadın mahkûmlar da gücü, şiddeti temsil eder. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(rakip)

Yatık Emine <-----> **Mahkûm Kadınlar**
(güçsüzlük, masumiyet) (şiddet, merhametsizlik)

Hikâyenin dördüncü olay halkası, Yatık Emine ile kalem odacılarından bir ihtiyar arasında geçer. Kalem odacılarından bir ihtiyar, sokak ortasında kalan Yatık Emine'yi evine alır ve onu merak eden kadın, erkek bütün kasaba halkı onun kaldığı bu evi ziyarete gelir. Odacı, karısı evde yokken eve erken gelmesi üzerine komşuların çıkardığı dedikodu sonucu Yatık Emine tekme tokat evden atılır ve kaymakamın emriyle jandarma tarafından dövüle sövüle şehrin dışındaki hastaneye götürülür. Bu olay halkasında Yatık Emine olanlar karşısında çaresizliğin, iradesizliğin temsilcisiyken, kalem odacısı ihtiyar hikâyede Yatık Emine'ye yardım eden üç kişiden birisi olarak merhametin ve iyilikseverliğin temsilcisidir. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(insaniyet)

Yatık Emine <-----> **Kalem Odacısı İhtiyar**
(çaresizlik, iradesizlik) (merhamet, iyilikseverlik)

Hikâyenin beşinci olay halkası, Yatık Emine ile Dal Sabri arasında geçer. Dal Sabri, eczanede kasaba memurlarının dedikodularından, Yatık Emine'nin hastanede çalıştırılıyor olduğunu öğrenir, hastane memurunun Yatık Emine'yi sevdiği zannına kapılır ve durumu kaymakama müzekkereyle bildirir. Yatık Emine'nin cinselliğinden etkilene Dal Sabri, hastaneye onu görmeye gider, orada karşılıklı duygusal etkileşimin başlar ve görevi gereği bunun ortaya çıkmasından çekinerek hastaneden ayrılır. Kaymakama yazdığı müzekkere sonucu Yatık Emine kaldığı hastaneden alınarak halktan tecrit edilmek için, Tatar mahallesindeki ücra bir eve yerleştirilir. Bu olay halkasında Yatık Emine, çaresizliğinin getirdiği edilgen ve iradesizliğinin yanında tek gücü olan cinselliğin temsilcisiyken, Dal Sabri otoritenin yanında Yatık Emine'ye olan cinsel ilgisini görevi gereği aktive edemediğinden ona olan hıncını fizikî şiddete başvurarak telafi etmek suretiyle şiddet, hıncı ve kıskançlığın temsilcisidir. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(otorite/resmiyet, cinsellik)

Yatık Emine <-----> **Dal Sabri**
(çaresizlik, iradesizlik,) (otorite, hıncı, kıskançlık, şiddet)
cinsel obje cinsel arzu

Hikâyenin altıncı olay halkası, Yatık Emine ile arzuhalci İsmail arasında geçer. Tatar muhacirlerin mahallesindeki evde mağdur olan Yatık Emine hastanedeki hayat şartlarına kavuşabilmek için arzuhalciye giderek devlet yetkililerine arzuhalde bulunur, devlet silsilesi gereği bunu jandarma mülazımı Dal

Sabri'ye arz eder, Dal Sabri ona hakaret ederek kovar. Bu olay halkasında, Yatık Emine çaresizliğin, iradesizliğin temsilcisiyken, arzuhalci kendisine yüz çeviren esnaf arasında ona sahip çıkıp işini görmesi dolayısıyla insaniyetin temsilcisidir. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(insaniyet)

Yatık Emine <-----> **Arzuhalci İsmail**
(çaresizlik, iradesizlik) (merhamet, iyilikseverlik)

Hikâyenin yedinci olay halkası, Yatık Emine ile Gürcü Server arasında geçer. Gürcü Server ihtiyacı olan malzemeleri tedarik ederek gizli saklı Yatık Emine'ye getirir, bu işi aleniyete vurması sonucu hastanedeki çavuş tarafından kıskanlır ve iki gün uzaklıkta bir köprü muhafızlığına sürülür. Bunu duyan Dal Sabri Yatık Emine'ye dayak atar. Bunun üzerine Yatık Emine arzuhalciye gidip - aslında hoşuna giden- yediği dayağı şikâyet eder, camiden çıkan kişilerin dedikodularından çekinen arzuhalci Yatık Emine'yi tekmeyle kovar. Artık tamamen yalnızlaşan Yatık Emine'nin ismi etrafında dedikodular yaygınlaşır. Tatar karılarını evine girerek evdeki bütün eşyalarını çalarlar. Yapayalnız ve tecrit edilmiş kalan Yatık Emine aç susuz sokakta kalarak dilenmeye başlar. Bu olay halkasında Yatık Emine yine çaresizliğin temsilcisiyken, Gürcü Server de yine ona hikâye boyunca yardım eden üç kişiden biri olarak insaniyeti temsil eder. Bu ilişkiyi şu şekilde gösterebiliriz:

(insaniyet)

Yatık Emine <-----> **Gürcü Server**
(çaresizlik, iradesizlik) (merhamet, iyilikseverlik)

*
* *

Refik Halid Karay, kronolojik olarak ilerleyen olay parçalarını bir örgü hâline dönüştürürken anlatımın edebî niteliğini yükseltmek uğruna hikâyenin kurucu teması olan *kıskançlık/haset*'i etkili biçimde okura yansıtmak için anlatısını değişik anları yöntemleriyle başarılı bir biçimde organize etmiştir.

Jandarma mülazımı Dal Sabri, daha metnin çok başında "Mülazım daha yeni mektepten yeni çıkmış, pembe, sarışın, tüy gibi ince, güzel endamlı bir delikanlıydı."¹⁷ cümlesiyle dikkatlere sunulurken metnin sonrasına dair ipuçları verilmiş olur. Zira bu cümlenin hemen sonrasında metnin merkezî kişisi Yatık Emine'ye dair açıklayıcı bir bilgi mahiyetinde olacak şekilde Dal Sabri okuduğu tezkere sonrasında mahcupça kızarmasının ardından "Fakat çavuşa acemiliğinden renk vermemek ve çapkın görünmemek için kaşlarını biraz daha çatarak çok ciddi yapmak istediği sahte bir sesle:" cümlesine yer verilir ki okur Yatık Emine ve hikâyenin atmosferine hazırlanır. Edgar Allan Poe'nun öykünün özelliğini belirlerken söylediği [yazar] "yaratmak istediği tek etkiyi [temayı] özenle ve düşünerek tasarladıktan sonra, bu etkiyi [temayı] en iyi biçimde vermesini sağlayacak olayları yaratır, onları birbiriyle birleştirir. Eğer ilk tümcesinde bu etkiyi yaratamamışsa, o zaman daha ilk adımda başarısızlığa uğramış demektir." hükmü, Yatık Emine'de başarıyla gerçekleşmiştir. Zira hikâyenin ilk cümlesi olan "Akşamüzeri, geç vakit, jandarma mülazımı kalemden çıkarken çavuş odaya girdi;

¹⁷ Refik Halid Karay, (2016), *Memleket Hikâyeleri*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, s. 7.

selam verip bir kâğıt uzattı."¹⁸ cümlesinde merak unsurunu kamçılayıcı ve yaratılmak istenen tek etkiyi etmeye hizmet edici unsurlar mevcuttur. Zaman, akşamüzeri, hatta geç vakit, burada sıra dışılık başlıyor. Bu sıra dışılığı mülazıma uzatılan kâğıtta ne yazdığının merakı pekiştirmektedir. Anlatıcı hikâyeye boyunca Yatık Emine'nin akıbeti ve yaşadığı maceralar üzerinden merakı canlı tutmayı başarmıştır.

Karay, Maupassant tarzı kaleme aldığı bütün olay hikâyelerinde öncelikle olayların cereyan edeceği mekânlardan bahseder ve buraların detaylı tasvirlerini yapar. Böylece hikâyedeki olayların okurun gözleri önünde canlandırılarak onun metnin içine çekilmesi ve metne ilgisinin metnin sonuna kadar zirvede tutulması hedeflenir. Karay, Yatık Emine'de de öncelikle, hikâyenin merkezî kişisini okura anlatmadan 'gösterir' ve bu kişinin etrafında gelişecek olan olayların sahnesi konumundaki mekânı dikkatlere sunar:

"Burası Ankara'ya iki gün öte, ana yollardan aykırı küçük bir kasabaydı. İki gün bitmez tükenmez yokuşlar çıkılarak bin zahmetle takatsız ve ezilmiş bir halde geldiği halde orada oturulacak bir kahve, yatılacak bir han bulunmaz; şu çıplak kuru memlekete varmak için neden bu kadar yollar aşır zahmetler çekildiğini insan bir türlü anlamazdı. Soğuk, barınılmaz bir kışı; susuz, dayanılmaz bir yazı vardı.

*Civara nispetle o kadar yolsuz ve yüksekti ki sanki buraya insanlar yokuşları tırmana tırmana değil, gökten serpilerek gelmişler ve inmeye iz bulamayarak öyle, dünyadan alakasız bir küme halinde kalmışlardı. Haymana Ovası'nın ortasında, en yüksek bir yerde gözcü gibi bekleyen kasaba, kerpiç evleri ve ağaçsız sokaklarıyla ne kadar zevksiz, kasvetliydi..."*¹⁹

Haymana Ovası'nın ortasında bir kasabanın gözler önüne serildiği bu mekân tasviri üzerinden, hikâyenin ilerleyen sayfalarında burada cereyan edecek olaylar hakkında ipucu vermektedir. "aykırı", "bitmez tükenmez yokuşlar", "bin zahmet", "takatsız ve ezilmiş bir hal", "çıplak, kuru", "soğuk", "susuz, dayanılmaz", gibi kelimelerle nitelenen ve 'imkânsızlık'la eşdeğer mahiyette olan bu mekânda pek de hoş olayların gerçekleşmeyeceği aşikârdır. Issızlığa ve yalıtılmışlığa işaret eden bu mekânın işlevi hoş gitmeyen olayların gerçekleşeceği olumsuz atmosfere okuru çekmektir.

Kasabanın hayattan uzak, ıssız ve yalıtılmış hâli şu cümlelerle ifade edilir:

"İlk insanlar o, yanık ovaları, sarp dağları aşarak buraya çıkmaya neden lüzum görmüşlerdi? Tufan gibi müthiş, nasıl bir tehlike önünden kaçarak buraya yerleşmişlerdi? O, şimdi bilinmiyordu, fakat her halde, bu derece fedakârlığa katlanabilmek için mühim sebepler olmalıydı.

Zaten civardaki halk ile kolayca buluşup münasebete girişememek yüzünden bu kasaba gayet geri, gayet uyuşuk, şevksiz kalmıştı. Ne gençlerinde hayatın ilk tatlarını duymaktan gelen bir iştah, bir hararet; ne de ihtiyarlarında rahat bir yaşlılığın verdiği çubuklu, hikâyeli bir keyif...

Kadınlar ise taş gibi hissiz, kütük kadar hareketsiz ve donuktular; fakat hepsinin de ne kadar gürbüz, ne dinç ve sağlam vücutları vardı... Sitmaların tırmanmadığı, hastalıkların barınmadığı bu dağ sırtında çınarlar gibi gelişe genişleye uzun, bıktırıcı bir ömür sürüyorlardı. Lakin ne kadar heyecansız, ne derece uyuşuk bir ömür!

¹⁸ Refik Halid Karay, a.g.e., s. 7.

¹⁹ Refik Halid Karay, a.g.e., s. 8.

Hayatın aşağı tabakalarda insanları kasıp kavuran, çarpışıp didiştiren fırtınaları burasını tutmuyordu. Burada maneviyat itibarıyla da durgun, tahavvülsüz bir hava, karları lapa lapa yağan, sakin bir dağ havası vardı. Köylerinde ahali apaçık, kaç göçsüz gezip yaşadıkları halde bu kasabada kadınların bir gözünü görmek imkânsızdı. Gelin bir evde kayınbabasından kaçır, güvey baldızının yüzünü tanımazdı. Sazsız sözsüz, düğünsüz, derneksiz bir felâket hayatı geçiriyorlardı.

Bol bol evlenmekten ve sık sık doğurmaktan başka ömürlerinin tadı, acısı yoktu. Kadınlarında ne bir oynaklık, erkeklerinde ne bir haşarılık... Kaçma, sevişme gibi hadiseler enderdi, ahlâksızca vakalara da binde bir tesadüf edilmezdi."²⁰

Sarp coğrafi şartlara sahip bu kasabanın hayatın tadının çıkarılabileceği bütün keyif verici unsurlardan mahrum olmasının altı çizilerek neden bir *habitat* olarak seçildiği sorusu sorulur. Anlatıcı, dış etkilerden uzak olduğu için kapalı bir topluluk hüviyetine sahip burasının kendi içerisinde donuk bir hayatının olduğunu, civar köylerden daha mutaassıp bir hayat süren kasabada kadın-erkek, ihtiyar-geç her insan grubunun *bıktırıcı, uyuşuk ve heyecansız* hayatını dikkatlere sunar. Anlatıcı kasabaya dair verdiği malumatın sonunda mutaassıp yapının bir yansıması olarak kasabanın ahlâki hassasiyetinin yüksekliğinin altını çizer ve Yatık Emine'nin bu kasabaya *ahlâkını ıslah etmek* için gönderildiğini söylemek suretiyle hikâyeye döner. Yani Yatık Emine'nin bu kasabada tecrit edilmesi üzerinden başına gelecek trajik olayların sebep-sonuç ilişkisini bu durumda sağlam kurmuş olmaktadır.

Hikâyenin uzunca mekân tasvirinden sonra tekrar jandarma mülazımının odasına, Yatık Emine'nin getirilişine dönülür. Mülazım Yatık Emine'nin perişan hâli karşısında şaşırır zira onu İstanbul sokaklarında rast geldiği "... *cıgarası parmaklarında, allıkları yüzünde, peçesi açık, dişleri çürük, yürüyüşü kıvrımlı, tıknaz bir kadın...*"²¹ olarak tahayyül etmiştir. Üstelik hikâyenin başındaki kaymakamlık tezkeresi de mülazımın bu beklentisinde etkili olmuştur. Oysaki Yatık Emine "... *arkasında rengi atmış bir siyah bol çarşaf, yazma peçesi inik, elleri pelerininin altınsa saklı ufak tefek, mahcup ve korkak bir kadın...*"²² cümlesiyle tanıtır. Burada Yatık Emine'nin umulanın -hafifmeşreplik- dışında karşımıza çıkması metinde 'yadırgatıcı' bir unsur durumundadır. Zira böyle sıradan güzellikte olan bir kadının devletçe neden bu kadar tehlikeli görülüp ücra bir kasabada tecrit edilme kararı alındığı okurun merakını artırmaktadır.

Hikâyede Yatık Emine'nin ilk konuşmasını jandarma mülazımının odasında mülazımla olan diyalogunda buluruz. Anlatıcının bu diyalogda, umduğunu bulamayan mülazımı Yatık Emine'ye karşı aşırı hakaretamiz ve hükümran tavrı içerisinde, onun karşısındaki sinik Yatık Emine'yi de "*ezile büzüle, sıska bir yavru köpek gibi*" kelime gruplarıyla olabildiğince güçsüz ve aciz göstermek suretiyle zıtlığı olabildiğince artırması hikâyede doğacak çatışmanın ve trajedinin şiddetinin artmasını sağlayacak atmosfere zemin hazırlamaktadır.

Yatık Emine'nin kadınlar hapisanesindeki "*dostunu baltalayan bir Yörük karısı*", ve "*komşusunun sandığından beşi bir yerdeler aşırın bir muhacir kadını*" gibi aşırı suçlu mahkûmların arasında kalması ve oradan memnun olup hâlinin "*külfetsiz, zahmetsiz yaşıyor, başını dinliyor, yorgunluğunu alıyordu*" şeklinde

²⁰ Refik Halid Karay, a.g.e., s. 8-9.

²¹ Refik Halid Karay, a.g.e., s. 10.

²² Refik Halid Karay, a.g.e., s. 10.

aktarılması yine onunla aynı mekândaki diğerlerinin zıtlştırılarak ayrıştırılması sağlar. Burada hapishanedeki diğer mahkûmlara aşırı suç yüklenmesiyle Yatık Emine'nin masumiyeti sezdirilmekte ve ismi etrafında okurun bir sempatisinin oluşumu hedeflenmektedir.

Kasaba halkında Yatık Emine uğruna adamların birbirini vurduğu, kocaların karılarını boşadığı gibi şayialar dolanır. Böylece Yatık Emine ismi etrafında bir tür mitoloji oluşur. Bu da hikâyede anlatıcı tarafından merakı artırıcı bir unsurdur. Anlatıcı kasaba halkının Yatık Emine'yle ilgili kıskançlıkla karışık bir nevi istihzalı küçümseyişinin ve merakının zirvesinde onunla ilgili şu portreyi çizer:

"Emine zayıf, çelimsiz bir kadındı; fakat çirkin değildi. Duru beyaz, birbirine uygun, ufacık çehresi üstünde insanı şaşırtacak kadar kara, kapkara ve parıl parıl iki gözü vardı. İnsanı gözünden ziyade bunlar kafese konmuş vahşi, yırtıcı hayvanların içleri hırs, haşinlik ve ürkeklikle dolu heybeli fakat zebun gözlerine benziyordu.

Bu gözlerin en ehemmiyetli hassası dişiliği idi; hırsını bir türlü yenemeyen, bir türlü cinsiyeti teskin edilemeyen bir kısrak bakışıyla erkekleri süzerken insanın, damarlarına bir ılık duygu yayardı. Bu tesiri kendinde duymayan yoktu. Serseri müşterilerinden sık sık işinin düştüğü komiserlere, jandarma zabıtlarına ve hatta mutasarrıf ve valilere kadar kimin karşısına çıkarsa peçesini kaldırıncaya gözlerinin izini bırakır, birkaç gün ara sıra kendini düşündürür, hatırlatırdı. O harap, hasta, zebun vücudunun üstünde bu gözler ne kadar sağlam, ne sıhhatli ve kudretli dururdu... İnsan, onların böyle bir kadına nasip oluşuna acır, yakıp perişan etmesi lazım gelen baygınlıklarından ancak birtakım serserilerin tattığına kızardı.

*Emine'nin dudakları da kendiliğinden fazla kırmızı, adeta boyalı gibiydi. Dudağa allık sürmesini bilmeyen bu memlekette duru beyaz çehre üzerindeki kırmızılık da çok tesirli oluyordu. Sonra onun endamsız, zayıf vücudunda ısınmış bir tuğla gibi çok adi, fakat işleyici, devamlı bir sıcaklık da vardı. Hülâsa hangi tabakadan olsalar köylü veya memur, bütün erkekler Emine'nin karşısında, yürekleri üzerine arzusunun bir kanat gibi sürünüp geçtiğini duyarlardı."*²³

Güzelliğiyle orantılı olmayan bir cazibeye sahip olan Yatık Emine'nin gözleri ve dudakları –ama özellikle gözleri- üzerinden dişiliğini/cinselliğini ustaca bir av aracı olarak kullanması – ki başkaca da bir gücü ve imkânı yoktur- her tabakadan erkeği avlaması ismi etrafında oluşan mitosun en önemli bedensel sebebidir. Cinselliği Yatık Emine'nin var oluşunu hatırlatan ve belirginleştiren tek varlığıdır. Yatık Emine'nin cinselliğini sömüremeyen kasaba halkı ve yöneticiler bunu ona karşı bir hınca ve şiddete dönüştürürler, şiddet o kadar içselleştirilir ki anlatıcı, Yatık Emine için "*Dayağın lezzetinden adeta şırmamıştı.*" diyecek kadar sıradanlaşır.

Hikâyede Yatık Emine'nin merkezde olduğu bir olay parçası anlatılacağı zaman önce anlatılacak olaya zemin teşkil edecek birtakım bilgiler verilir. Bu, okuru karşılaştacağı olaya hazırlar ve okuru olayın içine sürükleyerek tecessüsünü zirveye çıkarır. Örneğin anlatıcı, kasabalı memur takımının iş çıkışı rutininden olan eczanede toplanıp dedikodu yapma alışkanlığından bahseder. Burada mekân sahibi olan Rum Eczacı, kasabaya dair bilgi ve kaymakama dair dedikodular verilir. Hikâyede böyle bir bilgi aktarımından sonra eczanede iki ay önce izinli olarak gittiği vilayetten dönen tapu memurunun Merkez Komiseri Hacı Bekir Efendi'den Yatık Emine'nin gözünü methedişine ilişkin ortaya attığı söz üzerine hastane memurunun Yatık Emine'nin hastanede çocuk düşüren hademe kadının –isminin Hüsniye olduğu daha sonra söylenecek- yerine çalıştığı bilgisini verir. Bunu duyan Jandarma mülazımı

²³ Refik Halid Karay, a.g.e., s. 14-15.

Dal Sabri sinirlenip mekânı terk eder. Bu olay parçasından baştan beri Yatık Emine'yi merak eden Dal Sabri'nin aslında ona duygusal bir ilgisinin olduğu sezdirilir.

Hikâye boyunca başından geçen türlü felâketlere rağmen kendisinden acı çekse de Yatık Emine'nin Dal Sabri'ye olan içten içe hayranlığı ve hatta aşkı sezdirilmiştir. Bu durum hikâyede bir dip akıntı gibi kesintisiz sürmektedir. Yatık Emine hakkında Server üzerinden çıkan dedikoduları duyan Dal Sabri'nin ona dayak atması üzerine bu durumu arzuhalciye şikâyeti sırasında " 'Bak, bana ne etti o oğlan!' dedi. Fakat memnun gibiydi, sesinde keder yoktu. Sanki kendisine eziyet etmesine rağmen elinde olmayarak hoşlandığı bu güzel delikanlıdan dayak yemek ona lezzetli gelmişti sinirlerini yatıştırmıştı."²⁴ cümlelerine yer verilir. Yine Dal Sabri'nin merhamete gelip fırıncıya emir vererek kendi tayımından günde Yatık Emine'ye bir ekmek verilmesini emretmesi üzerine, "Emine, mülazımın bu ekmeğinden sanki ayrı bir lezzet buluyordu."²⁵ denir.

Yatık Emine'nin karşısındaki bütün erkekler, toplumsal ahlâkın koyduğu engel ile libidoları arasında güçlü bir çatışma yaşarlar. Bedensel temasa engel olan ahlâki kaygı, statü kaybı vs. gibi engeller erkekleri kıskançlığa ve şiddete sevk eder. Hikâyede olay parçalarına, temel çatışma durumundaki merhamet-merhametsizlik çatışmasının işlenişini ifade etmesi nispetinde yer verilmiştir. Yaz mevsimi olduğu tespit edilebilen bir zamanda başlayan Yatık Emine hikâyesi teşrinievvel içinde biter. Kuşkusuz bir mevsimlik bir zaman diliminde, hikâyede ismi zikredilen kişilerin başından çok sayıda olay geçer, fakat anlatıcı bu çok sayıdaki olayın içinden - merkezi kişi önceliğinde- bir seçme yaparak onları belirlediği tema etrafında örerek düzenler. Bu düzenlemenin ifade ediliş biçimi de metnin edebîliğini belirler.

SONUÇ

Eseri merkeze alan bir eleştiri kuramı olarak Rus Biçimciliği, eseri pek çok unsurdan oluşan organik bir bütün olarak görmüş ve bilimsel yöntemle incelenebilecek ilkeleri ortaya koymaya çalışmıştır. Eserin incelenmesinde esere vücut veren tarihsel, sosyolojik ve biyografik dış faktörlerin değişkenliği dolayısıyla objektiflikten uzak olacağından hareketle eserin kendi iç dinamiğini oluşturan iç unsurların tespit edilip incelenmesine odaklanan Rus Biçimcileri böylece bilimselliği hedeflemişlerdir. Dil malzemesine dayalı bir sanat olan edebî eserin dilin kullanımındaki değişime göre edebîliğini elde edebileceğini savunan Rus Biçimcileri bu noktada dilin işlevlerine yönelip dil sistemi çalışmaları üzerinden ilkelerini belirlemeye çalışmışlardır. Rus Biçimcileri bunu gerçekleştirirken edebiyat geleneği içerisinde yerleşik kalıpları, ortak unsurları ve bunların eserin bir organizma hâline getirilmesindeki işlevlerini tespit etmeye çalışmışlardır. Bu makale çerçevesinde, Türk edebiyatının en verimli yazarlarından birisi olan Refik Halid Karay'ın memleket gerçeklerini son derece başarılı yansıttığı eseri olan *Memleket Hikâyeleri* kitabının en hacimli hikâyesi olan *Yatık Emine*, Rus Biçimcileri'nin nesri açıklamak için önerdikleri ilkeleri bağlamında incelenmiştir. Ömer Seyfettin'in öncülüğünü yaptığı *Yeni Lisan* ile kaleme alınan bu öykülerden birisi olan *Yatık Emine*, Refik Halid'in sürgün hayatının Türk edebiyatına bir kazancı olarak

²⁴ Refik Halid Karay, a.g.e., s. 30.

²⁵ Refik Halid Karay, a.g.e., s. 33.

görülebileceği üzere, Anadolu coğrafyasının insan-mekân kaynaşması içerisinde kendi doğal diliyle realistik bir düzlemde edebî olarak dikkatlere sunulduğu bir metindir. Zamanı için çok yeni olan bu doğal dille (Yeni Lisan) anlatılan hikâyede, yeni tanınan insan-halk (Anadolu insanı) kendi doğal mekânında-coğrafyasında, kendi diliyle yaşamının bütün çıplaklığıyla şehirli-aydın bir müşahidin güçlü muhayyilesinden geçirildikten sonra rafine olarak aktarılmıştır. Kurmacanın verdiği imkânla çok başarılı bir şekilde *düzenlenen* olay örgüsü, insan-mekân-dil troykasının mükemmel imtizacıyla son derece edebî bir metin olarak karşımıza çıkmaktadır. Rus Biçimcileri'nin hikâye ve romanı izah etmekte kullandıkları *syuzet* kavramı olay örgüsü olarak metne uygulanmış ve ayrıca metni bilimsel bir eser olmaktan çıkarıp edebiliğini sağlayan unsurlar da mümkün oldukça ortaya koymaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aksoy, Nazan ve Aksoy, Bülent (Haziran-Eylül 1988). "Şklovski'nin Makalesi İle Biçimci Yöntem Üzerine", *Defter*, S. 5.
- Aytaç, Gürsel (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Birkiye, Atilla (1984). *Yapısalcılığın Eleştirisine Doğru*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Eagleton, Terry (2014). *Edebiyat Kuramı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Karay, Refik Halid (2016). *Memleket Hikâyeleri*, İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Moran, Berna (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Todorov, Tzvetan (1995). *Yazın Kuramı. Rus Biçimcilerinin Metinleri*, Çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wellek, Rene (1991). *A History of Modern Criticism: Volume 7, German, Russian and Eastern European Criticism 1900-1950, /A History of Modern Criticism, 1750-1950* Yale University Press.
- Wellek, Rene (1982). *The Attack on Literature and Other Essays*, The University of North Carolina Press.
- Yücel, Tahsin (1982). *Yapısalcılık*, İstanbul: Ada Yayınları.
- Yüksel, Ayşegül (1981). *Yapısalcılık ve Bir Uygulama Melih Cevdet Anday Tiyatrosu Üstüne*, İstanbul: Yazko.

Edebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt III, Sayı II, Ekim 2019

YÜKLENME TARİHİ: 10.06.2019 KABUL TARİHİ: 07.08.2019 YAYIN TARİHİ: 24.10.2019

Künye: Yanaray, Sibel, Çelik, Yakup (2019). Benim Adım Kırmızı'da İmge Renk İlişkisi, c. 3/2, s. 140-157. DOI: 10.31465/eeder.575036

Sibel YANARAY

sibel.yanaray@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1039-8185

Prof. Dr. Yakup ÇELİK

İstanbul Kültür Üniversitesi Türk Dili
ve Edebiyatı Bölümü

ycelik1234@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9252-8221

BENİM ADIM KIRMIZI'DA İMGE
RENK İLİŞKİSİ

IMAGE/ COLOR RELATIONSHIP
IN "BENİM ADIM KIRMIZI"

ÖZ

İnsanlar kendilerini ifade etmek için pek çok yol oluşturmuştur. Resim, müzik ve kelimelerin malzemesi olduğu dil vb. edebiyat kişinin kendisini ifade ettiği ya da kendisini bulduğu en popüler yollardandır. Geniş kitlelerce benimsenen ifade yönteminin edebiyat olmasındaki başlıca etken edebî metinlerin üstü örtülmüş, süslenmiş bir anlatım ile kurmacalığını yansıtmasıdır. Süslenen, örtülen anlam, kişinin, herkes tarafından farklı anlaşılan bir parçası olur. Bu noktada imgeler, örtülülüğe dolaylılığı sağlamak için devreye girer. İmgelerle okuyucu kendi özüne, bilinç ya da bilinç dışına yönelir. Çok anlamlılığın katlandığı anlar ortaya çıkar. *Benim Adım Kırmızı*'da da renkler işlenen romanın polisiye, macera, aşk, güzel sanatlar aracılığı ile Doğu Batı karşılaştırması ya da çatışması, arayış, ben ve öteki çatışması üzerinden kimlik sıkıntıları gibi pek çok izleğin yansımaları, açılımı olur. Kurguda var olan çatışmalar, imgeler yani renkler aracılığıyla somutlanır. Her rengin kattığı ayrı bir anlamlar dizgesi okuyucuyu şaşırtır. Dikkat edilmedikçe de imgeler örtülmüş bir hazine gibi bulunmayı bekleyecektir.

Anahtar Kelimeler: Renk, imge, roman, Orhan Pamuk.

ABSTRACT

People have created many ways to express themselves. Art, music and literature which use words and language as its core material are the most popular ways in which a person expresses himself or finds himself. The main reason for the expression method adopted by the masses is the fact that the literary texts reflect their fiction with a covered and embellished expression. The meaning embellished, covered, and becomes a part of the person, which is perceived differently by all. At this point, images come into play in order to ensure the closeness to obscurity. In images, the reader moves out of its essence, consciousness or unconsciousness. Moments in which the meaningfulness endures is revealed. The colour which is also used in *Benim Adım Kırmızı*, is the reflection of many traces, such as searching, the conflict, the identity distress over the identity and the other conflicts through East, crime, adventure, love, and fine arts. Conflicts that exist in fiction are embodied through images, namely colours. A separate string of meanings that each colour gives is surprising to the reader. Unless they are taken into consideration, images will be waiting to be found as a hidden treasure.

Keywords: Color, image, novel, Orhan Pamuk.

GİRİŞ

Hepimiz hayatımızda değeri ölçülemeyecek kavramlar ve işaretlerle yaşarız, ama çoğu zaman bunun farkına varmayız. Renkler buna iyi bir örnektir. İnsanların tatilde yeşili ya da mavisi bol yerleri tercih etmeleri; cinsiyetin pembe, mavi ile ilişkilendirilmesi, kurguda ya da gerçek hayatta kasvetin siyah, kara, karanlıkla; hızlı tüketim mekânlarının ya da şiddetin kırmızıyla ifade edilmesi vb. örnekler daha da arttırılabilir. Farkında olunmadan renklerle kompozisyon oluşturulur, onların kattığı anlamlar az çok bilinir; ancak bunların birer gösterge olduğu pek düşünülmez. Çoğu zaman en çok sevilen renk bir çırpıda söylenir de ardındaki anlam düşünülmez. Ancak tüm renklerin psikolojide, felsefede, sosyolojide yüklenen anlamları, kültüre

göre değişen ifade şekilleri mevcuttur. Bu konuda yapılan araştırmalar da azımsanacak gibi değildir.

Renkler insanların anılarını, değerlerini yansıttığı gibi gün içindeki psikolojilerinin de yönlendirilmesine sebep olur. Bireyler arasında farklı çağrışımlara sebep olan renklerin, farklı toplumlar arasında farklı anlamlar yüklenmesi de doğal karşılanmalıdır. Çünkü her toplumun inancı, tarihi süreci, değerleri, yaşam koşulları farklıdır. Mesela yas, pek çok ülkede siyah ile ifade edilirken, Güney Afrika'da kırmızı ile ifade edilir. Ayrıca Japonya'da yas daha çok beyaz karanfil ile ilişkilendirilir.

Renkler, toplumların kendilerini ifade ediş biçimlerinden biridir. Bir çeşit dil gibidir. Dili malzeme olarak kullanan edebiyat da bir ifade biçimidir. Gerçekliği ele alış şekliyle renklerden bir biçimde farklı ama birbirlerini kapsayıcı şekilde değerlendirilebilir. Edebiyatın insana dolayısıyla hayata dair olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda pek çok kavramı da kapsayacağı anlaşılacaktır. Edebiyat anlatmak istediği ne varsa onu direkt ifade etmez. Hayatın bir parçasını ispatlamak, sonrasında onu okuduğunda insanların öğrenme ihtiyaçlarını karşılamak edebiyatın ilk adımda istediği amaç değildir. Edebiyat, ortaya çıkan ürünlerde üstü bir biçimde örtülmüş, kullandığı malzemelerle farklı insanlarda farklı anlamlar bazen de aynı insanlarda ve bu insanların farklı anlarında çağrışım gücünü kullanarak dilin, metnin anlamını zenginleştirmeyi ister. Anlam zenginleştikçe, metin özgünleşir ve bu durum metnin sanatsal değerini artırır. Çağrışım değeriyle yüklü kelimelerden oluşan eserde, okuyucunun deneyimlediği hayattan izler bulması sağlanırken bir yandan da okuyucu hayatın gerçekliğinden uzaklaştırılır. Böylece metin hem nesnel gerçekmiş gibi duran dünyanın hem de kurmacanın içinde bulunan okuyucuya ulaşmış olur. Bir yandan da sanatsal metinlerin yapı unsurlarından karakter tahlillerinin, mekân ve zaman betimlemesinin yansıtılmasında önemli rol oynar. Hatta sadece karakterin durum anındaki genel tahlili değil, gün içindeki tüm iç çatışmalarının yansıtılmasında da önemli bir itici güç, somutlama aracı olur. Bunun doğal bir sonucu olarak renkler de edebiyatın içinde bulunacak, duygu ve düşüncelerin aktarımlarının somutlanmasını sağlayan araçlardan biri şeklini alacaktır. Bu durum yeni de değildir. Görüngülerin yöntem bilimsel şablona oturtulmadığı zamanlarda bile renkler edebiyatta hayatı, duyguları yansıtmak için kullanılmıştır. Halk edebiyatı türkü, mani vb. örneklerle bunu bize gösterir. Modernleşen edebiyatımızda da kurmaca metinlerin Batılı anlamda örneklerinin verilmesiyle karşılarız. "Mai ve Siyah" bunun önemli örneklerindedir. Renkler, kurmaca metinlerde sanatsal akımın ve onun aracılığıyla dönemin, duygu ve düşüncelerin, psikolojik atmosferin, mekânın daha iyi algılanmasını sağlamaktadır. Farklı biçimlerde bilinçli ya da bilinçsiz eski zamanlardan beri imge olarak kullanılan renklerin yakın zaman edebiyatımızda da sıklıkla kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bizim amacımız ise rengin salt soyut bir kavram ya da üzerine yıkılmış klişe anlamlar üzerinden giden anlatı düzleminin dışına çıkmış bir metinden yola çıkarak rengin farklı şekillerde kullanılabilceğini ve bu imgeyle metnin daha da zenginleşeceğini ortaya koymaktır. Hatta içinden rengi çıkardığımızda belki de romanı oluşturacak bir yapının kalmadığını açıklayarak imgenin kurgunun temel yapı unsurlarının üstüne çıkabileceğini göstermektir.

Bunun için önce rengin ne olduğunu, gelişim sürecini, farklı disiplinlerde ona nasıl yaklaşıldığını anlatmakla işe başlayacağız. Sonra bu kavramın pozitif

bilimlerden soyut bir kavram haline gelişini açıklayıp imgeleşen renge yüklenen anlamları belirteceğiz. Sonra da bunları Orhan Pamuk'un "Benim Adım Kırmızı" adlı romanı üzerinden örneklerle açıklayarak amacımızı sonuca bağlayacağız.

Amacımıza ulaşmak için kurgu dünyasında bir ifade biçimi oluşturan imgenin, yani rengin ne olduğu üzerine düşünmek gerekir.

Kavram Olarak Renk

Renk kavramı farklı tanımlarla ifade edilmiştir. Örneğin, "cisimler tarafından yansılan ışığın gözde oluşturduğu duyuma renk denir." (Prof. Dr. Hasan Eren, Prof. Dr. Talat Tekin, Doç. Dr. Nevzat Gözaydın, Doç. Dr. Hamza Zülfikar, 1988: 1221) ya da "nesneden gelen ışıklar vasıtasıyla veya ışık kaynağından gelen ışığın kendisinin, gözümüz aracılığı ile bizde meydana getirdiği duyular ve algılamının niteliksel haline renk diyoruz." (Temizsoylu, 1987: 11) Başka bir tanım da, "renk, çevremizdeki varlıkları ve olayları anlamakta ve anlamlandırmakta kullandığımız önemli bir görsel iletişim aracıdır." (Sözen, 2003: III -Sunuş Kısmından-) Bir başka yorum, "ışığın dalga uzunluğuna göre, gözümüz vasıtası ile bizde uyandırdığı bir histir ve bu hissimize dayanarak sarı, yeşil, lila gibi solar spektrumu teşkil eden bölümlerin karakter ve hüviyetini ayırt etmek üzere kullandığımız terimlere renk denir". (Kalmık, 1950: 10)

Yukarıdaki tanım ve açıklama cümleleri renk kavramını açıklamaya çalışmıştır. Kimya, fizik, müzik (ses rengi), moda, psikoloji, felsefe, sosyoloji gibi pek çok alanda farklı bakış açıları ve o alanın yöntem bilimiyle değerlendirilmiştir. Platon, rengi, görme ve duyuya oranla bir form taşması olarak tanımlar. Detraktis'te renk ve müzik ilişkisini ilk olarak kurmaya çalışır. Schopenhauer ise, Goethe'nin renk kuramından etkilenerek "Görme ve Renkler Üzerine" adlı incelemesini 1816 yılında tamamlamıştır. Dil felsefesinin temelini oluşturan görüşleri ile Wittgenstein ise "Renkler Üzerine Notlar" adlı metinde, yine renk kavramı üzerinde durmuştur. Renk, TDK'nin sözlüğünde mecaz anlamda "nitelik" (Prof. Dr. Hasan Eren, Prof. Dr. Talat Tekin, Doç. Dr. Nevzat Gözaydın, Doç. Dr. Hamza Zülfikar, 1988: 1221) olarak tanımlanmıştır. Tıpkı Husserl'in eserindeki "renk" kavramını bir öz biçiminde, nitelik olarak tanımlaması gibi. (Husserl, 2003: 89-93) Farklı alanlarda farklı yorumlarla karşılaşırız. Renk bir kavram olarak değerlendirildiğinde ise, içinde çeşitli biçimlerde değerlendirilen ve ortak bir ad altında toplanan bir çeşit dizayn olarak nitelenebilir. Bu açıdan kavram olan renk, aynı zamanda bir duygunun, düşüncenin insanların kafasında oluşturduğu ortak bir anlam, algıdır. Kavramlar geneldir ve soyuttur. Aslında reel olarak gerçek dünyada bulunmaz. Dokunulamayan, tadılamayandır. Başka bir deyişle renk, terimsel olarak da adlandırılabilir. Terimsel anlamda kullandığımız sürece bilimsel bir nitelik kazanan renk pek çok çalışmanın, özellikle de fizik, psikoloji gibi bilim dallarının konusu olur. Edebiyatla ilişkilendirildiğinde ise bu kavram özünden uzaklaşmaya başlar. Çünkü kişiselleşir. Edebiyat insanın duygu, düşünce ve duyuları arasındaki yaşantıları olaylar ya da durumlarla anlatırken bilimsel bir kavram olmaktan uzaklaşır ve olguya dönüşür. Renk, bilinen bir ışık kırılmasından ya da genel olarak nitelenen semboller arasından çıkar. Özgün bir hal alır. Kişinin duygu dünyasının yansması olur. Bazen de olayın daha net kavranmasında pekiştirici olur. Yani genelden özele inen, kişiselleşen ve kullanımından itibaren başka kişilerce farklı algılanan göstergeye dönüşür.

İmgeye Geçiş Yapan Renk Kavramı

Bu farklılıklar, aslında nereden gelir? Renk sadece resim ve moda için mi var olan bir kavramdır? Bu gizli güç ne kadar eskidir? Tabii ki her bilim, kendi terminolojisi ve bakış açısıyla rengi değerlendirecektir. Aslında bu kısa süreli bir meraktan ziyade, uzun soluklu bir çalışmanın ürünüdür, denmelidir. Bunu temellendirmek için, rengin tarihi ya da onun farkına varılması ve üzerine yapılan çalışmaları, daha doğrusu üzerine düşünülen kuramların gözden geçirilmesi gerekir.

Newton'un ilk renk diyagramı ve onun renk teorisiyle beyaz rengin odak alınması başlangıç noktası olur: "Newton ışığı bir cam prizmaya yansıtır ve farklı beyaz ışık tayflarını fark eder. Ayrıca Newton tüm renkleri birbiri içinde karıştırarak beyaz ışığı da tekrar ortaya çıkarmış, daha sonra rengin tamamlayıcı renk ve zıt renklerini de incelemesine dâhil ederek, ilk renk diyagramını ortaya koymuştur." (Per, 2012: 17-26)

Goethe ise rengi, genel geçerli doğa formülleri arasında en iyi görülebilen ve kavranabilen, göz organını anlamlaştıran ve böylece göz duyusuna hitap eden en temel doğa olgusudur, şeklinde tanımlar. "Renkler ışığın edimleri, eylemleridir (...)" (Goethe, 2013: 28) diyen Goethe, renkler üzerine düşüncelerini; ışık-gölge, karanlık-aydınlık, zıtlık, parlaklık, doyumluk gibi kavramlardan bahsederek kuramını geliştirir.

Itten'in renk teorisine göre de kontrast esastır. Mor ve sarının birlikteliği en güçlü etkiye sahiptir. Eş zamanlı kontrast, ekinde tanımlama yapar. (Itten, 1970: 32)

"Görüldüğü gibi Newton yalnızca ışığın rengini ortaya çıkarırken, Goethe öznenin bakışı ve iç duyumuyla maddenin renginin oluşumunu açıklamıştır. Goethe'nin biyolojik bir süreç olarak incelediği bu algı boyutu, Kandinsky'nin algı ve aktarım üzerine görüşlerinde daha organik ve soyut bir düşünsel sistematikte, biçimsel kurgunun oluşumunda 'içsel zorunluluk ilkesi' olarak karşımıza çıkmaktadır." (Tokdil, 2016: 547-568)

Yine Goethe'nin rengin formu etkilemesi, rengin ışığın etkisiyle düşüncemizi etkilemesi savunusu, Kandinsky'nin ruhsal etkiler olarak bahsettiği; nesnenin renginin etkisi, biçiminin etkisi ve nesnenin kendisinin renk ve biçim dışında bağımsız olarak yaptığı etki ile benzer tezler içermektedir. Resim sanatının ister küçük ister büyük olsun, her bir sorununun temelinde içselliğin yer aldığını söyleyen Kandinsky'e göre: "Sanatta her şey özellikle de başlangıçta duygu işidir. Sanatsal doğruya sadece duygu yoluyla ulaşılabilir" (Kandinsky, 2011: 79) Kandinsky rengin sıcaklık-soğukluk, açıklık-koyuluk olmak üzere dört temel tınısı olduğunu belirterek, renkleri bu değerler içerisinde yatay ve dikey hareketleri ile açıklar. Kandinsky bu kadarla da kalmayarak rengin etkilerinin yalnız sıcak-soğuk, açık-koyu değerleri ile farklılaşmadığını, 'dışsal tını' olarak betimlediği biçim ile ilişkilerinde de farklı duysal etkilere yol açtığını öne sürmüştür. Yani, farklı matematiksel biçimler içerisinde var olan rengin farklı izlenimlere götürdüğünü ve birbirinden çok farklı titreşimler yaydıklarını belirtmiştir. (Tokdil, 2016: 547-568)

Bu noktada bir başka ikilem oluşturan renk - biçim ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Yukarıda TDK'de renk için bahsedilen "nitelik" tanımının yinelenmesi

gerekmektedir. Çünkü renk, az önce bahsedilen kuramlardan da anlaşılacağı üzere, tek başına anlam arz etmeyebilir. Renklerin temsil ettikleri nesnelere anlam kazanacağını ifade edenlerden biri J. J. Rousseau'dur: "Genellikle ayırt edilmiş güzel renkler görme duyumuza haz verir, ama bu haz tamamen duyuma bağlı bir hazdır. Bu renklere yaşam ve ruh veren desendir, taklittir; bizim güçlü duygulanımlarımızı harekete geçiren, dile getirdikleri güçlü duygulanımlardır: bizi etkileyen, temsil ettikleri nesnelere. İlgi ve duygu kesinlikle renklere bağlı değildir; etkileyici bir tablonun hatları, bir oymabaskıda da bizi etkilemeyi sürdürür; bu hatları tabloda çıkarın, renkler hiçbir şey ifade etmeyecektir." (Rousseau, 2007: 61) Aslında birbirlerinden ayrı gibi gözükseler de, biçim de renk de ayrı ve kendince bir anlatım özelliğine sahiptir. Birlikte kullanıldıklarında bazen olumlu, bazen de uzaklaştırıcı özellik sağlayacak etkiyi oluştururlar. Başka bir deyişle birlikte iyi ya da kötü daha anlamlıdır. Bu konu hakkında çeşitli araştırmalar yapılır. Üçgen, daire, kare gibi şekillerin renklerle birlikte kullanıldığında insanda uyandırdığı izlenim, aslında bu ilişkiyi somutlaştırır: "Araştırmalar sonucunda, keskin hatlı köşeleri ve koyu renkleri olan nesnelere, yuvarlak hatları ve açık renkleri olan nesnelere oranla, insana daha bir itici geldikleri gözlemlenmiştir. Farklı biçimler üstünde aynı renk kullanıldığında, sözgelimi yuvarlak ve sivri köşeli olan iki ayrı şekilde kullanıldığında iki ayrı duygu uyandırdığı bulunmuştur. Bir şeklin sert hatları, pastel ve mutlu edici bir renk uyumu ile olduğundan daha yumuşak bir görünüme bürünebilmektedir." (Sözen, 2003: 43) Bu şekilde fark edilmiş olan renk, biçim ilişkisinin insan psikolojisine yansımaları nasıl değerlendirilmeli sorusu ortaya çıkar. Bu noktada biçimin renge yöneldiği bir örnekte;

"..Karenin sertlik ve katılığına karşı dairesel şekiller, gevşemişlik ve rahatlamışlık duygusu ile sürekli bir devinim duygusu uyandırır.

Daire, bir noktanın merkezin etrafında duygusal bir şekilde hareket etmesiyle oluşur. Dairenin ifade ettiği anlam, bitmeyen yumuşak hareketlerin getirdiği bir sonsuzluk duygusudur. Daire, kendi bütünlüğü içinde hareket eden zihinsel anlatımı ve ifade aracı olarak simgesel anlamlar kazanır. Bunların sonucunda, sürekli devinim içindeymiş gibi bir izlenim yaratan daire biçimine denk düşen rengin ise mavi olması gerekliliği kabul edilir." (Sözen, 2003: 45)

Kandinsky'nin ağaç örneği (kırmızı ağaç) de dâhil olmak üzere doğadan gelen renkler, sonraki adımda biçimle birleşen renk, bir sonraki adımda ise gittikçe soyutlaşmaya, bir anlam derinliği taşımaya başlayan renk, çağrışımları yavaş yavaş ortaya koymaya başlar. Örneğin renkler, yüzeysellik, ağırlık vb. ilişkilere yatay geçişler yapmaya başlar: "Siyah sandığın yeşile boyandıktan sonra daha hafif gelmesi gibi." (Sözen, 2003: 47)

Renk artık bizim için, kısa soluklu olmayan, tarihsel bir süreçten geçen, biçimle ilişkilendirilen ve ona göre de anlam kazanan bir işarettir. Bu işaretlerin ardındaki anlam nedir? Nasıl ve neye göre anlamlıdır? İnsanda bilme tutkusunu harekete geçiren şey, dikkatini çeken önemli fenomenleri algılamasıdır. Bu algılama sürecinin dâimi olması için, bizleri o şeylere giderek âşinalaştıracak içten gelen bir ilgi gereklidir. Ancak o zaman çevremizdeki çeşit çeşit görüngülerin farkına varabiliriz. Bizler de bunları gruplandırır, aralarında ayırım yapar ve yeniden birleştiririz; böylece de az çok tatmin edici diye kullanılabilen bir düzen ortaya çıkar.

(Goethe, 2013: 25) Bu görüngüler çağrışım ve imgeler biçiminde, insan yaşamının vazgeçilmez unsurlarından biridir.

Simge ve İmgeleşen Renkler ile Onların Yansımaları

Hayattaki her şey bir işarettir. Bu işaretler aslında sembollerdir de. Bizler de onu anlamlandırmaya çalışırız. Renkler bu işaretlerden sadece biridir. Renkler, kişinin içinde yaşadığı toplumun kültürünün yansıması olduğu kadar, kişinin psikolojisinin de bir yansımasıdır. Doğal sonuç olarak da renklerin dili oluşur. Onlar, kültürden kültüre değişir. Hatta bazen aynı kültürde farklı sınıf ya da zümrelerde de renklere farklı anlam yüklenebilmektedir. Bu da renklerin yansıttığı ve bizim anlamlandırdığımız duyguları çeşitlendirir. Örneğin siyah, Japonya dışındaki ülkelerde yasın rengidir. Japonya'da ise beyaz matem rengidir. Beyaz ise, çoğu toplumda saflığı, temizliği ifade eder.

“Renklerin simgesel anlamları zaman içinde oluşmakta ve bazen bir renge ait simgesel anlamlarda kaymalar olup, aynı renk birbirine karşıt anlamlar yüklenebilmektedir.” (Sözen, 2003: 75) Kazanılan anlamlar bazen genelleme yoluyla yeni çağrışımlar ortaya çıkartılmasını sağlar. Ya da tam tersi o anlamlardan yararlanılarak, dekorasyon, moda, siyaset alanı, iş, reklam, afiş, pano gibi alanlarda odak noktası olabilmek, görünenin ardındaki mesajı verebilmek gibi hedeflere ulaşmaya çalışılır. Örneğin tuvalet temizleyicilerinin rengi kahverengi olmamıştır. Beyaz daha çok saflığın, temizliğin rengi olduğu için tuvalet temizleyiciler beyaz, mavi ağırlıktadır. Kahverengi tahtayı çağrıştıracığı için daha çok ahşap temizleyicilerinde kullanılan bir renktir.

Beyazın saflığı, sağlığı temsil etmesi, tıp çalışanlarının da beyaz üniforma giymesinin sebebidir. Ambulans da sağlığın, temizliğin ifadesi olarak beyaz renktedir. Beyaz bayrak her ne kadar teslimiyetin ifadesi olarak nitelense de, aslında barışı ifade eder.

Sarı, renklerin en parlağıdır. Dikkat çekmek için çığlık atar; bu yüzden uyarı ışıklarında sarı tercih edilir. Toplumsal yaşamı ve birlikte çalışmayı yansıtan bir anlamı vardır. Geçiciliğin ifadesidir. Bu sebeplerden dolayı (geçicilik ve dikkat çekicilik) taksiler sarı renktir. (Bozdemir, 2014: 83) Yine metro vb. yerlerdeki sarı çizginin sebebi yine dikkat çekiciliği kullanarak, kuralları hatırlatmaktır.

Trafik polislerinin üniforma üzerine giydikleri bazı giysilerde kullanılan renkler ki bunlar fosforlu denilen bir sarıdır, göz alıcı, uyarıcı niteliği olan renklerdir. Sadece trafik polislerinde değil, yol, elektrik, kanalizasyon gibi tehlikeli alanlarda çalışanların da fark edilmesini sağlamak için özellikle bu renk iş giysileri (yelek, kasket vb.) seçilmiştir.

Kırmızı, canlılık ve dinamizmi temsil eder. Mutluluğun rengi kırmızıdır. Fiziksel olarak ise, ataklığı, canlılığı ve duygusal anlamda bir işi sonuna kadar devam eden azmi ve kararlılığı gösterir. Bu renk, aşk, sevgi gibi heyecan ve cesaret ile ilişkilendirilmiştir. Kırmızı duyguları canlandıran, hisleri kıpırdatan ve tutkuları çağırın bir renktir. Bu renk kraliyet, hayatın enerjisi, heyecanı ve gücüyle ilişkilendirilmiştir. Olumlu bakış açısında kırmızı, gücü, eğlenceyi, mutluluğu ve aşkı simgeler. İştah açar. O yüzden dünyadaki gıda firmalarının çoğunda kırmızı kullanılır. Özellikle hızlı tüketim restoranları ve cola cola buna örnektir. Kırmızı, ateşin ana rengidir. Bu sebeple de itfaiye, kırmızı renktir.

Kırmızı, tüm kullanım şekillerinde fiziksel arzuyla ilişkilidir. (Cinsellik, iştah, arzu) Ayrıca hırs, tutku, kızgınlık gibi duyguların da rengidir. Motive eder, duyguları uyandırır. Dikkat toplamayı sağlar. Tehlike anında uyarır. Bu sebepten trafikte durma işareti olarak kullanılır. Tehlikeyi temsil eden evrensel bir renktir. Hatta pek çok aksiyon filminde görülen bomba sahnesinde kırmızı ve yeşil kabloyla karşılaşılar. Sonuçta da sıklıkla kırmızı kablo kesilir. Yine elektronik aletlerin açma kapama düğmeleri, yeşil ve kırmızıdır. Kapalı deneni düğme (off) kırmızı, açık deneni düğme (on) yeşil renktir. (Bozdemir, 2014: 62-67)

Yeşil, sessizliğin, doğanın, baharın, güvenin rengidir. Soda ya da maden suyu şişelerinde yeşil rengin kullanılması doğa, doğallık ilişkisi ile açıklanabilir. Güven anlamı taşıması, bankaların logolarında hâkim renk olmasının sebebidir. Yeşil yaratıcılığı körükler. Bu yüzden büyük lokanta mutfaklarında yeşil tercih edilir. Sakinleştirici, iyileştirici, barışçıl, soğukkanlılık özelliklerine sahiptir. (Bozdemir, 2014: 89-90)

Böylece renk seçimlerinin çoğunun tesadüfen kullanılmadığı görülmektedir. "Tarihte gerilere doğru gidildikçe kavramsallık artar, çok daha genel, kavramlaşmış imgeler, benzetmeler vardır. Günümüze yaklaştıkça kavramsallık yerini tikelliğe bırakır ve daha öznel değerlendirmeler, yazara özgü imgeler ortaya çıkar. (Akerson, 2005: 57) Renklerin simgesel anlamlarının bilinmesi de bu özgü imgeleri ve de onlarla oluşturulan edebî eserleri daha iyi anlamamızı sağlar.

Renklerin Dünyasından Orhan Pamuk'un "Benim Adım Kırmızı"sı

Renklerin ardındaki anlam, romandaki imge olarak kullanımı Orhan Pamuk'un "Benim Adım Kırmızı" adlı romanını onun diğer romanlarından bu açıdan ayırır. Bu romanda, imgenin renk olarak kullanımı, kurgunun ve kurgunun oluşumunda yer alan karakter tahlili, çevre betimlemesi, kişiler, zaman vb.nin somutlanmasında önemli rol oynar.

Bu noktada imgeyi renkler dünyasına bağlamak doğru bir başlangıç olacaktır. "İmge, Batı dillerinde, alegorinin de, simgenin de içinde bulunduğu tüm metaforik kullanımları şemsiyesi altında toplayan bir üst-kavramdır. Metaforik kullanım kaynağını, doğayı/gerçeği doğrudan yansıtmama eğiliminden alır özde. Somut söylemin/gerçeğin/anlamın dışında ondan farklı bir gerçeklik düzlemi yaratırken, malzeme olarak yine somut düzlemde alınma resimler kullanır; somutu soyutlaştırmak için yine somuttan yararlanır. Sözcüğün batı dillerindeki karşılıkları da (bild/image) resim/görüntü anlamları içerirler. Türkçede imge "im" sözcüğünden türetilmiştir. İm ise görsellik içerir, işaret demektir. Gerçekten de imge, sözcüklerle oluşturulmuş bir resimdir; malzemesi sözcük olmayan, bu nedenle de anlamı/gerçeği sözel düzlemde birebir aktarması olası olmayan, daha çok duyguya/ sezgiye/ imgeleme seslenen bir başka sanat dalından, resimden ödünç alınmıştır." (Ecevit, 2012: 49-50) İmge, kelimelerle yapılan sanat da denilebilecek edebiyatta, özellikle şiirde örtülü anlatımlarda kullanılan, sıklıkla şairlerin ve aynı zamanda onlar kadar sık olmasa da yazarların ifade gücü için itici güç olur. Şair ve yazarların hayallerinde tasarladıkları olguları bazen direkt kelimeyle ifade edemedikleri ya da anlatmak istediklerini tam karşılayamadığını düşündükleri anda imge başrolde görülür. Yazar anlatmak istediğiyle nesnel gerçekliği ifade eden bir kelimeyi aslında okurun bilincinde yeniden yaratmayı hedefler. Bunu bazen benzetme ilgisiyle bazen de çağrışım gücüyle gerçekleştirir. İmgeler; kelime, kelime grubu veya yukarıda da

tanımlandığı gibi im olabilir. Her sanatçının yaşadığı deneyimleriyle bunu ifade etme şekli farklı olur ki bu da onu ve eserini özgün kılar.

Orhan Pamuk, aldığı eğitim ve resme olan ilgisi sebebiyle olacak, imgeyi oluşturacağı atmosferde renkleri sıkça kullanır. Hatta romanında da bunu vurgular: "Duyuyorum sorduğunuzu: 'Nedir bir renk olmak?'"

Renk gözün dokunuşu, sağrıların müziği, karanlıkta bir kelimedir. On binlerce yıldır kitaptan kitaba, eşyadan eşyaya rüzgârın uğultusu gibi ruhların konuştuklarını dinlediğim için benim dokunuşumun meleklerin dokunuşuna benzediğini söyleyeyim. Bir yanım burada gözlerinize sesleniyor; o benim ağır yanım. Bir yanım havada bakışlarınızla kanatlanıyor; o benim hafif yanım." (Pamuk, 2016: 203) diyerek yazar, rengin romanda ve belki de yazarın kendisi için de anlamın ardında ya da üstündeki tasarlanan anlama ulaşmaya çalışmaktadır. Renk önce görünür, fark edilir. Bizde uyandırdığı tüm izlenimlerle tasarılarımızı oluşturur, onları somutlaştırmak için de tasarılarımızı kelimeleştiririz. Nitekim romanın ilerleyen sayfalarında, gözün işlevini yitirmesi durumunda daha yaratıcı olunacağı düşünülecek, iğne batırmak suretiyle körlük hedeflenir. Bunu da ancak görme duyusuyla yapılabilecek bir işi, bu duyuyu yok ederek sonsuzluğa, sonsuz seçeneğe, ulaşılacağı belirtilir ve bu nakkaşlıkta son merteye olarak da değerlendirilir. Başka bir deyişle, imge yani işaretler dünyası tanımlanamaz miktarda çoğalacaktır. Romanda imge renk ile birleştirildiğine göre, bir nakkaşın sonsuz renk seçeneği yakalaması onun için gerçekten de zirve noktasıdır.

Bu anlatmak istediğimiz, romanda yazar tarafından şu şekilde işlenmiştir: "Kitaplarda her biri birer çözümsüz mesele, ya da ancak ölenin bilebileceği karanlık muamma olarak bırakılan şeyler şimdi binlerce renk ışık ile tek tek patlayarak aydınlanıyordu. Bütün bu harika yükseliş sırasında gördüğüm renkleri nasıl anlatmalı? Bütün âlemin renklerden yapıldığını, her şeyin renk olduğunu gördüm. Beni bütün diğer şeylerden ayıran kuvvetin renklerden yapıldığını hissettiğim gibi, şimdi beni sevgiyle kucaklayan, bütün âleme bağlayan şeyin de renk olduğunu anladım, turuncu rengi gökleri gördüm, yaprak yeşili güzel gövdeler, kahverengi yumurtalar, gök mavisi efsane atlar." (Pamuk, 2016: 249)

Romanı okudukça da, kırmızı rengin yazar için, daha doğrusu kurgu için neden önemli olduğuna, başlığın bu kadar renk seçeneği içinden neden kırmızı seçildiğine doğru evrilir: "Her şey, yıllarca severek baktığım resimlerde ve efsanelerdeki gibiydi ve bu yüzden her şeyi, hem hayret ve hayranlıkla ilk defa görüyordum, hem de gördüklerim bir şekilde, sanki benim hatıralarımdan çıkıyordu. Hatıra dediğim şeyin bütün bir âlemin parçası olduğunu ve bütün âleminin de, önümde açılan sınırsız zaman yüzünden gelecekte önce benim tecrübem, sonra benim hatıram olacağını anlıyordum. Bu renk şenliği içinde ölürken neden bir dar gömleğin içinden çıkar gibi rahatladığımı da anladım: Bundan sonra bana hiçbir şey yasak değildi ve bütün zamanları ve mekânları yaşayabilmek için sınırsız bir sürem ve yerim vardı. Bunu idrak eder etmez O'na yakın olduğumu korku ve mutlulukla sezdim. Hiçbir şeyle karşılaştırılmayacak bir kırmızı rengin varlığını o sırada huşu içinde hissettim. Kısa bir sürede bütün her şey kıpkırmızı oldu. Bu rengin güzelliği içime ve bütün âleme doğuyordu. O'nun varlığına böyle böyle yaklaştıkça sevinçten ağlamak geliyordu içimden. Birdenbire ve üstüm başım kan içindeyken, O'nun huzuruna çıkıyor olmaktan utanç duydum. Aklımın bir başka yanı, ölüm üzerine

kitaplarda okuduğum gibi beni huzuruna, Azrail'i ve öteki meleklerini yollayarak O'nun çağırıldığını da söylüyordu. Her yeri kaplayan ve içinde âlemin bütün görüntülerinin oynadığı öylesine harika ve güzel bir kırmızıydı ki, bu yaklaşıncanın bir parçası olmak ve O'na bu kadar yakın olduğumu düşünmek gözlerimdeki yaşları hızlandırdı.” (Pamuk, 2016: 249-250)

Hatta bu, kahramanın hoşuna bile gider. Farklı renkleri romanda kullanmasına rağmen kırmızı daha bir ön plâna çıkar: “Kırmızı olmaktan ne de mutluyum! İçim yaniyor; kuvvetliyim; fark edildiğimi biliyorum; bana karşı koyamadığınızı da. Saklanmam: Benim için incelik, zayıflık ya da güçsüzlükle değil, kararlılık ve iradeyle gerçekleşir ancak. Kendimi ortaya koyarım. Başka renklerden, gölgelerden, kalabalıktan ya da yalnızlıktan korkmam. Ne de güzeldir beni bekleyen bir yüzeyi kendi muzaffer ateşimle doldurmak! Benim yayıldığım yerde gözler parıldar, tutkular kuvvetlenir, kaşlar kalkar, yürekler hızlanır. Bakın bana; ne kadar güzel şey yaşamak!” (Pamuk, 2016: 203)

Bu noktada aslında kırmızının alt metinde verdiği gizil anlamları da okumak istersek: Kırmızı, romana hâkim olan renktir. Romanda daha çok giysi, kumaş; renk olarak bir hokkada kullanılıyor ya da nakış sanatı icra edilirken; betimlemelerde dudak rengi olarak; gökyüzünün betimlemesinde; yiyecek olarak biberde kullanılmıştır. Yani yerken, giyerken, kişi, zaman ve mekân tasvir ederken... “Seyredin beni; ne güzeldir görmek. Yaşamak görmektir. Her yerde görünürüm. Hayat benimle başlar, her şey bana döner, inanın bana.” (Pamuk, 2016: 203)

Kırmızının yakın anlamları olan, al, kızıl da kullanılmıştır. Kızıl daha çok zamanın betimlemesinde (gün doğumu, gün batımı), giysilerde dikkat çekmeyi, tutkuyu ya da gücü temsilen, mekân betimlemesinde kullanılmıştır. Al ise, psikolojik aktarım için kullanılmıştır. “Kapıda alı al moru mor cariye Hayriye.” (Pamuk, 2016: 142)

Kırmızı, sıcak bir renktir ve sıcaklıkla ilişkilidir; ısınmayı, ısıyı çağırır. Aşk, ateş, arzu, yenilik, devrim, dinamizm, heyecan, meydan okuma, kararlılık, yönelim, mutluluk gibi kavramları simgeler. Kırmızı aynı zamanda tehlike ve acil durum kavramlarını akla getirerek saldırganlık ve korku duygularını da tetikler, açığa çıkarır. Kan ve kılıç ikilisinin kullanıldığı bölümlerde tehlikeyi bize hissettiren yazar; kişi betimlemelerinde dudak rengi olarak arzu ve aşkı, Şeküre ve Kara üzerinden verir.

Tutku, aşk, heyecan, meydan okuma, kararlılık ve mutluluk gibi karşılıkları ise daha çok nakış, resim ve kırmızının renk olarak kullanımında görülmektedir. Bu da aslında, romana hâkim olan rengin, romana tutku ve aşkı, olumsuz anlamda ise tehlikeyi ve şiddeti atmosfer olarak yoğunlukla hissetmemizi sağlar.

Şiddetin yansımaları ölüm üzerinden ve dövüş üzerinden aktarılır. Kırmızı, bir şekilde meddahın öldürülmesinde okuyucunun karşısına çıkarılır. Onun kadın kılığına girerek anlatmak istediklerini ifade ederken Erzurumilerin kahveyi basması, meddahın dişilik ya da kadınsı olmanın, tutkunun ifadesi olarak görülen kırmızı renk sürülmüş dudakların zarar görüşü, yasağa karşı gelmenin sonucu gibi gösterilir. (Pamuk, 2016: 379) Yine Kara'nın katil nakkaş ile mücadelesinin çetinliğinin Şeküre tarafından anlaşılmasını bu rengin yoğun görülmesi sağlayacaktır. (Pamuk, 2016: 431) Şiddetin bir başka yansımaları bir obje üzerinden, kılıç üzerinden

gerçekleştirilir. Kılıcın keskinliği, gücü, dolayısıyla öldürücülüğü bu renkle çok kere betimlenir. Bunlardan bir tanesi Ester'in anlatımı üzerinden işlenir: "Çocukların sözünü ettiği, dokunduğu şeyi kesen o korkunç kırmızı kılıcından ve aklıma gelenlerden öyle korktum ki kaçmak isteyerek kendimi telaşla sokağa attım." (Pamuk, 2016: 147) Korkunun bu kılıçla birleştirilmesi önemli olsa da ısrarla kılıcın başına kırmızı rengin getirilmesiyle korkutuculuğun artırılması sağlanır: "Hasan'ın kırmızı kılıcından korkun" (Pamuk, 2016: 372) Kurgunun sonunda da katil nakkaş bu korkutucu obje ile öldürülecektir.

Roman, hikâyelerle örülüdür. Resmedilen unsurların konuşturulması, meddahın anlatıcılığı, katilin aranması sırasında her bir resmin hikâye gibi anlatılması buna örnektir. Bu hikâyelere pek çok renk eşlik edecektir ama en çok kırmızı renk görülür. Çünkü roman kırmızıdır. "Benim Adım Kırmızı" adlı bölümde kırmızının ne olduğu, anlamının ne olduğu hakkında bilgiler verilir. (Pamuk, 2016: 202-203-204-205) Kara, Şeküre ile evlenebilmek için kadını ikna etme sürecini hikâyeleştirir. Kırmızı, bu anlatım sürecinde amacına ulaşan Kara'nın duygu aktarımı sırasında görülen araç olur: "O anda hissettiğim mutluluğun iç ışıltısı ne mahkemenin duvarlarını kırmızıya boyayarak ne de resme kan kırmızısı çerçeveler çizerek ifade edilebilir." (Pamuk, 2016: 215) Psikolojik aktarım, Eniştenin ölümü ve sonrasındaki cenaze törenini izlemesi sırasında, sonrasında yine bu renkle açıklanır: "Kısa bir sürede bütün her şey kıpkırmızı oldu. Bu rengin güzelliği içime ve bütün âleme doluyordu. O'nun varlığına böyle böyle yaklaştıkça sevinçten ağlamak geliyordu içimden. Birdenbire ve üstüm başım kan içindeyken, O'nun huzuruna çıkıyor olmaktan utanç duydum.... Her yeri kaplayan ve içinde âlemin bütün görüntülerinin oynadığı öylesine harika ve güzel bir kırmızıydı ki bu yaklaşan, onun bir parçası olmak ve O'na bu kadar yakın olduğumu düşünmek gözlerimdeki yaşları hızlandırdı." (Pamuk, 2016: 250) Hikâyelerin içinden geçerken karakterlerin psikolojik tahlillerinde bu renk farklı anlamlarda çokça kullanılmıştır. Utanma duygusu "Açık bir kapıdan, ustalarının azarladığı genç öğrencilerin yaptıkları yanlış anlamak için kıpkırmızı yüzlerini önlerindeki kâğıtlara değdiricesine yaklaştırdıklarını gördüm." (Pamuk, 2016: 62) Hatta anlamın çokluğu da vurgulanır: "Dudaklar kâğıt gibi dümdüz yüzlerin ortasında birer yarık değil, gerilerek ve gevşeyerek bizim bütün neşemizi, kederimizi ve ruhumuzu ifade eden, her biri bir başka kırmızı, mana düğümleridir." (Pamuk, 2016: 151) Yalnızlığın anlatımında da bu renk görülür: "Gerçekten dünyanın merkezinde olsaydım -resme her bakışında çok da istiyordum bunu- çevremdeki bütün bu sevdiğim şeylere, hatta güzel Şeküre'ye benzeyen kadın ile abdal dostlarıma, resme hâkim kırmızının güzelliğine rağmen, daha da yalnız hissedecektim kendimi." (Pamuk, 2016: 424)

Giyaside sıklıkla bu renk tutkuyu, güzelliği vurgulamak için kullanılmıştır. Bu renk, özellikle Şeküre'nin Kara ile buluşmalarında görülür. Zamanın betimlenmesinde gün batımı ya da gün doğumunda bu renk görülür. Mekânın, eşyaların da betimlenmesi sırasında sıklıkla bu renk görülür.

Resim anlayışının değişimi ve Doğu-Batı ilişkisi, bu rengin objeyle birleştirilmesiyle açıklanır: "Acem ülkesinden ilhamla İstanbul'da bir yüz yıl açan nakış ve resim heyecanının kırmızı gülü de işte böyle soldu. Nakkaşların aralarında kavgalara, bitip tükenmez sorulara yol açan Heratlı eski ustalar ile Frenk ustalarının usulleri arasındaki çatışma bir sonuca ulaşmadı hiç. Çünkü resim bırakıldı; ne Doğulular gibi resmedildi ne de Batılılar gibi." (Pamuk, 2016: 436-437)

Ölümün yansıtılmasında bu renk sıklıkla kullanılmıştır. Eniştenin katil nakkaş tarafından öldürülmesi mürekkep ve kan ilişkisiyle birlikte kırmızıda birleşir: “Aklım, gördüklerim, hatıralarım, gözlerim, hepsi benim korkum olmuş da birbirine karışmıştı. Hiçbir renk görmüyordum ve bütün renklerin kırmızı olduğunu anlamıştım. Kanım zannettiğim, kırmızı mürekkepmiş. Elindeki mürekkep sandığım şey de benim dinmeyen kırmızı kanım.” (Pamuk, 2016: 188)

Hokka, renk, mürekkep üçgeni resim üzerine kurulu oluşundan dolayı romanda sıklıkla kullanılır. Tabii ki bu kullanım kırmızı renk ile odaklıdır. Ölümün anlatımı, rengin sırrı (Pamuk, 2016: 184), resimlerde renk olarak, resmi yapanlarda uyandırdığı haz şeklinde (Pamuk, 2016: 406) ve yaşlanmayı durdurduğu inancı (Pamuk, 2016: 409) ile sıklıkla kullanımı görülür.

Kırmızı öyle bir renk ki üst düzey görevlilerde unvan olarak da kullanılmıştır. (Pamuk, 2016: 248)

Ana karakter “Kara” olarak belirtilmiştir. Kırmızıdaki tutku, aşk, heyecan ve tehlikeyi siyah ve kara renkteki gizem, kanunsuzluk, korkunun altındaki bilinmeyen farklılık ve zarafeti de harmanlayarak hem bir zıtlık oluşturmuş hem de bu zıtlıkları birbirinde yok ederek karakteri “Kara” olarak ortaya çıkarmıştır. Ne siyahtır ne kırmızı; ama aynı zamanda hem siyahtır hem de sonradan sevdiği için olduğu kırmızıdır. İşte bu bütünlük de, bütün romanı saran bir renk olarak karşımıza çıkar: Kırmızı.

Diğer renkler ile romanın ilişkisi ya kırmızı ile bağlı ya da ona bağımlı olarak işlenmiştir:

Siyah, Türkçede önce “kara” kelimesi şeklinde kullanılır. İslâmiyet’in kabulünden sonra Farsçadan gelen ve zamanla birbirlerinin karşılıkları hâlini alacak “siyah” da dilimize eklenir. Siyah “renklerin içinde en gizemli, en korkutucu olanıdır. Bu gizem ve korkunun temelinde içinde pek çok bilinmeyenin, düzensizliğin, kargaşanın, kaosun ve kanunsuzlukların barındığı gecenin bu renkte olmasının payı vardır.” (Sözen, 2003:101) Sağlamlığı, gücü, güvenilir olmayı, istikrarı, bilgeliği simgeleyebilmekte ve iktidar kavramına vurgu yapmaktadır. Moda dünyasında siyah; cesaret, ciddiyet, gurur, zarafet, gelişmişlik, farklılık, zenginlik ve lüks kavramlarını düşündürmekte ve klasik bir renk olarak algılanmaktadır.

Siyah renk daha çok at resmi olarak beyaz ile birlikte kullanılır. Bazen de kırmızıyla kıyaslandığında diğer renk ve resimlerin sıradan kaldığının anlatımında kullanılır: “Kalabalık bir savaş meclisi üç yüz akçeye kadar düşmüş ve sipariş eden yok gibi. Bazıları ucuz olsun, alıcı çıksın diye aharsız, cilasız kâğıda, boya bile sürmeden siyah beyaz resimler yapıyorlar.” (Pamuk, 2016: 64)

Nakişta bir terim olarak “siyah kalem tarzı” kullanılmıştır. (Pamuk, 2016: 171) Ayrıca renk ismi olarak da görülür. (Pamuk, 2016: 133)

Kara ise, öncelikle başkaraktere ad olmuştur. Renk özelliğinin çoğu, bu karakter üzerinden örneklenmiştir. Kırmızının diğer adıdır bir başka deyişle. Bunun dışında yine siyahta olduğu gibi renk, unvan ve betimleme unsuru olarak kullanılmıştır.

Kara, çağrışım olarak karanlık kelimesi ile ilişkilendirilir ve bu bağlamda romanda da sıkça kullanılmıştır. Romanda yaratılmak istenen hüznü, gergin vb.

atmosfer, olumsuz duygular “kara” ve “karanlık” kelimeleriyle ifade edilmiştir. Mekân betimlemesinde de sıkça görülen bu renk, güzelliğin tanımlanmasında da görülür: “Kara gözlüm bana mı bakıyordu, benden ötede başka hayata mı?” (Pamuk, 2016: 43)

Nakışın ve öneminin, rengin ve körlüğün açıklanmasında kullanılmıştır: “Nakıştan önce bir karanlık vardı ve nakıştan sonra da bir karanlık olacak. Boyalarımızla, hünerimiz ve aşkımızla Allah’ın bize, görün, dediğini hatırlarız. Hatırlamak gördüğünü bilmektir.” (Pamuk, 2016: 85) Nakkaş için körlüğün üst nokta olduğunun anlatımı yine bu renk üzerinden gerçekleşir: “Kör nakkaşın hatırlarının Allah’a ulaştığı yerde, mutlak bir sessizlik, mutlu bir karanlık ve boş sayfanın sonsuzluğu vardır.” (Pamuk, 2016: 90) Bu noktada resmi yapanların beklentisi bu rengin kattığı anlamda gizli olur: “Bütün ışıklarıyla tanıdığımız bir şeyi değil, tanımadığımız yarı karanlık bir şeyi çizebilmeyi isteriz aslında.” (Pamuk, 2016: 139) Böylece karanlık bir anlamda belirsizliğin de anlamı olur.

Zaman bakımından da betimlemeye araç olur. “Kör karanlık” (Pamuk, 2016: 24), “sokakların iyice kararması” (Pamuk, 2016: 17) vb. pek çok örnek görülür.

Mavi, yukarıda da belirtildiği üzere sakin olarak nitelenmiştir. Araplar ise mavi taşların kanın akışını yavaşlattığına inanırlar; nazar boncuğu o yüzden mavidir. Otoriteyi, ağırbaşlılığı, bağlılığı, gerçeği ve bilgeliği simgelese de aynı zamanda depresyon, keder ve yalnızlığı da çağrıştırmaktadır. Mavi; güven, güç, tutuculuk, inanç, istikrar, güvenlik, barış gibi kavramları akla getirir.

Metinde kumaş, elbise; tasvir aracı (göz rengi, kapı ve oda rengi); resimde renk olarak da kullanılmıştır. Burada özellikle Şeküre’nin eşinin odası, nakışlarla ilgili oda mavi kapılı oda olarak adlandırılmıştır. Bilgeliği, güveni simgeler burası.

Hayriye adlı karakterin Orhan’a anlattığı hikâyede mavi bir adam nitelenir. Orhan, mavinin nedenini sorduğunda kendisine verilecek cevap onu korkutur ve hikâyedeki bu ve benzeri tuhaflıklarla mavideki keder ve depresyon çağrıştırılır. (Pamuk, 2016: 226) Ayrıca roman boyunca “Hüsrev ü Şirin”in aşkı üzerinden “Kara ve Şeküre”nin aşkı anlatılır. Bu ikilinin benzerliklerinin okuyucu tarafından anlaşılması sağlanır ya da beklenir. Kitabın bir yerinde yazar, karakterleri konuştururken ve yine onların üst metindeki aşklarıyla benzerliklerini açıklarken, Kara’nın kırmızı, Şeküre’nin de mavi olduğunu belirtir: “Ben maviler içinde, kendisi de kırmızı olurdu” (Pamuk, 2016: 48) diyen Şeküre’dir. Az önce açıkladığımız “Kara”nın özelliklerine karşılık “Şeküre”, bu noktada ağırbaşlılığı, bağlılığı, inancı; olumsuz olarak da keder ve yalnızlık kavramlarını somutlar. Bir biçimde Kara ile Şeküre birbirinin zıttı özelliklere sahip olarak yazılmıştır.

Enişte karakterinin ölümü sonrası cenaze törenindeki ruh halinin aktarımında kullanılan renklerden biridir. (Pamuk, 2016: 249)

Yeşil, “Yeryüzünü, toprağı, sakinliği, dinginliği, yaşamı, gençliği, tazeliği ve organik olan her şeyi simgeler. Büyüme ve yaşama gücü, yenilenme ve iyileşme, öz güven, güvenilirlik ve dayanıklılık, ince ruhlu olma, doğayı sevme” gibi anlamları ifade eder. (Bozdemir, 2014: 92) Yeşil, ayrıca eylem, iyi şans, zenginlik, güven, huzur, sakinlik ve para anlamlarını da aktarır. Tam da özelliklerine uygun olarak metinde daha çok çevre tasvirlerinde kullanılan bir renk olmuştur. Tabii bunun

yanında kumaş ve giyside, göz renginde de kullanılmıştır. Nakış ustaları bu rengi de sanatlarında kullanmışlardır.

Romanda yeşilin en değişik kullanıldığı yer "... çılgılım resmedilse yemyeşil olurdu. Akşam karanlığında boş sokaklarda bu rengi kimsenin işitmeyeceğini, yapayalnız olduğumu anladım" dır. (Pamuk, 2016: 188) Sesin duyulabilme özelliğinin ötesine gidip onun görülen bir işaret olduğunu, imge olduğunu anlatır. Yazar, görünen olmadığı halde görünen gibi davranan olgu hâlini alır, aldırır. Burada da çevreyle ilgili verdiği mesaj ve yaşam anlamları derinleşir. Enişte karakterinin ölümü sonrası cenaze törenindeki ruh halinin aktarımında kullanılan renklerden biridir. (Pamuk, 2016: 249)

Lacivert, kozmik renk olarak kabul edilir; sonsuzluğu, otoriteyi, verimliliği simgeler. Lacivert giyen kişiler kendilerini çok daha karizmatik ve inandırıcı hissederler. İnsanların üzerinde başarılı ve güçlü imajı bırakır. Metinde renk olarak kullanılmıştır. Ancak lacivert, diğer renklerden farklı bir amaçla da kullanılır. "...bazı gecelerde beni Zarif Efendi'nin tezhiplerinin ucuzluğuna, renk kullanılışındaki -zengin gözüksün diye her yere lacivert sürüyor- görgüsüzlüğüne inandırmaya..." (Pamuk, 2016: 103)

Fazla olmasa da resimde renk olarak betimleme, kumaş ile ilişkilendirilmiştir. Ayrıca zaman betimlemesi ile ilişkilendirilir. Enişte karakterinin ölümü sonrası cenaze törenindeki ruh halinin aktarımında kullanılan renklerden biridir. (Pamuk, 2016: 360)

Mor, "Daha çok rüyaları ve fantezi dünyasını ifade eden bu renk, yönelim olarak tıpkı mavi gibi uzaklaşma ve gerilere doğru gitme eğilimi taşır." (Sözen, 2003: 98) Zengin, asil ve yüksek sınıf din adamlarının kıyafetlerinde kullanılmıştır. Mor; gelişmişliği, karmaşıklığı, kraliyeti, lüks ve zenginliği, bilgeliği, ruhaniyeti, cinsel kışkırtıcılığı, gizemi, hırs ve arzuyu, cesareti simgelemiştir. En derin tonlarıyla mor, bir barış duygusunu oluştursa da aynı zamanda karanlığı, gizemi ve depresyonu da düşündürmektedir. Mor, metinde tasvirlerde (mor çiçek, mor ağız); kumaş ve giyside; deyim şeklinde psikolojik aktarımla "alı al, moru mor olarak" (Pamuk, 2016: 157); resimde renk olarak kullanılmıştır.

Diğer renklerden farklı olarak mor, morarma anlamındaki ilgiyle de kullanılmıştır. Kara'nın katil nakkaş ile dövüşmesi sırasında oluşan yaralanmaların Şeküre tarafından betimlenmesinde "Yüzü dövüşmekten şişmiş, mosmor olmuştu." (Pamuk, 2016: 431), meddahın ölmüş bedeninin betimlenmesinde "morluklar içindeki boynu sıkılmıştı" (Pamuk, 2016: 379) gibi. Bu açıdan karanlığı ifade eder, çünkü olumsuz bir durum söz konusudur.

Sarı, zekâ, incelik ve pratiklikle ilgilidir. Toplumsal yaşamı ve birlikte çalışmayı yansıtan bir anlamı vardır. Dünyanın merkezinin, geçiciliğinin ve dikkat çekiciliğinin ifadesidir. Dikkat çekiciliğinden dolayı dünyada taksiler sarıdır. Sarı ayrıca hüznün ve özlemin rengidir. Yaşam, güneş, sıcaklık, idealizm, enerji, neşe, şaka kavramlarını simgeler. Metinde sarı ve safran sarı olarak hem betimleme unsuru (at, ev, sarı saç, giysi) olarak hem de unvan (Pamuk, 2016: 253 /438) olarak kullanılmıştır. Nakışta renk olarak sarıca incir, toz sarısı, safran sarısı, tuhaf yeşil sarısı gibi isimlerle dikkat çekiciliği özelliği kullanılmıştır.

Beyaz, “olumlu yönleriyle saflığın, temizliğin, iffetin, bekâretin, masumiyetin, sadeliğin, barışın ve bilgeliliğin, istikrarın; olumsuz yönleriyle ise soğğun, karın, sessizliğin, teslimiyetin, kısırlığın simgesi sayılır.” (Sözen, 2003: 92) Ancak bu romanda beyaz bu anlamlardan ziyade, resimde, giyside betimleme ve at resmi üzerinden kullanılmıştır. Resimlerin sıradan kaldığının anlatımında kullanılır: “Kalabalık bir savaş meclisi üç yüz akçeye kadar düşmüş ve sipariş eden yok gibi. Bazıları ucuz olsun, alıcı çıksın diye aharsız, cilasız kâğıda, boya bile sürmeden siyah beyaz resimler yapıyorlar.” (Pamuk, 2016: 64) Anlatılan üst metinde şeytan bu renk ile imlenmiştir: “...Hüsrev’in ay ışığında yıkanan Şirin’i ne güzel seyretmesi ve bütün âşıkların karşılıklı zarafet ve incelikle göz süzmeleri; Rüstem’in beyaz şeytanı kuyunun dibinde boğuşarak öldürmesi...” (Pamuk, 2016: 186-187)

Eniştenin ölümü sırasındaki duygu aktarımı renkler üzerinden ifade edilir: “Ne kadar da haksız, insafsız, acımasız buldum o an ölüyor olmayı. Ama kanlar içindeki ihtiyar kafamın beni yavaş yavaş getirdiği yer burasıydı. Sonra fark ettim. Anılarım, dışarıdaki kar gibi bembeyazdı.” (Pamuk, 2016: 188) Şeküre’nin, dedelerinin ölümünü çocuklarına anlatmak için gerçeküstü anlatımı seçerken kullandığı renktir: “Siz sokaktayken rengi uça uça ölmüş bembeyaz bir adam geldi buraya, çok uzaktan, bir memleketten, dedenizle konuştu. Meğerse cinmiş o.” (Pamuk, 2016: 196) Bu biçimde metafizik konuları daha çok beyaz renkle ifade edilmiştir. Resimde diğer kullanımlardan farklı şiddetle örtüşürülerek kullanılmıştır: “Çünkü köpeğin duruşundaki aleladelige, başını toprağa yaklaştırırken yan gözle bize tehditkâr bir şekilde bakışındaki güzelliğe, dişlerinin beyazlığındaki şiddete, kısaca bu resmi yapan nakkaşların ...” (Pamuk, 2016: 271) Nakkaşın ulaşabileceği üst derece şeklinde sonsuzluk anlamında kullanılmıştır: “Gözleri ne benim gözlerime bakıyordu ne de önündeki sayfaya. Arkalardaki, erişilemeyecek kadar uzak bir yerdeki beyazlığa bakıyordu sanki.” (Pamuk, 2016: 348)

Pembe, uyum, neşe, şirinliğin ve sevginin simgesidir. Rahat hissettiren ve dinlendiren bir renktir. Pembe aynı zamanda çocuk rengidir. Metinde nakış için renk olarak; tasvir unsuru olarak (pembe ağız, pembe ten); giysi olarak kullanılmıştır. Ayrıca gözünü kör etmek isteyen kişinin eline aldığı iğnede pembemsi bir ıslaklık bulunur. Bunun açıklaması ise, Üstat Behzat’ın kendisini kör ettiği iğne olmasından kaynaklanmaktadır. (Pamuk, 2016: 347) Mutluluğun anlatımı için kalıp olarak kullanılmıştır. Ancak böyle bir mutluluk tablosu beklenmesin şeklinde bir açıklama yapılır. (Pamuk, 2016: 213) Terimsel ve dolayısıyla kalıplaşmış biçimde benimsenen anlamının tam tersi biçiminde kullanılmıştır. Ester, bir Yahudi’dir. Zorunlu olarak pembe giysi giymek durumundadır. (Pamuk, 2016: 42 / 70 /363)

Ton farkı olsa da, vişne ve et rengi (Pamuk, 2016: 432) yara olarak da betimlemede kullanılır. Niteleme amaçlı kullanımıyla karşılaşılır.

Turunç rengi, at resminin betimlenmesi sırasında ve resimde renk olarak kullanılmıştır. Rengin oluşumu olarak da kullanılır. (Pamuk, 2016: 49) Enişte karakterinin ölümü sonrası cenaze törenindeki ruh halinin aktarımında kullanılan renklerden biridir. (Pamuk, 2016: 249)

Kahverengi, gerçekçiliğin, plân ve sistemin rengidir. Kahverengi insanı hızlandırır. Kahverengi toprak rengidir. Romanda sadece bir yerde o da mekân tasvirinde geçmektedir. (Pamuk, 2016: 249)

Başta kırmızının, karanın -siyah-, mavinin derinliğinde işlenen metinler arası bağlamda arka plâna itilen aşkın önünde duran dar anlamdaki mesleki idealizm, hırs ve cinayet kurgulanmıştır. (Pamuk, 2016: 249) Toprak rengi, kazboku rengi şeklinde resimde renk olarak kullanılmıştır. (Pamuk, 2016: 67)

Doru, resimde at resminin betimlenmesi sırasında sıklıkla kullanılmıştır.

Kurşuni renk, betimleme amacıyla mekân(Pamuk, 2016: 16 / 102) ve zaman (Pamuk, 2016: 318) aktarımında, resimde at rengi(Pamuk, 2016: 291) kullanılmıştır.

Orhan Pamuk'un Diğer Romanlarında Renk İmgesine Genel Bir Bakış

Orhan Pamuk renk imgesini sadece “Benim Adım Kırmızı”da kullanmaz. Renk imgesi onun için vazgeçilmez gibidir. Renk imgesi sadece diğer kurgularında, bu yoğunlukta kullanılmamıştır.

“Cevdet Bey ve Oğulları” aslında “Karanlık ve Işık” adı ile yazılmıştır. Kontrastı hissettirir. Roman aydınlık dönem ile başlayıp gençlerin (ikinci kuşak) arayış ve içinde buldukları açmazları aktarırken karanlığı kullanır. Üç kuşağın anlatıldığı romanda çıkış yapan yükselen grafik ilk kuşak olduğu için aydınlığı ifade eder. “Işıkçı” ailesi de bunun örneğidir.

“Sessiz Ev” ve “Beyaz Kale”de renk kurguyu etkileyecek biçimde diğer romanlardaki gibi kullanılmamıştır.

“Yeni Hayat”ta mavi, hissedilen ve tekrar edilen renktir. Aslında bir arayışın romanıdır. Kurguda okunan kitapla hayatları “değişen” gençlerin yeni hayatlarını arayışları aktarılır. Hep bir umut, bir sonuca ulaşabilme, aranan kitaba ulaşabilme gibi devam etme azminde bu renk okuyucunun karşısına çıkartılır: “Ama otobüs aynı otobüs değildi artık. Arkasındaki koltuklarla birlikte şoför mahallinin paramparça eriyip, yitip yok olup gittiğini dalgın dalgın oturmaya devam ettiğim yerden, mavi bir sisin içinden görebiliyordum. Demek ki aradığım buymuş, buymuş istediğim.” (Pamuk, 2017: 41) Yazar, mor rengi, depresif hallerin oluşturduğu duygu dünyasını yansıtmakta kullanır: “O gelecekte karanlık ormanlar, otel odaları, morlu mavili hayaller, hayat, huzur ve ölüm vardı.” (Pamuk, 2017: 23)

Kurguda siyah ve beyaz zıtlıkla birlikte daha çok betimleme amacıyla kullanılmıştır: “...pencerenin kenarından, tozlu kaloriferin, tek ayağı kısa sehpanın, halının üzerinden yüzlerce siyah beyaz melek gölgesi bana bakıyor ve gümüş şekerlikte yansıyor: Yüzyıllarca önce Avrupa'da bir yerde yapılmış gerçek yağlıboya resimlerdeki meleklerin röprodüksiyonlarının siyah beyaz ve solgun fotokopileri.” (Pamuk, 2017: 196)

“Kar” adlı roman da yine başlığının çağrışımıyla ve kurguda da şehri örten, onu gizli bir ağ gibi çevreleyen giriş çıkışa izin vermeyen bir duvar olarak kullanılır. Beyaz bu sebeple de sıklıkla betimleme aracı olarak kullanılmıştır. Bazen siyah ile birlikte televizyonun görüntü rengi olarak bazen de maviyle birlikte güveni, huzuru temsil etmek için kullanılmıştır: “Kar büyük, göz doyuran tanelerle ağır ağır yağıyordu. Yavaşlığında, doluluğunda ve şehrin neresinden geldiği belli olmayan mavimsi bir ışıktaki iyice belirginleşen beyazlığında insana huzur ve güven veren güçlü bir yan, Ka'yı hayran bırakan bir zarafet vardı.” (Pamuk, 2017: 59)

Lacivert burada bir karakterin ismi, daha doğrusu lakabı olur. Yüklendiği anlamın da sanki getirisiyle kadınlar bu karaktere fazlasıyla güvenir.

Kırmızı burada daha çok utanma duygusunun açıklanması ve obje (giysi vb.) betimlemesi için kullanılmıştır.

Kızıl ve kara renkleriyle beyaz ve mor renkleri üzerinden liseli bir gencin Tanrı ile ilgili gördüğü rüyada, iç çatışmaları bu renklerle birlikte verilmiştir. Hem güç hem de depremsellik bir arada çatışmayı somutlar. (Pamuk, 2017: 133-134)

“Kırmızı Saçlı Kadın”da da kırmızı tutkunun, cinselliğin ifadesi ve resim sanatında renk olarak kullanılmıştır. Saç rengi olarak bir kullanım vardır ki burada kadının cinsel obje biçiminde değerlendirilmesiyle, aşağılanması birlikte işlenmiştir: “Ona göre, bu ülkede kırmızı saçlı kadın şu veya bu nedenle çok fazla erkekle birlikte olmuş kadın demektir. Bir de saçlarını bilerek kırmızıya boyuyorsa bu kimliği bilerek seçiyor demektir bu.” (Pamuk, 2018: 183)

“Kara Kitap”ta Beyoğlu’nun arka sokaklarının betimlenmesi sırasında kara renk sıklıkla kullanılmıştır. Ayrıca daha çok eski anların betimlenmesi için siyah renk, beyaz renk ile birlikte kullanılmıştır.

“Kara Kitap”ta siyah renk 18 kere kullanılmışken beyaz renk tam tersine 96 kere kullanılmıştır. Karanlığa inat betimlemelerle beyaz renk sıklıkla kullanılmıştır.

Mavi renk de ciddi bir kullanım oranına sahiptir. (60) Genelde obje (yorgan, giysi vb.), çevre betimlemesi amacıyla kullanılmıştır. Bu roman da arayışın romanıdır. Galip’in önce sürekli mavi renkli objelerle betimlenen eşini ve Celâl’i, kurgunun ilerlemesiyle de kendisini arayan ve yazar olma yolunda ilerleyen Galip’in iç çatışmaları ve kendini anlama çabası çeşitli hikâyelerle anlatılır. Roman bir çeşit hayal hakikat çatışması gibidir: “Ulaşılmaz mavi hep ileride, hep siyah, gri, puslu, sisli bir alanın öte tarafında durur Kara Kitap’ta. Ve bu renk konumuyla da romanın en azından bu yorumuna, yani Kara Kitap’ın aslında hafıza ve hayal ekseninde çeşitlemeler olarak okunabilirliğine fon oluşturur.” (Parla,2018: 77) Böylece renkler sayesinde metinlere farklı bir boyut katılmış, farklı bakış açılarıyla da metinlerin irdelenebileceği gözlemlenmiştir.

SONUÇ

Edebî metinler, bilimsel metinlerden farklı olarak dilini dolaylı kullanır. Anlatımı zenginleştirebilmek için gerçek anlamın dışına çıkartılan kelimelerle çok anlamlılık sağlanır. Böylece okuyucu her okuyuşunda metne farklı anlamlar yükler. Bazen günlük kelimeler bazen de bir bilim dalında kullanılan terimsel kavramlar kullanılır. Herkes tarafından duyulan ya da bilinen kelimenin özgün bir kavram haline gelmesi sıkça görülür ki imge de bu noktada devreye girer. Edebî metinler mecazlar, sanatlar, başka bir deyişle imge ve çağrışım değeri yüksek kelimelerle işlenip süslenir.

Bizim çalışmamız da bu noktadan hareket edilerek ortaya çıkmıştır. Başta da belirttiğimiz gibi, renkler, aslında arkalarında, içlerinde gizli anlamları saklar. Kullanırken öylesineymiş gibi düşünülen unsurlar gerçekte, gösteren ve gösterilen ilişkisinin kavranmasını beklemektedir. Bu romanda olduğu gibi. Yazar, pek çok rengi felsefe ve psikolojiyle imlemiş, küçük imlerini, ipuçlarını, biz bulalım diye bize bırakmış. Yazar, bu göstergeler bize kurmacada nasıl gizil bir anlam

yakalatacak sorusuyla cevapları biz bulalım ve adım adım ilerleyelim diye düşünür. Kurgunun gelişimi, çatışmalar, betimlemeler ve tahliller bu imge üzerinden işlenir. Romanın adında bulunması, içinde de bölüm adı olması, renklerle ilgili mesleklerin kullanılması, sadece kırmızının değil aynı zamanda anlamlar yüklenmiş diğer renklerin de gösterge olarak yer bulması kurgu boyunca sıkça görülen bir durumdur. “Benim Adım Kırmızı”, direkt ve tamamen göstergebilim üzerine kuruludur. Çevremizdeki her kara kırmızı olmadığı gibi her kırmızı da hem kara hem de siyah değildir. O olmadığı halde onu işaret eden özelliği ön plâna çıkarılırken, renk biliminde açıklanmış özellikler de bu olmuş gibi duranın özelliğini içerir. Şeküre olandır romana göre. Şirin’in karşılığı statiktir. Bu da renklerle ifade edilir.

Orhan Pamuk, bir karaktere bir başka metin üstünden yaklaşır, üst metinle de paralellik gösteren özellikleri ile karakterlerini yönlendiren, işin aşk ile tutkulu bir biçimde yapılmasını sağlayan; hırslın, şiddetin, kararlılığın romanını kırmızıyla örtüştüren bir yazardır. Bu da onu hem renk imgesini kullanım alanıyla genişleten hem de yapı unsurlarıyla birleştirerek metnin anlamını zenginleştiren yönüyle farklı kılmıştır.

KAYNAKÇA

Ecevit Yıldız. (2014). Türk Romanında Postmodernist Açılımlar. İstanbul: İletişim Yayınları.

Prof. Dr. Eren Hasan, Prof. Dr. Tekin Talat, Doç. Dr. Gözaydın Nevzat, Doç. Dr. Zülfikar Hamza. (1988). Türk Dil Kurumu Yayınları Türkçe Sözlük (Cilt 2, 1221). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Erkman Akerson, Fatma. (2005). Göstergebilime Giriş. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Goethe Johann Wolfgang Von. (2013). Renk Öğretisi. Çev. İlknur Aka. İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Husserl Edmund. (2003). Fenomenoloji Üzerine Beş Ders. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Itten, Johannes. (1970). The Elements of Color. America: Van Nostrand Reinhold Company.

Kalmık, Ercüment. (1950). Renklerin Armoni Sistemleri. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.

Kandinsky Vassily. (2011). Sanatta Manevilik Üstüne. Çev. Tevfik Turan. İstanbul: Sanat Yayınları.

Pamuk Orhan. (2016). Benim Adım Kırmızı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk Orhan. (2016). Kara Kitap. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk Orhan. (2017). Yeni Hayat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk Orhan. (2017). Kar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk Orhan. (2017). Kırmızı Saçlı Kadın. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Parla Jale. (2018). Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Per Meral. (Yaz, 2012). Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış. İzmir: Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı 8, (17-26).

Rousseau, Jean Jacques. (2007). Melodi ve Müziksel Taklit İle İlişki İçinde Dillerin Kökeni

Üstüne Deneme. Çev. Ömer Albayrak. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Temizsoylu, Nuri. (1987). Renk ve Resimde Kullanımı. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Tokdil Ezgi. (Bahar, 2016). Renk Kuramları ve Andre Lhote Örneğinde Renk Algısına Fenomenolojik Yaklaşım. İdil Dergisi. 5(22), (547-568) (idil.com). [https://dx.doi.org/ DOI: 10.7816/idil-05-22-03](https://dx.doi.org/DOI:10.7816/idil-05-22-03)

Tunalı, İsmail. (2013). Felsefenin Işığında Modern Resim, Modern Resimden Avangard Resme, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Edebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt III, Sayı II, Ekim 2019

YÜKLENME TARİHİ: 17.09.2019 KABUL TARİHİ: 16.10.2019 YAYIN TARİHİ: 24.10.2019

Künye: Çetinkaya, Ferhat (2019). Abdurrahim Karakoç'un Şiirinde İdeal Gençlik Tipi, c. 3/2, s.158-167 DOI: 10.31465/eeder.621154

Dr. Ferhat ÇETİNKAYA

Dicle Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

ferhatcetinkaya@yahoo.com

ORCID: 0000-0002-0007-2800

ABDURRAHİM KARAKOÇ'UN
ŞİİRİNDE İDEAL GENÇLİK TİPİ*
IDEAL YOUTH TYPE IN
ABDURRAHİM KARAKOÇ'S
POETRY

ÖZ

Türk edebiyatının önde gelen şahsiyetlerinden Abdurrahim Karakoç, yazdığı yüzlerce şiirle aşk, din ve vatan temalı şiirlerinin yanında toplumsal aksaklıkları gündeme getirmiş ve hece ölçüsüyle yarattığı ahenk ve sadelikle Halk şiirinin önemli şairlerinden biri olmuştur. Şiirlerini cesurca kaleme alan şair, şiirlerinin özünü mutlak hakikat teşkil etmekte beraber, şiirlerindeki esas unsurun insan olduğunu ön plana çıkarmaktadır. Toplumsal duyarlılığını şiir estetiğine aksettiren Karakoç, fikri, derinlemesine Halk şiirine nakşettirmiştir. Bunu ustalıklı yapan şair, hicivden ve ironiden oldukça yararlanmış. Bir ozan hassasiyetiyle yolsuzluklara ve kötülöklere savaş açmış, memleket meselelerine içten ve samimi bir duyarlılıkla eğilmiştir. Halk şiirinin sadeliğine ve yalnlığına getirdiği bu yenilik çok okunmasını sağlamıştır. Abdurrahim Karakoç, şiirinde gerçeklerden kopmadan dönemin sorunlarına değinerek şiirinin ana damarını belirlemiştir. Şair, toplum sorunlarıyla beraber şiirinde gençlik tipini idealize eder. İdealize ettiği gençlik tipi dinine sahip çıkan bir vatanperverdir. Ortaya koyduğu bu tiple düşün dünyasını net bir şekilde ortaya koyan Karakoç, bu yolla hem tasavvurundaki genci tasvir etmiş hem de dönemin sancılı sorunlarına çözüm sunmuştur. Halk şiirine kattığı yeni imgelerle Türk şiirini zenginleştiren Karakoç, gençliğe olan güvenini farklı zamanlarda birden çok şiirinde dile getirmiştir. Bu noktadan hareketle çalışmaya konu olan şiirlerde ideal gençlik rolünün çözümlenmesi yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Abdurrahim Karakoç, Şiir, Tip.

ABSTRACT

Abdurrahim Karakoç, one of the prominent figures of Turkish literature, with hundreds of poems about love, religion and homeland, brought up social problems through his poems and became one of the important poets of Folk poetry with the harmony and simplicity created using syllabic meter. The poet, who boldly wrote his poems, constituted the essence of his poems with absolute truth and emphasized that the main element in his poems is human. Karakoç, who reflected his social sensitivity on the aesthetic of poetry, profoundly imprinted the idea to Folk poetry. The poet, who displayed his mastery in doing this, also made use of satire and irony. With the sensitivity of a minstrel, he waged war against corruption and evil, and he dealt with the country's issues showing sincere and true sensitivity. This novelty brought to the simplicity of folk poetry has made him a popular poet in Turkey. Emphasizing the problems of the period without breaking his ties with the facts in his poems, Abdurrahim Karakoç determined the mainstream of his poem. The poet idealized the youth type in his poetry along with social problems. The ideal youth type he described in his works is a patriotic person who protects the values of their religion. Through this prototype, Karakoç not only described the young in his imagination, but also offered some solutions to the painful issues of his time. Karakoç, who enriched Turkish poetry with the new images he added to folk poetry, expressed his trust in youth in many poems at different times. From this point of view, an analysis will be carried out regarding the ideal youth role in his poems which are subject to this study.

Keywords: Abdurrahim Karakoç, Poetry, Type.

* Bu çalışma, SSHIF (Social Sciences and Humanities In Focus tarafından düzenlenen "Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimlere Küresel Yaklaşımlar – Kuram ve Uygulamalar Sempozyumu"nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

GİRİŞ

Edebiyat, insanlara edebi bir zevk vermesinin yanında gerek milletlerin sosyal tarihinin kayda geçirilmesinde; gerekse ortak bir ülkü etrafında birleşmesi açısından önemli bir sanat dalıdır. Bu açıdan edebî eserlerdeki tipler bir toplumun kültürünü ve tarihini anlamak ve yazarın düşün dünyasına kapı aralamak açısından önemlidirler. Eserlerdeki ideal tiplerin yazarın/şairin ideal toplum modelini ortaya dökmek açısından önemli bir görevi vardır.

Yunancada düşünce anlamına gelen “ide” kavramından üretilen ideal kelimesini Eflatun, felsefi bir açıdan yeniden anlamlandırarak “düşüncenin yöneldiği nesne” olarak tarif eder (Güçlü, 2002: 712). Bizde “ideal” kelimesi kullanılmadan önce “mefkûre” ve “ülkü” gibi terimler tercih ediliyordu. Cumhuriyet döneminde Batı kökenli kelimelerin Türkçe diline yavaş yavaş yerleşmesinden sonra, ideal kelimesi de mefkûre ve ülkü kelimelerinin karşılığı olarak Türkçe sözlüğüne yerleşmiştir (Safa, 1999: 66-67). Ahmet Cevizci ideal kelimesini beş maddede tanımlar: “1-Yalnızca düşüncede mevcut olup, gerçeklikte bulunmayan şey. 2-Türünün yetkin örneği olan şey, kopya edilecek, kendisine öykünülecek model. 3-Aktüel olanın kendisine göre yargılanacağı standart. Aktüel olanın, kendisini hayata geçirdiği, gerçekleştirdiği ölçüde anlam ve değer kazandığı standart, norm. 4- Arzu ya da istemenin hedefi olan yetkin nesne. Karakter ve eylem bakımından, olana karşı olması gerekeni gösteren ölçüt. 5- Değerler alanında, dürüstlük, adalet ideali türünden, mutlak yetkinliği içinde düşünülen ve söz konusu değere karşı duyarlı olan herkesi kendine çeken şey” (1999: 444-445). Cevizci'nin ideal kavramı üzerine yaptığı tanımlar söz konusu kavram için en kapsayıcı tanımdır. Şairler de hayata dair ideallerini somutlaştırmak ve gerekli mesajı vermek için ideal bir tip ortaya koyarlar.

Max Weber ideal tip kavramını, olaylara dayanan birtakım argümanları keşfetmek, anlamlandırmak için kullanmıştır. Weber'in olayları analizi için kullandığı bu kavram, Sosyal Bilimcilere bir yöntem olmuştur (Sahay A., 1971: 14). Sanatı toplum için bir araç olarak gören edebiyatçılar da eserlerindeki ideal tiplerini, toplumun ihtiyaçlarına, inançlarına, umutlarına göre şekillendirir. Özellikle Tanzimat döneminden sonra ortaya konulan edebî eserlerde, menfi tiplerin karşısında olumlu tipler idealize edilerek dönemin sorunlarına ve ihtiyaçlarına göre şekillendirilmişlerdir. İdealize edilen tipler, devlet adamı tipi, aydın tipi, gazi tipi şeklinde sınıflandırılmış ve “kurtarıcı” bir hüviyete taşınmıştır (Kaplan, 2011: 150-151). Toplumcu bir bakış açısıyla ele alınan eserlerde ortaya çıkan bu tipler, sonraki dönemlerde de kendisini belirgin bir şekilde göstermiştir.

Toplum karşısında kendilerini birer sorumlu aydın olarak gören edebiyatçılar, yazınsal ürünlerle toplumun aksayan yönlerini konu ederek kendi dünya görüşü ekseninde bir bilinç oluşturma gayreti içerisindeydiler. Türk şiirinde idealleştirme çabası dönemin ihtiyaçlarına ve zeminine göre çeşitlilik gösterir. Kimi şair/yazar eserinde bir sevgiliyi, bir devlet adamını ya da kahramanı idealize ederken kimi şair/yazar da sıradan bir insanı idealize ederek toplumun ihtiyaçlarını kendi düşünce dünyasının süzgecinden geçirmek suretiyle yapar. Tanzimat sonrası Türk şiirinde idealize edilen gençlik tipinin en bariz örneği ise Mehmet Akif Ersoy'un Asım'ıdır. Edebiyat araştırmalarında bu tip üzerinde o kadar durulmuştur ki, âdeta ikonlaştırılmış ve ideal gençlik tipinin arketip'i haline dönüştürülmüştür. Çalışmaya

konu edilen Abdurrahim Karakoç'un şiirlerinde de idealize ettiği bir gençlik tipi vardır. Bu çalışmayla, söz konusu şairin şiirlerinde idealize edilen bireyin hangi düşüncelerle, nasıl bir sorumluluk yükleyerek oluşturulduğu tahlil edilecektir.

Abdurrahim Karakoç'un Şiiri

Türk şiirinde gerek şiir anlayışıyla gerekse duruşuyla müstesna bir yere sahip olan Abdurrahim Karakoç, edebiyatımızın önemli kültür ve aksiyon insanlarından. Birçok türde yazılar kaleme alan şair, özellikle şiirleriyle toplumun fikir dünyasına etki etmiş, iz bırakmıştır. Şiir evreninin oluşmasını şu şekilde tarif eder: "Sağ olsunlar, iktidarların ve muhalefetin iri kıyım politikacıları, ihtilal cuntacıları, 'bilimsel' cüppeliler, entelektüel züppeler, millî soyguncular, sosyete parazitleri, sermaye sülükleri, zulüm-işkence makineleri, adalet katleden hukukçular, dalkavuklar, üçkâğıtçılar vs. hep bana yardımcı oldular. Şiir malzememi veren onlar, öfkemi bileyen onlar oldular. Yardımlarını inkâr etmiyorum, fakat teşekkür de etmiyorum... Dinsizlerin değil, din düşmanlarının, yani İslam düşmanlarının da az yardımı olmadı. Bir bakıma dinî duygularımın kuvvetlenmesine vesile oldular" (Eraslan, 2012: 18). Toplumun aksayan yönleri karşısında kendisini sorumlu bir dava adamı olarak gören şair, bu yönde ideal tipler oluşturmuş ve şiirine konu etmiştir. O, şiir dünyası dışında da her fırsatta sistemle, mevcut iktidarlara barışık olmadığını dile getirmiş ve çözüm önerileriyle eleştirilerini bir arada aktarmıştır. Fikirlerinin çizgisini net bir şekilde şiirlerinde de belirtmiştir. *Bir Güzel Ülkü* (AKV¹, s. 70) şiiri fikirlerinin toplamıdır.

Şair, birçok şiirinde kendi sesiyle toplumun ve sistemin çarpık yönlerini zaman zaman ironik bir üslupla zaman zaman da ciddi bir sesle ele alır, işler ve onlara meydan okur. Fakat onun çarpık sorunlarla, özellikle Batı'ya kapılarını açmış bir sistemle gençlerin de mücadele etmesini ister. Şiirlerinde genellikle Batı'yı karşıt bir güç olarak ele alırken, ülkedeki terör olaylarına da dikkat çekerek kaynağını Osmanlı'dan ve Orta Asya'dan alan millî ve dinî bir bilinç oluşturma çabası içerisindedir.

Burhan Kaçar, Abdurrahim Karakoç'un şiiri hakkında "aşk ve milli hislerin galeyana gelmesi sonucu şiir söylemeye başlamış milli ülkünün çığ gibi büyümesi için yılmadan mücadele etmiştir" diyerek onun şiir anlayışını altı başlıkta tasnif eder:

- a) Dini ve Tasavvufi şiirler
- b) Milli ve manevi duyguları dile getirdiği şiirler
- c) Aşk şiirleri
- d) Sosyal konulu şiirler
- e) Tabiat şiirleri
- f) Öğüt mahiyetteki şiirler (2004: 181)

Halk şiirinde müstesna bir yeri olan şair, birçok mesele hakkında söyleyeceklerini çekinmeden söylemiştir. Ramazan Avcı'ya göre onun şiirleri "halk

¹ Çalışmada, Abdurrahim Karakoç'un eserlerinden yapılan alıntılar kısaltma şeklinde verilecektir. Kısaltmalar; Akıl Karaya Vurdu "AKV", Vur Emri "VE", Kan Yazısı "KY", Gökçekimi "GÖ", Gerdanlık-I "GE", Dosta Doğru "DD", Suları İslatamadım "SI" şeklindedir.

şairinin tekrarı değil gelişerek devamı olmuştur” (2012: 93). Halk şiirine kattığı yeni imgelerle Türk şiirini zenginleştiren Karakoç, gençliğe olan güvenini farklı zamanlarda birden çok şiirinde dile getirmiştir. Şair, şiirlerinde idealize ettiği gençlik tipine nasihatleriyle yön verir ve kendisini keşfetmesini ister.

İdealize Edilen Gençlik Tipi

Abdurrahim Karakoç'un şiirlerinde idealize edilen gençliğin en önemli özelliği onun yiğit ve cesaret sahibi olmasıdır. Toplumsal siyasi bozukluğun ve yozlaşmış değerlerin tamirini yapacak grubun gençlik grubu olduğunu vurgular. İdeal gençliğin tasviri, *Gençliğe Mesaj* (AKV, s.41) şiirinde görülür. “Yiğidim”, “aslanım” şeklinde hitap ettiği gençliği bir “kurtarıcı” olarak resmeder. Bu şiirdeki gençlik tipinin, siyasi manada bir aksiyon göstermemesinden yakını ve gençliğin harekete geçmesi için adeta fitili ateşlemeye çalışır.

*“Yiğidim, aslanım, ha gayret eyle
Gaflet üstümüzde kalmasın böyle
İmanla yatıp-kalk, ihlâsla söyle
Kutlu mesaj verilmeyi bekliyor
Ölü dünya dirilmeyi bekliyor”*

Şair, şiirinde gençliği idealize ederken Türklerin İslâmiyet'e geçmesiyle beraber ortaya çıkan Gazi tipine göndermede bulunur. Bilindiği gibi kahramanlık, edebi eserlerdeki konuların başında gelir. Türklerin Anadolu'yu yurt edinmesinden sonra aralarında küçük farklılıklar olmasına rağmen Alp tipi, yerini Gazi tipine bırakmıştır (Kaplan, 2011: 101). Gazi tipinin mukaddes bir ideali vardır. İlâ-yı Kelimetullah'ı dünyaya yayarak adil bir düzen sağlamak için savaştan Gazi tipi, bu yönüyle Alp tipinden ayrılır. Göçebe hayatın ortaya çıkarttığı Alp tipi ise Oğuz Kağan'ın yaşam biçimi ve ideal fikirleri etrafında şekillenmiştir. Alp tipi akıncıdır, savaşçıdır ve dünyaya hükmetmeyi diler. İslâm davasından ziyade kendi ırkı için mücadele eder. Karakoç'un bu şiirinde idealize ettiği gençlik tipi, kullanılan gelen bu iki tipin arasındadır.

*“Yanar Bosna-Hersek, Karabağ, Keşmir
Sonra Kıbrıs, Lübnan saymam bir bir
Aklıma Abhazya, Urumçi gelir
Türk birliği kurulmayı bekliyor
Ölü dünya dirilmeyi bekliyor.”*

Şiirdeki gençten, bir yönüyle İslâmî metotlarla Türk dünyasını huzurlu bir yere çevirmesi beklenirken bir yönüyle de Türk birliğinin sağlayıcısı olması beklenir. Şairin kendi düşüncelerinden yola çıkarak idealize ettiği gençlik tipini, Sinan Çitçi'nin geliştirdiği “Kurtarıcı İnsan Tipi” modeliyle açıklamak mümkündür. Çitçi, kurtarıcı insan tipini şöyle açıklar: “Devlet adamı tipinin, gazi tipinin ve aydın tipinin en önemli sıfatlarına sahip olduğu halde bu tiplerin hiçbirinin içine girmeyen, 19. ve 20. yüzyıl Türk edebiyatının ortaya çıkardığı bambaşka bir tiptir. Kurtarıcı insan tipi; zulme son verip adaleti tesis etmesi, terakki fikrine ve medeniyet idealine

sahip olması, azim, irade ve çalışma fikrini taşımasıyla ideal devlet adamı tipinin; sahip olduğu vatan ve millet sevgisiyle gerektiği zaman cephelerde savaşmasıyla ideal gazi tipinin; akla ve ilme önem vermesiyle de ideal aydın tipinin bir bileşimidir. Bununla birlikte farklı şairlerin, kendi kurtarıcı insan tiplerini anlatırken bu ortak özelliklerin dışında başka özelliklerden de bahsettikleri olur.” (2007: 47-48). Bu tanımdan yola çıkarak incelenen şiirlerdeki ideal gençlik tipinin, kurtarıcı insan tipinin özelliklerini taşıdığı söylenebilir.

“Nedendir bu uyku, bu zillet neden?!

Hüzün yumağıdır mezarda deden

Mağripte maşrığa tek ruh, tek beden

Yay misali gerilmeyi bekliyor

Ölü dünya dirilmeyi bekliyor.”

Şairin her şeyden önce bir ülküsü, inandığı bir davası ve amacı vardır. Onu “gayeli şiir”² yazmaya iten sebepler bu noktada anlamlandırılabilir. Şair, gençliğe inanır ve gayesini onlara bağlar. Ölü dünyanın, yani Türk dünyasının uyanmasına vesile olacağını söyler. Bir an önce İslâm ruhuyla sadece Türkiye’deki Türkler değil, tüm dünyadaki Türklerin düzenini sağlamasını diler. Gençliğe yüklediği bu ağır sorumluluğun çözümünü ise yine gençliğe bağlar:

“Sendedir mayası, özü İslâm’ın

Sendedir kulağı, gözü İslâm’ın

Gülsün, yeter artık, yüzü İslâm’ın

Kelepçeler kırılmayı bekliyor

Ölü dünya dirilmeyi bekliyor.”

Gençliğin gerekli aksiyonu gösterip İslâm sancağıyla harekete geçtiği takdirde Türk dünyasının düzene gireceğine inanır. Şair, Türk dünyasındaki çarpık sistemin, gençliğin ancak İslâm ile hareket ettiği takdirde düzeleceğini düşünür. Bu şiirdeki dizelere bakıldığında gençlik pasif durumdadır; hareketsiz ve uykudadır. Gençliğe yüklenen ahlaki ve fizikî özellikler, şairin beklentileridir.

Şairin idealize ettiği gençlik tipi *Selam* (KY, s. 4) adlı şiirinde de karşımıza çıkar. İdealize edilen gençlik tipinin en önemli özelliğinin cesaret sahibi olduğunu söylemiştik. Çünkü şair, siyasi ortamın ancak vatanperver ve cesur gençlerle çözülebileceğine inanır. Karakoç, bu şiirinde de “sizedir cesaret, iman, intizam” diyerek gençliğin sahip olduğu dinamikleri sıralar. Şiirde Türk birliğinin İslâm’ın mayasıyla oluşacağına dikkat çeker.

“Kutsal seren sayıp Tanrıdağı’ını,

Dikecek bozkurtlar Türk bayrağını

² “Gayeli şiir” yazmayı Mustafa Kemal Atatürk, Nazım Hikmet’e öğütler. Yalçın Armağan, şiirin özerkliğini tartışarak konu hakkında “Milli edebiyat paradigmasını miras alan İnkılap edebiyatı da, yine edebiyatı işlevsellik noktasında tanımlayacak, İnkılap edebiyatının temel belirleyenin ‘gayeli şiir’ olduğu ifade edilecektir” der (Armağan, 2017: 60).

*Turan birliğinin altın çağını
Göreceksiniz, selam sizlere!”*

*“Soyunuz neciptir, davanız gerçek
Aydınlık yarınlar geldi-gelecek...
Türk-İslam mührünü kalplere tek, tek
Vuracak sizsiniz, selam sizlere!”*

Abdurrahim Karakoç birçok şiirinde gençlerin cesaret sahibi olmasını duruşuyla, kişiliğiyle de göstermiştir. Abdurrahman Dilipak onun hakkında “Dindar ülkücülerin tasavvuf ehli ile kaynaşması, birinin takvası, ötekinin cesaret ve hareket kabiliyetinin ümmeti harekete geçirmesinden yana bir politik duruşu vardır” der (2012: 29). Karakoç Türk gençliğini, Türk-İslâm sentezi dairesinde düşünür ve bu daire içinde idealize eder. Şiirlerinde ısrarla bu konu üzerinde durur. Karakoç’un bu tutumu sorgulandığında dönemin koşullarının şiirinin konusuna etki ettiği rahatlıkla görülür. 1960 darbesi sonrası ülke içinde artan anarşiyle beraber ortaya çıkan terör grupları ve eylemleri, gençliğin ciddi bir kısmını millî ve dinî değerlerden uzaklaştırmış; toplumsal yarımalara neden olmuştur. Bu dönemde ideolojik anlamda sağ ve sol görüşü eksenine haline getiren birçok grup ortaya çıkmıştır. Muhafazakâr düşüncesinin bir siyasal proje haline gelmesi Aydınlar Ocağı ile gerçekleşmiştir. Bu ocak, muhafazakâr düşüncesinin objektifinden belirli teoriler geliştirmiş ve Türk-İslâm sentezinin temelini oluşturmuştur. Türk kültürünün ve geleneğinin tehlikeye düşmesiyle Anadolu insanının cesur ve imanlı bir hamleye ihtiyaç duyması neticesinde ortaya çıkan bu ocak, birçok kesimi etkilemiştir (Yalçın, 1988: 182). Türk-İslâm sentezi, Atatürkçü düşünceyi tamamiyle reddetmeyen, Osmanlı’dan kalan kültüre ve geleneklere sahip çıkan, iki kutuplu dünyada komünizmle mücadele eden, sağ görüşlü iktidarlar tarafından zaman zaman bir araç olarak kullanılan bir metottur (Mert, 2002: 69-70). Türk münevverleri tarafından da kullanılan bu sentezi Abdurrahim Karakoç’un şiirlerinde açık bir şekilde görmek mümkündür.

Yukarıdaki şiiri dönemin koşulları göz önünde bulundurduğunda hem daha anlamlı olacak hem de şairin niyeti ortaya çıkmış olacaktır. Ahmet Kabaklı onun için “İslamcı-Milliyetçi düşüncenin bayrağını yığıtçesine açmış ve uğrunda pervasız samimi ‘cihad’ vermiştir” diyerek şiirinin fikir pusulasını paylaşır (2012: 47). Karakoç, millî ve manevi içerikli şiirlerinin tamamında, *Kime Gardaş Deyim* (VE, s. 88) şiirinde olduğu gibi ya doğrudan sert bir üslup ve hicivle fikirlerini belirtmiş ya da satır aralarında vermiştir.

*“Tezimiz Türk-İslâm böyle biline
Söz verdik, baş koyduk ülkü yoluna
Mao’nun biçine, Marks’ın kuluna
Yılana, çiyana gardaş mı deyim?”*

Karakoç, “ülkücü genç kardeşlerime” şeklinde not düştüğü *Zayıfım Sanma* (KY, s. 18) şiirinde ise yine gençlerin sahip olduğu kudretin ölçüsünü, onların

ülküsünü ve neler yapabileceklerini adeta bir yol haritası şeklinde çizer. İlimden yoksun bir gençliği düşünemeyen şair, onları uyarır ve sosyal içerikli diğer şiirlerinde görülen İslâmî literatürü bu şiirinde de kullanır.

*“İlmi azık eyle, sabırı silâh;
Gittiğin Hak yoldur, yardımcın Allah;
Kırk geceden sonra kırk milyon sabah
Görecek güçtesin, zayıfım sanma.”*

*“Günahkâr ne orman, ne balta, ne sap;
Akıl yor... Müşkülü halletmez âsap;
Mazlumlar adına zalimden hesap
Soracak güçtesin, zayıfım sanma”*

Abdurrahim Karakoç hamiyet sahibidir. Vatanının, milletinin 80’li yıllarda düştüğü kaotik ortamdaki kurtulması için sürekli reçeteler sunar. Bu reçeteleri belli bir perspektiften kalemini keskinleştirerek yazıya döker. Toplumsal sorunlara bu yaklaşımdan dolayı Halk şiirinde özgün bir yere sahip olmuştur. Beşir Ayvazoğlu’ya göre onu sadece Halk şiiri çerçevesinde düşünmek yanlıştır³. Halk şiirinin geleneğinden yararlanarak onu zenginleştirmiş ve ülküsünü bu mecrada sürdürmüştür. “Davaya yönelik gür sesli kavga şiirleri ve hicivleri halkın onun dilinden kendini ifade edişi, isyanı, öfkesi, arzuları, talepleridir” (Ayvazoğlu, 2012: 102). Söz konusu şiirde, idealize ettiği gençlik tipinde isyanı, arzuları ve öfkesi net bir şekilde belirgindir.

*“Sevda kelep kelep, kin deste deste;
Eller tetikdedir, kulaklar seste;
En uzak menzile iki nefeste
Varacak güçtesin, zayıfım sanma”*

*“Kötülük beklenmez yiğitten, mertten
Milletim sizinle kurtulur dertten;
Haini, zalimi mübarek yurttan
Sürecek güçtesin, zayıfım sanma.”*

İdealize ettiği gençliğin yeri geldiğinde vuracak bir güce sahip olduğunu belirten şair, onun sahip olduğu gücü sarmallar halinde dize dize vurgulamaktadır.

³ Metin Özarslan da Ayvazoğlu ile aynı fikirdedir. “O, yediden yetmişe vicdan sahibi her insanın gümrah ve keskin sesi idi. Topyekün milletin şairi, bu mânâsıyla halkın şairi idi ve millî vezin heceyle ısrarla yazmış olması, onun, batı dillerindeki ‘folk poet’ kavramıyla nitelenmesine cevaz vermez. Karakoç’un vezin tercihi, bu mânâda onu ‘halk şairi’ olarak nitelemekten ziyade, halkın şairi, milletin şairi; millî şair olarak nitelemeye yeter de artar bile...” diyerek Türk edebiyatının Abdurrahim Karakoç’a biçilen sınırları genişletir (Özarslan, 2012: 97).

Tasavvurundaki gencin cesur olduğunu her fırsatta yenileyerek ülkenin huzura kavuşmasını onun eylemsel yönüne bağlar. Çalışmaya konu olan diğer şiirlerde olduğu gibi *Merhaba* (SI, s. 22) şiirinde de gençliğin cesaretinden söz eder.

*“Nefsi üçten dokuza boşayan er yiğitler
Yüreği kardan beyaz, bahtı esmer yiğitler
Batılın önünde set, hakka rehber yiğitler
Fazilet kavgasında baş verenler merhaba”*

Şairin burada kastettiği nefis-i emmare makâmıdır. Mutasavvıflara göre bu nefis kötülüğü emreder. *Marifetname*'de söz konusu nefisle ilgili “Nefs-i nâtika birinci makamda şehvâni nefse mağlup olup daima kötülüğü emredici olduğu için ismi emmâre olmuştur. Nitekim Kur’ân-ı Kerim’de; ‘Çünkü nefis daima kötülüğü emreder’ (Yusuf (12/53) buyurulmuştur” (2011: 291) nitelemeler söz konusudur. İçgüdü mekanizmasından kaynaklanan her türlü kötülük eğilimini de nefis kavramıyla açıklamak mümkündür. Bu kavram psikolojide “ben/benlik” şeklinde karşılık bulur (Tarhan, 2009: 80). Şair, kötülüğün kaynağı olan bu nefsi idealize ettiği gençliğin yok ettiğini açıklar. “Esmer yiğitler” derken Anadolu gençliğine işaret eder. Bu gençliğin yüreğinde kötülük yoktur ve davaları hak uğrunadır. Gerektiği yerde ölüme yürüyen bu gençliğe *Gençlere Nasihat* (AKV, s. 84) şiirinde de öğütler vermeye devam eder.

*“Kirli karanlıkları yırtacak nur olun siz
Susayan yüreklere yağın yağmur olun siz
Çamur sıçratanlara bakıp çamurlaşmayın
Hak mayası taşıyan helal hamur olun siz”*

Kendi düşünce ekseninde yer alan gençlere öğüt veren şair, karşıt gruba da dikkat çeker. Yukarıdaki bilgiler ışığında şiirlerine konu ettiği gençlik tipini idealize eden Abdurrahim Karakoç, kurtarıcı bir tip olarak konumlandığı gençlik karşısında “öteki gençlik”i de şiirlerinde eleştirmiştir. *Kördöğüşü* (KY, s. 24) adlı şiirinde “Bu gençlik bizim olamaz! Züppeler taraf tutuyor” diyerek eleştiri hedefine koymuştur.

Sonuç

Toplum karşısında kendilerini birer aydın olarak gören yazarlar, kendi fikirleri çerçevesinde edebî metinlerini şekillendirirken söz konusu metinlerindeki ideal tipleri de bu amaçla oluştururlar. Her devrin ihtiyaçları farklılık gösterdiğinden dolayı edebî metinlerdeki ideal tipler de zamanla evrimleşerek kendi dönemine ışık tutar. Buradan hareketle Tanzimat sonrası ortaya çıkan edebî metinlerdeki tipler, bizlere bir toplumun özleyişlerini, beklentilerini, umutlarını, acılarını vs. verebilir. Dolayısıyla Tanzimat sonrası Türk toplumunun siyasi ve sosyal hayatı ile muhtelif ideolojik fikirleri edebî metinlerde yer alan ideal tiplerden de takip etmek ve öğrenmek mümkündür. Bu çalışmada incelenen şiirlerin her ne kadar ideolojik ve yanlı bir yönü olsa da devrin sorunlarını ve çözüm önerilerini ideal gençlik tipi üzerinden görmek önemlidir.

Abdurrahim Karakoç, Türkiye'nin kaotik dönemlerinde duruşunu net bir şekilde ortaya koymuş ve ömrünün sonuna kadar sürdürmüştür. O, Türkiye'nin kurtuluşunu Türk-İslâm birliğinde aramıştır. Bu sentezden hareketle tahayyülündeki gençliği de şiirlerinde idealize etmiştir. Onun ideal tipi, Allah'a inanan imanlı ve cesur bir gençtir. Vatani ve bayrağı için ölümü göze alacak bir tip olan bu gencin tek eksikliği gereken aksiyonu göstermemesidir. Buna rağmen zaman zaman Alp tipine; zaman zaman da Gazi tipine örnek oluşturacak ideal bir tip oluşturmuş ve incelenen şiirlerde bu iki tip iç içe geçmiştir. Dolayısıyla Karakoç'un şiirlerinden hareketle oluşturduğu ideal gençlik tipinin "Kurtarıcı" vasfı ön plana çıkmıştır. Şiirlerinde oluşturduğu bu tipin en kapsayıcı tanımı da Kurtarıcı insan tipidir. Kendi karakteristik özelliklerini oluşturduğu gençlik tipinde somutlaştıran Abdurrahim Karakoç, inandığı ülküsüne tamamıyla bağlıdır. Dolayısıyla çalışmaya konu edilen ideal gençlik tipinin incelenmesi sonucunda, toplumun belli bir kesimini temsil etmekten ziyade şairin düşünce dünyasına daha çok ışık tuttuğu ortaya çıkmıştır.

KAYNAKÇA

Armağan, Yalçın (2017). *İmkânsız Özerklik – Türk Şiirinde Modernizm*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Avcı, Ramazan (2012). "Abdurrahim Karakoç", *Uluslararası Türkçe edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, Sayı: ½, s. 90-102.

Ayvazoğlu, Beşir (2012). "Abdurrahim Karakoç". *Üçgen Piramitinin Zirvesindeki Cihan Şairi – Abdurrahim Karakoç*, Haz. Hayrullah Eraslan, İstanbul: Nar Yayınları.

Cevizci, Ahmet (1999). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

Çitçi, Sinan (2007). *Yeni Türk Şiirinde İdeal Tipler*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Dilipak, Abdurrahman (2012). "Hak Yol İslâm Yazacağız", *Üçgen Piramitinin Zirvesindeki Cihan Şairi – Abdurrahim Karakoç*, Haz. Hayrullah Eraslan, İstanbul: Nar Yayınları.

Eraslan, Hayrullah (2012). *Üçgen Piramitinin Zirvesindeki Cihan Şairi – Abdurrahim Karakoç*, İstanbul: Nar Yayınları.

Güçlü, A. Bâki ve Diğerleri (2002). *Sarp Erk Ulaş Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Hakkı, İbrahim (2011). *Marifetnâme*, Haz. Cafer Durmuş – Kerim Kara, İstanbul: Erkam Yayınları.

Kabaklı, Ahmet (2012). "Abdurrahim Karakoç'un Şairliği". *Üçgen Piramitinin Zirvesindeki Cihan Şairi – Abdurrahim Karakoç*, Haz. Hayrullah Eraslan, İstanbul: Nar Yayınları.

Kaçar, Burhan (2004). "Bir Ülkü Adamı Abdurrahim Karakoç", *6-8 Mayıs Kahramanmaraş Sempozyumu*, s. 181-190, Kahramanmaraş: Maraşder-Kahramanmaraş Belediyesi.

Kaplan, Mehmet (2011). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 – Tip Tahlilleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Karakoç, Abdurrahim (2005). *Vur Emri*, Ankara: Alperen Yayınları.

Karakoç, Abdurrahim (2006). *Dosta Doğru*, Ankara: Alperen Yayınları.

Karakoç, Abdurrahim (2006). *Kan Yazısı*, Ankara: Alperen Yayınları.

Karakoç, Abdurrahim (2006). *Kan Yazısı*, Ankara: Alperen Yayınları.

Karakoç, Abdurrahim (2015). *Akıl Karaya Vurdu*, Ankara: Kadim Yayınları.

Karakoç, Abdurrahim (2015). *Gerdanlık I*, Ankara: Kadim Yayınları.

Karakoç, Abdurrahim (2015). *Gökçekimi*, Ankara: Kadim Yayınları.

Karakoç, Abdurrahim (2015). *Suları İslatamadım*, Ankara: Kadim Yayınları.

Komasyon (1989). *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 2, İstanbul.

Mert, Nuray (2002). “Türkiye’de Merkez Sağ Siyaset: Merkez Sağ Politikaların Oluşumu”, *Türkiye’de Sivil Toplum ve Milliyetçilik*, İstanbul: İletişim.

Özarlan, Metin (2012). “Abdurrahim Karakoç Üzerine Düşünceler” *Kardeş Kalemler*, Sayı: 67, s. 94-97, Ankara.

Safa, Peyami (1999). *Osmanlıca Türkçe Uydurmaca*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Sahay Arun (1971). *Max Weber and Modeern Sociology*, Routledge & Kegan Paul, s. 111, London.

Targan, Nevzat (2009). *İnanç Psikolojisi*, İstanbul: Timaş Yayınları.

Yalçın, Süleyman (1988). “Aydınlar Ocağı ve Türk İslam Sentezi”, *Yeni Bir Yüzyıla Girerken Türk-İslam Sentezi Görüşünde Meselelerimiz 3*, İstanbul: Aydınlar Ocağı Yayınları.

Edebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt III, Sayı II, Ekim 2019

YÜKLENME TARİHİ: 27.08.2019 KABUL TARİHİ: 20.10.2019 YAYIN TARİHİ: 24.10.2019

Künye: Çelenlioğlu, Asiye (2019). Alâ El-Asvânî'nin Sahte Cumhuriyet Adlı Romanında Mısır Baharı Anatomisi, c. 3/2, s.168-186 DOI: 10.31465/ceder.611785

Dr. Asiye ÇELENLİOĞLU

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Arapça Öğretmenliği Bölümü

acelenlioglu@fsm.edu.tr

ORCID ID:0000-0003-3197-592X

ALÂ EL-ASVÂNÎ'NİN SAHTE
CUMHURİYET ADLI
ROMANINDA MISIR BAHARI
ANATOMİSİ

AN ANATOMY OF EGYOT
SPRING IN ASWANİ'S NOVEL:
PSEUDO REPUBLIC

ÖZ

Batı merkez alınarak yapılan konumlandırmada Orta Doğu olarak ifade edilen bölge ülkelerinden Mısır'ın, Osmanlı Devleti'nin yıkılışından sonra şekillenen siyasî tarihinde dinî ve ekonomik parametreler önemli etken olmuştur. Söz konusu coğrafyada otoriter rejimlere yönelik halk hareketinin neden uzun süre gerçekleşmediği sorusuna cevap, şimdiye kadar halkların karakteristik özelliklerinde aranmışken '2011 Mısır Baharı' bu soruya doğru cevabın hem iç hem dış faktörlerde aranması gerektiğini göstermiştir. Bu anlamda Orta Doğu ülkeleri için kullanılan 'rantiye devlet modeli' bölgede otoriter rejimlerin gücünü artırdığı gibi, dış güçlerin menfaatleri doğrultusunda iktidara yönelik desteği halkın gücünü kırmada büyük etken olmuştur. Edebiyat sosyolojisi adı altında yapılan çalışmalarda, ilişkiler ve değerler ağı içinde gözlemlendiği insanlardan seçtiği başat tiplerle dönemin başat sorunsalını ele alan romanın toplumsal gerçekliği kavramadaki rolü dile getirilmektedir. Alâ el-Asvânî'nin *Sahte Cumhuriyet* adlı romanının "sosyolojik eleştiri" zemininde okumaya tabi tutulduğu bu çalışmada, tarih sayfalarına rakamsal ifadelerle yansıyan Mısır Baharı'nın iktidar ve toplum alanında duygusal arka cephesine şahit olan okuyucu, direnişte ölen ve öldüren, direnişe katılan ve uzak duran tüm bireylerin ruhsal ve düşünsel dünyasında yolculuğa çıkma fırsatı bulacaktır. Tarihi gerçeklikle uyum içindeki romanın Mısır toplum yapısının dinamiklerine işaretlerle devrimi karakterize etmeye hevesli sosyologlara esin kaynağı olması beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mısır, Arap Baharı, Roman, Toplum

ABSTRACT

The religious and economic parameters have been an important factor in the political history of Egypt, which was defined as the Middle East, after the collapse of the Ottoman Empire. The answer to the question of why the popular movement for the authoritarian regimes did not take place for a long time in the aforementioned geography has been sought in the characteristics of the peoples so far, while the Egyptian Spring in 2011 showed that the right answer to this question should be sought in both internal and external factors. In this sense, the "rent-seeking model" used for Middle Eastern countries increased the power of authoritarian regimes in the region and the support of the power towards the power in the interests of the foreign powers has been a great factor in breaking the power of the people. In the studies which are under the name of sociology of literature, the role of the novel in understanding social reality is discussed with the dominant types of relationships and values, and the dominant types of the period. Aswany's novel So-called Republic, which will be examined in this article, is quite clear about the Egyptian Spring's emotional and political background in power and society. This study aims to give the reader the opportunity to listen to the revolution in his local voice, the content of the novel about the state-society relationship will provide data to the social scientists. The flow of novels in harmony with historical reality is also a source of inspiration for sociologists eager to generalize the character of the revolutions that point to the dynamics of Egyptian society.

Keywords: Egypt, Arabian Spring, Novel, Society

GİRİŞ

Mısır'ın, Napolyon'un istilasıyla (1798) başlayan Batı ile teması¹, Mehmet Ali Paşa'nın orduyu güçlendirme amacıyla, eğitim alanındaki girişimleriyle devam etmiş, ondan sonra gelen valilerin tutumuna göre güçlenip zayıflayan bu süreç beraberinde getirdiği kültürel hareketlilikle edebiyatın romantizm ve realizm gölgesinde şekillenmesine neden olmuştur.²

II. Dünya Savaşı'ndan sonra 1948'deki Filistin probleminden, 1952 Devrimi, Fransızlara karşı Cezayir Ayaklanması, Tunus Savaşı ve 1956'da İsrail Savaşı'na kadar Arap dünyasında yaşanan gelişmeler edebiyatı, realizm tesirinde bırakırken, ülkenin 1952'de yerel yöneticilerine kavuştuğu tarihe kadar bağımsızlık mücadelesini konu edinen romanların bu tarihten sonra müstebit yöneticilerin

baskısı altında yaşanan fakirlik, işsizlik, yolsuzluk gibi toplumsal sorunları ele aldığı görülür.³

Romanlarında toplumsal sorunları gündem eden yazarlardan, asıl mesleği dış hekimi olan Alâ el-Asvânî'nin⁴ bu tavrında, kendisi de bir edebiyatçı olan babasının

¹ Mehmet Yalar, (2009). *Arap Edebiyatına Giriş*, Bursa: Emin Yayınları, s. 44.

² Mısır edebiyatında romanın etkisinde kaldığı akımlar ve romanların genel konuları hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Roger Allen, (1982). *The Arabic Novel a Historical and Critical Introduction*, New York: Syracuse University Press, s. 46-52.

³ Şefî es-Seyyîd, (1967). *İtticahâtu'r-Rivâyeti'l-Arabîyye fî Mısır Münzü'l-Harbi'l-Âlemi es-Sanî*, Kahire: Dâru's-Şurûk, s. 18.

⁴ Alâ el-Asvânî 26 Mayıs 1957 yılında Kahire'de eğitimli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Edebiyatçı olan babası Abbas el-Asvânî, klâsik Arap edebiyatında kısa hikâye yerini tutan "makame" tarzı eserleriyle tanınmış, *Yüksek Duvarlar* adlı romanıyla devlet ödülü almıştır. Asvânî, kendisini yazı yazmaya teşvik eden babasını ilk öğretmeni olarak kabul eder. Onun büyük kütüphanesinden istifade etme imkânına sahip olduğu gibi arkadaşları olan İhsân Abdulkuddûs, Abdurrahmân eş-Şarkâvî, Hasan Fuad gibi Mısır fikir ve edebiyatında önemli yer tutan şahsiyetlerin meclisinde bulunmuş, bu da fikir hayatının şekillenmesinde etkili olmuştur. Temel eğitimi Kahire'de Fransız Lisesi'nde tamamlayan Asvânî 1980 yılında Kahire Üniversitesi Dış Hekimliği bölümünden mezun olur. 1985 yılında Chicago Illinois Üniversitesi'nde yüksek lisans eğitimini tamamlar. Bu üniversitede ilmî araştırma ve ilmî düşünce tekniklerini öğrenmesi Asvânî'ye göre bu hayatının dönüm noktası olmuştur. Madrid'de İspanyol edebiyatı okuyan yazar Fransızca ve İngilizce'nin yanı sıra İspanyolca'ya da hâkim olur. Edebî hayatına hobi olarak sürdüren yazar geçimini dış hekimliğinden kazanmaktadır. Muhtelif gazete ve dergide edebiyat alanındaki yazıların yanı sıra haftalık ve aylık siyasî makaleleriyle Mısır devriminde etkili olmuştur. Makaleleri *New York Times*, *Independent* gibi yabancı dergi ve gazetelerde de tercüme edilerek yayınlandığı gibi *La Republica*, *Finançal Times* ve *Univatir* gibi gazeteler makalelerinin yayınlanması için kendisiyle anlaşmıştır. 1998 yılından beri seçkin edebî ürünlerin konuşulduğu Mısır'ın toplumsal, siyasî ve kültürel sorunların tartışıldığı konferanslar düzenlenmektedir. Muhtelif yaşlarda farklı siyasî görüşlerin okuyucularıyla buluşma noktası olan bu konferanslar Mısır devrimine sağladığı katkı yanında yetenekli şahsiyetlerin keşfedilmesinde de etkili olmuştur. Yurtiçi ve yurtdışında defalarca ödüle layık görülen Asvânî 2011 yılında Foreign Policy adlı Amerikan dergisi tarafından belirlenen 100 dünya düşünürü listesinde ilk sırada yer almıştır. Danimarka, Fransa ve İtalya gibi pek çok Batı ülkesinde çok satanlar listesinde yer alan yazarın bütün edebî ürünleri şunlardır: *Evraku İsâm Abdulâti (Roman, 1990)*, *Ellezi İkterabe ve Reâ (Hikaye Derlemesi, 1990)*, *Cemiyetun Müntazirî ez-Zaîm (Hikaye Derlemesi, 1998)*, *İmaretu Yakupyan (Roman, 2002)*, *Niyranu Sadîykatın (Roman ve Hikaye Derlemesi, 2004-2008)*, *Şikago (Roman, 2007)*, *Hel Nestehkku ed-Demokratiyye (Makaleleri, 2010)*, *Lizmaza Lâ Yesûru el-Mısriyyûn (Makaleleri, 2010)*, *Mısır Ala Dekketi'l-İhtiyâtî (Makaleleri, 2011)*, *On the State of Egypt (Makaleleri)*, *Hel Ehtaet es-Sevretu'l-Mısriyyeti (Makaleleri, 2012)*, *Nadî s-Seyyarati (Roman, 2013)*, *Keyfe Nasnau ed-Diktator (Araştırma, 2014)*, *İstibdat ve et-Tatarrufü'd-Dinî (Araştırma, 2014)*, *ed-Demokratiyye*

ve onun meclisinde tanıştığı İhsân Abdulkuddûs ve Şarkâvî gibi, dönemin fikir ve edebiyat öncülerinin tesiri olduğu akla gelmektedir. Zira takip ettiği çizgi, Mısır edebiyatında toplum gerçeklerinden ilham alarak yazan, duygu ve düşüncenin harmanında tarihî olayları müşahhas hâle getirip sahneleyen bu edebiyatçılarla aynıdır.

Yazarın henüz Türkçe'ye çevrilmemiş *Sahte Cumhuriyet* adlı romanını sosyolojik eleştiri zemininde değerlendiren bu çalışma Çağdaş Mısır Romanı'nın ana sorunsalına işaret etmenin yanında Mısır Baharı'nın anatomisine dair içeriğiyle de sosyoloji alanında çalışanlara veri sağlamayı hedeflemektedir.

Sosyolojik Eleştiri Nedir?

“Sosyolojik eleştiri edebiyatın kendi başına var olmadığı, toplum içinde doğduğu ve toplumun bir ifadesi olduğu ilkesinden hareket eder.”⁵ Bir edebî eseri toplumsal zeminden hareketle anlamaya çalışırken, ait olduğu ırk ve yazıldığı dönemle ilgili romanın içerdiği malumatı disiplinler arası kullanıma sunar.

Edebiyatın toplum içinde doğduğu, toplumun ifadesi olduğu ilkesinden hareketle, eseri nedenleri etrafında değerlendiren sosyolojik eleştirinin başlangıcını çoğu eleştirmen, Vico'nun *La Scienza Nuova (Yeni Bilim, 1725)* adlı eserine dayandırır. Vico bu eserin bir bölümünde Homeros'u sosyolojik ve psikolojik açıdan yorumlamaya çalışmıştır.⁶

Kuramın fikri dizininde yer alan Stael (1766-1817), edebî eserin ait olduğu toplumun örf ve geleneği, düşünce yapısı ve tarihinden ayrı düşünülemeyeceği esasıyla kaleme aldığı *Sosyal Kurumlarla Münasebetleri Bakımından Edebiyat* adlı eserinde sistematik bir inceleme çerçevesi içinde edebiyat ve cemiyet kavramını birleştirir.⁷

Aynı fikri dizine sahip Hippolyte Taine'ye (1828-1893) göre her ulusun kendine özgü belirleyici vasıflarını ifade eden soy (ırk) yanında ulusun tabii olduğu şartlarla, içinde yaşadığı tarihsel süreç edebiyatın belirleyici unsurlarıdır.⁸

Bir edebî eseri toplumsal zemini çerçevesinde anlama amacı güden sosyolojik eleştiriye tersten okumayla, toplumu ürettiği edebî eserler yoluyla anlama hedefi gütmeye, edebiyat ve sosyolojinin iç içe geçmiş disiplinler olduğunu pekiştirmektedir. Nitekim, Kemal Karpat'a göre “Türkiye'nin sosyal tarihini yazacak olanların ilk sağlam kaynağı şüphesiz ki edebiyat olacaktır.”⁹

Buradan hareketle 25 Ocak 2011 tarihinde Tahrir Meydanı'nda başlayıp kitlesel bir harekete dönüşen halk ayaklanmasını toplum, devlet ve güvenlik güçleri ekseninde yorumlayan Asvânî'nin *Sahte Cumhuriyet (Cumhûriyye Keenne)* adlı romanı, Mısır Baharı'nın dinamiklerini anlama ve yorumlama konusunda büyük

Hiye'l-Hallu (Araştırma, 2015), Men Yecreu ala'l-Kelam (Araştırma, 2016), Cumhûriyye Kenne (Roman, 2018).

⁵ Berna Moran, (2016). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 83.

⁶ Aynı eser, s. 83.

⁷ Robert Escarpit, (1993). *Edebiyat Sosyolojisi*, Çev. Ali Türkay, İstanbul: Remzi Kitapevi, s. 8.

⁸ Aynı eser, s. 9.

⁹ Kemal Karpat, (1962). *Türk Edebiyatında Sosyal Konular*, İstanbul: Varlık Yayınları, s. 10.

öneme sahiptir. Hareketin nedenleri ve sonuçları hakkında yapılacak ön değerlendirme çalışmanın daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Devrimin Siyasî Arkaplanı

Mısır tarihine dikkatle bakıldığında, 2011 yılındaki halk ayaklanmasına kadar, sürecin kilometre taşlarını oluşturan ve büyük bir katılımı gerçekleştiren 1919, 1936 ve 1952 yılı grev ve direniş hareketleri gözden kaçmayacaktır. Siyasi idarenin şiddet yanlısı tutum ve yaptırımlarına rağmen Mısır'ın özgürlük adına bedel ödemeye hazır olduğunu, sokaktaki tavrında görmek mümkündür. Özellikle 1930'lu yıllar Mısır tarihinde öğrenci yılları olarak bilinir.¹⁰ Buna rağmen vesayetten kurtulamayan halkın başarısızlığının nedenlerini, ülkenin ekonomik ve jeopolitik şartlarının iç ve dış siyaseti şekillendirmesinde aramak gerekecektir.

Osmanlı Devleti'nin yıkılışından sonra Mısır siyasi tarihinin şekillenmesinde, dinî ve ekonomik parametreler önemli etken olmuştur. II. Dünya Savaşı'ndan önce İngiltere ve Fransa'nın sömürgeci durumunda olan bazı Arap ülkeleri, II. Dünya Savaşı'ndan sonra, sıcak savaşın yerini soğuk savaşın almasıyla, dünya tarihinde büyük bir güç olarak ortaya çıkan Amerika ve Rusya'nın politik çıkarlarına uygun olarak, görünüşte bağımsız, gerçekte söz konusu ülkelerde mevcut rejimleri destekleme ya da yıpratma yoluyla kontrol altında tutulmuştur.¹¹

Büyük güçlerin Orta Doğu'ya dair izlediği politikalar, bu bölge ülkelerinde siyasi hareketliliği, başka bir deyişle rejimlerin devamlılığını ya da darbe ile son verilmesini açıklayan tek neden değildir. Devlet gelirlerinin yarısından fazlasını petrol ihracatından ya da Ürdün, Suriye, Mısır örneğinde olduğu gibi petrol dışı rantiyelerden (petrol boru hattı ve Süveyş Kanalı geçiş ücretleri) elde eden Orta Doğu ülkeleri için kullanılan rantiyeler devlet modeli, bu bölgede otoriter rejimlerin gücünü açıklamada neden olarak gösterilir.¹²

1936 yılında geniş bir siyasi yelpazede gerçekleşen halk hareketine¹³ benzer şekilde, 2011 yılında Tahrir Meydanı'nda toplanan halk, Mübarek yönetiminin otuz yıl devam eden otoriter rejimine karşı onur ve hürriyet sembelleriyle tekrar

¹⁰ Afaf Lutfi al-Sayyid Marsot, (2010). *Mısır Tarihi*, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s. 96.

¹¹ Soğuk Savaş ortamında, stratejik çıkarları tehlikeye gireceği endişesiyle SSCB'yi bu bölgede istemeyen ABD'nin Orta Doğu politikası üç temele dayanmıştır. Sovyet nüfuzunun yayılmasının engellenmesi, enerji rezervlerine ulaşımın ve naklinin garanti altına alınması, son olarak da 1948'de kurulan İsrail'in güvenliğinin sağlanmasıdır. Bkz. Muhittin Ataman, (2006). "Değerler ve Çıkarlar: ABD'nin Ortadoğu Politikasını Belirleyen Unsurlar ve İlkeler", *Ortadoğu Yıllığı*, Ed. Kemal İnâat ve Muhittin Ataman, İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık, s. 402-403.

¹² Daha fazla bilgi için bkz. Erdem Demirtaş, (2017). *Ortadoğu'da Devlet ve İktidar*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 57-63. Dış nedenler arasında Filistin meselesi önemli bir unsurdur. Nasır döneminde Filistin kurtuluşu üzerine sergilenen dış politika, Sedat ve Mübarek döneminde İsrail'le aynı paralelde ilerleyecek şekilde değişime uğramıştır. İktidara gelen Müslüman Kardeşler'in, Filistin'in özgürlüğünü yeniden dış politikada gündem edeceği endişesi ve Mursi'nin Tahran'la daha yakın ilişkiler kurulması gerektiği söylemi, ABD'nin dış politikası ile çelişmiş, Mısır'daki ordu bağlantılarını Mursi yönetimine karşı harekete geçirdiği ileri sürülmüştür. (https://www.academia.edu/9527150/M%C4%B1s%C4%B1r_ve_Arap_Bahar%C4%B1) (Erişim tarihi: 24 Ağustos 2019)

¹³ Sıdkı Paşa hükümetinin ilga ettiği 1923 anayasasının yeniden yürürlüğe girmesi için Nesim Paşa hükümetine karşı halkın büyük bir katılımı gerçekleştirdiği demokrasi hareketi.

ayaklanmış, direnişi Ulusal Değişim Derneği, Kefâye Hareketi, 6 Nisan Hareketi üyeleri, Ultra olarak adlandırılan futbol taraftarları desteklemiştir.¹⁴

Muhafiflerin baskıları sonucunda Mübarek görevden istifa etmek zorunda kalırken yerine Ahmet Şefik atanmıştır. Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde Müslüman Kardeşler'in aday olan Mursi %52 oy alarak iktidara gelmiş, ancak uygulamaya koyduğu politikalar¹⁵ ülke içinde ve dışında huzursuzluğa neden olduğu için, yeni bir darbe ile iktidardan uzaklaştırılmıştır.¹⁶

Söz konusu romanda tarih sayfalarına rakamsal ve bilimsel ifadelerle yansıyan gösterilerin iktidar ve toplum alanında duygusal arka cephesini görmek, okuyucuya, direnişte ölen ve öldüren, direnişe katılan ve uzak duran tüm bireylerin ruhsal ve düşünsel dünyasında yolculuğa çıkma fırsatı verirken, devlet-toplum ikilemindeki ilişkiler yumağı sosyoloji alanında çalışanlara çeşitli veriler sunmaktadır.

Sahte Cumhuriyet (Cumhûriyye Keenne جمهورية كآن)

Roman, yazarın 2014 Mart ayında el-Mısırî el-Yevm gazetesinde yayımlanan "Sahte Cumhuriyet Düşüyor" adlı makalesiyle aynı temayı taşır. Roman kahramanları makalenin de ana fikrini oluşturan "uzun yıllar diktatörlükle yönetilen ülkede, devrim sonrası cumhuriyet görüntüsünde istibdatın devam ettiği" yönündeki düşüncüyü teyit edecek şekilde karakterize edilmiştir. İçeriğindeki müstehcen ifadeler nedeniyle Mısır'da satışı yasaklanan, edebî mahfillerde bu içerik sebebiyle eleştirilen romanın, aslında, devrimden darbeye uzanan çizgiyi gerçek hikâyelerle

¹⁴ Müslüman Kardeşler örgütü mensupları bireysel olarak devrime destek vermiş olsa da bir bayrak yahut flama altında katıldığını ilan etmemiştir. Bkz. Emine Güvenilir Çelik, (2016). "Küresel ve Belgesel Sistemde Devlet ve Devlet dışı Aktörler", *VIII. Uluslararası Uludağ Uluslararası İlişkiler Kongresi Bildiri Kitapçığı*, s. 28-29. Bazı çevreler örgütün bu tutumunu, hareketin bir İslam devrimi olarak lanse edilmesini bertaraf etmek şeklinde değerlendirirken romanda, "fitneden kaçınmak" bahanesiyle asker ile anlaşarak yapılacak seçimlerde sandalye sahibi olmak şeklinde yorumlamıştır.

¹⁵ 22 Kasım 2012'de yayımlanan kararnameye göre yeni anayasa kabul edilinceye ve yeni parlamento oluşturulana kadar Mursi'nin aldığı kararlar yüksek mahkeme dâhil hiçbir organ tarafından reddedilemeyecek olması Mısır halkı için eskiye dönüş olarak kabul edilmiştir. Hükümeti kurma yetkisi verilen Hişam Kandil'in ihvan yanlılarına öncelik tanırken ihvandan olmayanları dışlaması, seçim kampanyaları sırasında vadedilen "kapsayıcı yönetim" sözünü tutmadığı iddialarını güçlendirmiştir. Bu hoşnutsuzlukların sonucunda Kefaye Ulusal Kurtuluş Cephesi ve 6 Nisan Gençlik Hareketi'nin başını çektiği muhalif grup, cumhurbaşkanını istifaya zorlamak amacıyla 30 Haziran 2013 tarihinde sokaklara inme kararı almıştır. (https://www.academia.edu/9527150/M%C4%B1s%C4%B1r_ve_Arap_Bahar%C4%B1) (Erişim tarihi: 24 Ağustos 2019).

¹⁶ General Sisi tarafından gerçekleştirilen darbenin pek çok nedeni bulunmaktadır. Mısır ordusu 1952'de yaşanan Hür Subaylar Darbesi sonunda, ülkede iç siyaseti yönlendirme ve kontrol etme misyonu yüklenmiş, siyasi ve ekonomik çıkarlarını engellemeye yönelik girişimleri ülke çıkarlarını tehdit olarak lanse etmiştir. Zira, 1952 Darbesi sonrasında ülke ekonomisinde imtiyazlar elde eden ordu, Enver Sedat'ın liberalleşme hareketinden etkilenmeyip tam tersine güçlenerek holdinge dönüşmüştür. Ordunun zamanla dünya Pazar ekonomisiyle çelişmesi, Mübarek'in serbest Pazar ekonomisini benimsemesine neden olmuş, çıkarlarının tehlikeye gireceğini düşünen ordu 2011 olaylarında Mübarek'i korumak yerine sessiz kalmayı tercih etmiştir. Mursi'ye karşı darbe tertibinin saiklerinden biri de aynı nedene dönük olarak Süveyş Kanalı koridorunun geliştirilmesi projesini Mursi'nin, ordunun ekonomik yapısından bağımsız yürütmek istemesidir. Edip Asaf Bekaroğlu, Veysel Kurt, (2015). "Mısır'da Otoriter Rejimin Sürekliliği ve Ordu: 'Arap Baharı' ve Sonrası Sürecin Analizi" *Türkiye Ortadoğu Çalışmaları Dergisi*, 2(2), s. 1-36.

tasvir ettiği; dinî, milli ve örfî değerlerin doğru bir zemine oturtulması gayesi güttüğü için yasaklandığı akla gelmektedir

Mısır'ın yüzyıllardır süren özgürlük mücadelesinde önemli bir yapı taşı olan halkın sokaktaki duruşu, iktidarın tutumuna karşı Tahrir meydanında bir kez daha sahnelenirken, bu süreç Asvânî'nin romanında hikâyeleşerek, okuyucuya devrimi yerel ağızlardan dinleme fırsatı verir. Roman kahramanları Mısır toplumunun siyasi ve dinî eksenli toplum yapılanmasında sivil halkı da ihmal etmeyecek şekilde karakterize edilmiş tiplerden oluşur. Bunlar; Millî Güvenlik Teşkilatı mensupları, siyasi parti üyeleri, gençlik hareketi oluşumları, dinî gruplar, sosyal medya, değişik meslek gruplarından toplumun devrime karşı duruşunu temsil eden tiplerdir.

Mübarek'in istifasından sonra yönetimi devralan askeri idare, demokratik süreci baltalayan tavrı yanında, -hemen hemen bütün realist romanların eleştiri konusu olan- halkı işkence ile pasifize etmesi romanda genelkurmay başkanı tiplmesiyle eleştirilirken, dinî ritüelleri harfiyyen yerine getiren bu karakterin adaletsiz tutumuna dikkat çekilir.

Romanda, Mısır'ın siyasi evriminde partilerin yanı sıra etkin bir güç olan, halkın sokaktaki duruşunu belirleyip tarihî akışa yön veren gençlik hareketi ve dinî oluşumlardan, Ulusal Değişim Derneği, Kefâye Hareketi, Ulusal Kurtuluş Cemiyeti, 20 Nisan Hareketi, Ultralar yanında komünist grupların da adı geçmektedir. Devrimin planlanıp uygulanmasında baş aktör olan bu grupların süreci yönetmek için bir araya geldikleri toplantılarda, düşünsel farkları bir yana bırakıp, Mısır'ın özgürlüğüne odaklandıkları görülür. Toplantılara Eşref Veysâ adında Kıpti bir oyuncunun ev sahipliği yapması, halkın mozağini oluşturan tüm unsurlar devrime destek verirken Müslüman-Kıpti çatışmasının suni gündem yaratmak için oluşturulduğu düşüncesine işaret etmek içindir.

21. yüzyılda medyanın dördüncü kuvvet olarak ortaya çıkması, bundan önce toplum gerçeklerinden esinlenerek yazan realist yazarların romanında görmediğimiz bir eleştiri unsurunun romanda yer almasına neden olmuştur. Medyanın kamuoyu oluşturma ve iktidarın politikalarını destekleme gücüne işaretlerle, devrimin başarıya ulaşmaması için askeri idarenin gözetiminde gerçekleşen yayınların eleştirildiği romanda, "Nûrhân" tiplmesi eleştirinin hedefini oluşturur.

Mısır sosyal hayatında önemli bir sorun olan fakirlik, yönetici güçler tarafından halk desteğinin kuvvetlenip gevşemesinde belirleyici bir unsur olarak kullanılmış, devrime destek veren halkın işten çıkarılması, özgürlüğünü geçimine kurban etmesine neden olmuştur.

Yazar, amaç edindiği sorgulayıcı tutumunu destekleyecek şekilde oluşturduğu sahnelerde yorumu okuyucuya bırakarak, dinî ve ahlâkî çelişiklere dikkat çekmekle yetinir. Karakterlerin zaman içinde birbirleriyle kesişen hikâyeleri romanı bütünleştirirken, bireysel vakıalar romanı zenginleştirir.

Romanda olay akışı tarihî gerçeklikle uyumlu olduğu gibi¹⁷ Mübarek'in istifasından sonra demokratik süreci hızlandırma amacıyla yapılan mitinglerle,

¹⁷ 6 Haziran 2010 tarihinde Hâlid Saîd isimli gencin, polisin uyuşturucu tüccarlarıyla birlikte çalıştıklarını belgeleyen video görüntüsünü internete paylaşması üzerine tutuklanarak işkence altında

hükümet tarafından suni olarak oluşturulduğu düşünülen Müslüman- Kıpti sürtüşmesine de yer verilmiştir. Roman, askeri yönetimin baskıcı ve şiddet yanlısı tutumu ve halkın zaman içinde kaybolan desteği karşısında devrim kahramanlarının umitsizlikleriyle son bulur.

Roman Karakterleri ve Romanın İçeriği

Devrimi gerçekleştirenler ve iktidar cephesinde yaşananlar ekseninde kurgulanan romanda askeri oluşum genelkurmay başkanı “*Ahmet Ulvânî*” tiplmesiyle temsil edilir. Genelkurmayın eşi sosyal alanda faal bir şahsiyettir. Ailenin, biri hâkim diğeri subay olan iki erkek çocukla tıp fakültesinde öğrenim gören “*Dâniye*” isimli bir kızı vardır. Dâniye'nin Mısır gündemine ilişkin sağ duyulu tavırları, Ulvânî karakterinin belirginleşmesinde etkili olur. Roman akışında adı sıklıkla geçen diğerkarakterler aşağıdaki gibidir:

Dâniye'nin tıp fakültesinden arkadaşı ve Ulusal Değişim Derneği üyesi “*Hâlid*”

Kefâye Hareketi üyesi “*Mâzin ve Esma*”

Çimento fabrikası müdürü “*İsâm Şa'lân*”

Kıpti yazar ve oyuncu “*Eşref Veysâ*” eşi “*Macide*”

Hizmetçi kadın “*İkram*”

İş adamı “*Hacı Muhammed Şinvânî*”

Yapımcı ve sunucu “*Nûrhân*”

Dinî lider “*Şeyh Şamil*”

Yazar Millî Güvenlik Teşkilatı Genelkurmay Başkanı Ahmet Ulvânî'nin günlük rutinini betimlediği cümlelerle başladığı romanında, dindar bir karakter olarak tanıttığı kahramanın, devletin güvenliğini tehdit eden unsurlarla mücadele

öldürülmesi üzerine ülke genelinde başlayan protesto gösterileri 6 ay boyunca devam etmiştir. Binlerce genç “Hepimiz Hâlid Saîd'iz” facebook sayfasından organize olarak işkenceyi kınamak ve olağanüstü hâl kanununun iptalini talep etmek için 25 Ocak Polis Güçlerini Anma Günü'nde çok sayıda Mısırlı sokaklara döküldü ve bugün öfke günü ilan edildi. On binlerce Mısırlının icabet ettiği gösterilerde güvenlik kuvvetleri güç kullanarak karşılık verdi. Tahrir Meydanı başta olmak üzere gösteriler ülkenin genelinde rejime karşı zafer kazanıncaya kadar devam etti. 11 Şubat 2011 tarihinde Hüsnü Mübarek istifasını vererek yetkilerini Mısır'ın Silahlı Kuvvetler Yüksek Konseyi'ne bıraktığını duyurdu. Yüksek Askeri Konsey, meclisi feshetti ve anayasayı askıya aldı. Konsey 6 ay içinde gerçekleştirilecek genel seçimlere kadar iktidarda olacaklarını açıkladı. Protestocular geçici yönetimin üzerindeki baskıyı arttırmak için yeniden Tahrir Meydanı'nda bir araya geldi. Anayasa değişikliklerine yönelik referandum 77,27'lik oyla kabul edildi. On binlerce gösterici iktidardaki Yüksek Askeri Konsey'den, Mübarek rejiminin kalıntılarını yok etme konusunda elini çabuk tutması talebiyle sokaklara döküldü. “İkinci Tahrir Devrimi” diye adlandırılan protesto için bir araya gelenler askeri yönetimden demokratikleşme adımlarını hızlandırması talebinden bulundu. (www.ajjazeera.com.tr/haber/kronoloji-mısırdadevrimdendarbeye) (Erişim tarihi: 10 Mart 2019). Bu sırada suni olarak oluşturulan Müslüman-Hıristiyan çatışmasıyla halk provoke edildi. Selefi mezhebine bağlı yüzlerce Müslümanın, Kahire'nin kalabalık semtlerinden İmbaba'daki Kıpti Aziz Mena Kilisesi önünde toplandıkları şeklindeki haberlere rağmen bir görgü tanığı şiddet olaylarını bir grup serserinin başlattığını savundu. Oysa Tahrir Meydanı'nda 18 gün boyunca süren protesto gösterileri sırasında her iki dinin temsilcileri birlikte hareket etmişti. (www.bbc.com/turkçe/haberler/2011/05/110508_eqypt) (Erişim tarihi: 10 Mart 2019).

adına dinî ve insanî değerleri yok sayan işkence sahnesiyle okuyucuyu şaşırtırken, ironi dolu satırlarda sorgulamaya kapı aralar:

“Ahmet Ulvânî, ülkemizde pek çok yüksek rütbeli kişinin aksine, kendisine “Sayın Genelkurmay” ya da “Paşa” diye hitap edilmesi yerine, dinî bir unvan olan “Hacı” nidasıyla seslenilmesini tercih eder. Sabah namazından eve döner dönmez, her zaman yaptığı gibi Kur’an okumak için, evin geniş salonundaki yumuşak kanepeye oturur. Muavezeteyn sureleriyle birlikte birkaç kısa sureden sonra Peygamberin, “Kim evinde okursa üç gün şeytan girmez.” buyurduğu Bakara suresinden birkaç ayet okur. Tespih çekerek Allah’tan af diledikten sonra ikinci kata çıkarak, sıcak bir duş alıp bornozunu giyer ve kendisine kahvaltı hazırlar.”¹⁸

57 yaşındaki Genelkurmay Başkanı; namaz, Kur’an tilaveti, kahvaltı, eşiyile birliktelik şeklindeki sabah alışkanlıklarını yerine getirdikten sonra işinin yolunu tutar:

“Ulvânî, villanın kapısında görünür görünmez, askerî korumalar hizaya geçip ona selam verirken, içlerinden biri aceleyle Mercedes marka siyah arabasının kapısını açar. Beyefendileri arka koltuğa oturunca, araba, güvenlik amaçlı iki araç ve silahlı subayların kullandığı dört motosiklet eşliğinde yola koyulur. Evle Genelkurmay Merkez Binası’nın arası yarım saatlik bir mesafeyken, güvenliğin muhtemel bir saldırıya karşı her gün yeni bir güzergâh belirlemesi nedeniyle bu süre daha da uzar.”¹⁹

Yolda raporları gözden geçirip telefonla talimat yağdıran Ulvânî, merkezde askerî karşılamayla arabadan inerken, öfkeli bir ifadeyle: “Adam konuştu mu?” diye sorar. Olumsuz cevap alınca üçüncü kattaki odasına gitmek yerine asansör görevlisine kendisini sorgu odasına indirmesini emreder:

“Rutubet kokusunun hâkim olduğu katta demir kapı iniltiye benzer bir ses çıkararak açılır. Genelkurmay, askerlere selam vererek ilerlerken demirden parmaklıkları öfkeden geçit vermeyen, dar, yüksek pencere, etrafa dağılmış kollu ve tekerlekli madeni aletlere bakılınca ilk anda spor salonunu andıran geniş bir odaya ulaşır. Odada; gözleri kapalı, elleri kalın bir iple tavandan sarkan halkalara bağlanmış, şiş yüzünde gözleri kanlanmış, dudağı patlamış, bedeni yara bere içinde bir adamın karşısında dikilen dört muhbirle, masa başında oturan yüksek rütbeli bir subay vardır. Subay, Genelkurmay Başkanı’nu görünce yerinden fırlar ve selam verir. Aralarında fisiltilayla geçen konuşmadan sonra, sesini merhamet dilenircesine inleyerek yükselten adama yönelirler.

Genelkurmay Başkanı Ulvânî, sert bir şekilde sorar:

—Adın ne adam?

— Sesini yükselt duymuyorum!

¹⁸ Alâ el-Asvânî, (2018). *Cumhûriyye Kenne*, Beyrut: Dâru’l-Edeb, s. 9.

¹⁹ Aynı eser, s. 11.

—
— *Daha fazla bağır duymuyorum.*”

Muhbirler kalın bir sopayla adama vurmaya devam ederken, Ulvânî sesini yükseltmesini emreder. Her seferinde daha fazla bağırmaaya çalışan adam sonunda hıçkırıklara boğulur.²⁰ Bu defa muhbirlere durmalarını emreden Genelkurmay Başkanı; “*Dinle! Evine çocuklarına dönmek istiyorsan konuş, yoksa seni öldürene kadar döyer sonra buraya gömeriz. Kimse senin nerede olduğunu bilmez.*” sözleriyle onu tehdit eder. Hiçbir şey bilmiyorum diye cevap veren tutuklunun organına elektrik vermek de işe yaramayınca sıra onu karısıyla tehdit etmeye gelir:

“*Genelkurmay Başkanı kükreyen sesiyle:*

“*Karın Merve burada. Allah’a yemin olsun ki konuşmazsan askerlerim gözünün önünde ona tecavüz eder.*” diye bağırdı.

Adam çığlık attı:

— *Bu büyük günah!*

Genelkurmay Başkanı’nun işaretiyle muhbirler koşarak, elbisesi yırtılmış, saçları dağılmış yüzünde darbe izleri olan bir kadın getirdiler. Kadın bağırdıkça muhbirler onu dövüyordu. Karısının sesini tanıyan adam çığlık attı. “O benim namusum!”

*Genelkurmay Başkanı emir verdi. “Soyun onu !”*²¹

Yazar, Hâlid Saîd’in²² öldürülmesinden sorumlu polisin cezalandırılması için protestoların arttığı, işkence yaparken çekilmiş bir polis videosunun internette dolaştığı günlerde, askeri idarenin, devletin güvenliği gerekçesiyle insan onurunu ve dinî esasları hiçe sayan tavrını eleştirerek başladığı romanında, din, adalet ve insan hakları kavramlarını sorgulamaya roman boyunca devam eder.

Güvenlik sebebiyle arttırılan istihbarattan, kızı Dâniye’nin, Hâlid Saîd’in annesine taziyeye gittiğini ve söz konusu videoyu Facebook sayfasında paylaştığını öğrenen Genelkurmay Başkanı hayal kırıklığına uğrar. Dâniye’nin bu tavrında Ulusal Değişim Derneği üyesi sınıf arkadaşı Hâlid’in etkisi büyüktür.

Dâniye okuldan dönünce Şeyh Şamil’in o gün evde tertip edilen sohbetine katılmayarak odasına çıkar. Genelkurmay Başkanı eve gelir gelmez, gün boyu zihnini meşgul eden bu haberi soruşturmak için, kızının yanına giderek onunla konuşmak ister:

“— *Neden Şeyh Şamil’in dersine katılmadın?*
— *Hep aynı şeyleri söylüyor.*

²⁰ Aynı eser, s. 13.

²¹ Aynı eser, s. 15.

²² İskenderiye’de bir internet kafede, uyuşturucu satan polislerin videosunu internette paylaşmak isteyen Hâlid Saîd adlı genç kendisini tutuklamak isteyen polisler karşı direnmiş, sokak ortasında feci bir biçimde dövüldükten sonra karakolda gerekli tıbbi müdahaleyi alamadığı için hayatını kaybetmiştir. Kısa sürede Hâlid Saîd’in cesedinin fotoğrafları sosyal paylaşım sitelerinde yayılmış ve büyük tartışmalara neden olmuştur. İnternette 19 Temmuz 2010’da kurulan We are All Khaled Saîd sayfası katılımcıları diğer birçok sivil toplum hareketi ile birlikte Mısır’da Polis Günü olarak kutlanan 25 Ocak tarihinde polis şiddeti başta olmak üzere Mübarek rejiminin hukuksuzluklarını protesto etmek amacıyla büyük bir gösteri düzenlemiştir.

- Şey Şâmil büyük bir İslam âlimidir, ona saygı göstermelisin.
- Saygı gösteriyorum ama aynı fikirde değilim.
- Nedenini öğrenebilir miyim?
- Şeyh Şâmil, İslam'ı örtüye, namaza, oruca indiriyor. Hiçbir zaman insanların gerçek sorunlarıyla ilgili konuştuğunu duymadım.
- Din adamının görevi insanlara dini öğretmektir.
- Bir din adamı, gözünün önünde işlenen bir zulme ses çıkarmayıp susuyorsa o, zulme ortak olmuş demektir.
- Ulvânî, öfkeyle gözlerini kızına dikerken “Düşüncelerin çok değişik.” dedi.
- Düşüncelerimi açıklamamı siz istediniz.
- Konu düşüncelerinin ötesinde... Kabul edilemez şekilde davranıyorsun.
- Ne yaptım?
- Facebook sayfanda polisi suçlayan videoları paylaşıyorsun.
- Siz beni mi kontrol ediyorsunuz?
- Sustu, sitemkâr bir surette babasına baktı ve “Beni kontrol etmek yerine ne yaptığımı sorsaydınız söyledim. Bana kendime güvenmeyi siz öğrettiniz.”
- Elbette kendine güven Dâniye, fakat bu benim işim. Vatanımızı korumak zorundayım. Polise zarar veren bu videoları paylaşanları takibe aldık. Maalesef sonunda bunlardan biri olduğunu öğrenmek beni çok şaşırttı.
- Suçsuz insanlara eziyet eden bu subayların videolarını Facebook'ta yaymak onların mahkemeye sevk edilmesini sağlayacak.
- Binlerce polis gece gündüz çalışıp Mısır'ı korumak için şehit oluyor. Bir ya da iki kişinin hatası hepsini suçlu durumuna düşürmez.
- Eziyet hata değil, bir suçtur. Ayrıca gerçeğin ortaya çıkması kimseye zarar vermez. Asıl, halka eziyet eden bu kişilerin cezasını çekmemesi polise zarar verir.
- (...)
- Dâniye: - İslam bana hakkımı savunmayı öğretiyor.”
- İslam, fitne ölümden daha kötüdür diyor.
- İslam insanı yüceltti ve onu küçük görüp eziyet etmeyi yasakladı.
- Bütün bunlar Avrupa Birliği'ne bağlı İnsan Hakları Teşkilatı'nın sözleri. Kim demiş İslam eziyeti yasakladı diye? Dayak, recm ve el kesmek işkence değil mi? İslam gerektiğinde işkenceye

hatta ülkenin selameti için öldürmeye de izin veriyor. Sen tâzir²³ nedir, biliyor musun? Tâzirden hâkimin şüpheli hakkında hüküm verip, verdiği hükmü uygulama yetkisi vardır. Yani; bazı fıkıhçılara göre, hâkimin toplum düzenine tehdit olarak gördüğü durumlarda dayak, hapis ve ölüm cezası uygulama yetkisi vardır. Konuşmadan önce dini iyice öğren.”²⁴

Dâniye, daha sonra Hâlid'e bu cezalar hakkında düşüncesini sorduğunda Hâlid; İslam'ın temel ilkelerinin adalet, eşitlik ve hürriyet olduğu, İslam hukukunda bin sene önce tatbik edilen bu cezaların uygulanması hâlinde adaletin gerçekleşmeyeceği şeklinde cevap verecektir:²⁵

“Şeriat, Rabbimizin hükümleridir. Fıkıh (hukuk) ise hâkimlerin tatbik yöntemi. Şeriat ilahidir. Fıkıh ise insanın ürünüdür. Yıllar önce yaşamış fıkıh âlimlerinin görüşlerini uygulamaya devam edemeyiz, şeriatı yaşadığımız çağa göre yorumlamamız gerekir. (...) Tâzir cezası bin sene önce faydalı olmuş olabilir ancak onu artık tatbik edemeyiz.”²⁶

Bir yanda Hâlid'in söyledikleri diğer yanda babasının sözleri arasında kaybolan Dâniye, Hâlid'le her buluşmasında onunla tereddütleri üzerine konuşurken, yazara, makalelerinin de ana fikri olan düşüncelerini okuyucusuyla paylaşma fırsatı verir. İslam'da, ibadet kadar ahlâkî değerlerin de ihmal edilmemesi gerektiğini düşünen yazar, bunu Hâlid'in şu cümleleriyle ifade eder:

“—Ben namaz kılıyorum, oruç tutuyorum, Allah'ın emirlerini yerine getirmeye gayret gösteriyorum. Fakat gerçek dinin ne inandıklarım ne de yaptıklarım olduğunu düşünüyorum. Din amaç değil erdemli bir yaşantıyı öğretmek için araçtır. Rabbimizin, kıldığımız namaza, tuttuğumuz oruca ihtiyacı yok. Biz nefsimizi terbiye etmek için yapıyoruz bütün bunları. İslam ne din adamlarının hep sandığı şekil ve ibadetten, ne de ihvanın inandığı gibi iktidara vesileden ibarettir. İslam bizi daha fazla insan yapmazsa ne onun ne bizim bir kıymetimiz olur.”²⁷

Ulusal Değişim Derneği faaliyetlerine katılan Hâlid, devrim için toplumsal hareketliliğin sağlanmasına çalışırken, çimento fabrikasında şoför olan babasının bu faaliyetlerden haberi yoktur. Şoförü olduğu İtalyan- Mısır ortaklığı fabrika, işçilere vaat ettiği kârı zarar ettiği gerekçesiyle keserken, işçi sendikasına seçilen Kefâye Hareketi üyesi Mâzin, bir yandan ülke genelinde devrim hazırlıklarına destek verip diğer yandan işçilerin hakkını savunmaya çalışır. Esasen çimento fabrikası müdürü İsmâ Şa'lân, komünist örgüt çatısı altında rejime muhalif çalışmalarından ötürü uzun yıllar hâpiste kaldıktan sonra, bütün halkın desteği olmadıkça Mısır'da hiçbir şeyin değişmeyeceği düşüncesiyle rejimle uzlaşma kararı almıştır. Mâzin'in avukat olan

²³ Had ve kısas cezaları dışında yöneticinin veya hâkimin takdirine bırakılan cezadır. Tazir suçlarına uygulanacak cezanın şekli ve miktarı zamanın ve toplumun şartları göz önüne alınarak İslâm hukukçularına bırakılmıştır.

²⁴ Asvânî, *age*, s. 55-60.

²⁵ Aynı eser, s. 106.

²⁶ Aynı eser, s. 106-107.

²⁷ Aynı eser, s. 99.

babasıyla hapisanede birlikte kalan İsam, bu konudan uzak durması için Mâzin'i uyarırsa da o, işçi hakları ve ülke menfaati için çalışmalarına devam eder.

Romanda Esmâ karakteri çocukluğunda zamanının çoğunu komünist dedesiyle geçirdiği için düşünceleri onun tesirinde şekillenmiş, babası Suudi Arabistan'da çalıştığından annesiyle birlikte yaşayan, Kefâye örgüt toplantılarına katılarak devrim hareketinde yer alan bir öğretmendir. Bu toplantılarda tanıştığı Mâzin ile yazışmaları sırasında ülke meselelerine dair fikir alışverişleri okuyucuya devrimin anatomisi hakkında bilgi verir.

Bir kız lisesinde öğretmenliğe başlayan Esmâ, başörtüsü takmadığı için müdür ve öğretmenler tarafından baskı görünürken, öğrencilerin sınıf geçmek için özel ders almaya mecbur bırakılmasından şaşkına döner. Sınıfta yeteri kadar ders anlatmayarak öğrencileri özel ders ya da özel kursa mecbur eden öğretmenlere göz yuman okul idaresi, hiçbir şekilde ders alamayacak kadar fakir öğrencilerin okulla ilişkisinin kesilmesine neden olur. Bu durumla mücadele eden Esmâ, eşarp takmayarak öğrencilere kötü örnek olduğu gerekçesiyle soruşturma geçirir. Bütün gayretiyle öğrenciye dersi derste anlatmaya çalıştığı hâlde, velilerin desteğinden mahrum kalmak onu hayal kırıklığına uğratmıştır. Zaten romanın ana fikri olan Mısır halkının değişimi desteklemediği tezinin altı bu olayla bir kez daha çizilir.

25 Ocak tarihinden itibaren devam eden eylemlerde polisin şiddet kullanarak halka karşılık vermesi, rahatından ödün vermeyen, Mısır literatüründe "hızbu'l-kanepa" koltuk grubu olarak adlandırılan insanlardan bir kısmının da vicdanına dokunmuştur. Bunlardan biri olan 55 yaşındaki Kıpti Eşref Veysâ, Fransız Lisesi ve Amerikan Üniversitesi mezunu karısı Macide'yle yaptığı başarısız evliliğin ve bir oyuncu olarak işinde hayal ettiği başarıyı elde edememenin getirdiği mutsuzluğu esrar içerek bastırmaya çalışır. Zina gerekçesi dışında boşanmanın yasaklandığı dinî inancı nedeniyle, evliliğinde yaşadığı sahteliği, kadın-erkek ilişkisi zemininde genel bir çizgiye oturtacağı bir kitapta kaleme almaya karar verir. Din ve gelenekler kadını cinsel anlamda erkeğin gözünde kutsarken, bu kutsallığa yalnız evlilikle temas edebilen erkeğin evlilikten sonra da devam eden çilesini gayri meşru yollarla giderebileceği şeklinde bir öğreti geliştiren Eşref Veysâ bu konuda hizmetçi ile ilişkiye girme tüyolarını okuyucuyla paylaşır.

Yazdıklarını tecrübe ile test etmek isteyip de hizmetçileri İkrâm ile başladığı cinsel doyum, zamanla ruhsal doyuma da ulaştınca kadın-erkek ilişkisinde denkliğin maddiyattan ziyade manevi uyumla olacağı sonucuna varır.

Fakir bir ailenin kızı olan İkrâm küçük yaşta babası tarafından para karşılığı birkaç kez evlendirilmiş, ayaş bir adam olan son eşi, kızına ve kendisine bakmadığı için çalışmak zorunda kalmış saf, iyi niyetli bir kadındır. Eşref Veysâ'dan hiçbir şey talep etmeden onun yaşattığı hazzın karşılığını daha fazla itaat ve hizmetle vermeye çalışırken, zamanla cinsellikten hayat arkadaşlığına dönen ilişkileri, karısının Tahrir Meydanı'na yakın evlerinde kendini güvende hissetmeyerek evden ayrılmasından sonra karı koca hayatına evrilir.

Tahrir Meydanı'ndaki göstericileri gaz bombası ve ateşle dağıtmaya çalışan güvenlik güçlerinden kaçan Esmâ'nın, evine sığındığı Eşref Veysâ ile devrimin amacına yönelik aralarında geçen konuşma, Veysâ'nın hayatını değiştirir. Evin altındaki boş daireyi devrim karargâhı olarak gençlere açan Veysâ, İkrâm'ın

hazırladığı yiyecekleri devrimci gençlere dağıttığı gibi plan oluşturma ve uygulama konusunda onlarla iş birliği yapar. Eşref Veysâ hayatın anlamına dair çıktığı bu yolculukta sevgi, amaç, inanç, fedakârlık gibi değerlerle buluşurken roman içindeki hikâyesi devrimin geniş yelpazesine işaret etmesi açısından önemlidir.

Romanda devrimin sonuçlarına dair yazarın tezini Eşref Veysâ'nın, Kefâye Hareketi, Ulusal Kurtuluş Cemiyeti, komünist guruplar, 20 Nisan Hareketi ve Ultralardan oluşan katılımcılarla karargâh olarak tesis ettiği dairede yaptığı toplantıda konuşulanlardan anlıyoruz:

“Bu devrime giriştiğimizde kolay olmayacağını, bu yolda kurban vereceğimizi biliyorduk. Eski nizam hâlâ teslim olmadı. Sadece yoluna devam edebilmek için Mübarek’i kurban etti. Şu anda ihvanla anlaşılan Askerî Meclis’e karşı savaşıyoruz.”

Devrime karşı yapılan plan artık ortada... Polisin sahadan çekilerek emniyet boşluğunun oluşturulması, hapisanelerin boşaltılarak suçluların sokağa saliverilmesi, bütün bunların yanında basın yoluyla devrimin ve devrimcilerin karalanması... Televizyonda her gün bizi ihanetle itham eden, kendi çıkarlarına hizmet için Batı'nın eğittiği satılmışlar olmakla suçlayan haberler, videolar, konuşmalar yayımlanıyor. Elbette valiliğe suç duyurusunda bulunduk ve bütün bunların yalan olup olmadığının incelenmesini istedik. Fakat dilekçemiz sümen altı edildi. Bu şekilde zemin hazırladıktan sonra kıyım geçtiler. Mass Büro olayları²⁸ Kıpti devrimcileri hedef almıştır. Kameraların gözü önünde zırhlı araçlarla Kıptileri ezdiler. Bütün bunlar onların devrimci ruhunu öldürmek içindi. Bana göre bu katliam devam edecek. Askerî Meclis devrime iştirak eden her grubu hedef almış durumda.”²⁹

Askerin devrim karşıtı söz konusu eylem planı Mübarek'in yönetimi bıraktığını ilan ettiği gün, devlet yanlısı katılımcıların hazır bulunduğu toplantıda açıklanmış, Ulvânî katılımcılardan imkânları nispetinde bu plana destek vermelerini istemiştir:

“Yapılacak çok fazla iş var ve hepsi çok fazla emek ve para istiyor. Mısır’ı içeriden yıkmak isteyenlerin başlattığı hakiki bir savaşa karşı karşıyayız. Bu şartlarda Facebook’ta yayılan videolarla Mısır halkının kafalarının karıştırılmasına müsaade edemeyiz. Vatansaver iş adamlarından halkın bu konuda bilinçlendirilmesine yardımcı olmalarını istiyoruz.

Genelkurmay düşüncelerini düzene sokuyormuşçasına sustu. Sonra iş adamlarına bakarak konuşmasına devam etti: Size iş birliği

²⁸ 4 Ocak 2012 tarihinde Asvan’da ruhsatsız bir kilisenin valilik tarafından yıkılmasını protesto için sokaklara çıkan dört bin Hıristiyan Kıpti Enformasyon Başkanlığı'nın ve Mısır televizyon binasının bulunduğu Mass Büro bölgesinde güvenlik güçleri ile çatışmış 24 kişinin öldüğü olaylarda 250'den fazla kişi yaralanmıştır. Hıristiyan protestocuların gösterisine çok sayıda Müslüman destek verirken Müslüman ve Hıristiyanların güvenlik güçlerine ve baltacı denilen suç guruplarına karşı beraber çatıştıkları kaydedilmiştir.

²⁹ Asvânî, *age*, 424-425.

yapacağınız arkadaşlarınızla basın yayın organları açma sorumluluğu veriyoruz. Televizyon kanalları, radyo, gazete, internet siteleri açmalıyız. Devlete karşı düzenlenmiş bu komplonun başarıya ulaşmaması için Mısır halkının bilincini artırmalıyız. Bütün bu projeler sizi mali bir yükün altına sokacak fakat vatani kurtarmış olacaksınız. Bir an önce işe koyulacağınıza inanıyorum.”³⁰

Devrik Cumhurbaşkanı'nın ailesiyle sıkı ilişkiler içinde olan iş adamı Hacı Muhammed Şinvânî televizyon kurma işini üstlenir. Güvenlik güçlerinin önerdiği sanatçı ve çalışanlardan oluşan kadroda yer alan Nûrhân karakteri, Mısır basınında baştan beri devlet yanlısı tutumuyla tanınan bir şahsiyettir. İkinci evliliğini İsam Şa'lan'la yapan bir çocuk annesi Nûrhân, evliliklerinde kendini güvence altına almayı ihmal etmeyen, akıllı bir kadındır. Devrim sonrası çalışmaya başladığı yeni kanalda, hâlihazırda iki karısı bulunan kanal patronuyla evlenmek istemiş boşanmaya razı olmayan kocası askeriye tarafından tehdit edilmiştir. Yazar, dinine bağlı bir hanım imajıyla erkekleri baştan çıkararak Nûrhân'ı ironi içeren cümlelerle eleştirirken bu ikiyüzlülükle eşleşen yalan haber yapmadaki maharetini aynı cümlelerle hikâye eder. Yeni kurulan haber kanalında, yapımcısı ve sunucusu olduğu “Nûrhân'la Beraber” haber programına konuk olarak davet ettiği üniversite hocaları, fikir adamları ve strateji uzmanları, devrimin Amerika ve İsrail iş birliğiyle düzenlenmiş bir komplo olduğunu ilmî delillerle teyit ederler. Nûrhân her programı, kameraların yakın markaja aldığı güzel yüzünde beliren müteessir ifade ve mütevazı bir ses tonuyla yaptığı “Allah'ım, Mısır'ı güvenli bir ülke yap onu kötü ve hain insanlardan koru!” duasıyla bitirir.

Bazen, program sonunda ekranda isimler geçerken, güzel gözlerinden dökülen bir damla yaşı çıkardığı renkli mendiliyle sildiği de olur. Bütün konuklar güvenlik güçlerinin önerdiği kişiler olsa da Nûrhân yaptığı eklemelerle programı zenginleştirmeyi becerir. Kendi yazdığı ve sevimli yüzünde üzgün ifadeyle okuduğu aşağıdaki cümleler kamuoyunda o bölümün en fazla ses getirmesine neden olur:

“Bismillahirrahmanirrahim...(.....) Bu akşam kimliğinin açıklanmaması şartıyla programımıza katılmaya razı olan ilginç bir şahsiyeti misafir ediyoruz.

Nûrhân yerinden kalktı. Misafirin oturduğu tarafa giderken kamera çekimdeydi. Tanınmaması için misafir bayanın yüzü gölgelenmişti. Nûrhân kızın yanına oturdu ve konuşmaya başladı.

(.....)

— Neden programa katılmak istediniz?

— Vicdanım beni buna mecbur etti. Benimde iştirak ettiğim Mısır'a karşı planlanmış bu komplonun ne derece büyük olduğunu halka anlatmak istedim.

— Bunlar çok tehlikeli sözler... Devam edin lütfen.

— Ben ve bütün özgürlük yanlısı gençler yabancı güçler tarafından satın alındık.

(.....)

³⁰ Aynı eser, s. 208.

— *Sırbistan ve İsrail'e gittik. Yönetimin düşürülmesi için gösteri yapmak üzere eğitildik. Bunun karşılığında yüklü bir miktar para aldık.*

...

— *Tam olarak niçin eğitildiniz?*

— *Facebook ve Twitter yoluyla kamuoyu oluşturmak, gösteri düzenlemek, güvenlik güçlerini çökertmek, devletin düşürülmesine neden olacak bütün faaliyetler için.*

...

Kadın, "Yeterince küçük düştüm." diye çığlık attı ve hıçkırıklara boğuldu. Kamera, yüzünde aldatılmışlıktan şaşkına dönmüş bir ifade beliren Nûrhân'a döndü:

— *Bütün bunları tavsif edecek bir ifade bulamıyorum.*

Onlardan kendinizi koruyun. Ey Mısır halkı bunların hepsi hain! Rabbim, Mısır'ı onların şerrinden koru!

Program sonunda Nûrhân konuk kadınla birlikte, yüzünden memnuniyeti okunan operasyon subayının yanına gitti. Görevli kadına dönerek "Bravo, Mina harikaydın!" dedi. Kadın tesettüre uygun şık bir elbise giymiş zayıf yapılı biriydi. Hareketli bir gösteriden çıkmış oyuncu gibi sık nefes alıp verirken güvenle başını salladı. Sonra subay Nûrhân'a dönerek "Vatanseverliğiniz için size teşekkür ederim Nûrhân Hanım." dedi.³¹

Askerin devrimi baltalama çabası karşısında ümitsizliğe kapılan devrimci hareket, şehrin muhtelif semtlerinde kurduğu çadırlarda tutuklu göstericilere işkence edildiğini belgeleyen videoları halka izletmeye başlar. Eylemciler askeri müdahaleye karşı güvenliği sağlamak için Ultralar³² adı verilen gruptan destek alırken beklenmedik bir anda halkın tepkisiyle karşılaşmaları devrimi sorgulamalarına neden olur.

Devrim sonrası demokratik yapılanmanın bir an önce gerçekleşmesi için sokağa dökülen göstericiler arasında yer alan Hâlid'i taammüden öldüren subayın mahkemede berat etmesi, Mısır'da hala hiçbir şeyin değişmediğini gösterir.

Gösterilerde tutuklanan Esmâ, devrimi kimin için yaptıklarını sorgulamaya başlar. Askerler tarafından cinsel tacize uğrayıp şiddet gördüğü için hastanede tedavi görmüş, serbest bırakılınca İngiltere'de yaşayan akrabasının yanına giderek geri kalan hayatını orada geçirmeye karar vermiştir. Mâzin'e yazdığı mektupta gitme sebebini şu şekilde açıklar:

³¹ Aynı eser, s. 374-377.

³² Ortadoğu topraklarına 19. yüzyılın sonunda ayak basan futbol, bölgenin tarihinde önemi bir rol oynamış; sömürgecilik, milliyetçilik, kadın hareketi, şehirleşme, sanayileşme, devlet inşası, küreselleşme ve siyasal ayaklanma süreçleri ile sürekli olarak iç içe geçmiştir. Bkz. Alon Raab, (2012). "Soccer in the Middle East: An Introduction. Soccer & Society", *Soccer & Society*, 13 (5-6), s. 619-638. Takım tarafgirliğinin üst sınırı olarak ifade edilebilecek olan Ultralar devrime destek vererek siyasal bir oluşum gibi hareket etmiştir. Ultra'lar hakkında daha fazla bilgi için bkz. Burak Özçetin, Ömer Turan, (2015). "Kahire'den İstanbul'a: Futbol, Siyaset ve Toplumsal Hareketler", *Mülkiye Dergisi*, S: 39 (2), s. 115-146.

“Düşün; yüzüm morluklar içinde, sağ kolum alçıda, zorlukla yürürken İngiltere'ye seyahat ettim. Her tarafım ağrıyordu. Kafam o kadar karışık ve dalgındı ki havaalanında kendimi rüyada sanyordum. Uçakta ağrılarım iyice arttığı için ağrı kesici aldım. İngiliz hostes havaalanına durumu bildirmiş olacak ki, İngiltere'ye vardığımda bana tekerlekli sandalye ve doktor gönderdiler. Bir hostes işlemlerin tamamlanmasında bana yardımcı oldu. Ben onlardan hiç bir şey talep etmediğim hâlde, yaralı olduğumu, acı çektiğimi gördükleri için yardım ettiler. Düşün, beni muayene eden İngiliz doktor kulağıma 'Her şey yoluna girecek, bu yaşadığın son kötü kaza olacak' dedi. Beni rahatlatmak için söylediği bu sözleri duyunca hıçkırıklara boğuldum. Ona, bunun kaza olmadığını bunları bana Mısır askerinin yaptığını söylemek istedim.

(.....)

İnan bana Mâzin, ben bunların bize yapacaklarından korktuğum için kaçmadım. Hakikati fark ettiğim için ülkemi terk ettim. Askerleriyle birlikte bana tecavüz eden subay sonunda, 'Anladın mı Esmâ, sen hiçbir şeysin dedi.' Gerçek bu Mâzin 'Ben hiçbir şeyim. Sen hiçbir şeysin.' Bütün devrimci gençlik 'hiçbir şey'.

(.....)

Sana şunu söylemeliyim: Kendimi aldatmayacağım. Mısır halkı basından, etkilenmek istediği için etkilendi. Onların büyük bir kısmı baskıdan memnun. Yolsuzluğa o kadar alıştılar ki artık onun bir parçası oldular. Kendileriyle yüzleşmekten korktukları için devrime basından beri karşı çıktılar. Basın da bunun için onlara malzeme verdi. Mısırlılar cumhuriyetle yönetiliyormuş gibi yaşıyorlar. Çünkü onlar hakikatmiş gibi gözüken yalanlara alışmışlar. Dinî âdetleri yerine getirerek dindarmış gibi gözüküyorlar. Gerçekte ise ikiyüzlü onlar. Mısır'da her şey hakiki gibi görünüyor. Sahte seçimle işbaşına geldiği hâlde, halkın hakkıyla kazanmış gibi tebrik ettiği Cumhurbaşkanı'ndan, hakkını gasp edip aşağıladığı hâlde babamın övmeye devam ettiği patronuna, kötünün en önde gideni olduğu hâlde öğlen namazı için eğitimi durduran okul müdürüne, hatta özel ders almadıkları için fakir öğrencileri hor gören dindar, tesettürlü öğretmenlere kadar her şey yalan. Mısır'da devrim dışında her şey yalan.... Sadece devrim gerçek olduğu için, devrim onların kötülüklerini ortaya çıkaracağı için onu istemiyorlar. Sahte cumhuriyet ülkesi Mısır... O'na hakikati sunduğumuz için içtenlikle bizden tiksindiler. Bana 'hiçbir şeymişim' gibi davranan bir ülkede yaşamayı kabul etmediğim için ülkeyi terk ettim.”³³

Devrim sonrası askeriyenin el koyduğu çimento fabrikasında grev yapan işçiler, fabrikayı kendileri yönetip haklarını aldıktan sonra kalan kârı şirkete ödeme hususunda uzlaşırlar. İşçiler fabrikayı kâra geçirmek için gece gündüz çalışırken, askeri idarenin İtalyan ortaklarla yaptığı plan doğrultusunda, kamyonların Baltacı

³³ Asvânî, *age*, s. 508-511.

denilen terör örgütü tarafından kaçırılmasıyla fabrika kapatılır. İşçiler fabrika sahipleriyle yaptıkları yeni anlaşmada başlarına gelen bu musibetten sorumlu tuttıkları sendika başkanı Mâzin'i saf dışı bırakırlar. Ertesi gün tutuklanan Mâzin hapishanede işkenceye maruz kalırken, askerlerin kadın tutuklulara cinsel istismarda bulunduğu da şahit olur. İsmâ Şa'lân kefaletle salıverilmesi için uğraştığı Mâzin'e şu nasihatte bulunur:

“Ülkede hâkim ya da savcı olduğuna inanma. Mısır'ı güvenlik güçleri yönetiyor. Onlar da sizden sonsuza kadar kurtulmak istiyor. Salıverilir verilmez ülkeyi terk etmelisin. Vize almak için sana yardımcı olacağım. Çıkar çıkmaz hangi ülke olursa olsun Avrupa'ya git.”³⁴

Romanda; başarısızlıkla sonuçlanan halk hareketi, bu hareketin planı, denklemi; toplum, hükümet, asker bazında yaşanan süreç, gerçek olaylarla zenginleştirilmiş hikâyelerle anlatılırken, okuyucu devrimin gerçek kahramanlarıyla tanışarak basına yansıyan başlıkların satır aralarına gizlenmiş duygulara şahit olur. Ülkenin siyasi ve sosyal içeriğinin formüle edildiği romanda Orta Doğu toplumlarının bir sarmala dönen demokrasi çıkmazını açıklamak için oldukça fazla ipucu mevcuttur.

Sonuç

Modern Mısır Edebiyatına 1940'lı yıllarda hâkim olan realist bakış açısıyla, ülkenin içinden geçtiği sosyal ve siyasi süreçleri makale ve romanlarında gündem eden Alâ el-Asvânî'nin *Sahte Cumhuriyet* adlı romanı, Tunus'ta fitili ateşlenen değişim rüzgarının Ortadoğu'ya yayılan örneklerinden biri olan, 2011 Mısır özgürlük hareketini konu edinmektedir. İktidar ve halk cephesinden seçtiği karakter kadrosuyla okuyucuya tarihi yerel ağzılardan dinleme fırsatı veren yazar, romanda duru bir dil kullanmış, fasih Arapça yanında bazı konuşma cümlelerinde yerel ifadeler de yer vermiştir.

Olay kahramanları Mısır toplumunun siyasî ve dinî eksenli toplum örgütlenmesinde sivil halkı da ihmal etmeyecek şekilde karakterize edilmiş tiplerinden oluşur. Bunlar; Millî Güvenlik Teşkilatı mensupları, siyasi parti üyeleri, gençlik hareketi oluşumları, dinî gruplar, sosyal medya, değişik meslek gruplarından toplumun devrime karşı duruşunu temsil eden tiplerdir.

Mısır'ın hassas dengeler üzerine oturan siyasi açmazı, devrim sürecinde eylemcilerin duygu ve düşünceleri, askerlerin eylemlere müdahalesi, yönetimin devrimi baltalama planı, halkın bu süreçte takındığı tutum, devrimin anatomisini ortaya koyarken yazar gündemin satır aralarında gizli fikri dizini de okuyucuyla paylaşır.

Romanda, din- dindarlık, İslam-Müslümanlık kavramlarını sorgulayan yazar, devletin eylemlerini meşru bir zemine oturtmak için dinî terminolojiyi kullanmasını eleştirirken İslam'ın dinî ritüellere indirgenmesine vurgu yapar. Yönetimin halk için değil halka rağmen varoluş kavgasında demokrasiyi hiçe sayan

³⁴ Aynı eser, s. 499.

tavrını, göstericilere orantısız güçle müdahalesini, medya kanalıyla kamuoyu oluşturmamasını, fakirliği halkı sindirmek için kullanmasını eleştirir.

Mısır edebiyatında siyasi fon üzerinde yazılan realist romanların ortak özelliği olan devletin tutuklulara işkence yapması ve adil olmayan seçim şartları bu romanın da eleştiri konusudur. Dinî ve siyasi oluşumların fikir ayrılıklarını bir yana bırakarak devrimin başarısına odaklanması, farklı unsurlardan oluşan toplumun bu çerçevede bir araya gelmesi bu romanların ortak özellikleri arasında sayılabilecekken, dördüncü kuvvet olarak medyanın gücüne yapılan vurgu, iktidarın yanıltıcı yayınlarla kamu desteğini almaya yönelik tutumu 21. yüzyıl realist romanlarda gördüğümüz eleştiri unsurudur.

Romanda yazar, amaç edindiği sorgulayıcı tutumunu besleyecek şekilde oluşturduğu sahnelerde, yorumu okuyucuya bırakarak dinî ve millî çelişkilere dikkat çekmekle yetinir. Karakterlerin birbirinin içine geçmiş hayatları farkındalık ve alışkanlık ikileminde devam ederken alışkanlıkların oluşturduğu koyu fon farkındalığın netliğini artırır.

Roman “halk istemedikçe Mısır’da hiçbir şeyin değişmeyeceği”, “dinî ritüellerin gerçek İslam’a gölge düşürdüğü”, mesajı ana fikri oluştururken, rejimin İslam kisvesi altında adalet ve insan şerefini hiçe sayan işkenceyi meşrulaştırması eleştirilmiştir.

İslamî değerlerin salt şekilsel formlara indirildiği, dinî söylemlerle adalet ve hürriyet kavramlarına farklı anlamlar yüklenerek devletin otoritesinin pekiştirildiği bir dönemde, insan-devlet ilişkisini Kur’an-sünnet eksenli bir zeminde değerlendirmeye yönelik verdiği mesajlarla roman oldukça önemli bir misyon yüklenmiştir.

Romanı sosyolojik bakış açısıyla ele alan bu çalışma Mısır sosyal ve siyasi hayatına ışık tutan cümleleri özetlemek yerine çeviri yaparak alıntılama ile henüz Türkçe çevirisi bulunmayan romanın araştırmacıyla buluşmasını hedeflemiştir.

Kaynakça

Allen, Roger. (1982). *The Arabic Novel a Historical and Critical Introduction*. New York: Syracuse University Press.

el-Asvânî, Alâ. (2018). *Cumhûriyye Kenne*. Beyrut: Dâru’l-Edeb.

Ataman, Muhittin. (2006). “Değerler ve Çıkarlar: ABD’nin Ortadoğu Politikasını Belirleyen Unsurlar ve İlkeler”, *Ortadoğu Yıllığı*, Ed. Kemanl İnat ve Muhittin Ataman, Nobel Akademik Yayıncılık, İstanbul, s. 401-431.

Bekiroğlu, Edip Asaf, Kurt, Veysel (2015). “Mısır’da Otoriter Rejimin Sürekliliği ve Ordu: ‘Arap Baharı’ ve Sonrası Sürecin Analizi” *Türkiye Ortadoğu Çalışmaları Dergisi*, 2(2), s. 1-36.

Çelik, Emine Güvenilir. (2016). “Küresel ve Belgesel Sistemde Devlet ve Devlet dışı Aktörler”, *VIII. Uluslararası Uludağ Uluslararası İlişkiler Kongresi Bildiri Kitapçığı*, Bursa: Dekupe Yayıncılık, s. 174-204.

Demirtaş, Erdem. (2017). *Ortadoğu’da Devlet ve İktidar*. İstanbul: Metis Yayınları.

Escarpit, Robert. (1993). *Edebiyat Sosyolojisi*. Çev. Ali Türkay. İstanbul: Remzi Kitapevi.

es-Seyyid, Şefî. (1967). *İtticahâtu'r-Rivâyeti'l-Arabiyye fi Mısır Münzü'l-Harbi'l-Âlemi es-Sanî*. Kahire: Dâru's-Şurûk.

Karpat, Kemal. (1962). *Türk Edebiyatında Sosyal Konular*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Moran, Berna. (2016). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Marsot, Afaf Lutfi al-Sayyid. (2010). *Mısır Tarihi*. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Raab, Alon. (2012). "Soccer in the Middle East: An Introduction. Soccer & Society", *Soccer & Society*, 13 (5-6), s. 619-638.

Turan, Ömer. (2015). "Kahire'den İstanbul'a: Futbol, Siyaset ve Toplumsal Hareketler", *Mülkiye Dergisi*, S: 39 (2), s. 115-146.

Yalar, Mehmet. (2009). *Arap Edebiyatına Giriş*. Bursa: Emin Yayınları.

Online Kaynaklar

https://www.academia.edu/9527150/M%C4%B1s%C4%B1r_ve_Arap_Bahar%C4%B1 Erişim tarihi: 24 Ağustos 2019.

<https://www.ajjazeera.com.tr/haber/kronoloji-mısırdadevrimdendarbeye>

Erişim tarihi: 10 Mart 2019.

https://www.bbc.com/turkçe/haberler/2011/05/110508_eqypt

Erişim tarihi: 10 Mart 2019.

Edebî Eleştiri Dergisi

(Journal of Literary Criticism)

ISSN: 2602-4616

Cilt III, Sayı II, Ekim 2019

YÜKLENME TARİHİ: 24.07.2019 KABUL TARİHİ: 07.10.2019 YAYIN TARİHİ: 24.10.2019

Künye: Alçiçek, Pınar (2019). Turgay Nar Tiyatrosu (Kitap Tanıtımı), c. 3/2, s.187-191 DOI: 10.31465/ceder.637257

Pınar ALÇİÇEK

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Göç
Çalışmaları Programı Doktora
Öğrencisi. pnralcicek@gmail.com
ORCID: 0000-0002-9089-6626

KİTAP DEĞERLENDİRME

BOOK REVIEW

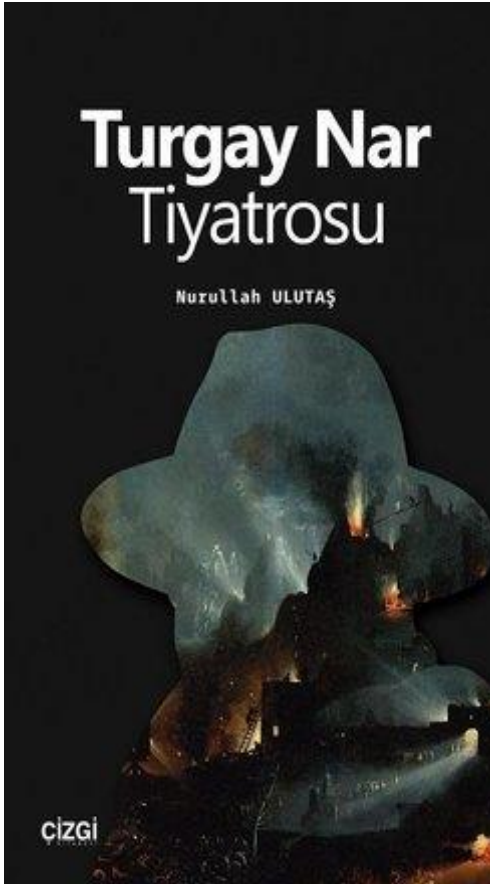
Değerlendirilen Kitabın Adı

Turgay Nar Tiyatrosu

Yazarı

Nurullah ULUTAŞ

**Yayınevi, Basım Yeri, Basım Tarihi,
Baskı ve Sayfa sayısı, ISBN no.:** Çizgi
Kitabevi, İstanbul, 2018, 1. Baskı, 239
sayfa, 9786051962405



Turgay Nar'ın oyunları hakkında yazılan makaleler ve tezler bulunmaktadır; ancak yapılan taramalarda konuyla ilgili müstakil bir esere rastlanmamıştır. Bu bakımdan Nurullah Ulutaş'ın eseri özgün bir değere sahiptir. Ulutaş, eserini daha önce Nar'ın oyunları üzerine yazdığı birkaç makale üzerine inşa etmiştir. Pek çok alt okumaya açık olan *Turgay Nar Tiyatrosu* adlı kitapta yazar; edebiyat, tiyatro, felsefe, sosyoloji, psikoloji, politika gibi alanlardaki hâkimiyetini kitaba yansıtması; bu sayede akademik camiaya disiplinlerarası zengin bir kaynak sunmuştur. Nurullah Ulutaş, *Turgay Nar Tiyatrosu*'nda sanatçının yalnızca tiyatro eserlerini inceleme kolaylığına kaçmamış; onun sanatını ve eserlerini birbirinden bağımsız ele almak yerine eserlerine bütüncül bir bakış açısı ile yaklaşmıştır. Ulutaş'ın geniş kaynak taramaları yaptığı eserde, bölüm başlıkları altında öncelikle başlıkla bağlantılı olarak genel bilgi verilir ve okurun Nar'ın eserleriyle ilgili analizler yapmasının önü açılır.

Yapıt; dil ve içerik olarak daha çok Türk Dili ve Edebiyatı Bölümleri ile Tiyatro Bölümlerinde çalışmalarını yürüten akademisyenler ve bu bölümlerde

okuyan lisans ve lisansüstü öğrenciler için önemli bir kaynaktır. Beş bölümden oluşan kitap, çarpıcı başlıklar taşır: “Çağdaş Bir Oyun Yazarı Olarak Turgay Nar”, “İktidar, Toplum ve Birey”, “Turgay Nar’ın Oyunlarında Sembolik Dil”, “Turgay Nar’ın Oyunlarında Mitosun Yeniden Yorumlanması”, “Şiddete Bulanmış Cinsellik”. Eser, 239 sayfadır. Kitabın sonunda toplu bir değerlendirmenin yer aldığı “Sonuç” bölümü, “Kaynakça” ve okurları yönlendirmek amacıyla yazılmış olan “Dizin” kısmı mevcuttur.

Ulutaş; çalışmasında Nar’ın *Tepegöz*, *Hitit Güneşi*, *Çöplük*, *Şehrazat’ın Oyunu*, *Terzi Makası*, *Kuyu*, *Gizler Çarşısı*, *Divâne Ağaç (Yunus Emre)*, *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)* gibi oyunlarını ele almış; sanatçının Türk ve yabancı yazarlardan yaptığı uyarlamaları değerlendirme dışı bırakmıştır. Bu çalışmada, kitapta yer alan bölümler sırasıyla ele alınacaktır.

Yapıtın “Sunuş” kısmında modern tiyatronun bir temsilcisi olarak nitelendirdiği Turgay Nar’ı ve eserlerini tanıtan Ulutaş, onun şair kimliği ve şiir dünyası üzerinde de durur; Türk şiirinde önemli yere sahip olan Cemal Süreya, Hilmi Yavuz gibi isimlerin Turgay Nar şiiri hakkındaki yorumlarına da değinir. Ulutaş; Nar’ın oyunlarının sanatçının şair kişiliğinden etkilendiğini, oyunlarda şiirlerinin izlerine rastlandığını öne sürer. Bu fikir aynı zamanda Ulutaş’ın Turgay Nar tiyatrolarını incelemesinin sebeplerinden biridir. Şair kimliğine sahip Ulutaş’ın, yine bir şair olan Turgay Nar’a ve onun şiirsel oyunlarına yakınlık duyarak tiyatro eserlerini incelemesi, şiirsel yakınlığın bir yansıması olarak düşünülebilir. Nar’ın oyunlarında gözlenen şairane dil, Ulutaş’ın eserinde de akademik dille iç içe geçer. Bu bakımdan eserde dil, sıkıcı ve durağan bir akademik dilden uzaklaşarak güçlü anlatımıyla okuru etkilemeyi ve okurun ilgisini diri tutmayı başarır. Ulutaş’ın yer yer gözlenen şiirsel üslubu da *Turgay Nar Tiyatrosu*’nu özel ve orijinal yapan önemli bir etkidir : “(...) dehşeti resmederken gerçeği imgelerle kanatlandırması...” (s. 31.); “(...) Beyaz Zambak ve kardeşi Emedenî birer tasvire dönüşerek Doğu’nun kadim çarşılarını andıran dilsiz satıcıların, kör alıcıların, ölü yıkayıcılarının, çocuk satıcılarının, bulgucuların, kadersiz kızların, ruh tüccarlarının, organ satıcılarının bulunduğu Gizler Çarşısı’nda gerçekleşecek olayları izlemeye başlarlar (...)” (s. 79.) gibi cümleler, yazarın sanatçı kimliğinin izdüşümleri olarak kabul edilebilir.

Ulutaş; yapıtın “Giriş” kısmında dinsel törenler etkisiyle ortaya çıkan tiyatronun tarihsel süreç içerisinde geçirdiği aşamaları siyasal, toplumsal, kültürel arka plan doğrultusunda verir. Eserin bu kısmı hem Ulutaş’ın tiyatro alanına hâkimiyetini göstermesi hem de okurda tiyatro türü ile ilgili bir temel oluşturması açısından önemlidir. Yazarın sunduğu bu temel sayesinde okur, oyun değerlendirmelerini daha rahat kavrama olanağına kavuşur ve eseri özümsemeye hazır hâle gelir.

Kitabın “Çağdaş Bir Oyun Yazarı Olarak Turgay Nar” başlıklı ilk bölümünde Nar’ın toplumcu gerçekçi yönü vurgulanır ve oyunlarının özetleri verilir. Ulutaş, oyunların anlatım biçimleriyle ilgili tespitlerini yapar; oyunlardaki konuları, temaları, anlatım tekniklerini, dil ve üslup özelliklerini bir bütün olarak ele alır ve oyunların ilk kez ne zaman, nerede, kimler tarafından sergilendiğini anlatır. Yazara göre Nar, oyunlarını ideolojik eğilimlerinden soyutlamaz.

Yazar, değerlendirmelerinde tiyatro türüne bağlı kalır; Nar’ın oyunlardaki görsel zenginliğin sanatçının başarılarından biri olduğu tespitini yapar.

İncelemelerde oyunlar hem müstakil bir eser olarak hem de bütünsel olarak analiz edilmiştir. Nar'ın oyunları üzerine yapılan incelemelere de yer veren yazar, bunlarla kendi tespitlerini harmanlar. Ulutaş; oyunlarda metinlerarasılık, bilinç akışı gibi modernist unsurların kullanımına da dikkat çeker; bunları somutlamak adına eserlerden örnekler sunar.

“İktidar, Toplum ve Birey” başlıklı ikinci bölüm, “İktidar ve Gözetim Toplumu” ile “Politik Eleştiri” olmak üzere iki başlık altında verilir. Ulutaş, Nar'ın düşünce yapısının oyunlara nüfuz eden taraflarının peşindedir. Yazara göre sanatçı, eserleri boyunca iktidar ve birey ilişkisini sorgular.

Ulutaş, Nar'ın eserlerini yerli ve yabancı yazar ve eserleri ile karşılaştırmalı bir yaklaşımla okur. Böylece Turgay Nar'ın yazarlar arasındaki yerini belirleyerek yazarın özgün ve güçlü sanatçı kişiliğini ortaya koyar. Örneğin yazar; Erwin Piscator, Bertolt Brecht gibi dünya edebiyatında öne çıkan isimlerle Nar arasında yakınlık kurar. Ulutaş'ın bu üç yazar arasında kurduğu bağ, tiyatronun toplumsal tarafıyla yakından ilgilidir. Tiyatronun, okuru düşünmeye sevk ederek seyirci üzerindeki dönüştürücü etkisine inanan eser yazarı, bir anlamda kendi sanat görüşlerini de çözümlememizi kolaylaştırır.

“İktidar, Toplum ve Birey” başlıklı ikinci bölümün ilk alt başlığı, “İktidar ve Gözetim Toplumu”dur. Burada ilkel dönemlerden beri birey ve toplumların cezalandırılma şekilleri, modernleşmeyle beraber başlayan gözetim süreci ve bu sayede iktidarın toplumdaki hâkimiyetini koruyabilmesi, edebî eserlerdeki yansımalarıyla birlikte verilir. Verilen bilgilerden ve ifade edilen görüşlerden sonra bunlarla bağlantılı olarak oyunlardaki iktidar-insan, iktidar-sanatçı ilişkisi irdelenir. Ulutaş, Nar'ın oyunlarında iktidar baskısını reddedişin sebeplerini araştırır; iktidar baskısının yok edilmesi ile iktidar varlığının birbiriyle örtüşen, birbirini besleyen paralel bir düzlemde var olduğu tespitini yapar. Birey ve sanatçı özgürlüğünün, devlet ve iktidar devamlılığında önemli etmenler olduğu vurgulanır. Toplumsal ve bireysel iradeye el koyan iktidarın, gücünü kaybetme korkusuyla kendi egemenliğinde bulunan insanların hayatlarını şekillendirme ve düşüncelerine yön verme uğraşı; iktidarın bir nevi kendini Tanrılaştırma çabası olarak okunabilir. Toplumsal güvensizliklerin de insani ilişkilerdeki sakatlıkların da bu durumun birer sonucu olduğu düşünülür.

“İktidar, Toplum ve Birey” başlıklı ikinci bölümün ikinci alt başlığı, “Politik Eleştiri” adını taşır. Ulutaş'a göre Nar, tiyatrolarını politik tavrından soyutlayamaz; oyunlarda iktidar-insan ilişkisi üzerinde durur. İnsanlığın bugün geldiği noktadan iktidar sorumlu tutulur. Yazar, Nar'ın oyunlarında tespit ettiği politik eleştiriye eser çerçevesinde yazarın duruşuyla bağlantılı olarak açıklar. Modernizmin zorunlu kıldığı sistemin yürütücülüğünü üstlenen iktidar kurumunu sorgular. İktidar, modernizmin dayattığı anlayışı topluma kabul ettirmekle yükümlüdür. Ulutaş, politik eleştiri ile örülü oyunlarda grotesk anlatım özelliklerine de dikkat çeker. Yazara göre grotesk öğelerin varlığı, anlatılan konunun özümsemesi amacını taşır. Oyunlardaki içerik ve anlatı biçimleri ile oyunların hangi tür içinde değerlendirilebileceği üzerinde tartışan yazar, “eleştirel gerçekçi” olarak düşünülecek eserlerin bu kategoriye dâhil edilebilme nedenlerini açıklar. Yazar; oyunlarda iktidarın güç kazanmak, gücü elinde tutmak için yaptıklarını özellikle Foucault'un iktidar mekanizması ile ilgili çözümlemelerinden yola çıkarak anlatır.

Kitabın “Turgay Nar’ın Oyunlarında Sembolik Dil” adlı üçüncü bölümünde yazar, Nar’ın şair kimliği nedeniyle oyunlarında da bu dili koruduğuna vurgu yapar. Şiirsel dilin lirik söylemi doğurduğunu belirten Ulutaş; dil ile anlatım, dil ile üslup arasında ilgi kurar ve dil ile üslubun, eserleri orijinal kılan öğelerin başında geldiğini belirtir. Yazar, bu bölümde Nar’ın oyunlarında kullandığı kaynakları tespit eder; Doğu ve Batı kültürlerinden gelen imgeleri, oyunlardaki çoksesli altyapıyı ortaya çıkarır. Yazarın tespitlerine göre Nar; tasavvuftan, farklı kültürlerle beraber Anadolu kültüründen ve geleneklerinden, hikâyelerinden, tarihsel ve dinsel metin ve kahramanlardan, evrensel temalardan ve mitolojiden yararlanır. Ulutaş; oyunlarda sembolik dilin, yazarın mesajlarını iletmesi ve okurun/seyircinin zihninde oyunun somutlanması bakımından işlevsel olarak kullanıldığını dile getirir. Örneğin *Can Ateşinde Kanatlar (Mevlânâ)* adlı oyunda “kuyu” ile “ney” arasında şekilsel bir benzerlik kurulduğu çözümlenmesine ulaşır. “Ayna”, “ağaç” gibi pek çok varlığın sembolik anlatım öğeleri olarak metinlerde yer aldığını söyler. Ulutaş; Nar’ın ideolojik, felsefi, psikolojik şifreleri olarak baktığı oyunlarında yazarın eğilimlerini, hassasiyetlerini dikkate alarak birtakım kavramlara işaret eder. “Birlik”, “emek” kavramları bunlardandır. Bu sözcükler, yazarın toplumcu bakış açısının yansımaları olarak kabul edilir.

Kitabın dördüncü bölümü, “Turgay Nar’ın Oyunlarında Mitosun Yeniden Yorumlanması” başlığını taşır ve “Mitolojilerin Tek Gözlü Devi: Tepegöz”, “Arkaik Bir İmge: Yılan” ve “Kültürel Bir Arketip: Anne” adlarını taşıyan üç kısma ayrılır. Bu bölüm, mitoloji hakkında verilen bilgilerle başlar. Ulutaş; Nar’ın mitolojiden yararlanma yöntemlerini, oyunlardaki mitolojik öğeleri ve bu öğelerin hangi kelimelerle ifade edildiğini tespit eder. Yazar, bunların dünyada var olan diğer sanatlardaki karşılıklarını da vererek okurun karşılaştırma yapmasına olanak sağlar. Yapıtta eser ve mesaj bağlantısı çok yönlü kurulur. Ulutaş’a göre mitoloji ile günümüz dünyasını buluşturan Nar’ın eserlerini doğru okumak ve eserleri okurken salt mitolojik dünya arasına sıkışmamak önemlidir.

Beşinci bölüm, “Şiddete Bulanmış Cinsellik” adını taşır. Yazar; Nar’ın oyunlarda ana iletiyi güçlendirmek, sarsıcı bir etki yaratmak ve bazen temayı temellendirmek amacıyla aykırı bir cinselliği işlediğini belirtir.

Tespitler

Nurullah Ulutaş’ın entelektüel kimliğinin biçim bulduğu *Turgay Nar Tiyatrosu* adlı kitabı, disiplinlerarası derin okumalara imkân sağlayan akademik değeri yüksek bir eserdir. Yazarın amacı, Nar’ın tiyatro oyunlarını bütünlüklü olarak irdelemek; oyunları tiyatro alanında özgün kılan özelliklerini tespit etmek; yazarın eserleri için bir kılavuz oluşturmaktır. Ulutaş; Turgay Nar’ın tiyatro oyunlarını daha çok tematik bağlamda ele alan ve bu eserlerin dokusunu renklendiren tasavvuf, mitoloji, kültür, gelenek gibi öğeler dâhilinde inceleyen bir eser ortaya koyar. Yazarın, eseri yazma amacına paralel olarak hem Nar’ın eserlerini hem de tiyatro tarihçesini ayrıntılandırarak ve her ikisini de birbirinin içinde eriterek vermesi, yazarı amacına ulaştırır. Yazar, “Sunuş” kısmı itibarıyla vardığı yargıları ve yazar hakkındaki öngörülerini kullandığı zengin kaynakça ile pekiştirir. Ulutaş’ın sanat ve bilim literatürüne hâkimiyetini sergileyen eser; Nar’ın sanatçı kişiliğini, yaratıcılıktaki ustalığını ve çok katmanlı eserlerindeki estetiğin kıymetini ortaya koyar.

Yazar, meşakkatli bir yol tercih ederek eserini yalnızca Turgay Nar'ın oyunları üzerine inşa etmez; bunu sadece ağırlık noktası kabul ederek zengin okumalar ve analizlerle eserini besler. *Turgay Nar Tiyatrosu*, sanat dallarının birbirleri üzerindeki etkilerinin ve kaynaşma noktalarının bir ifadesi olarak da okunabilir. Bu bağlamda eserin sanat alanında da dikkate değer bir kaynak teşkil ettiği söylenebilir. Böylece *Turgay Nar Tiyatrosu*'nu özümsemek, zaman ve emek isteyen bir gelişim yolunun kapısını açar.

Ulutaş, Nar'ın sanat dünyasını yakından tanır ve sanatçının şiirleri ile oyunları arasında bağlantı kurar; oyunları değerlendirirken yazarın kişiliğini, eğilimlerini, ideolojik dünyasını, birikimlerini göz ardı etmez. Yazar, Nar'ın tiyatrolarını analitik bir bakış açısıyla tahlil eder. En çok tematik bakımdan ele alınan oyunlar, edebî eserin diğer öğeleriyle iç içe verilir ve okurdan eserlerdeki bütünlüğü yakalaması beklenir. Yazar, metin-sahne bağlamında da eserleri değerlendirir. Mekân, işlevsel bakımdan analiz edilir. Belirlediği başlıklar altında oyunları tek tek değerlendiren Ulutaş, tespitlerini somutlaştırmak amacıyla eserlerden alıntılar yapar. Aynı zamanda bu alıntılar; Nar'ın modernizme, kapitalizme, politikaya, iktidara bakışının izlerini taşır.

Ulutaş, oyunları yalnızca kendi bakış açısı ile değerlendirmemiş; başka araştırmacıların değerlendirmelerine de yer vererek okurun zengin yorumlarla buluşmasını sağlamıştır. Yazar, oyunları geniş bir perspektifle analiz etmiş; bunları Nar'ın kişilik yapısıyla ilişkilendirerek, eserlerdeki politik, sosyal, kültürel zemine bağlı kalarak ve dünya edebiyatından örnekler vererek çok yönlü ele almıştır.

Turgay Nar Tiyatrosu'nun dikkate değer bir yönü de Ulutaş'ın kullandığı dil ve üsluptur. Kitapta yazarın dil ustalığına tanıklık edilir. Yapıtta görülen sağlam ve uzun cümlelerin bir kısmında şiirsellik hissedilir. Yazarın sanatçı kişiliğinden de kaynaklanan akıcı dil, eser boyunca korunmuş; böylece durağan ve yorucu bir okumanın önüne geçilmiştir. Ancak kitapta yer alan bazı uzun cümleler, sıradan okurun anlam ve bağlantı takibini güçleştiren bir soruna dönüşebilmektedir. Bu bakımdan eserin hitap ettiği okur kitlesinin belli bir alt yapıya sahip olması gerekmektedir.