

söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ



e-ISSN 2548-0502

Haziran 2018 * Sayı 5

Söylem, haziran ve aralık aylarında olmak üzere yılda iki kez yayımlanan ulusal-hakemli bir e-dergidir.
(Söylem is a national-refereed e-journal published twice a year, June and December)

YÖNETİM / EDITORIAL BOARD

Editör / Editor	: Doç. Dr. Oktay Yivli
Editör yrd. / Assistant editors	: B. Uzm. Senem Gezeroğlu Arş. Gör. Ahmet Duran Arslan B. Uzm. Birsal Sağıroğlu B. Uzm. Seda H. Saygılı Arş. Gör. Gizem Ece Gönül
Yayıncı / Publisher	: Yusuf Çetin
İng. danışmanı / Consultant in English	: Prof. Dr. Çiğdem Pala Mull
İletişim / Contact	: http://dergipark.gov.tr/soylemdergi oktayyivli@hotmail.com
Dizgi ve tasarım / Interior design	: Günce Yayınları

Dizin / Index



Scientific Indexing Services



DIRECTORY OF OPEN ACCESS JOURNALS



MLA International Bibliography



INDEX COPERNICUS INTERNATIONAL



www.ESJIndex.org



DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

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

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Yunus Balcı
Prof. Dr. Muharrem Dayanç
Doç. Dr. Yasemin Mumcu
Doç. Dr. Sefa Yüce
Doç. Dr. Oğuz Öcal
Doç. Dr. Ümmühan Bilgin Topçu
Doç. Dr. Mehmet Ali Yolcu (2)
Dr. Öğr. Üyesi Cafer Gariper
Dr. Öğr. Üyesi Ümral Deveci (3)
Dr. Öğr. Üyesi Maksut Yiğitbaş
Dr. Öğr. Üyesi Sevim Şermet
Dr. Öğr. Üyesi Berna Akyüz Sizgen
Dr. Öğr. Üyesi Metin Akyüz
Dr. Öğr. Üyesi Erdoğan Kul (2)
Dr. Öğr. Üyesi Ebru Özgün
Dr. Öğr. Üyesi Aysun Dursun

DERGİ HAKKINDA / ABOUT THIS JOURNAL

Söylem; *Söylem*; dil, dilbilim, dil felsefesi, edebiyat araştırmaları, edebiyat kuramı, karşılaştırmalı edebiyat, edebî eleştiri, göstergebilim, anlatıbilim, halkbilim, çeviribilim, edebiyat sosyolojisi ve edebiyat felsefesi alanlarında yapılan özgün bilimsel çalışmalara, kitap tanıtımlarına ve çevirilere yer veren; haziran ve aralık olmak üzere yılda iki kez elektronik ortamda yayımlanan ulusal-hakemli bir dergidir.

(*Söylem Journal of Philology* contains articles and book introduction letters about linguistics, language philosophy, literature research, literature theory, comparative literature, literary criticism, semiotics, narratology, folklore, science of translation, literature sociology and literary philosophy. It is a journal of national and refereed. It is published twice a year (June and December).

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

(Submitted manuscripts are reviewed by editorial assistants in terms of compliance with the journal guidelines. Those eligible are sent two judgments in the relevant area. The umpire's identities are kept confidential and the referee reports are kept for five years. If one of the referee reports is negative, the article may be sent to a third dispute, or the editors' board may issue a final decision. The authors take note of the criticism and recommendations of the referee and editorial board. If they do not agree, they object to the grounds.)

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

(No copyright is paid to the authors for the articles published in *Söylem*. The right of publishing the articles shall be deemed to have been transferred to *Söylem Journal* by their authors. The authors' responsibilities are the responsibility of the views expressed in the articles. Excerpts can be quoted from sources in the journal.)

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

(*Söylem*'s publication language is Turkish. However, in each issue there may also be written in English written so that a total of four articles will not exceed the rate.)

YAZIM KURALLARI / WRITING RULES

1. **Başlık / Title:** Makalenin içeriğiyle uyumlu olmalı; yalnızca sözcüklerin ilk harfi büyük yazılmalı, 18 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak düzenlenmelidir. (The title should be consistent with the content. Only the first letter of the words should be capitalized. It should be 18 point, bold and centered.)
2. **Yazar adı / Author name:** Yazar ad ve soyadını oluşturan bütün harfler büyük yazılmalı, 12 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak şekillendirilmelidir. Yazarların görev yaptıkları kurum ve eposta adresleri "*" işaretiyle dipnotta verilmelidir. (All letters that make up the author's first and last name must be written in capital letters. It should be 12 point and bold and centered. Institutions and e-mail addresses of authors should be given in the footnote with a "*" sign.)
3. **Öz / Abstract:** Makalenin başında konuyu kısa biçimde ifade eden en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce özetler bulunmalıdır. Özetlerin altında boşluk bırakılmadan en az 5, en fazla 8 sözcükten oluşan "anahtar sözcükler" ve "keywords" yer almalıdır. (At the beginning of the text, there should be a summary in Turkish and English consisting of at least 75 and at most 150 words expressing the short form. The papers should include "keywords" and "keywords" consisting of at least 5 words and no more than 8 words without spaces left.)
4. **Düzen / Order:** A4 boyutuna, Word programına "Palatino Linotype" fontuyla/karakteriyle 11 punto ve 1,3 satır aralığıyla yazılmalıdır. Paragraf başı değeri 1 cm olmalı (blok alıntılar hariç), paragraf arası boşluğu bırakılmamalıdır. Sayfa kenarlarından (sağ, sol, üst, alt) 2,5'ar santimlik boşluk bırakılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik (italik) biçimde ya da çift tırnak içinde belirtilmelidir. (For A4 size, it should be typed in Word program with "Palatino Linotype"/with 11 points and 1.3 lines. Paragraph head value should be 1 cm (except block quotes), no paragraph spacing should be left. A 2.5 inch margin should be left from the page edges (right, left, top, bottom). Parts that need to be emphasized in the text should be indicated in italic (not bold) or double quotes.)
5. **Bölüm başlıkları / Chapter titles:** Ana başlıkların hepsi büyük harfle ve koyu, ara başlık ve alt başlıkların hepsi koyu ve ilk sözcükleri büyük harfle yazılmalıdır. (All main headings are in capital letters and bold, the intermediate headings and subheadings are all bold and the first words should be written in capital letters.)

6. **Tablo ve şekiller / Tables and figures:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altında olmalıdır. (Numbers and titles for tables should be written. The figure numbers and names should be just below the figure.)
7. **Alıntılar / Quotations:** Doğrudan alıntılar tırnak için verilmelidir. 4 satırdan az alıntılar paragraf içinde, 5 ve daha fazla satırdan oluşan alıntılar bağımsız paragraf şeklinde verilmelidir. Bu tür blok alıntılarda soldan ve sağdan 1,5 cm boşluk bırakılmalı, ayrıca paragraf başı değeri verilmemeli ve yazı 10 punto büyüklükte olmalıdır. Satır aralığı için yine 1,3 değeri verilmelidir. Dipnot yalnızca metin içinde yapılamayan açıklamalar için kullanılmalı ve bu kısımdaki karakterler 9 punto olarak düzenlenmelidir. (Direct quotes should be quoted. Quotations less than 4 lines should be quoted in the paragraph, quotes of 5 or more lines should be given in the form of independent paragraphs. Such blocks should have a space of 1,5 cm from the left and right of the citation, and should not be given a paragraph head and should be 10 pt size. The line spacing must also be 1,3 cm. Footnotes should only be used for statements that can not be made in the text, and the characters in this section should be arranged in 9 points.)
8. **Gönderme / Reference:** Metin içindeki göndermelerde APA sistemine uyulmalı; tek yazarlı yayınlarda (Kaplan 1980: 56) biçiminde, çok yazarlı alıntılarda (Enginün vd. 2013: 35) biçiminde belirtilmelidir. (References in the text should be followed by the APA system. References should be indicated in the form of single-letter publications (Kaplan 1980: 56), in many written citations (Enginün et al., 2013: 35).)
- * Metin içinde gönderme yapılan yazarın adı yer alıyorsa göndermede yalnızca yayın yılı ve sayfası belirtilmelidir: Göçgün (2004: 37) (If the name of the cited author is included in the text, only the publication year and page must be specified in the submission: Gochgun (2004: 37).)
- * İnternet kaynaklarında kaynağa ulaşma tarihi belirtilmeli ve adresler kaynakça bölümünde de verilmelidir. Örnek: www.soylem.com.tr (erişim 28.02.2016) (Internet sources should indicate the date of arrival of the resource. Addresses should also be given in the bibliography section. Sample: www.soylem.com.tr (Access 28.02.2016))
9. **Kaynaklar / Sources:** Makalenin sonunda yazar soyadlarına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir. Örnek: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları. (The bibliography should be arranged alphabetically according to the surnames of the authors at the end of the article. Sample: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergah Publichouse.)
- * Kaynağın iki yazarı varsa çalışmada adı önce yer alan yazarın soyadı bilgisi önce verilir. Örnek: Parlatır, İsmail ve Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akçağ Yayınları. (If the source has two manuscripts, the surname of the author who is first in the work is given first. Sample: Parlatır, İsmail and Nurullah Chetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akcag Publichouse.)
- * Kaynağın üçten fazla yazarı varsa ilk yazarın bilgilerinden sonra vd. kısaltması kullanılmalıdır. Örnek: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemiyle Millî Mücadele*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. (If the source has more than three articles, then the first author's information should be used and the abbreviation of the others should be used. Sample: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemiyle Millî Mücadele*. Ankara: Culture and Tourism Ministry.)

- * Kitap ve dergi adları gibi büyük-bağımsız eser adları eğik (italik), kitap bölümü, şiir gibi küçük-bağımlı eser adları normal ama çift tırnak içinde yazılmalıdır. (Large, independent work names, such as names of books and journals, should be in italics. Chapter of book, small, dependent work titles such as poetry should be written in normal but double quotes.)
- * Dergi, ansiklopedi maddesi, kitap bölümleri kullanılmışsa kaynakçada sayfa aralığı bilgisi sonda verilmelidir. (If journal, encyclopedia material, book parts are used, page range information should be given at the welder.)
- * Varsa çeviren, derleyen, hazırlayan, editör adına yazar ve eser bilgisinden sonra verilmelidir. (If it is, it must be translated, compiled, prepared, written on behalf of the editor and given after the knowledge of the work.)
- * Kaynaklarda aynı yazarın aynı tarihli birden fazla eseri olması durumunda "a, b, c ..." biçiminde gösterilmelidir. (If the same author has more than one work of the same date at the sources, it should be displayed as "a, b, c ...".)
- * Tezden yararlanılmışsa yazarın soyadı-adı, tezin yazıldığı tarih, eğik karakterlerle tezin başlığı, tez tipi, şehir ve üniversitenin adı yer almalıdır. Örnek: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi. (If the thesis is used, the author's surname-name, the date the thesis was written, the title of the thesis with slanted characters, the type of thesis, the name of the city and the university. Sample: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Unpublished Master's Thesis. Eskişehir: Osmangazi University.)
- * İnternette yararlanılan kaynaklarda yazarın soyadı-adı, başlık, internet adresi ve erişim tarihi verilmelidir. (Sources used on the Internet should include the author's surname-name, title, internet address, and access date.)

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

- Nakkaşhanede Oyun: Benim Adım Kırmızı*
Trick in Muralist House: My Name is Red 7-18
Hidayet Özcan
- Mit, Destan ve Halk Hikâyelerinde Birinci Dereceden Kahramanların Statüleri Üzerine Bir İnceleme*
An Analysis On The First Degree Heroes Status In Myth, Epic and Folk Stories 19-38
Aysun Dursun
- Bir Olağanüstü Çocuk Figürünün Etrafında: Recaizade Mahmut Ekrem'in Nijad Tipolojisi*
Around an Extraordinary Child Figure: Recaizade Mahmut Ekrem's Nijad Typology 39-49
Bilgin Güngör
- Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet Adlı Romanda Metinlerarası Unsurlar*
Intertextual Elements in The Novel *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* 50-65
Gülendam Nazlıcan Kalem
- Halit Ziya Uşaklıgil'in "Sepette Bulunmuş" ve "Rüya-yı Müzehheb" İsimli Hikâyelerinde Devrinin Sanat ve Edebiyatının İzleri*
Tracks of Art and Literature of The Period in Halit Ziya Uşaklıgil's Stories "Sepette Bulunmuş" and "Rüya-yı Müzehheb" 66-73
Onur Akbaş
- Atasözlerinde Saldırgan Mizah Tarzının İşlevi*
The Function of Aggressive Humour Style in Proverbs 74-85
Ahmet Akgöl

KİTAP TANITIM YAZILARI / BOOK INTRODUCTION LETTERS

- Bir Gösteriş Toplumu Eleştirisi: Vitrinde Yaşamak -1980'lerin Kültürel İklimi-*
Criticism of a Showy Society: *Vitrinde Yaşamak -1980'lerin Kültürel İklimi-* 87-89
Ahmet Duran Arslan
- Türk Edebiyatına Bir Katkı Olarak Modern Türk Edebiyatı*
Modern Türk Edebiyatı as a Contribution Turkish Literature 90-96
Sercan Ceylan
- Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme* / Narrative Discourse: An Essay in Method 98-101
Kâmil Parın
- Tanpınar'ın Saklı Dünyası: Arayışlar-Keşifler-Yorumlar* / *Tanpınar'ın Saklı Dünyası Arayışlar-Keşifler-Yorumlar* 102-103
Onur Akbaş

- * Kitap ve dergi adları gibi büyük-bağımsız eser adları eğik (italik), kitap bölümü, şiir gibi küçük-bağımlı eser adları normal ama çift tırnak içinde yazılmalıdır. (Large, independent work names, such as names of books and journals, should be in italics. Chapter of book, small, dependent work titles such as poetry should be written in normal but double quotes.)
- * Dergi, ansiklopedi maddesi, kitap bölümleri kullanılmışsa kaynakçada sayfa aralığı bilgisi sonda verilmelidir. (If journal, encyclopedia material, book parts are used, page range information should be given at the welder.)
- * Varsa çeviren, derleyen, hazırlayan, editör adına yazar ve eser bilgisinden sonra verilmelidir. (If it is, it must be translated, compiled, prepared, written on behalf of the editor and given after the knowledge of the work.)
- * Kaynaklarda aynı yazarın aynı tarihli birden fazla eseri olması durumunda "a, b, c ..." biçiminde gösterilmelidir. (If the same author has more than one work of the same date at the sources, it should be displayed as "a, b, c ...".)
- * Tezden yararlanılmışsa yazarın soyadı-adı, tezin yazıldığı tarih, eğik karakterlerle tezin başlığı, tez tipi, şehir ve üniversitenin adı yer almalıdır. Örnek: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi. (If the thesis is used, the author's surname-name, the date the thesis was written, the title of the thesis with slanted characters, the type of thesis, the name of the city and the university. Sample: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Unpublished Master's Thesis. Eskişehir: Osmangazi University.)
- * İnternette yararlanılan kaynaklarda yazarın soyadı-adı, başlık, internet adresi ve erişim tarihi verilmelidir. (Sources used on the Internet should include the author's surname-name, title, internet address, and access date.)

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

- Nakkaşhanede Oyun: Benim Adım Kırmızı*
Trick in Muralist House: My Name is Red 7-18
Hidayet Özcan
- Mit, Destan ve Halk Hikâyelerinde Birinci Dereceden Kahramanların Statüleri Üzerine Bir İnceleme*
An Analysis On The First Degree Heroes Status In Myth, Epic and Folk Stories 19-38
Aysun Dursun
- Bir Olağanüstü Çocuk Figürünün Etrafında: Rezaizade Mahmut Ekrem'in Nijad Tipolojisi*
Around an Extraordinary Child Figure: Rezaizade Mahmut Ekrem's Nijad Typology 39-49
Bilgin Güngör
- Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet Adlı Romanda Metinlerarası Unsurlar*
Intertextual Elements in The Novel *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* 50-65
Gülendam Nazlıca Kalem
- Halit Ziya Uşaklıgil'in "Sepette Bulunmuş" ve "Rüya-yı Müzehheb" İsimli Hikâyelerinde Devrinin Sanat ve Edebiyatının İzleri*
Tracks of Art and Literature of The Period in Halit Ziya Uşaklıgil's Stories "Sepette Bulunmuş" and "Rüya-yı Müzehheb" 66-73
Onur Akbaş
- Atasözlerinde Saldırgan Mizah Tarzının İşlevi*
The Function of Aggressive Humour Style in Proverbs 74-85
Ahmet Akgöl

KİTAP TANITIM YAZILARI / BOOK INTRODUCTION LETTERS

- Bir Gösteriş Toplumu Eleştirisi: Vitrinde Yaşamak -1980'lerin Kültürel İklimi-*
Criticism of a Showy Society: *Vitrinde Yaşamak -1980'lerin Kültürel İklimi-* 87-89
Ahmet Duran Arslan
- Türk Edebiyatına Bir Katkı Olarak Modern Türk Edebiyatı*
Modern Türk Edebiyatı as a Contribution Turkish Literature 90-96
Sercan Ceylan
- Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme* / Narrative Discourse: An Essay in Method 98-101
Kâmil Parın
- Tanpınar'ın Saklı Dünyası: Arayışlar-Keşifler-Yorumlar* / *Tanpınar'ın Saklı Dünyası Arayışlar-Keşifler-Yorumlar* 102-103
Onur Akbaş

Araştırma Makaleleri

Nakkaşhanede Oyun: *Benim Adım Kırmızı*

DR. ÖĞR. ÜYESİ HİDAYET ÖZCAN*

Öz

Geleneksel şark hikâyesi ve roman sanatının sentezlenmesiyle meydana getirilmiş olan *Benim Adım Kırmızı*, 59 bölümden oluşur. Her bölümün anlatıcısı aynı zamanda o bölümde anlatılan hikâyenin kahramanıdır. Roman, farklı anlatıcılar tarafından, birbiriyle bağlantılı hikâyelerin toplamından meydana gelir. Bu anlatıcılar kendilerini bölüm başlarında bir meddah gibi takdim ederler. Hikâye anlatıcılarının bazıları bir defa, bazıları da birden fazla rol alır ve kendi hikâyesine kaldığı yerden devam eder. Kendi hikâyesini anlatan anlatıcı – bunlar insan, hayvan, bitki, renk, ölüm, şeytan ve para’dır- hikâyenin içine başta ahlak, hukuk, ticaret, siyaset, aşk olmak üzere pek çok şeyi, hatta bütün bir hayatı yerleştirir. Kendi hikâyesini anlatanlardan biri de Orhan’dır. Yazar, kendi hayatından da –gerçek veya gerçek dışı- bilgi ve yorumlar yerleştirmek suretiyle okuduğumuz metnin, aslında hayal ile hakikatin bir karması olduğunu okuyucuya hissettirir. Yazar böylece hem anlatının gerçekliğini kırmış hem de postmodern bir roman okuduğumuzu hatırlatmış olur.

Benim Adım Kırmızı, zihniyet değişiminin çok sancılı, ağır bedelleri olduğu düşüncesi üzerine kurulmuştur.

Anahtar sözcükler: *Benim Adım Kırmızı*, minyatür sanatı, nakkaşhane, postmodern roman.

TRICK IN MURALIST HOUSE: MY NAME IS RED

Abstract

Benim Adım Kırmızı (My Name Is Red), created by a synthesis of traditional oriental story and novel art, is composed of 59 episodes. The narrator of each episode is also the hero of the story narrated in that episode. The novel comprises of those interrelated stories narrated by different narrators. These narrators present themselves as an encomiast (publicstory-teller) at the beginning of the episode. Some of the narrators take one role, while some play more than one role and continue to tell their stories from where they left them. The narrator who narrates his story (these are people, animal, plant, color, death, devil or money) places many things like morals, law, trade, politics, especially love, and even a whole life into his/her/its story. One of the narrators who tells his story is Orhan. By placing -

* Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Bilim Dalı Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi, orcid.org/0000-0003-0276-1391, ozcan_h1@ibu.edu.tr
Gönderim tarihi : 13.03.2018 Kabul tarihi : 15.05.2018

real or unreal- knowledge and interpretations into his text, the author wants the reader to feel that the text is actually a mixture of imagination and truth. Thus, the author both breaks the reality of the narration and also reminds us that we read a postmodern novel.

Benim Adım Kırmızı (My Name Is Red) is a novel based on the idea that the change of mentality is very painful, and requires a heavy price.

Keywords: My Name is Red, miniature craft, muralist house, postmodern novel.

GİRİŞ

Geçmiş Uygurlara kadar uzanan Orta Asya Türk devletlerinde, Selçuklularda ve Anadolu Beylik/Devlet/lerinde hem resim hem de kitap sanatı olan minyatür, 16. yüzyılda bir cihan devleti olan Osmanlı'da doruğa ulaşır. 17. Yüzyılda çeşitli sebeplerle gerilemeye başlayan bu sanat, giderek önemini yitirir. *Benim Adım Kırmızı*¹ romanında 17. yüzyıl başlarında minyatüre yeni bir açılım kazandırma girişimi ve bunun sonuçsuz kalması anlatılır.

Sanat tarihçileri, Türk kültür coğrafyasında kitap ve resim sanatı olarak kullanılan, "Latince miniare kökünden türetilen" (Mahir 2005: 15) ve "İtalyanca miniatura kelimesinden gel"en (Arseven 1966: 1415) minyatürün, Uygurlarda (760-840) ortaya çıktığına dair belgeler bulunduğunu haber vermektedirler. (Mahir 2005: 31; Bazin 2015: 250; Başkan 2009: 33). Bir başka sanat tarihçisi Arseven ise minyatürün ortaya çıkış tarihini milattan önceye götürmekte, "Orta Asya'da Turfan, Kuça, Kızıl ve saire gibi eski Türk şehirlerinde yapılan arkeolojik araştırmalar neticesinde de milattan birkaç asır öncelerine aid minyatürlü el yazması kitaplar ve resimler bulunmuştur. Bu da gösterir ki minyatürün menşeyini Türklerde aramak lazım gelir." (1966: 1416) demektedir.

Doğu Türkistan'da Uygurların Maniheizm'i "VIII. Yüzyılda Böğü Han genelgesiyle resmî din" (Gündüz 2003: 575) olarak kabul etmeleri sonrasında, kitap ressamı ve minyatür sanatçıları bu sanatı Sasaniilere (İran), Selçuklular da Bağdat'ın fethiyle İslam coğrafyasına taşımışlardır. "İranlılar bu tarz resimlere Kâr-i Çin" (Arseven: 1420) dedikleri için de Türk ve Çin arasında menşeyi konusunda farklı fikirler ileri sürülmüştür. Celal Esat Arseven, M. Huart'ın İslam minyatürleri üzerine yazdığı kitapta "İran minyatürlerinde görülen Çin tesirinin de Türkler vasıtasıyla geldiği muhakkak bulunduğunu zikret(tiğine)" işaret etmektedir (Arseven 1966: 1420). Moğol, Safevi, Selçuklu, Karakoyunlu, Akkoyunlu ve Memluk saraylarında ve Anadolu Beylik (Devlet)lerinde sanatçıların sanatın ve sanatçıların desteklenmesi, minyatürün bütün bir İslam coğrafyasında yayılmasına -daha pek çok

¹ Yazımızda romanın şu baskısı esas alınmıştır: Orhan Pamuk (1999), *Benim Adım Kırmızı*, Altıncı Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları. Romandan yapılacak alıntılarda sadece sayfa sayısı verilecektir.

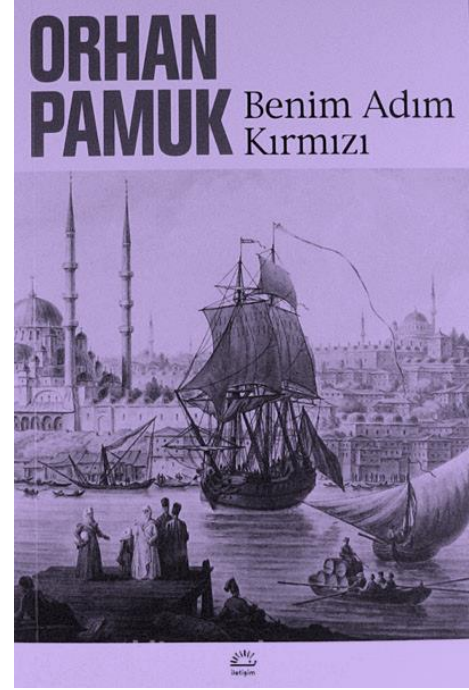
sebeplerle birlikte- vesile olmuştur. 1500-1800 yılları arasında üç yüzyıl, “Osmanlı, Safevi, Özbek ve Mugol devletleri Türklerin askeri ve siyasi etkinliğinin eşi görülmemiş bir zaferini temsil” (Dole 2005: 102) etmeleri, sanatın da bu dönemde önemli ölçüde yükseliş göstermesine yol açmış; ünlü sanatçıları saraylarında bulundurmak da bir itibar meselesi olarak algılanmıştır.

Osmanlıda Minyatür

Son iki yüz yıldır gücünü kaybeden Müslümanlar derin bir aşağılık duygusuna kapılmakta, geçmişleriyle ilgili pek de hoş olmayan sözler söylemekte, bilim ve sanat hakkında belge ve bilgiye dayanmayan değerlendirmelerde bulunmaktadır. Hâlbuki, “Bütün İslam ülkelerinde sanatların çok özgün karakterde olduklarını dikkate aldığımızda, bu üretimin kapsamı ve çeşitliliği daha da çarpıcı olmaktadır. İslam kültürü her zaman çok yönlü olmuştur ve olmaya devam etmektedir ve -ne iyi ki- basit tahlillerle açıklanması mümkün değildir.” (Vornet 2005: 325)

Müslüman coğrafyasında selefi görüşler zaman zaman büyük problemlere yol açmıştır. *Benim Adım Kırmızı*'da Erzurumiler² diye bahsedilen ve bütün yeniliklere kapalı olduğu belirtilen roman kişileri elbette bir gerçeğin ifadesidir. Eserde, tarihte Kadızadeliler olarak bilinen bir gruba gönderme yapılmaktadır. Zaman zaman bu tür hareketler ortaya çıkmış devlet ve millet hayatında da etkili olmuştur. Ancak devlet kısa sürede işin yanlışlığını fark edip bu anlayışa kapılarını kapatmıştır. Mensupları da bedelini ödemişlerdir. Türkler, tarihleri boyunca hoşgörü anlayışının dünyadaki önemli temsilcisi olmuştur. Minyatürler incelendiğinde bunun ne kadar gerçek olduğu kendiliğinden ortaya çıkacaktır.

“Osmanlı minyatürleri, Osmanlı'nın İslam'a bakış açısını en güzel ve somut biçimde göstermektedir (...) Osmanlı minyatürleri çok geniş ve zengin bir konu yelpazesine açılır. Çoğu kez bunu bilmeyenler İslamda resim yapma yasağının sözünü ederler. Oysa konuları çok büyük bir özgürlük bu çok geniş bir yelpaze içinde seçiyorlardı. Üstelik Osmanlı padişahları sanata çok hoşgörülü davranıyorlardı. (...) Öyle ki “Topkapı Sarayı (...) aynı zamanda bir güzel sanatlar akademisi, bir müzik konservatuarı idi” (And 2007: 52, 54).



² Erzurumiler'den kastedilen Kadızâdeliler olmalıdır. Kadızade Mehmet Efendi (1582-1635) için bak. Semiramis Çavuşoğlu (2001). “Kadızâdeliler”. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. C. 24, s. 100-102.

Minyatürler hem hükümdar ve çevresini hem toplumsal yapıyı hem de sanat zevkini yansıtan birinci derecede tarihi vesikadır. Devletlerin siyasî ve ekonomik olarak güçlü olduğu zamanlarda sanat da en parlak dönemini yaşamıştır.

“17. yüzyıl padişahları döneminde 16. yüzyıla kıyasla büyük bir sanat etkinliği olmamıştır. Belgelenecek önemli tarihsel olayların azalması ile sarayda tarih yazıcılığı da giderek önemini yitirmiştir. Minyatürlenmiş yazmaların sayısı çok azalmış ve hepsinden öte, konular değişmiştir. Artık nakkaşlar padişahların yaşam öykülerinden ve savaşlardaki başarılarından başka konuların da minyatürlenebileceği bilincine varmışlardır” (Renda 1980: 481).

Rakamlar, devletin gücünün sanata yansımaları gösteren önemli bir göstergedir. “III. Murad döneminde (1574-1595) Ehl-i Hıref içinde iki bine yakın sanatçı varken, maaş defterlerinden anlaşıldığına göre bu sayı 1688 yılında 289’a, Lale Dönemi’nde ise 186’ya inmiştir” (Başkan 2009: 130).

İnsanlar gibi sanatlar da zaman içinde eskimekte, kendini yenileyemediği zaman dünyamızdan çekilip gitmektedir. Minyatür de bu akıbete uğrayan bir sanattır. Matbaanın sağladığı imkânlar karşısında minyatürün klasik şekliyle yaşamasının imkânsızlığı da ortadadır. Orhan Pamuk, 17. yüzyıl başında Osmanlı nakkaşhanesinde olmuş veya olması mümkün olayları, hayal dünyasında bir roman formuna sokarak, okuyucuya bir meddah gibi Benim Adım Kırmızı diye seslenmiştir.

OLAY ÖRGÜSÜ

Benim Adım Kırmızı, Padişah’ın emri ile Hicret’in bininci yılında Venedik Doç’una hediye olarak gönderilecek bir kitabın hazırlık macerasını konu edinir. Enişte, kitabın içeriğinin, elçi olarak gittiği Venedik’te gördüğü gerçekçi resim tablolarına benzemesini istemektedir. Hazırlanacak kitap:

“Venedik Doç’unun gözüne İslamın kılıcı ve gururu Âli Osman’ın gücünü ve zenginliğini, gönüllerine de korkusunu yerleştirecek bir kitap. Bizim âleminizin en kıymetli, en vazgeçilmez şeylerini hikaye edecek (..) bu kitap ve tıpkı firasetnamelerde olduğu gibi padişahımızın bir resmi kitabın kalbinde yer alacak(..). Frenk üstatlarının usullerinden de yararlanacağı için, görünce Venedik Doç’unda hayranlık ve dost olma isteği uyandıracak (..)”

Bir kitap olacaktır (s. 262). Padişah önce yapılacak resimlerin duvara asılacak tablolarla benzetilmesine, “Resim duvara asılmaz. Çünkü duvara astığımız bir resme, amacımız ne olursa olsun bir süre sonra tapınmaya da başlarız” (s. 128) diye itiraz etse de sonra kabul eder ve Enişte’yi bu işle görevlendirir. Padişah Enişte’den “Venediklilerle anlaşma niyeti bilinmesin ve nakkaşhanenin içinde bir kıskançlığa yol açmasın diye, kitabı gizlilik içinde hazırla”malarını ister (129). Enişte, sarayın baş nakkaşı Osman’ın yetiştirdiği dört nakkaşa



(Leylek, Kelebek, Zeytin, Zarif adları vererek)yazmanın tasvirlerini sipariş eder. Siparişin mali işlerinden Hazinedarbaşı sorumlu olacaktır.

Baş nakkaş Osman, klasik minyatür anlayışına bağlıdır. Eserin hazırlanma sürecinde yapılan işin İslama aykırı olup olmadığı meselesi, Osmanlı yöneticileriyle sanatkârlar arasında bir meşruluk ayrışmasına sebep olur. Resimde perspektif kullanılması, suretin aslına benzeme meselesi gibi konular nakkaşlar arasında tartışmaya yol açar. Toplumda, bid'atlar ortaya çıkmıştır, bunlar yasaklanmalı diyen Erzurumiler diye anılan birtakım insanlar peyda olmuştur. Bunlar bid'atların fiiliyata

döküldüğü gerekçesiyle semahane ve kahvehane gibi yerlerde şiddete başvururlar. Nakkaşlardan Zarif Efendi de Erzurumiler gibi düşündüğünü ifade etmeye, yapılan nakşın/resmin şeytan işi olduğunu söylemeye başlayınca, kitap çalışmalarına zarar vereceği endişesiyle nakkaşlardan biri tarafından öldürülerek bir kuyuya atılır. Katil, Zarif Efendi'yi niçin öldürdüğünü Enişte'yi öldürmeye geldiği gün ona şöyle açıklar:

“Perspektif ilmiyle resim yapmanın, Frenk üstatlarının usüllerinden yararlanmanın Şeytan ayartması olduğunu söylüyormuş. Son resimde Frenk usüllerini kullanarak ölümlü birinin yüzünü, ona bakanda resim değil gerçek izlenimi uyandıracak şekilde öyle bir resmediyormuşuz ki, yaptığımız şeyi görenlerin içinden, tıptı kiliselerde olduğu gibi resme secde etmek gelecekmış. Perspektif resmi Allah'ın bakışından sokaktaki itin bakışına indirdiği için değil yalnız, Frenk üstatların usullerini kullanmanın, kendi bildiğimizi, kendi hünerlerimizi gâvurların hüner ve usulüyle karıştırmanın da bizleri saflığımızdan edecek, onların kölesi durumuna düşürecek bir Şeytan ayartması olduğunu söylüyormuş.” (s.185-186).

Bu çatışmalarda, başta Padişah olmak üzere yönetenlerin dinamik, yönetilenlerin ise statik olduğuna bir gönderme yapılır.

Yıllardır İstanbul dışında adeta sürgün hayatı yaşayan Enişte'nin baldızının oğlu Kara da hazırlanacak kitaba katkısı olacağı düşüncesiyle Enişte tarafından İstanbul'a çağrılır. Kara, yıllar önce Enişte'nin güzel kızı Şeküre'ye âşık olmuş, evlenmek istediğini açıklamış kabul edilmemesi üzerine kendisini unutturmak amacıyla İstanbul dışına çıkmıştır. Kara, yıllar sonra Enişte'nin daveti üzerine“Zarif Efendi öldürüldükten üç gün sonra” (s. 262) İstanbul'a dönmüştür. Enişte, yazmanın tezhiplerini yapacak olan müzehhip Zarif Efendi'nin katilinin bulunması işini de Kara'ya havale eder. Kara, katilin kim olduğunu bulmak amacıyla görevli nakkaşları evlerinde ziyaret eder; onlara çeşitli sorular sormak

suretiyle bir ipucu bulmaya çalışır. Katil bu ziyaretten tedirgin olur, yaptıkları son resimde teşhis edileceği endişesine kapılır. Son resmin Eniştenin evinde olması gerektiğini düşünür. Resmi Enişte'den almak amacıyla yalnız bulunduğu bir vakitte Enişte'nin evine gelir. Enişte ile aralarında resimler hakkında konuşurlar. Katil, yapılan resimlerin muhtevasını halk arasında yayılan söylentiymiş gibi Enişte'ye anlatır:

“Üstü örtülü bir şekilde dinimize küfrettiğimiz söyleniyormuş. Burada Padişahımız Hazretlerinin istediği ve beklediği kitabı değil, kendi keyfimizin istediği bir kitabı, hatta Padişah Hazretleri'yle alay eden, gâvur ustalarını taklit eden bir kitabı hazırlattığımız söyleniyormuş. Kitabımızın Şeytan'ı bile sevimli gösterdiğini söyleyenler var.” (s. 182).

Bu sözler üzerine Enişte: “Resimleri birlikte yaptık.” (s. 183) der. Bu cevapta Enişte yapılan işi üstlenmiş olduğunu ifade etmiştir. Üstelik, yaptıkları resimlerde Frenk ustalarından niçin yararlandıklarını Katil'e izah eder:

“Saf hiçbir şey yoktur. (...) Nakışta, resimde ne zaman harikalar yaratılsa, ne zaman bir nakkaşhanede gözlerimizi sulandıracak, tüylerimizi ürpertecek bir güzellik ortaya çıksa, bilirim ki orada daha önceden yan yana gelmemiş iki ayrı şey birleşip bir yeni harikayı ortaya çıkarmıştır. Behzat'ı ve bütün Acem resminin güzelliğini, Arap resminin Moğol-Çin resmiyle karışmasına borçluyuz. Şah Tahmasp'ın en güzel resimleri Acem tarzıyla Türkmen hassasiyetini birleştirdi. Bugün herkes Hindistan'daki Ekber Han'ın nakkaşhanelerini anlata anlata bitiremiyorsa, nakkaşlarını Frenk usullerini almaya teşvik ettiği içindir bu. Doğu'da Allah'ındır, Batı da. Allah bizi saf ve karışmamış olanın isteklerinden korusun” (s. 186).

Bu konuşmalar uzar gider. Sonunda Katil Enişte'ye Zarif Efendi'yi kendisinin öldürdüğünü açıklar. Sonra da Kara'nın Tebriz'den getirdiği, yalnız kırmızı renk için kullanılan “kocaman ve ağır tunç hokkay”la Enişte'yi öldürür.

Cenaze merasimine katılanlardan Padişah'ın ne kadar kederlendiği ortaya çıkar. Cenaze namazında: Kıbrıslı Hacı Hüseyin Paşa, Topal Baki Paşa, Defterdar Kırmızı Melek Paşa, Çavuşbaşı Mustafa Ağa, Tezkireci Kemalettin Efendi, Mektupçubaşı Sert Salim Efendi, Divan Çavuşları, Hazinedarbaşı Hazım Ağa ve Bostancıbaşı (s. 264) gibi önemli devlet ricali katılmıştır.

Devlet katındaki itibarı cenazede bulunan kişiler tarafından belgelenen Enişte, “öte dünyada” gördüklerini, kendisinin oradaki itibarını şöyle anlatır:

“... aydınlığın içinde, yüzleri güneş gibi parlak iki güzel ve gülümseyen melek (...) kollarımdan tutup beni yukarı çıkardılar. Mutlu rüyalarındaki gibi, ne kadar da sarsıntısız ve yumuşacık ve ne kadar da hızlı yükseldik! Alev ormanlarından geçtik, ışık ırmaklarını aştık, karanlık denizlere, kar ve buz dağlarına girdik. Her

biri binlerce yıl sürüyordu bunların, ama bana bir göz kırpacak kadar kısa geliyordu.

Çeşit çeşit cemaatlerin, tuhaf yaratıkların, anlatmakla bitmeyecek böcekler ve kuşlarla kaynaşan bataklıklarla bulutların arasından göklerin yedi katını işte böyle geçtik. (...) ... cennetliklerle cehennemliklerin ayrılacağı kıyamet gününe daha belki binlerce yıl olduğunu da biliyordum” (s. 265).

Romanda, -bir sipahi olan kocasının dönmesini bekleyen iki oğlan annesi- Şeküre merkezli bir aşk macerası da yer alır. Yıllardır eşinden haber alamayan genç kadına kocasının kardeşi Hasan âşıktır. Şeküre kesin bir cevap vermez. Ancak Hasan'ın ilgisine kayıtsız değildir. Bu arada İstanbul'a dönen eski âşık Kara da Şeküre'ye yakın olabilmek için bir çaba içine girer. Babasının öldürülmesi ile Şeküre iki oğluyla yalnız kalır. Bir süre sonra Şeküre le Kara evlenir. Şeküre, babasının intikamını almadan Kara'yı yanına yaklaştırmamakta kararlıdır. Kara hem Enişte'nin katilinin hem de Padişah'a sunulacak yazma için yapılan -cinayetler esnasında çalınan- resimlerin peşine düşer. Cinayetlerin çözülmesinde baş nakkaş Osman da Kara'yla birlikte çalışır. Kara cinayetleri Zeytin'in işlemiş olduğunu tespit eder. Yakalamak için gittiğinde aralarında kavga çıkar. Zeytin Kara'yı öldürmek üzereyken Hasan (Şeküre'nin kocasının kardeşi) birdenbire ortaya çıkar ve Zeytin'i öldürür. Roman, hazırlanan kitabın akıbeti hakkında bir bilgi verilmeden sona erer.

ROMANIN BAHİSLERİ

Benim Adım Kırmızı'da Orhan Pamuk, ağırlıklı olarak özelde Osmanlı, genelde Türk ve İslam dünyasının minyatür sanatını konu edinir. Romanda, minyatür etrafında İslam'ın tasvire bakışı; minyatürdeki figürlerin gerçek hayattaki yerine ve önemine göre kâğıda yerleştirilip sıralanması; kroki çıkarılır gibi bir mekânın havadan resmedilmesi; bir figürün birebir kopyasının değil de tecrit edilerek çizilmesi; yüzyıllardır devam eden üslup anlayışı yerine şahsileştirilmeye çalışılan üslup tartışılır. Romanda minyatür karşısında, Enişte'nin Venedik seyahati dolayısıyla gördüğü detaylandırılmayan Batılı ressamın tabloları, canlıymış hissi uyandıran portreler ile Padişah'ın Venedikli bir ressam tarafından yapılmış portresi yer alır.

Zarif Efendi'nin cenazesi mezarlığa götürülürken Kelebek'le Enişte birlikte yürürler. Kelebek, Enişte'ye nakkaşhaneye ilgili görüşlerini şöyle açıklar:

“Nakkaşhanede eski ahlakın kalmasını, Acem ustaların yolundan gidilmesini, para için her konunun resmedilmemesini söylüyoruz bizler. Kitaplarımıza silahların, orduların, esirlerin, fetihlerin yerine eski efsanelerin, menkıbelerin, hikâyelerin girmesini, eski kalıplardan



vazgeçilmemesini, hassa nakkaşlarının çarşıdaki dükkânlarda üç beş kuruş için, her önüne gelene her konuyu resmedip sefil şeyler yapılmaması gerektiğini söylüyoruz. Padişahımız hazretleri bize hak verirler.” (s. 112)

Romanda cinayet işlenmeye kadar varacak çatışmanın ana sebebi, klasik minyatürde değişikliğe gidilmek istenmesidir. Sanat ve edebiyat anlayışındaki değişim ve gelişim, bir önceki dönemin mevcut zihniyetine zamanın sosyal, siyasi, iktisadi, dini alanlarındaki değişimlerin de eklenmesi ile ortaya çıkar. Yapısı gereği bu sanatın tezahürleri yazmaların sayfalarında hayat bulur. Kalıpları ve sınırları olmakla beraber bu sanat, uygulayıcılarının tasarruflarına açıktır. Tıpkı klasik şiirin dünyasında olduğu gibi. Klasik şiirde de belirli kalıplar, mazmunlar şairi sınırlandırıyor gibi görünse de dehanın nispetine bağlı olarak malzemenin farklı şekillerde sunulması söz konusudur.

Klasik şiir ile minyatür sanatının XVIII. asırda “Nedim ve Levnî bağlamında varılan bireysellik, gerçekçilik, aşk ve şehvet duygularını samimi ifade ediş, derin gözlem gücü ve bu gözlemleri yansıtmaya gibi noktalar”da (Bulut 2001: 82) ortak olduğu tespit edilmiştir. Burada vurgulamak istediğimiz husus, iki sanat dalının da kalıpları ve sınırlarına rağmen yüzyılların birikimleri ve dehanın da katkısı ile alanlarına yenilik katmak hususunda onları sınırlandıran herhangi bir otorite ya da yasakçı anlayışın bulunmadığıdır.

Cinayet işlemeye kadar varan meselelerden biri üsluptur. Zarif Efendi’yi öldüren Zeytin, Enişteyi de öldürmek için yalnız olduğu bir vakti kollar ve Eniştenin evine gelir. Uzun uzun konuşurlar. Zeytin Enişte’ye üslubun ne olduğunu sorar. Enişte üslubu şöyle tarif eder:

“Bir şehzade ölür, bir şah savaşları kaybeder, hiç sonu gelmez zannedilen bir devir biter, bir nakkaşhane kapanır ve oranın nakkaşları dağılarak kendilerine başka yurtlar, başka kitapsever hamiler ararlar. Bir gün bir padişah değişik yerlerden, de ki Herat’tan ve Halep’ten gelen bu yersiz, yurtsuz, şaşkın ve hünerli nakkaşları ve hattatları kendi çadırında, sarayında şefkatle toplar, kendi nakkaşhanesini özenle kurar, birbirlerine alışmayan nakkaşlar önce kendi bildikleri eski usullerle resmederlerse de, sonra tıpkı sokakta düşe kalka birbirleriyle kaynaşan çocuklar gibi aralarında bir benzeşme, bir çatışma ve hesaplaşma olur. Yıllar süren kavgalar, kıskançlıklar, kumpaslar ve renk ve nakış çalışmalarının sonunda ortaya çıkan yeni bir üsluptur. O nakkaşhanenin en parlak, en hünerbaz nakkaşı çıkarır çoğunluk bu üslubu. En talihli nakkaş da diyelim ona. Geri kalan nakkaşlara bu üslubu sonsuza kadar yalnızca taklit etmek düşer.” (s. 194).

Metinlerarasılık bakımından zengin bir malzeme barındıran romanda (Esen 2006: 187) yazar, Batı tabloları söz konusu olduğunda ressam ve tablo adlarına değinmeksizin genel ifadeler kullanmayı tercih eder. Belirli bir ressamın belirli bir tablosundan ziyade bu

tabloların perspektif; gerçekmiş hissi veren -özellikle portre gibi- minyatürden ayrılan yönlerini öne çıkarır.

Müslüman Doğu minyatürü ile Batı resmini birbirinden ayıran en önemli unsur, Doğu'nun klasik minyatürlerde perspektife yer vermemesidir. "Üç boyutlu gerçeklikleri, iki boyutlu resim düzlemi üzerinde betimleyerek üçüncü boyut yanılması yaratma işine yarayan bir resim ve çizim tekniği" şeklinde tanımlanan perspektifin izlerine, Pompei duvar fresklerinde rastlamak mümkündür. Gerçek perspektif anlayışı ise on beşinci yüzyıl Batı resimlerinde görülür (<http://www.sanalmuze.org/sozluk/>). Romanda, cinayetlerin işleme sebeplerinden biri, Batı resim anlayışının ürünü olan perspektifin, Enişte'nin nakkaşlara çizdirdiği resimlerde mevcut olmasıdır.

Hazırlanmakta olan yazmada yer alacak son resimde, merkezdeki Padişah portresinin etrafında farklı resimler bulunacaktır. Zeytin, Padişah'ın portresini çizerken sıkıntılar yaşar. Bu sıkıntıları, aynada kendi yansımasına bakarak çizerse aşacağını düşünür. Ancak sonuç olumsuz olur. Anlatıcının, Padişah'ın portresinin aslına benzetilememesini, Osmanlı'nın dolayısıyla Müslüman Doğu minyatür geleneğinin bir anlayışı şeklinde gösterilmesi - kurmaca bir metin de olsa- hatalıdır. Padişah portreleri söz konusu olduğunda, modele benzetilmesi bahsini, Osmanlı nakkaşları kendi ölçeklerinde çözerek aşar. Gentile Bellini'nin 1479'da İstanbul'a gelerek Fatih'in portresini yapmasının ardından Osmanlı nakkaşları, Batılı resim teknikleri ile geleneksel resim anlayışını harmanlayarak Padişah portreleri yapar (Bağcı vd. 2006: 35, 37, 39).³

Meddah Kahvesi, romanın önemli sosyal mekânlarından biridir. Osmanlıda meddahlar, Saray tarafından kabul görmüştür. Meddahlar, Padişah'ın haklarında ölüm fermanı verdiği devlet adamlarının affedilmesinde zekâları ve sanatları ile etkili olmuştur (Lytko 1995: 27- 45; Nutku 1997: 248).

Roman, ağırlıklı olarak Osmanlı minyatür sanatı ile ilgilidir. Minyatür sanatının Batılı resim anlayışını örnek alarak bir açılım gerçekleştirilmeden silinip gitmesinde, İslamî endişeler etkiliymiş gibi gösterilir. Köpek, ağaç, para, at gibi figürlerin bir kahvehanede resimlerinin asılarak meddah tarafından bunların (köpek, ağaç, para, at) hikâyelerinin anlatılması; yer yer Erzurumlu Nusret Hoca'nın tenkit edilmesi, Hoca'nın vaazlarını dinleyenler tarafından öfkeyle karşılanır. Bir grup Erzurumi mekânı basıp meddahı öldürür.

³ Fatih'in en önemli saray nakkaşı Sinan Bey'in ve Şiblizâde Ahmed'in çizdiği Fatih portreleri. Elinde gül tutan Fatih portresi Venedik'te çalıştığı belirtilen Sinan Bey'in eseridir. Nurullah Berk bu küçük portrenin desen tekniği bakımından İslam minyatürü ile İtalyan primitif sanatının bir sentezi olduğunu belirtir (dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/1688/17993.pdf: 148).

Filiz Çağman'ın⁴ ifadesine göre *Benim Adım Kırmızı* romanını yazarken bir sanat tarihi öğrencisi seviyesinde kaynak taraması ve okumalar yapan Pamuk'un, bu birikimlerinden de istifade ettiği açıkça görülmektedir. Romanda zikredildiği kadarıyla kurgunun arka planında, başta Kur'an olmak üzere Kitabı'r-Ruh, Surname-i Hümayun, Acayib-ül Mahlukât, Garaib-ül Mahlukât, Türk tarihi üzerine yazılmış kitaplar, ismi zikredilmemekle birlikte ağabeyi Şevket Pamuk'un Osmanlı ekonomisi üzerine yaptığı çalışmalar gibi önemli kaynaklar vardır.

Anlatıcı değişkenliği, *Benim Adım Kırmızı*'da tekrarlara yol açar. Minyatür sanatı etrafındaki bahislerde sık sık tekrara düşülür. Osmanlı resim sanatı ile ilgili kitaplar incelendiğinde, dışarıdan gelen etkilerin, yaygın anlayışa eklemlendiği ve zenginleşerek devam ettiği görülür. Osmanlı nakşının, sürekli bir devinim hâlinde olduğu dikkat çeker. Osmanlı resim sanatı, XVI. yüzyılın ikinci yarısına kadar İslam dünyasının görsel geleneğine bağlı olmakla birlikte (Bağcı vd. 2006: 16-17), yeniliklere de açık bir sanat dalı olmuştur. Uzmanların nakış açıklamaları okunduğunda her bir minyatürdeki Uygur, Çin, İran, Moğol, Safevi, Selçuk etkisini, ayrı ayrı takip etmek mümkündür. Romanda nakış, kalıplar içinde dondurulmuş ve hiçbir şekilde sınırları zorlanamayan, dinin ve taassubun baskısı altında can çekişen en nihayetinde de sadece bu sebeplerden dolayı sahnedeki çekilen bir sanat olarak gösterilir.⁵ Oysa nasıl klasik şiir ömrünü tamamlayıp söyleyecek sözü kalmadığı ve en önemlisi de onu besleyen zaman, zemin, zihniyet değiştiği için çözüldüyse, benzer şartlar minyatür için de geçerlidir, asır farkıyla. Minyatürde Batı etkisi şiire nazaran bir asır öncedir.

Roman şahıslarından biri, Ester isimli Yahudi bohçacı kadındır. Romanda Ester'in etnik kimliğine bilhassa vurgu yapılır. Pamuk, Ester'e Türklerin canı bir ruh taşıdıklarını iddia eden bir cümle söyler: "Anneannem Türklerin çoğu zaman sebepsiz adam öldürdüğünü söylerdi bana" (s. 392). Ester, Şeküre'ye Hasan'dan ve Kara'dan mektuplar getirir, genç kadının yazdığı mektupları da onlara ulaştırır. Kurnaz, meraklı ve doymak bilmeyen iştahıyla Ester, bu tarz haberleşmeleri yıllardır ustalıkla yaptığı için Şeküre gibi kadınların ruh dünyalarını da yakından tanımaktadır. Ester, okuma bilmediği için mektupların içeriği hakkında bilgi sahibi olmadığı hâlde okuyanın yüz ifadelerinden mektubun ehemmiyeti hakkında fikir sahibi olur. Romanda, Ester'in çoğunluğu Müslüman olan bir şehirde yaşamaktan hoşnut olmadığı bilhassa vurgulanır.

⁴ Kütüphanecilik bölümü mezunu Dr. Çağman, 1964 - 2005 arasında Topkapı Sarayı müze müdürlüğü görevinde bulundu. Sanat tarihi alanında kıymetli çalışmaları bulunan Dr. Çağman, romanın müsveddelerini okuyan ilk uzman olarak Orhan Pamuk'u, minyatür sanatının bazı detayları hakkında bilgilendirir (<http://revues-plurielles.org>).

⁵Minyatür tekniği, XVIII inci yüzyılın ikinci yarısına kadar Osmanlıda devam eder. Birkaç sınırlı eser dışında Batı tekniği etkisine rastlanmaz (Berk dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/1688/17993.pdf: 148).

Roman, yazarına 2003 IMPAC Dublin Edebiyat Ödülü'nü kazandırır. Orhan Pamuk, etrafında kurgu oluşturacağı mevzu, cinayetlerle⁶ gizemli hâle getirmek istediği bir oyuna dönüştürür. Postmodern anlatım tekniği (Rifat 2006: 381-395), bu oyunu besler ve geliştirir. "Osmanlı- Türk modernleşmesinin alegorisi olarak ele alın"an (Uysal 2006: 379) roman, Osmanlı moderleşmesinin bedeline yapılan itibarî bir göndermedir.

SONUÇ

Başta *Benim Adım Kırmızı* olmak üzere Orhan Pamuk'un romanlarını yorumlamada, yardımcı olacağı düşüncesiyle yine yazarın roman anlayışına bakmak gerekir:

" ... roman sanatı etkileme gücünü, okur ile yazar arasında ortak bir kurmaca anlayışı olmamasından alır. Okuduğumuz şeyin ne tam bir hayal ürünü ne de tam bir gerçek olmaması, okurun da yazarın da bildiği, anlaşılır bir şeydir; ama kelime kelime cümle cümle roman okunurken bu durum bir şüpheyeye, merak ve bir çeşit güce dönüşür. Yazar belli ki buna benzer şeyler yaşamış, diye düşünür okur, ama belki bir kısmını da abartarak hayal etmiştir. Ya datam tersi, okur yazarın, yaşadıklarının ancak bir kısmını yazabildiğini düşünerek, yazarın asıl gerçeğini hayal etmeye girişir. Saf ve düşünceli olmalarına göre okurlar, ellerindeki romandaki gerçeklik ve hayal gücü ayarı hakkında birbiriyle çelişen şeyler düşünürler. Hatta aynı romanı farklı zamanlarda okurken de, metnin ayrıntılarının yaşanmışlık veya hayal ürünü olmasıyla ilgili birbiriyle çelişen düşünceler geçiririz aklımızdan" (Pamuk 2011: 31).

Son sözü yine Enişte'ye bırakalım: "Sonunda bizim usullerimiz ölecek, renklerimiz solacak. Kitaplarımızla, resimlerimizle kimse ilgilenmeyecek. İlgilenenler de ya hiçbir şey anlamayıp, dudak büküp, neden perspektif yok, diyecekler ya da kitapları hiç mi hiç bulamayacaklar" (s. 197). *Kırmızı* sözünü söylemiş, gerisi okuyucuya kalmıştır.

KAYNAKÇA

- And, Metin (2007). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*. İstanbul: YKY.
- Arseven, Celal Esad (1966). *Sanat Ansiklopedisi*. C: 3, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, s.1415-1427.
- Ayker, Dilek (2010). "Benim Adım Kırmızı ve Osmanlı Nakkaşhanesi". *Lebriz Sanal Dergi*, (almelektgallery.com/pages/Isd.aspx?lang=TR§ionID=6...775) Erişim08.01.2015.
- Bağcı, Serpil vd. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Başkan, Seyfi (2009). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Resim*. Ankara: AKDTYK, Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

⁶Romandaki cinayetin (aslında iki cinayet vardır) 16. Yüzyıl Osmanlı sanatındaki ikileme ve gerginliğe işaret eden bir metafor olduğu belirtilir (Ayker, "Benim Adım Kırmızı ve Osmanlı Nakkaşhanesi" (almelektgallery.com/pages/Isd.aspx?lang=TR§ionID=6...775).

- Bazin, Germain (2015). *Sanat Tarihi Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze*. Çevirmen: Selahattin Hilav, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Berk, Nurullah. "Fatih Sultan Mehmet ve Venedikli Ressam Gentile Bellini". (dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/1688/17993.pdf) Erişim: 08.01.2015.
- Bulut, Hülya (2001). *Yeniliklerle Dolu Yüzyıldan İki 'Yeni' İsim: Nedim - Levnî ve Eserlerindeki Sevgili Figürleri*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü.
- Dole, Stephen F. (2005). "Avrupanın Genişlemesi Döneminde İslam Dünyası". *Cambridge Resimli İslam Ülkeleri Tarihi*. Editör: Francis Robinson, Çeviren: Zülal Kılıç. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Esen, Nüket (2006). "Orhan Pamuk'un Romanlarında Anlatım Çeşitliliği". *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gündüz, Şinasi (2003, C. 27). "Maniheizm". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi.
- Lıtko, Agnieszka Ayşen (1995). "Meddah-Avrupa ve Doğu Geleneğinin Bağlamında Tek Oyuncululu Meddah Türk Tiyatrosu". (dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1190/13746.pdf) Erişim: 08.01.2015.
- Nutku, Özdemir (1997). "XIV. Yüzyıldan XVIII. Yüzyıla Kadar Bursalı Kıssahanlar ve Meddahlar". *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları (<http://www.turkoloji.cukurova.edu.tr>) Erişim: 20.11.2009.
- Pamuk, Orhan (1999). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, Orhan (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, Şevket (2007). *Osmanlı Ekonomisi ve Kurumları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Renda, Gürsel (1980). "18. Yüzyıl Osmanlı Minyatüründe Yeni Konular: Topkapı Sarayı'ndaki Hamse-i Atayi'nin Minyatürleri", *Bedreddin Cömert'e Armağan*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Beşeri Bilimler Dergisi Özel Sayı.
- Rifat, Mehmet (2006). "Benim Adım Kırmızı'yı Kim Anlatıyor". *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Derleyen. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları. (<http://www.sanalmuze.org/sozluk/>) Erişim: 19.11.2009.
- "Benim Adım Kırmızı'yı Anlatıyor" Filiz Çağman ile Buket Aşçı'nın Söyleşisi (<http://revues-plurielles.org>) Erişim: 19.11.2009.
- Mahir, Banu (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Orhan Pamuk'u Anlamak*. Derleyen. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uysal, Zeynep (2006). "Geleneğin Kırılışından Türk Modernleşmesine, Benim Adım Kırmızı'da Resmin Algılanışı". *Orhan Pamuk'u Anlamak*. Derleyen. Engin Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 361-380.
- Vornet, Stephan (Vornet, 2005, s. 323), "Müslüman Toplumlarında Sanat", *Cambridge Resimli İslam Ülkeleri Tarihi*. Editör. Francis Robinson. Çeviren: Zülal Kılıç. İstanbul: Kitap Yayınevi.

Mit, Destan ve Halk Hikâyelerinde Birinci Dereceden Kahramanların Statüleri Üzerine Bir İnceleme

DR. ÖĞR. ÜYESİ AYSUN DURSUN*

Öz

Halk anlatıları bir toplumun inanışlarını, geleneklerini, hayata bakışını yansıtır. Sözlü kültür döneminin en önemli kaynakları olan bu anlatılar, geçmişten günümüze toplumun değerleri ve toplumsal kabulleriyle şekillenmişlerdir. Anlatılarda yer alan kahramanların konumlandırılışı, statülerinin belirlenişi bu değer ve kabullerin sonucudur. Mitlerde kutsal bir öykünün kahramanı, destanlarda olağanüstü güç ve becerilerle yiğitlik sergilerken halk hikâyelerinde gerçek dünyanın yaşam şartlarına uyum sağlayan kahramanlara dönüşmüştür.

Statü, kahramanın metnin içindeki durum veya konumunu belirler. Kahramanın özellikleri bu konum veya durum etrafında halkın hayata bakışını anlamlandırmaya yardımcı olurken, anlatılar aracılığıyla kültürel oluşumların ve halk inanışlarının somutlaştırılması söz konusu olur.

Bu makalede mitlerde, destanlarda ve halk hikâyelerinde bulunan birinci dereceden kahramanların anlatı içindeki konumu ve durumu dikkate alınarak statüleri belirlenmeye çalışılmıştır. Bu çerçevede sıralanan halk edebiyatı türlerinden her biri için üç örnek seçilmiştir. Mitlerde üç tanrı kahraman; destanlarda, çoğu zaman adlarını destana veren birer yönetici kahraman; halk hikâyelerinde erkek kahraman, kadın kahraman ve kahramanların aileleri olmak üzere üçer kahraman statü yönünden incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: Mit, destan, halk hikâyesi, kahraman, statü.

AN ANALYSIS ON THE STATUS OF FIRST DEGREE HEROES IN MYTH, EPIC AND FOLK STORIES

Abstract

Folk narratives reflect a society's beliefs, traditions, world-view. From past to now, these narratives which are very important sources of oral culture period have been shaped by the values of society and social acceptance. The position of heroes which takes place in a narrative, the determination of their status is the result of these value and acceptance. When

* Muğla S. K. Üniversitesi Edebiyat Fakültesi TDE, orcid.org/0000-0002-1614-3618, adursun@mu.edu.tr
Gönderim tarihi: 18.05.2018 Kabul tarihi: 20.06.2018

the hero of a sacred story in myths displays bravery with extraordinary power and abilities in epics, s/he transforms to the heroes who are adaptable to the life conditions of real world in folk stories.

Status defines the position or situation of hero in a text. Around this position or situation, the features of hero both contributes to improve folk's explanations/interpretations about life, and embody the cultural formation and folk beliefs by narratives.

In this article, the status of first degree heroes in myths, epics and folk stories had been analyzed by taking into consideration their position and situation in the narrative. In this frame, three example for each of concatenated folk literature types had been chosen. Three God heroes in myths; executive heroes who usually give their names to narratives in epics; three heroes as male hero, female hero and the families of heroes in folk stories had been scrutinized in terms of status.

Keywords: Myth, epic, folk story, hero, status.

GİRİŞ

Toplumların sözlü kültür döneminin taşıyıcıları olan mitik anlatılar, destanlar ve halk hikâyeleri; kahramanları, zamanı, mekânı, sosyal çevreyi ve kahramanı kahraman yapan koşulları dünyayı çözümleme ve anlamlandırma çabası içinde geçmişten günümüze aktarmışlardır.

İnanç temelli anlatılar arasında yer alan mitler, destanlarda yerini olağanüstülüğe, halk hikâyelerinde ise daha çok gerçekliğe bırakır. Kutsallıktan gerçekliğe geçen bu süreçte kahramanlar da çeşitli özellikleriyle dönüşümler ve değişimler yaşar. Kahramanların anlatı alanında toplum içindeki durumları, statüleri değişir.

Statü, bir kimsenin, bir kurum veya bir toplum içindeki konumunu, kadro bakımından bağlı olduğu durumu (Türkçe Sözlük, 2005, s. 1809), toplumsal hiyerarşide somutlaşan, hak ve sorumluluk bakımından farklılık gösteren yerini ifade etmektedir (Demir ve Akar, 2005, s. 381). Bir başka ifadeyle statü grupları veya katmanlarının hukuksal, siyasal ve kültürel ölçütlerle derecelendirilip düzenlendiği bir toplumsal tabakalaşma biçimidir (Marshall, 1999, s. 697-698).

Bir toplumda yaşayan her birey, kimi zaman varoluşsal kimi zaman da neden sonuç ilişkileri bağlamında toplumda kendine ait bir yer bulur. Bu konumu yükseltecek şartlar toplumların hayata bakış açılarıyla doğru orantılıdır. Sosyal nosyonlarla birleşen kültürel unsurlar, inanç, aile yapısı, eğitim durumu ve düzeyi, meslek grupları vb. gibi değişkenlere bağlı olarak bireylerin toplumda bir statü kazanmasına zemin hazırlar.

Toplumların yaşamı algılama ve anlamlandırma çabasının yansımaları, mitik anlatılar aracılığıyla günümüze taşınmıştır. İnsanlık âlemi, gücünün yetmediği, kimi zaman da

açıklayamadığı olaylar karşısında düştüğü çaresizliği kendinden daha kuvvetli gördüğü varlıklara atfederek bu çaresizliği ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Pek çok inanç sisteminde yaratıcı güce sahip olan Tanrı, güçlü ve yücedir. Konumu daima en yüksek mevkidir.

Evrenin kuruluşu ve temellendirilmesi bakımından Tanrı'nın önemi büyüktür. Bu süreçte pek çok mitik anlatıda Tanrı, ezeli ve ebedi olmak, evreni oluşturmak, düzenlemek, yönetmek görevlerini yerine getirebilecek güce sahip olmak, insanların yaratılması, görevlendirilmesi, hayatlarının düzenlenmesi, ölüm sonrasındaki durumu belirlemek gibi konuların belirleyicisi konumundadır (Bıçak, 2012, s. 49). Eski dünya düzeninde hemen hemen tüm inanışlarda evreni yaratan, gönderdiği yağmurlarla toprağa bereket veren sonsuz bilgiğe ve ayrıcalığa sahip olan göksel bir varlıktan bahsedilir. Bu varlık kabilenin ahlak kurallarını, ritüellerini belirlemiş, kurallara uymayanları yıldırımlarını göndererek cezalandırmıştır. Kutsal ve güçlü varlığın mekânı kabul edilen gök, aşkınlığın ve sonsuzluğun simgesidir. Statü bakımından en yüksek olmak, doğal olarak Tanrılara özgüdür. Bu türden Tanrısal bölgelere ayrıcalıklı kişiler, göğe yükselme ayiniyle ulaşırlar. Yüksek, insanların ulaşamayacağı bir boyuttur. Göğü mesken tutanlar, insanüstü güçlere ve varlıklara sahiptirler. Yüce olmak, yüksekte bulunmak güçlü ve kutsal olmakla eş değerde kabul edilir (Eliade, 2014, s. 61-62). Eski Türklerde hakanları tahta çıkararak, Türklere zafer kazandıran, felaketlerden koruyan Gök Tanrıdır (İnan, 2006, s. 26). Bir hükümdar için tanrı soylu olmak, simgesel anlamda dünyadaki en büyük yönetici olmak anlamına geldiğinden bu güce sahip olmak isteyen hükümdar, kutsalın gücünü kullanarak dünyadaki erkini sağlam bir hanedanlığa dönüştürme çabasıdadır (Önal, 2009, s. 59). Sözlü kültür anlatılarından hareketle özellikle mitik metinlerde bu durumun izlerine sıkça rastlanmaktadır. Hükümdar, tanrı soylu olmakla alt edilemez bir güce sahip olduğunu bildirmektedir. İnanç kodlarıyla birleşen bu güç, statü olarak herhangi bir kişinin erişemeyeceği bir konumu işaret etmektedir.

Evrenin gök, yeryüzü ve yer altı olmak üzere üç katmandan oluştuğu düşünülmüştür. Tanrıların mekânı olan gök, en yüksek değere sahiptir. İnsanların yaşadığı alan yeryüzüdür. Yeryüzündeki faaliyetler 'gök'ün kontrolindedir. Yer altı ise kötü yaratıklar ve ölümler dünyasıdır (Bıçak, 2012, s. 83). Mitlerde genellikle yaşadığı mekân gökyüzü olarak belirlenen birinci dereceden kahramanların, destanlarda kimi zaman gökyüzünde kimi zaman yeryüzünde, halk hikâyelerindeki kahramanların ise yeryüzünde kendilerine bir yer buldukları söylenebilir.

Bu çerçevede birinci dereceden kahramanların mitik anlatılardaki statülerini belirleyebilmek için Türk, Yunan, Mısır mitleri, destan metinlerindeki statüleri belirleyebilmek için Oğuz Kağan, Gilgamiş, Manas destanları ve halk hikâyelerindeki

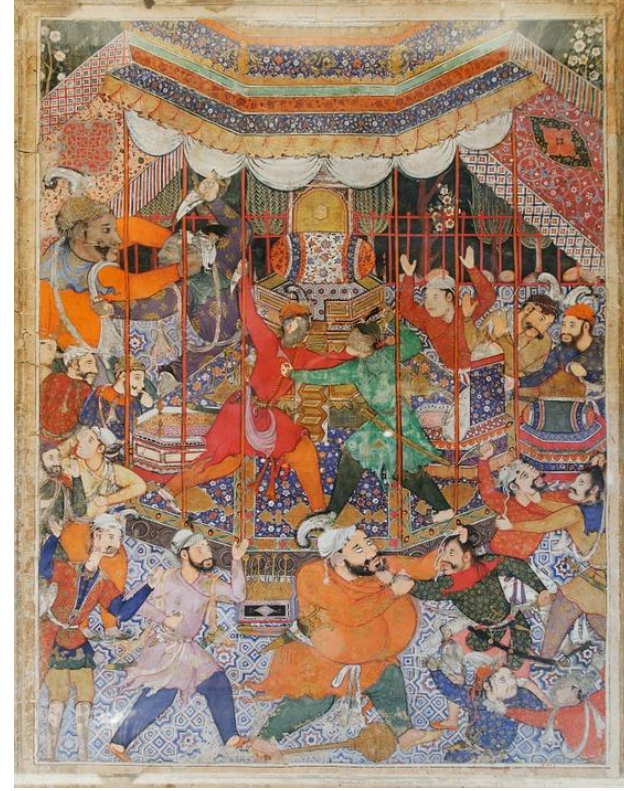
kahramanların statülerini belirleyebilmek için Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, Ferhat ile Şirin hikâyeleri incelenmiştir.

I. MİT KAVRAMI

Mitos (mythos), Yunancada söz, öykü anlamına gelir. Mitoslar, arkaik insan topluluklarının evreni, dünyayı ve doğa olaylarını kişileştirerek yorumlamak, henüz sırrını çözemedikleri yaşamın ve evrenin çeşitli görüntülerini bir anlam kolaylığına bağlamak gereksiniminden doğmuş öykülerdir (Necatigil, 2002, s. 13). M. Eliade'ye göre, "mit" kutsal bir öyküyü, en eski zamanlarda başlangıçtaki masallara özgü zamanlarda olmuş bitmiş olayları, bir şeyin nasıl yaratıldığını, nasıl var olmaya başladığını anlatır. Gerçekten olmuş bitmiş tam anlamıyla ortaya çıkmış olan şeylerden söz eder, yaratıcı etkinliği ortaya koyar ve kutsallığı gözler önüne serer (Eliade, 1993, s. 13). Mit; uydurma, kurgulama bir hikâye değil, arkaik toplumların gerçek olduğuna inanılan kutsal hikâyeleridir. İnsan, miti bilmekle nesnelere kökenlerini de bilmiş olur. Böylece o nesnelere yönlendirmek veya ona egemen olmak isteyen insanlar, onların öyküsünü bilmek zorundadırlar. Burada dıştan bir bilgi değil, yaşanan bir bilgi söz konusudur. İnsan, miti bir şekilde yeniden hatırlar ve yeniden gerçekleşme aşamasında olayları kutsal ve coşku verici gücün etkisiyle bir anlamda yeniden yaşar. Mitsel olayların hatırlanması değil, bunların yenilenmesi söz konusudur (Eliade, 1993, s. 23-24).

Mitlerin yapısını ve işlevlerini anlamak insanların düşünce tarihini anlamak demektir. Mitler, sadece dünyanın, insanların, hayvanların ve bitkilerin kökenini anlatmaz, aynı zamanda insanlık tarihinde olup biten bütün önemli olayları anlatır. Hikâyesi olan yaşar, anlatıma dayalı türler aracılığıyla insanlığın bilgi, deneyim ve yöntemleri gelecek nesillere aktarılır. Bu bağlamda Binbir Gece Masallarında hikâyesi sayesinde yaşama tutunan Şehrazat, hem gerçek hem de mecaz anlamda yerinde bir örnek olacaktır.

Mitler genellikle tanrıları ve doğaüstü varlıkları kahraman olarak merkeze alır. Ancak kimi mitik anlatılarda insan kahramanların ön plana çıktığını söylemek de mümkündür. Hint mitlerinde Rama, ruhanî varlığına rağmen insani özellikleri bünyesinde barındıran bir kahramandır.



II. MİTİK KAHRAMANLARIN STATÜLERİ / TANRI KAHRAMANLARIN STATÜSÜ

A. Türk Mitlerinde Kahramanın Statüsü

Dünyanın yaratılışı, yeryüzü şekillerinin ortaya çıkışı ile ilgili pek çok soruya cevap veren mitler; Türk mitik anlatılarında da bu özelliğini korumuştur. Seçilen üç tanrının (Ka(y)ra Han, Erlik Han, Umay Ana) statüsü bu bağlamda belirlenmiştir.

1. Ka(y)ra Han

Yerin yer olduğunda, her yer sularla kaplıyken sadece tanrı vardır ve hep göklerde uçar. Hiçbir zaman yorulmaz. Çünkü konacak yer yoktur ve o tanrıların babasıdır. Hiçbir şey yokken de var olan Ka(y)ra Han, her şeyin yaratıcısı, merhametli ve iyi yürekli bir tanrıdır. Yarattığı her varlık bir iyilik düşüncesinden türemedir. 'Ak ine"den aldığı ilhamla bütün varlıkları yaratmıştır (Çoruhlu, 2010, s. 44). Ka(y)ra Han yarattığı yerin ortasında dokuz elli bir çam ağacı, her dalı altında da bir adam yaratmıştır. Bu adamlar insanların atalarıdır. Ülgen, Kızagan ve Mergen adında üç oğlu vardır. Dürüst ve adaletli aynı zamanda koruyucudur. Onun emrine bakan bir ulusu vardır (Ögel, 1993, s. 451-465; Uraz, 1994, s. 62).

Ka(y)ra Han, mekânı yüceltilmiş gökyüzü olan, her şeye gücü yeten, yaratıcı, bilge, insani zayıflıklar göstermeyen, güçlü, cesaretli, sabırlı ve erdemli bir Tanrıdır. Cesaret gücü, sabır ve erdem yüceliği, yücelikte kutsallığı beraberinde getirmiştir. Onun bu özellikleri insanların zihninde her şeye gücü yeten, üstün ve tüm olumlu özellikleri kendinde toplayan bir varlık olarak en üst seviyede konumlandırılmasına zemin hazırlamıştır.

2. Erlik Han

İlkel büyük tanrıların bazıları cisimsizdir. Sadece adları bilinir, görünmezler, büyük bir gücü ellerinde tutarlar. Ancak bazı tanrılar cisimlendirilmiştir ve Erlik de bu cisimlendirilmiş tanrılardan biridir. İnsan kılığında gözüken 'antropomorf tanrı'lardandır. İnsanlarla ilişkileri diğer tanrılara göre fazladır (Uraz, 1994, s. 45, 47).

Yeraltına mensup kötü ilah veya ruhların başında *şeytana* karşılık gelen *Erlik* bulunmaktadır. Erlik, her çeşit hastalığı insanlara musallat ederek onlardan kurban ister. Bu kurbanlar verilmediği takdirde öldürdüğü insanların canlarını yakarak yeraltı dünyasında köle olarak çalıştırır. Şaman dualarında bir canavar olarak tasvir edilen Erlik, sağlam vücutlu bir ihtiyar olarak kabul edilir. Saçları, kaşları ve gözleri siyah ve kıvrıkcık, çatal şeklinde uzamış sakalı olan, yaban domuzuna benzeyen azı dişli, yılan kamçılı ve kara renkli bir ata veya öküze binen Erlik'in bazı yerlerde demirden kılıcı ve kalkanı ile tasvir edildiği bilinir (Çoruhlu, 2010, s. 54).

Erlik Han, yerin altında kara bir güneş yaratarak o güneşin kara ışığı ile yerin altını aydınlatmıştır. Yeraltında bir sarayı vardır damı demirden, ocağı balçıktan yapılmıştır. Bu

sarayın kapısında gümüştten bir tahtı bulunmaktadır. Kılıcı ve kalkanı demirden yapılmıştır. Dokuz boğa eyerlenmiş bir şekilde onun emrinde bulunmaktadır. Yerin altında oturan Erlik Han, kardeşi Ülgen'e hiç benzemez. Ka(y)ra Han'ın oğlu olmasına rağmen emrinde bulunan ikinci derecedeki kötülük tanrıları ve ruhlarıyla insanlara kötülük yapar ve bu kötü işler onu mutlu kılar. Oysaki kendi oğulları da iyi tanrılardır. Bütün kötü ruhlar onun idaresi altındadır. Erlik'in beş oğlu, iki kızı vardır. Yaşadığı âlem dokuz tabakaya ayrılmıştır. Bu tabakaların her birinde kötü ruhların temsilcisi olan birer tanrı vardır ve o tanrılar da Erlik'in idaresindedir. İnsanlar, Erlik'ten ve Erlik'in gazabından korkarlar, bu gazaptan korunmak için kurban keserler (Uraz, 1994, s. 58-59). Çünkü Erlik kıskançtır. Ka(y)ra Han'ın sahip olduklarına o da sahip olmak ister. Bir han olmasına rağmen tatminsizdir, daha fazlasını ister. Bu yüzden Ka(y)ra Han'a karşı çıkar ve insanları doğruluktan ve iyilikten ayırmak için elinden geleni yapar (Ögel, 1993, s. 451-465).

Erlik Han, fiziki özellikleri bilinen, tasvir edilebilen cisimlendirilmiş bir tanrı olarak mitik anlatılarda yer almaktadır. Söz konusu fiziki özellikleri ile bile kötü ve aşağı olan yeraltına ait bir varlık olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Sahip olduğu kara sıfatıyla bir kez daha alçaltılır. Kötülüğün ve hilekârlığın sembolik ifadesi olur. Saygınlık ve yücelik bakımından halkın zihnindeki konumlandırılışı yerin altıdır. Halk arasında sıkça kullanılan "yere batasica", "yerin dibine giresice" gibi beddualar Erlik'e ve ona ait olan kötü, olumsuz dünyaya gönderilmek istenen kişiye verilecek en büyük ceza olarak görülür. Bu bakış açısı Erlik'in halkın algısındaki yerine ve dolayısıyla statüsüne işaret eder.

3. Umay Ana

Etene ve doğurganlık tanrıçası olan Umay, itibar sahibidir ve toplumda saygın bir yeri vardır. İmparatoriçe (Hatun) diye adlandırılır. Bütün hükümdarların karısı ona benzemektedir. Kutunu, Umay'dan alan "Hatun" onun yardımıyla çocuğunu dünyaya getirir (Çoruhlu, 2010, s. 39). Gök ile bir görülür. Bu onun saygınlığını artırır (Bonney, 2000, s. 1102).

Çocukları ve hayvan yavrularını gözeten, koruyan büyük bir tanrıçadır (Uraz, 1994, s. 81). Umay genellikle çocuklarla beraberdir ancak kimi zaman onları terk eder, bu durumda çocuk hastalanır. Kırgızlarda Umay, aynı zamanda bol ürün almaya, mal mülkün artmasına da yardım eder. Devleti ve hâkimiyeti koruyan bir ilahe olan Ötüken ve onun kültüyle ilişkilendirilen Umay, korumacılık vasıflarıyla benzerlik gösterir. Güneşle ve güneşin ısı vermesinden hareketle ateş ve ocak kültüyle de bağı vardır (Çoruhlu, 2010, s. 41).

Soy devamlılığının âdeta sembolü olan ateş ve ocak kültüyle birleştirilen Umay Ana, neslin sürekliliğinin sağlanmasına yardım ettiğinden toplum tarafından benimsenmiş ve büyük itibar görmüştür. Gerçek dünyanın zorluklarıyla baş edemeyecek durumda olan yeni nesilleri koruması Türk toplumunun değer yargılarına uygun olarak Umay Ana'ya statü

bakımından ayrıcalık getirmiş ve saygın bir yer kazandırmıştır. Türkiye'nin pek çok şehrinde kötü ruhların yeni doğan bebeğe ve annesine zarar vereceği inancıyla lohusa kadın ile bebek yalnız bırakılmaz, çeşitli nesnelere kullanarak ve uygulamalar yaparak korunurlar. Burada kadınların ve çocukların koruyucu ruhu olarak Umay Ana görülmektedir.

B. Yunan Mitlerinde Kahramanın Statüsü

İnsani özelliklerin ön plana çıktığı Yunan mitlerinde, Tanrı ve Tanrıçalar olağanüstü güç ve nitelikleri olmakla beraber insana ait görülen pek çok duygu ve davranışı anlatılarda sergilemektedir. Bu bağlamda çalışmada Zeus, Hera ve Aphrodite statüleri açısından değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

1. Zeus

Rheina ile Kronos'un oğludur. Egemenliğini bir çekiliş sonucu elde eder. Bu çekilişte ona gökler çıkmıştır. Zeus çok eşlidir, farklı kadınlardan birçok çocuğu vardır. Zeus'un her zaman çok akıllı ve kuvvetli olduğu söylenemez. Onun insana özgü pek çok yönü vardır, bu zaafı Hera'yı çok kızdırır. Zeus dünyadaki düzenin bir koruyucusu olarak yapılan anlaşmaları gözetip yabancıları ve ondan yardım isteyenleri koruyarak yapılan bütün iyi ve kötü işleri bağışlar (Fink, 1997, s. 332-336).

Zeus, Tanrıların tanrısı, tanrıların babası ve büyüğüdür. Tanrıların tanrısı Zeus, göktür, Gök Tanrı'dır, gökle ilgili doğal güçlerin hepsini kişileştiren varlıktır. Işık, aydınlık, bulut, gök gürlemesi, şimşek, yıldırım Zeus'un egemenliği altındadır. Zeus daha ilkel bir evren görüşünde Uranos, Gök Tanrı diye adlandırılan doğanın kendisi değil, doğayı insan düzenine benzer bir düzene sokup yönetimini ele alan bir insan Tanrıdır. Bütün krallar Zeus'tan doğma ve yetişmedir (Erhat, 2003, s. 293-297). Zeus'un gücü, bütün tanrıların güçlerinin toplamından büyüktür. Bu demektir ki diğer tanrılar ona itaat etmek zorundadır. Buna rağmen ona karşı koyanlar, onu aldatanlar çıkmıştır. Zeus âşık olur, kadınların peşinden koşar ancak aşk ve kadın yüzünden ululuğu kaybetmemiştir (Hamilton, 2002, s. 12, 14).

Zeus, Troya Savaşı'nın gizli kahramanı bir bakıma da başrol oyuncusudur. Çünkü O, İda Dağı'nın tepesi olan Gorgaros Zirvesi'nden savaşı yönetmektedir. O istemeden ve onun buyruğu olmadan hiçbir şey olmaz. Diğer tanrıların buyruklarını insanlara aktarmak işi ise Zeus'un kuşu kartalın görevidir (Erhat, 2003, s. 294). İlyada'da Zeus görülmektedir, eylemleri takip edilebilir. Odyssea'da ise doğrudan doğruya değil ancak bir sunu yapıldığında, dua edildiğinde, ant içildiğinde Zeus'un etkisi görülmektedir. Varlığını kuşu kartalı,



gök gürültüsünü veya şimşegi kullanarak belli eder. Zeus; konuksever, ılıman, zalimce düşünceleri olmayan, merhametli, hakka dayanan insanca bir düzenin kurucusu ve koruyucusudur. Bazı olaylarda ise Zeus'un üzerinde de bir güç vardır ki o da kadedir (Erhat, 2003, s. 296).

Silahlı yıldırım olan Zeus'un, Ombrios ve Hyettios (yağmurlu), Urios (iyi rüzgarlar gönderen), Astrapios (şimşek gönderen), Bronton (gürleyen), Georgos (çiftçi), Chthonios (yerde oturan) gibi unvanları fırtınayla, yağmurla, üretkenlikle ilgili yönlerini ortaya koyar. Zeus yağmuru kontrol eder, tarlaların bereketini artırır (Eliade, 2014, s. 95-96). Zeus'un sıfatları Hypsibremetes (göklerde gürleyen), Asteropetes (şimşek savuran), Terpikeraunos (yıldırım seven), Erigdoupos (uzaklardan gürleyen, gök gürültüsü, uzaktan duyulan yankılanan), Aigiokhos (kalkanlı), Kronosoğlu ve Olymposlu soyadı yerine kullanılır. Bu, Zeus'un belli bir kuşaktan ve tanrı soyundan geldiğini gösterir (Erhat, 2003, s. 294).

Pek çok iyi sığata ve özelliğe sahip olan Zeus, Yunan mitlerinde en büyük Tanrılardan biri olarak kabul edilir. Mekânı gök ve yüksek yerlerdir. İyi özellikleri onu erdemli bir Tanrı olarak gökyüzünde yaşatır. Bununla beraber Zeus'un pek çok insani zayıflığı olduğu yaşam biçiminden anlaşılmaktadır. Zeus, güçlü ve cesur bir Tanrı olmakla birlikte sabırsız ve acelecidir. Bu durum ise sahip olduklarını kimi zaman basit bir şekilde kaybetmesine neden olur.

2. Hera

Hera, Kronos ile Rheia'nın kızı, Zeus'un eşidir ve Zeus ile diğer Olympos'lu tanrıların kız kardeşidir. Kendi kocasıyla yatmaktan çekinen, dedikodulardan korkan bir tanrıçadır (Erhat, 2003, s. 136-137). Ares, Hephaistos, Eileithyia ve Hebe'nin annesidir. Roma'da evin ve evliliğin koruyucusu olarak Iuno ile eş tutulur. Tanrısal kocası Zeus'un sayısız kaçamağına çok kızar ve onunla birlikte olanları ve Zeus'un bunlardan olan çocuklarını nefret ve kinle takip eder (Fink, 1997, s. 131). Homeros destanlarında 'inek gözlü', 'ak kollu' veya 'altın tahtlı' diye nitelenen Hera'nın kişiliği ve efsaneleri hep bir kavga, kin, hınç ve geçimsizlik havası yansıtır, sevimsiz bir tanrıçadır. Dırdırcı, kıskanç, hırçın, inatçı, düzen kuran, sevgi ve nefretinin nedeni hiçbir mantığa dayanmayan, silah ve yetkilerini kötüye kullanmaktan çekinmeyen bir tanrıçadır. Bu sıfatların hepsi ona Homeros tarafından yakıştırılmıştır (Erhat, 2003, s. 135). Bununla birlikte Hera, evlilik kurumunun ve evli kadınların koruyucusu olduğundan kendisine büyük itibar gösterilir (Hamilton, 2002, s. 15).

Zeus'un yanında eşi ve ailesinin önemli bir ferdi olarak yaşamını sürdüren ve yüceltilmiş mekânlarda görülen Hera kıskançlık, kızgınlık, hırçınlık gibi insani zayıflıklarına rağmen tıpkı Umay Ana gibi soy devamlılığının ve kadınların koruyucusu kimliğiyle statü bakımından önemli bir konumdadır.

3. Aphrodite

Babası Uranos'tur. Uranos'un Kronos tarafından orakla kesilip denize atılan cinsel organı etrafında oluşan köpükten dünyaya gelmiştir. Bu yüzden "köpükten doğan" olarak anılır (Fink, 1997, s. 49-51). Aşk, Aphrodite ile anılır, onun gerçekleştirdiği en önemli iştir (Yörükkan, 2000, s. 22). Aphrodite, hem ölümlülerin hem de ölümsüzlerin akıllarını çelen aşk ve güzellik tanrıçasıdır. Onsuz sevinç de mutluluk da olmaz (Hamilton, 2002, s. 18, 19). Homeros bu Tanrıça'ya *Altın Aphrodite* derken şairler, Aphrodite'yi güzeller güzeli, işveli, cilveli ve gönül alıcı olarak tanımlarlar. Sevgiyi, aşkı simgeleyen bu tanrıça bu büyüü kendi kendine değil, çevresinde olan diğer tanrısal varlıkların aracılığıyla gerçekleştirir. Şairlerin ve sanatkarların ilham kaynağı olan Aphrodite'nin öfke anları, oç aldığı zamanlar korku vericidir. O, hiç çekinmeden tanrılarla beraber olur ve onlardan çocuğu dünyaya gelir. (Erhat, 2003, s. 42-44).

Aphrodite'nin olağanüstü doğumu ona, daha dünyaya gelirken ayrıcalıklı bir statü sağlar. Ancak çokeşlilik ve sahip olduğu fiziki özellikleri kötüye kullanması etrafındakileri kızdırır. Ona kin duymalarına neden olur. Çeşitli erdemlere sahip olmayışı, öfkelenmek ve intikam almak gibi insani zayıflıkları ağır bastığından olağanüstü özelliklerine rağmen toplumun zihninde yüksek bir mevkide olduğu söylenemez.

C. Mısır Mitlerinde Kahramanın Statüsü

Tanrısallığın bir kutsiyet etrafında görüldüğü Mısır mitik anlatılarında kimi zaman bir destan kahramanının kimi zaman da bir hikâye kahramanının özelliklerine yaklaşan bir tip sergilendiği görülmektedir. Bu bağlamda İsis, Osiris ve Horus statüleri bakımından değerlendirilmiştir.

1. İsis

Thoth, yeşil ürünlerin tanrısı ve ulu tanrıça İsis'in babasıdır. İsis, kral-tanrı Osiris'in kız kardeşi ve aynı zamanda karısı, güneş-tanrı Horus'un da annesidir. Başında ay taşıyan bir inek biçiminde imgelenen İsis, toprak, toprak ürünleri, deniz ve yeraltı ülkesine egemen olup yaşamla ölümü elinde tutan, ayrıca büyü yoluyla doğa güçlerini yöneten bir tanrıçadır (Rosenberg, 1998, s. 244; Erhat, 2003, s. 162). İsis hizmetçilerle konuşur, onların saçlarını örür, onları parfümler (Rosenberg, 1998, s. 246, 247).

İsis, üretim ve tüketim ile yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgide statü bakımından oldukça önemli bir yere sahiptir. Başında taşıdığı ay sembolik olarak doğurganlığın ifadesidir. Başka pek çok kültürde kadın ve çocukları koruyan Tanrıçaların dengi konumundadır. Bu durum ona hem bir güç katmış hem de



tevazu sahibi bir kişi gibi davranmasını sağlamıştır. İsis bir tanrıça olmasına rağmen kendine göre statü bakımından daha alt konumda görülen hizmetkrlarla vakit geçirip, onlarla ilgilenmiştir.

2. Osiris

Osiris'in babası krallık kurumunun tipik simgesi olan tanrı Gebeb'tir. Babası, yetkilerini oğlu Osiris'e bırakır. Osiris, İsis ile evlidir. Osiris dünyaya geldiği zaman her yana "Her şeyin hakimi doğdu" diye bir ses yayılmış ve böylelikle Osiris aşağı ve yukarı Mısır'ın kralı olmuştur. O ideal bir kraldır. Mısır onun döneminde en parlak zamanını yaşamıştır. İlahi ve şarkı söyleyerek, müzikle fikirlerini ifade ederek insanları ikna etmiştir. İnsanlığın iyiliği için çalışmış, topraktan daha iyi ürün alabilmeleri için onlara tarımı, bağcılığı ve çeşitli el sanatlarını oğretmiştir. Kabileler halinde yaşayan halkını birleştirmiş, medeni bir toplum olmalarını sağlamış, barış içinde yaşamaları, çalışmaları için çeşitli kurallar ve kanunlar göndermiştir. Tanrılarına, onların buyruklarına saygı duymayı ve onlara ibadet etmeyi oğretmiştir (Rosenberg, 1998, s. 244; Erhat, 2003, s. 232; Seyidoğlu, 1995, s. 62).

Olağanüstü özelliklere sahip Osiris'in bilgelik ve erdemlilik gibi vasıflara sahip olduğu, dünya düzenini sağlayan pek çok kural ve yöntemi kendi halkına oğretebildiği ve insani pek çok özellik taşıdığı görülmektedir. Köken olarak soylu ve kutsal bir aileye mensup olması halkının onun koyduğu kurallara bağlılık göstermesinde etkili olmuştur. Halkın zihninde Osiris, yüksek bir statüye sahiptir.

3. Horus

Horus, İsis ve Osiris'in oğludur. Osiris'in ardından Yukarı ve Aşağı Mısır'ın kralı olmuştur. Tıp biliminde çok yetenekli, sağlıklı bir gençtir. Zehirli bir yılan veya en güçlü aslan bile Horus'u öldüremez çünkü O, Re ve İsis tarafından korunmaktadır. İnsandan hayvana dönüşebildiği gibi ölümsüz bir göze de sahiptir. lmş olan babasının tohumlarından doğduğundan, Horus, ller ve yaşayanlar arasında bir aracı olarak seçilmiştir. Kadınlar ve erkekler, hayattayken yaptıkları iyi işleri kaydetmesi için Horus'a dua ederler ve ölümden sonra tekrar hayata dönmek için Osiris'e yakarırlardı. Meclisteki tanrılar Horus'u, babası gibi tüm yeryüzünün efendisi olarak kabul ederler. Horus bir kez daha Mısır'da adaleti ve düzeni kurduğundan onun hkmdarlığıyla ülkesine zenginlik geri gelmiştir (Rosenberg, 1998, s. 251, 252).

Adaleti sağlayan bir hükümdar olarak Horus, sağlıklı bir genç olarak tarif edilmiş, kendisine insani özellikler de yüklenmiştir. Bununla birlikte yaşam ile ölüm arasında gidip gelebilen, ölümsüz bir göze ve dönüşüm özelliğine sahip bir tanrı olan Horus, olağanüstü ve tanrısal özellikleriyle de statü bakımından önemli bir yerdedir. Sahip olduğu ölümsüz gz, insanların Horus'a saygı duymalarını sağlar.

III. DESTAN KAVRAMI

Destan kelimesi dilimize, Farsça'da "efsane ve mesel ve hikâyet-i güzeşteğân" anlamında kullanılan "dastân" kelimesinden ses ve anlam değişikliği ile girmiştir. Destanlar doğrudan doğruya olmasa bile tarihle bağlantılı yönleri olan, kahramanlık unsurunun ön planda olduğu, olayların daha çok bir şahsın etrafında toplandığı, bir milletin ortak değer ve kabullerini dile getiren, nesilden nesile aktararak günümüze taşınmış genellikle manzum olarak görülen bir anlatı türüdür (Yıldız, 1995, s. 3, 5-8).

Bir toplumda, millî kültürü besleyen, geliştiren ve onu biçimlendiren kaynakların önemli bir kısmı o toplumun sanat ve estetik değerlerinde, masallarda, destanlarda halk edebiyatında ve halk biliminin değerler sisteminde mevcuttur. Bir toplumun kültürel değerlerini ve yaşayış biçimlerini ortaya koyan anlatı türleri, o milletin devlet düzenini, siyasi, sosyal, iktisadi yapısını sembolize eder (Türkdoğan, 1999, s. 9-12). Olağanüstü unsurların hâkim olduğu destanlarda kahramanların mücadeleleri ve halkı çeşitli zorluklardan nasıl kurtardıkları konu edilir. Kahramanların mücadele alanları yer altı ve yeryüzüdür. Kahramanlar bu dünyalara ait olağanüstü yaratıklarla savaşmak ve onları alt etmek zorundadırlar. Atı, destan kahramanının en büyük yardımcısıdır.

Her destan, anlatılan kahramanın âdeta hayat hikâyesidir. Bu hikâye genellikle yaşlı bir anne babadan doğan bir çocuğun kahramanlık hikâyesini anlatır. Uzun bir bekleyişten sonra doğan çocuk kahramanlık göstererek bir isim almaya hak kazanır. Kahramanlık yaparak veya olağanüstülük göstererek evlenir. Amacı kendi ulusunun ve ailesinin düşmanlarını yok etmek ve bütün Türk kavimlerini bir imparatorluk adı altında birleştirmektir. Destan kahramanı bunu gerçekleştirebilirse amacına ulaşmış demektir (Yıldırım, 2006, s. 60).

Görüldüğü üzere destan kahramanı için aşk ikinci plandadır. Dolayısıyla aktif bir yaşam içinde kocalık statüsü hakanlık statüsünden sonra gelir. Her ne kadar kahraman evlilik için çaba sarf ediyor gibi görünse de bunu gerçekleştirebilmek için de kahramanlık göstermesi, birtakım sınavlardan geçmesi, hem akıl hem de bilek gücünü ortaya koyması gerekmektedir.

Destan kahramanı, mitlerdeki tanrılar ve tanrısal güçleri ellerinde barındıranlarla gerçek hayattaki insanlar arasında köprüler oluşturmaktadır (Necatigil, 2002, s. 13). Toplumsal dinamikler ve tarih sahnesinde bıraktıkları iz dikkate alındığında bazı destan kahramanlarının ön plana çıkması kaçınılmazdır. Oğuz Kağan, Gılgamış ve Manas bu örnekler arasındadır.

IV. DESTAN KAHRAMANLARININ STATÜLERİ: YÖNETİCİ KAHRAMANLARIN STATÜSÜ

1. Oğuz Kağan

Oğuz Kağan'ın, yüzü gök mavisi, ağzı kıpkırmızı, benzi ateş gibidir. Gözleri al al, saçları kapkara ve kaşları perilerinkinden güzeldir. Ayakları öküz ayağı gibi, omuzu samur omuzu gibi, göğsü koca ayınki gibidir. İnsan olmasına rağmen vücudunun hemen her yeri kılımla kaplıdır. Anne sütünü sadece bir kez alır ve ondan sonra bir daha emmez. Pişmemiş et ve aş yemek ister. Birdenbire dile gelir ve konuşmaya başlar. Öylesine güçlüdür ki at sürülerini güder ve o atlara biner (Bang-Arat, 1988, s. 13-14).

Türklerin eski zamanlarda yaşamış, fetihde sınır tanımayan hanlarından biri Oğuz Kağan'dır. Onun fetihleri sayesinde Türkler çok geniş topraklarda hâkimiyet kurmuşlardır. Oğuz Kağan'ın altı oğlu ve yirmi dört torunu vardır. İslamiyet sonrası Oğuz Kağan anlatılarında o kavmini hak dinine sokmak için Tanrı tarafından gönderilmiş bir hükümdar olarak kabul edilir. Oğuzların tek eşli bir yaşamı tercih ettiği ve eşlerinin fikirlerine saygı gösterdikleri gibi kadınların toplumda söz sahibi olduğu da ifade edilebilir (Sümer, 1992, s. 272-273, 291).

Fiziki özellikleri anlatılan Oğuz Kağan, çizilen bu portre ile olağanüstülüğünü gösterir. İnsani özellikleri olağanüstülüklerle birleşen, toplumunu geleceğe taşıyan bir alp tipini ortaya çıkarmaktadır. Destan kahramanlarında aranan güçlü, adil, cesur ve yiğit olmak gibi temel ve çok önemli nitelikler halkın zihninde kahramanı yöneticiliğe taşıyan özelliklerdir. Oğuz Kağan'ın destan boyunca bu özellikleri taşıyan bir yönetici kahraman olduğu görülmektedir.

2. Gilgames

Gilgames, Uruk şehrinin kralıdır. Bu şehrin en görkemli tapınağı ona aittir ve bu tapınağı kendi inşa etmiştir. Gilgames, 2/3 tanrı ve 1/3 insandır. Siyah saçları omuzlarında, sakalı ve bıyığı hafif kırlaşmış, uzun boylu, adaleli, iri gövdeli yakışıklı ve güçlüdür. Halkı,

onu kendilerinden üstün ve farklı meziyetlere sahip bulduğundan onda bir tanrısallığın olduğuna inanmıştır. Annesi bilge tanrıça Nintu, babası Uruk krallığı yapmış bir ölümlü olan asil Lugalbanda'dır. Gilgames ulu tanrıça Nintu tarafından yaratılmıştır. Bu yüzden tanrılar tarafından desteklenir. "Her şeyi gören ve bilen" demek olan Gilgames, gerçekten de bilgili, akıllı ve yol göstericidir. Okumayı, yazmayı bilir (Çığ, 2000, s. 9-10).

Genç bir kralken etrafına vahşi bir boğa kadar korku salan Gilgames, korku nedir bilmeyen, büyük bir güreşçi ve savaşçıdır. Dua eden, yakışıklı, cesaretli, bilge bir kahraman olan Gilgames aynı zamanda zalim bir hükümdardır. Buna rağmen o gördüklerini düşünüp yorumladığı ve amacı



bilgiyi elde etmek olduğu için diğer kahramanlardan farklı bir özellik göstermektedir. Amacına ulaşmak için cesaretin yeterli olmadığını fark etmesi onun erdemli bir kahraman kimliği kazanmasını sağlamıştır. O, büyük bir azim, hırs ve tahammülle insanın ölümsüz olamayacağını öğrenmiştir. (Rosenberg, 1998, s. 262-264).

Kimi zaman insana ait zayıflıklar gösterebileceği gibi çoğu zaman toplumun da saygısını kazanmasını kolaylaştıran tanrı soylu olma özelliği Gılgamış'ın statüsünü belirleyen en önemli özelliklerinden biridir. Bu kutsiyetin yanında karizmatik bir lider portresinin çizildiği anlatıda en yakın arkadaşını kaybedince derin bir üzüntüye kapılacak kadar naif bir birey tipi de çizilmiştir. Düşünen, sorgulayan, idealinin peşinden gitmeyi tercih eden ve bu uğurda mücadeleyi göze alan Gılgamış, pek çok kişinin sahip olmak istediği özellikleri taşıdığından statü bakımından oldukça yüksek bir konumda olan yönetici kahramandır.

3. Manas

Manas, Kırgız Hanlarından Uruz Han'ın torunudur. Babası Yakup (Cakıp) unvanı ile anılmaktadır. Doğumundan önce Kırgızların kurtarıcısı olacağı kâhinler tarafından bildirilmiştir. On iki yaşında yedi yüz kişilik bir Çin ordusunu kumandanları ile mağlup eder. Beline saplanan demiri senelerce kimseye hissettirmeden kapanmış bir yara içinde taşır. Hilelerden kendi gücüyle kurtulur. Bir han olduğu için halkına hizmet etmek, onları rahat ettirmek çabasıdadır. Bu yüzden halka musallat olan sıkıntılarla kutsal bir kişiliğe sahip olan Manas uğraşır. Halk onu bu şekilde görmüş ve kabullenmiştir. Halkı için çalışan bir hükümdar özelliği göstermektedir (Öztürk, 2000: s. 281, 284, 285).

Çeşitli olağanüstülöklere sahip bir destan kahramanı olan Manas, destanda ifade edilen soy silsilesine istinaden bir milletin soy devamlılığını sağlayan gerçek bir insan tipini yansıtmaktadır. Gücüyle hilelerden kurtulan, kendini halkına adanmış, onların huzurunu önceleyen bir hükümdar olarak yüksek bir statüye erişmiştir. Uzun süren mücadelelerin sonunda galip gelen Manas, insanüstü bir çaba ve beceriye sahip olduğunu ispat etmiştir.

V. HALK HİKÂYESİ KAVRAMI

Hikâye kelimesi eğlendirmek amacıyla *taklit* anlamına gelir. Başkalarının tavrı, davranış, ses ve karakterlerini biraz gülünç tarzda taklit eden kişilere *hakiya* denilmektedir. Gerçek hayattan alınan ve okuyucuların/dinleyicilerin bildikleri maceralar ve konular anlatılır (Alptekin, 2016, s. 15).

İslam medeniyetinin etkisi Türkler arasında tam olarak yerleşmeden önce halk hikâyelerini anlatma görevi ozanlarındır. Kopuzu eşliğinde diyar diyar dolaşarak eski menkıbevi kahramanların hikâyelerini anlatan bu ozanların adları, İslam kültürünün etkisiyle *âşık-saz şairi* olarak değişmiştir. Bir kısmı yüksek zümrelere hitap etmekle beraber

klasik tahsil gören nedimlere, *kıssahan* veya *meddah* denilmiştir. Hikâye anlatıcıları olan meddahlar, *meddah* olarak anılmadan önce Araplarda *kussas* ve Acemlerde *kıssa-han* olarak bilinmişlerdir. Bu anlatı türü, İran hikâye anlatma geleneğinin devamı niteliğindedir (Köprülü, 2004, s. 318-320, 327).

Meddah ile âşık arasındaki en önemli farklardan biri, meddahın tavrında dramatik izler olmasına karşılık, âşığın sanatında epik tür özelliklerini yansıtmasıdır. Meddah, dinleyicileri etkisi altına alır ve dinleyicileri hikâyenin içine çeker, âşık söylediği türküler ve deyişlerle dinleyicileri gerçek hayata yaklaştırır. Halk hikâyeleri olayları ve kişileri idealleştirirken meddah hikâyelerinde gerçekçi bir yaklaşımla karşılaşılır. Meddah hikâyelerinde anlatıcı birden çok kişinin taklidini yapmak zorundadır. Buna karşılık halk hikâyesi anlatıcısının böyle bir kaygısı yoktur. Ancak o da hikâyeyi süsleyecek açıklamalar yapar (Nutku, 1997, s. 64, 75). Bu gelenek uzun yıllar sürmesine rağmen destandan halk



hikâyesine geçişin tarihi XVI. asırdaki tarihi belgelerin yetersizliğinden tam olarak bilinmemekle beraber Yıldırım Bayezid, II. Murat, Fatih Sultan Mehmed'in saltanatları süresince saraylarında kıssahanların bulunduğundan söz edilmekte ancak meddahların isimleri zikredilememektedir. Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nden öğrenilen bilgilere göre XVII. yüzyılda da meddah ve kıssahanlar varlıklarını korumaktadırlar (Köprülü, 2004, s. 328-332).

Yeni ve farklı bir çeşit özelliği gösteren halk hikâyeleri bununla birlikte destan türünün niteliklerinin birçok özelliğini korumaya devam etmiştir. Zaman içinde sosyal şartların etkisiyle destan söyleme geleneği yerini hikâye anlatma geleneğine bırakmıştır (Boratav, 1988, s. 63). Halk hikâyeleri, kahramanlık ve aşkın bir kahraman etrafında anlatıldığı türlerdendir. Edebi ve estetik açıdan taşıdığı motiflerle geçmişten günümüze kültürel yönden bağlar kurarak âşık tarzı şiir geleneği ve müziği, tahkiye geleneği ve meddahlık geleneğinin taşıyıcısı konumundadır (Çelepi, 2015, s. 157). Bu özellikler bütünüyle değerlendirildiğinde halk hikâyelerinde insanlık âlemi açısından en önemli ve temel gereksinimlerden biri olan aşka büyük ölçüde yer verildiği görülmektedir. Dünyayı anlama, oluşum ve dönüşümleri açıklama çabalarının ardından destan çağında kendine bir yurt arayan kahraman, temel ihtiyaçlarını tamamladıkça insani duygu ve düşüncelere anlatılarda daha geniş ölçüde yer vererek dinleyicide/okuyucuda estetik bir haz da uyandırmıştır. Bu hazzın yükselebilmesi metinde yer alan engel ve oyunların gerçekçi olması ve dolayısıyla

anlatılan kahramanların statüleriyle yakından ilgilidir. Kahramanların özellikle ailelerine bağlı statüleri söz konusu anlatılarda meydana gelen gerilimin yapı taşı oluşturmaktadır.

VI. HALK HİKÂYESİ KAHRAMANLARININ STATÜLERİ: BİREY KAHRAMANLARIN STATÜSÜ

Halk hikâyelerinde kahramanların statüleri değerlendirilirken mitik dönemden halk hikâyesine geçiş sürecinde bireyselleşmenin yaşandığı görülür. Bununla beraber kahramanın ailesi ve yakın çevresiyle olan bağları, statünün belirlenmesinde temel bir rol üstlenmektedir.

Halk hikâyelerinde yer alan kahramanların statüleri 'verilmiş' ve 'kazanılmış' olmak üzere iki başlık altında değerlendirildiğinde verilmiş statünün kahramanın yaşamının yönlendiricisi konumunda olduğu, özellikle sevdiği kişi ile evlenebilme noktasında ailelerin statülerinin önem kazandığı görülmektedir (Çelepi, 2015, s. 168). Bu bağlamda kahramanlar statüleri belirlenirken ailelerinden bağımsız düşünülmemelidir. Aileler de başlı başına bir birey gibi toplumda kendi özellikleri bağlamında bir yer bulmaktadır. Günümüzde de bireyler, toplumda belirli ve tanımlı olabilmek, statülerini ifade edebilmek için kendilerini taşıdıkları 'soyad'larıyla aile ve sülalelerine bağlı tutmaktadırlar.

1. Kerem ile Aslı Hikâyesi

Hikâyenin yazma, basma nüshaları, çeşitli rivayetleri, Kerem tiyatroları bulunmaktadır (Elçin 2000, 11-12). Bu çalışmada yazma nüshaya göre değerlendirme yapılmıştır. Kerem ile Aslı hikâyesinde kahramanların hayatlarıyla sosyal çevre arasındaki ilişkilerden hareketle yaşanan hayata geçmek mümkündür. Hikâye her ne kadar bilinmeyen bir zamanda geçse de işlediği konu itibariyle tüm zamanları ilgilendirir (Elçin, 2000, s. 32).

1.1. Kerem

Hatice Sultan ve Sururi Şah'ın oğullarıdır. Uzun yıllardan sonra bir dervişin keramet göstermesiyle dünyaya gelmiştir. Babasının Keşiş Yahud'a verdiği sözle doğduğu günden itibaren Aslı'nın kismetidir. Gerçek adı 'Şah Gülşen'dir. On beş yaşında kâmil olan Şah Gülşen bu zamana kadar hocası Sofu tarafından eğitilir. Hikâyede 'dolu' içme, Kerem'in Aslı'yı görüp bayılmasıyla olur. Kerem, Aslı'ya âşık olur. Ancak Aslı, Kerem'in duası sonucu Kerem'e âşık olur. Rüyasında 'bade' içen Kerem şiir söylemeye başlar. Aslı'ya kavuşabilmek için çeşitli engelleri aşar (Elçin, 2000, s. 12-15, 18). Zengin ve adaletli bir padişahın oğlu olan Kerem, bilgi, zekâ ve muhayyilesini geliştiren bir ortamda gençlik çağına girince babasının karşı çıkmasına rağmen sevgilisi için rahatını, malını, huzurunu terk ederek yola çıkar.

Saz şairliğinin esaslarından biri seyahat, diğeri ise şiir söylemektir. Kerem aşkı için her türlü kazanımını geride bırakarak halkın gönlünü fethetmeyi başarmıştır (Elçin, 2000, s. 32-33). Kolay kazanılan hiçbir şey, halkın gözünde değerli değildir. Bir kişinin birey olabilmesi, toplumda söz ve statü sahibi olmasının belirleyicisi, zorlukları veya engelleri aşmaktaki

çabası ve istikrarıdır. Halk hikâyelerindeki kahramanların durumu halkın düşüncelerinin yansıması olarak düşünülmelidir.

1.2. Aslı

Şiraz şehrinde yaşayan Aslı bir keşiş olan Yahud'un güzeller güzeli kızıdır. Bir derviş sayesinde uzun yıllardan sonra dünyaya gelmiştir. Asıl adı Meryem'dir. Babasının Sururi Şah'a verdiği sözle doğdukları günden itibaren Kerem'in kismetidir. Kerem'in duasıyla rüyasında bade içer ve Kerem'e duyduğu aşk alevlenir (Elçin, 2000, s. 12-15).

Doğumlarından itibaren bir olağanüstülük gösteren kahramanlar, bu farklılıklarını Kerem'in duasının kabul olmasıyla da sürdürmüşlerdir. Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan saz şairliğinin temelleri bir kutsiyet etrafında ve inanç çerçevesinde Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınmıştır. Şiir söyleme yeteneğinin dua sonucu Aslı tarafından kazanılması bu durumun ispatı niteliğindedir.

1.3. Kahramanların Aileleri

Biri şah oğlu biri de Keşiş kızıdır. Şahlık idari anlamda keşişlik de dini anlamda sosyal statüyü belirleyen önemli görevlerdir. Her ikisi de toplumda itibar gören kişilerdir. Aralarında akrabalık yoktur ancak her ikisi de çocuklarını geç elde ettikleri için beraber olmalarını dilerler ve bunun için sözleşirler. Hikâyenin başında bu statü farkı âşıkların kavuşmasını engeller ancak halkın gönlü onların kavuşmasından yanadır.

2. Tahir ile Zühre Hikâyesi

Tahir ile Zühre hikâyesinin Anadolu ve Anadolu sahası dışındaki Türk boylarında ve Türklerle kültürel bağları bulunan diğer milletlerde sözlü, yazma ve matbu kaynaklarda pek çok eş metni bulunmaktadır (Türkmen, 1998, s. 5).

2.1. Tahir

Bir vezir oğludur. Uzun yıllar sonra bir derviş duasıyla dünyaya gelir. Adı bile derviş tarafından belirlenmiştir. İleride sevgilisi olacak olan Zühre'yle aynı sarayda büyürler. On yaşına kadar birbirlerini kardeş zannederler. Tahir akıllı, yakışıklı ve güçlü bir yiğittir. İyi bir eğitim almıştır. Zühre'ye kavuşabilmek için zindanlarda kalmayı göze alır. Hatta kadın kılığına bile girer. Tahir aynı zamanda bir ozandır. Usta-çırak ilişkisiyle saz çalmayı öğrenir (Türkmen, 1998, s. 209-249).

Tahir, gerek ifade edilen fiziki özellikleri gerekse aldığı eğitim, sahip olduğu ailenin konumu vb. gibi nedenlerle statü bakımından yüksek bir konumdadır. Sevdiği için her türlü engeli aşabilecek gücü kendinde bulan kahraman, saz çalmayı öğrenen bir ozan oluşuyla toplumun zihninde ait olduğu konumu inanç temelli bir kutsiyet etrafında pekiştirmiştir. Tahir, destandan halk hikâyesine geçiş sürecinde alp tipinin âşık tipiyle birleştiği bir kahraman olarak görülmektedir.

2.2. Zühre

Padişahın uzun yıllardan sonra derviş duasıyla doğan kızıdır. Çok güzel bir kızdır. Tahir'le aynı sarayda büyür ve birlikte eğitim alırlar. Uzun yıllar ayrılık hasreti çeker ancak Tahir'e duyduğu sevgi azalmaz. O da şiir söyleme yetisine sahiptir ve bir ustadan saz çalmayı öğrenir (Türkmen, 1998, s. 209-249).

Tahir'le hemen hemen aynı özelliklere sahip olan Zühre, Tahir gibi aşkına sahip çıkan ve destandan halk hikâyesine geçiş sürecinin özelliklerini sürdüren bir kadın tipi olarak görülmektedir. Sevdiğine kavuşabilmek için benzer zorluklara göğüs gerer, bu engelleri aşmak için çabalar, sevdiğinden vazgeçmez. Kahramanın zoru aşması veya engelleri aşabilmek için gösterdiği çaba, toplumun bakış açısının ve hayatı anlamlandırma çabasının bir tezahürü olarak değerlendirilebilir. Kahramanın kadın veya erkek olmasından ziyade mücadelecî bir ruha ve ruhun özelliklerine sahip olmasının statüyü belirleyen asıl unsurlardan biri olduğu söylenebilir.

2.3 Kahramanların Aileleri

Tahir ve Zühre'nin babalarının pek çok eş metinde kardeş veya statü bakımından yüksek bir mevkide gösterilmesi hikâyede gerilimin artmasına neden olmaktadır. Bazı eş metinlerde Tahir'in hayatının kurtulmasına, pek çok eş metinde de 'söz kesme' ritüelinin gerçekleşmesine yardımcı olacaktır. Eş metinlerin hemen hepsinde Zühre'nin babası aristokrat bir zümreden, Tahir'in babası da Zühre'nin babasından hemen sonra gelen sosyal bir statüye sahiptir (Türkmen, 1998, s. 32-33).

Zühre, padişah kızı ve Tahir de vezir oğludur. Her ikisi de aynı şartlarda büyümelerine rağmen statü devreye girer ve bir kölenin ortalığı karıştırmasıyla Tahir ve Zühre'nin aileleri, onların birleşmelerine engel olur. Ailelerin zihninde bir padişah kızı ancak bir padişah oğluna layıktır. Fakat buna rağmen sevgililer birbirlerinden vazgeçmezler. Çünkü onlar bu dünyada olmasa bile öteki dünyada mutlaka birlikte olabileceklerini düşünürler.

3. Ferhat ile Şirin Hikâyesi

3.1 Ferhat

Horasan'ın meşhur boyacısı Behzad'ın nakkaş olan oğludur. On beş yaşlarında, son derece hünerli ve yakışıklı olan uzun boylu, geniş omuzlu, ince belli, gür kaşları olan bir delikanlıdır. Şirin'in yüzünü bir kere görerek âşık olması onun için dağları delmesine yeter. Ferhat, Şirin'e kavuşabilmek için her türlü zorluğa katlanır. Onda da ozanlık yetisi vardır. Ayrıca Ferhat'ın kutsî bir yanı vardır. Mühmine Hatun, Ferhat'ı gördüğü rüya sonucu serbest bırakır (B.N, 1982, s. 3-48).

Ferhat da diğerk halk hikâyesi kahramanlarının pek çoğunda olduğu gibi fiziki özellikleri itibariyle yakışıklı ve yetenekli bir kişi olarak tanıtılmıştır. Aşk için engelleri aşmasının yanında ozanlık yetisine sahip olması Ferhat'a da yüksek bir statü kazandırmıştır.

3.2 Şirin

Horasan eyaletinin bir köşesinde bulunan büyük bir şehrin melikesi olan Mühmine Banu'nun yeğenidir. Güzelliği dillere destandır. Kaşları keman, kirpikleri âdeta bir ok, on dört yaşlarında güzeller güzeli bir kızdır. Ferhat'ı bir kez görür ve ona tüm kalbiyle âşık olur. Ferhat'a derdini anlatabilmek için şiir söyler (B.N, 1982, s. 3-48).

Şirin, adıyla müsemma bir güzeldir. Ferhat'ı görür görmez âşık olup ona ulaşabilmek, haberleşebilmek için şiir söyler. Bu hikâyede gerilimi yaratan esas unsur, Şirin'in bir melike olan Mühmine Banu'nun yeğeni olmasından kaynaklanan statü farkıdır.

3.3 Kahramanların Aileleri

Bu hikâyede Ferhat sıradan birinin oğlu, fakir bir nakkaş, Şirin ise bir melikenin yeğeni, sultan ve zengindir. Âşıklar birbirlerini türlü cefalara katlanacak kadar sevmelerine rağmen bu statü farkı onlar için ciddi bir engeldir. Aileleri akraba değildir ve maddi olarak birbirlerine denk değildirler. Bu hikâyede âşıkların durumunun neredeyse temel belirleyicisi ailelerinin statüleridir.

SONUÇ

Mitlerde karşımıza bir kutsallık çerçevesinde çıkan tanrı kahramanlar bilge, cesaretli, güçlü, sabırlı, erdemli ancak kimi zaman kıskançlık, nefret, kin gibi duygularla kimi zaman da aldatma, eziyet etme ve öç alma şeklindeki insani zayıflıklarla görülmektedirler.

Destan kahramanları belli tanrısal özellikleri ya soylarında ya da benliklerinde barındırmakla beraber birçok olağanüstülüklerle de sahip genellikle insan veya kimi zaman da tanrısal özelliği olan insan ve yönetici kahramanlardır. Bu kahramanlar güçlü, iradeli, zeki, bir topluluk üzerinde hâkimiyet kurabilen karizmatik kişilerdir. Ayrıca yaşam biçimleri ve coğrafyaları da tanrılardan farklıdır.

Halk hikâyelerindeki kahramanlar insandır. Bireyselleşme sürecini yansıtan kahramanlar aşkın ve sevginin peşindedir. Birey kahramanlar, çoğu zaman akıl, bilek ve yürek gücünü birleştirerek; ellerindeki sazları, dilindeki şiirleri hislerine tercüman olarak kullanmış ve aşkları için her türlü tehlikeyi göze almışlardır. Buna karşılık destanlarda yer alan kahramanlar yaşam koşullarının etkisiyle aşka daha az yer ayıran hareketli ve savaşçı bir kimlik kazanırlar.

Anlatıma dayalı olan bu türler genel itibariyle değerlendirildiğinde kahramanlar, kronolojik sırayı takiben mekân olarak gökyüzünden yeryüzüne inmişlerdir. Mitlerde tanrılar genellikle gökyüzünü kendilerine mesken tutarlarken, halk hikâyesindeki

kahramanlar yeryüzünü tercih ederler. Bu noktada destan kahramanları bir geçiş dönemi özelliği gösterirler. Destan kahramanları yeryüzünde yaşarlar ama aynı zamanda da tanrısal bir gücü bünyelerinde barındırırlar. Bu yüzden 'gök'le olan bağları kuvvetlidir.

Böylelikle hem mekân hem de güç ve irade kullanımı açısından incelenen mit, destan ve halk hikâyeleri arasında bu bağlamda bir farklılık görülmektedir. Yaşam standartları ve koşulları kahramanları birtakım kutsiyetlerden uzaklaştırmadan insanileştirmiş, Tanrı kahramanlardan birey kahramanlara dönüştürmüştür.

KAYNAKÇA

- Alptekin, Ali Berat (2016). *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bang,W.-R.Rahmeti Arat (1988). *Oğuz Kağan Destanı* (yay. haz. Muharrem Ergin). Ankara: Hülbe Basım ve Yayın A.Ş.
- B.,N. (1982). *Ferhat ile Şirin*. İstanbul: Şenyıldız Yayınevi.
- Bıçak, Ayhan (2012). *Evren Tasavvuru Kendini Bilmek ya da Evreni Kurmak*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Bonnefoy, Yves (yönetmen) (2000). *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*. (çev. Levent Yılmaz). Ankara: Dost Kitabevi.
- Boratav, P.Naili (1988). *Halk Hikâyeleri ve Hikâyeciliği*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Çelepi, Mehmet Surur (2015). "Halk Hikâyelerinde Aşk ve Statü". *Türkmen Bilgesi Fikret Türkmen Armağanı* (ed. İbrahim Dilek-Ferah Türker). Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, s. 157-170.
- Çığ, Muzaffer İlmiye (2000). *Gilgames-Tarihte İlk Kral Kahraman-*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Çoruhlu, Yaşar (2010). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Demir, Ömer ve Mustafa Akar (2005). *Sosyal Bilimler Sözlüğü*. Ankara: Adres Yayınları.
- Elçin, Şükrü (2000). *Kerem ile Aslı Hikâyesi (Araştırma-İnceleme)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Eliade, Mircea (1993). *Mitlerin Özellikleri* (çev. Sema Rifat). İstanbul: Simavi Yayınları.
- Eliade, Mircea (2014). *Dinler Tarihine Giriş* (çev. Lale Arslan Özcan). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Erhat, Azra (2003). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Fink, Gerhard (1997). *Antik Mitolojide Kim Kimdir* (çev. Ümit Öztürk). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Hamilton, Edith (2002). *Mitologya* (çev. Ülkü Tamer). İstanbul: Varlık Yayınları.
- İnan, Abdülkadir (2006). *Tarihte ve Bugün Şamanizm-Materyaller ve Araştırmalar-*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Köprülü, M. Fuat (2004). *Edebiyat Araştırmaları 1*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Marshall, Gordon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Nutku, Özdemir (1997). *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Ögel, Bahaeddin (1993). *Türk Mitolojisi*. C.I. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Önal, Mehmet Naci (2009), "Kutsalın Türk Kültüründeki İzleri: Tanrısal Simgelik". *Millî Folklor*, S. 84, s. 57-72.
- Öztürk, Ali (2000). *Çağları İçinde Türk Destanları*. İstanbul: Alioğlu Yayınevi.
- Rosenberg, Donna (1998). *Dünya Mitolojisi-Büyük Destan ve Söylenenler Antolojisi-* (çev. Koray Atken vd.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Seyidoğlu, Bilge (1995). *Mitoloji Üzerine Araştırmalar-Metinler ve Tahliller-*. Kayseri.
- Sümer, Faruk (1992). *Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri- Boy Teşkilatı- Destanları*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Necatigil, Behçet (2002). *100 Soruda Mitolojya*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Türkçe Sözlük* (2005). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkdoğan, Orhan (1999). "Türk Destanlarında Millî Kültür Kalıpları". İstanbul: *Türk Edebiyatı*, S. 303.
- Türkmen, Fikret (1998). *Tahir ile Zühre (İnceleme-Metin)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Uraz, Murat (1994). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Düşünen Adam Yayınları.
- Yıldırım, Dursun (2006). "Türk Kahramanlık Destanları", *İslamiyet Öncesi Türk Destanları* (haz. Prof. Dr. Saim Sakaoglu- Prof. Dr. Ali Duymaz). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Yıldız, Naciye (1995). *Manas Destanı (W. Radloff) ve Kırgız Kültürü ile İlgili Tespit ve Tahliller*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yörükkan, Turhan (2000). *Yunan Mitolojisinde Aşk*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.

Bir Olağanüstü Çocuk Figürünün Etrafında: Recaizade Mahmut Ekrem'in Nijad Tipolojisi

DR. ÖĞR. ÜYESİ BİLGİN GÜNGÖR*

Öz

Tanzimat döneminin ve Türk romantizminin öncü isimlerinden olan, edebî eserlerinden çok edebiyat kuramına dönük olarak ortaya koyduğu eserleriyle bilinen ve bu nedenle çağdaşları tarafından “üstad” kabul edilen Recaizade Mahmut Ekrem, 15 yaşında kaybettiği oğlu Nijad Ekrem'i sıklıkla şiirlerine ve mensur şiirlerine konu edinmiştir. Bu eserlerde Nijad, okurun karşısına olağanüstü bir figür olarak çıkar: Bir filozof gibi derin düşüncelere yönelir; en ince zevkleri bulunan sanatçılarla hemen hemen aynı estetik duyarlılığı taşır; milli ve dini hassasiyetleri son derece gelişmiştir; olgun insanlara yakışır şekilde saygı ve nezaket sahibidir. İşte bu çalışmada, söz konusu özellikler ekseninde, Nijad'ın olağanüstü bir figür olarak tipleştirilmesinin üzerinde durulacak ve daha çok eser-merkezli bir okuma perspektifinden hareketle Ekrem'in *Tefekkür* ve *Nijad Ekrem* adlı eserlerinde beliren tipolojik yönelim üzerine bir yorumsamaya gidilecektir.

Anahtar sözcükler: Nijad Ekrem, tip, Tanzimat şiiri, çocuk, olağanüstülük.

AROUND AN EXTRAORDINARY CHILD FIGURE: RECAİZADE MAHMUT EKREM'S NİJAD TYPOLOGY

Abstract

Recaizade Mahmut Ekrem, who is one of the leading names of Tanzimat period and Turkish romanticism, is known for his opinions about literary theories rather than literary works and hence, he is recognized by his contemporaries as “master”. He often brought his son Nijad Ekrem, whom he lost at the age of 15, into his poems and prose-poems. In these works, Nijad appears as an extraordinary figure in the face of the reader: He, like a philosopher, goes to deep thoughts; has almost the same aesthetic sensitivity as artists who have the finest pleasures; his national and religious sensitivities improved greatly, and he has respect and grace of mature people.

This work will focus on the characterization of Nijad as an extraordinary figure in the context of mentioned features, and an interpretation will be made on the typological

* Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi TDE Bölümü, orcid.org/0000-0001-7702-1668, bilgingunor@yandex.com. Gönderim tarihi: 24.01.2018 Kabul tarihi: 03.03.2018

orientation in Ekrem's works *Tefekkür* and *Nijad Ekrem* by means of a more work-centered reading perspective.

Keywords: Nijad Ekrem, type, Tanzimat poem, child, miraculousness.

GİRİŞ

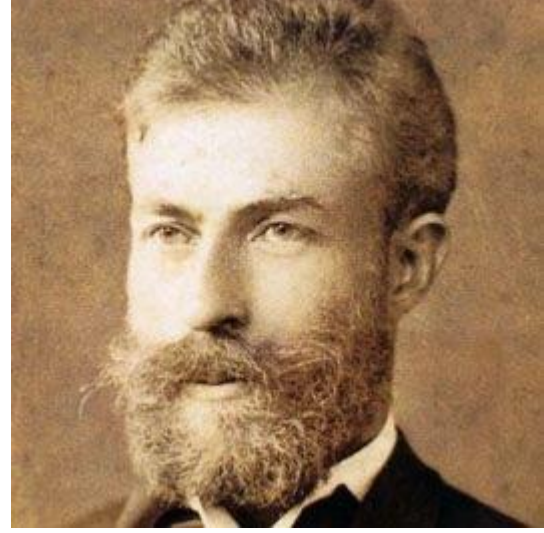
Edebiyat tarihlerinde Tanzimat edebiyatı ikinci dönem öncülerinden birisi olarak kabul edilen, fakat İsmail Parlatır'ın da belirttiği gibi "sanatçı" yönünden çok "kuramcı" yönüyle öne çıkan, bu nedenle de "üstad" olarak vasıflandırılan (2012: 9), özellikle de "sanatın maksadı güzelliştir" (RME2014b: 134) yargısından da anlaşılacağı üzere edebiyatın işlevselliğini salt estetik bir mahiyette kavrayarak ve bu kavrayışı hem kendi dönemindeki hem de sonraki kuşaklara yayarak modern sanat duyarlılığını¹ Türk edebiyatı özelinde tesis eden Recaizade Mahmud Ekrem'in eserlerinde tipolojisi şüphesiz en net çizilen figür, 15 yaşında ölen² oğlu Nijad Ekrem'dir. Ekrem, Nijad'ın doğumundan sonra pek çok şiirinin estetik düzlemine bir şekilde onu dâhil eder, ona olan sevgisini ortaya koymaktan çekinmez. Nijad, birazdan da görüleceği gibi, 1910'da yayımlanan ve Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından "Filhakika ne *Rûbab*, ne de *Mâi ve Siyah* bu mektebin iki şaheseri olmalarına rağmen Servet-i Fünun edebiyat davranışını bize onun kadar çıplak vermezler" sözleriyle Servet-i Fünûn estetiği içerisinde konumlandırılan (Tanpınar 2007: 431) *Nijad Ekrem*'de tipolojik açıdan en küçük ayrıntılarıyla birlikte ortaya konulur. Fakat, söz konusu tipolojiye geçmeden evvel, konuyla ilgili açıklayıcı bir mahiyet arz edeceği için, öncelikle, Ekrem ile oğlu arasındaki ilişkinin ve bunun eserlerine yansımış biçiminin ele alınması gerekmektedir.

Ekrem, kendisi gibi hastalıklı ve hassas bir bünyeye sahip olan Nijad'ı çok sever ve ona neredeyse takıntı derecesinde bir bağlılık gösterir. Öyle ki Nijad'ın doğumuyla hayata yönelik kötümser bakışı bir tarafa bırakarak iyimserleşir ve üretken bir tavır takınır; bir anlamda hayata sürekli "Nijad merkezli" bakmaya başlar. 1886'da yayımladığı *Tefekkür* kitabında, bu kötümserlikten iyimserliğe dönüşün izlerine rastlamak mümkündür. Sözelimi, "Mağmum bir günde"ki "samimi" düşüncelerinin yankısını nakşetmek istediği söz konusu kitabın bir yerinde Ekrem'in, geleceğinden çok umutlu olduğu ve "melek" diye vasıflandırdığı Nijad'ın kendi dünyasına katılmasından duyduğu mutluluğu şu satırlardan kolaylıkla anlayabiliriz:

¹ 18. yüzyıl Avrupa'sında gerçekleşen sanat-zanaat ayırımında ölçüt, sanatın salt estetiğe dönük işlevselliği olarak konumlanır. Immanuel Kant, Alexander Baumgarten gibi düşünürlerin estetik kuramlarında sanatın yegâne işlevinin güzelliği olarak konumlanması, bu hususta bir örnek olarak gösterilebilir. İşte modern sanat duyarlılığı da söz konusu konumlanış ekseninde başlar. Bkz. Larry Shiner, *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, s. 19-43.

² Ekrem, yaş konusunda "on beş sene 6 ay" vurgusunu yapar: "Nijad ancak 15 sene altı ay muammer olabildi." (Ekrem 2014: 16b)

“Ne ömür şey bu melek!. Ya Rab, sana nasıl hamd ü senâ edeceğimi bilemem. Bana hayat içinde diğer bir hayat.. cihan içinde diğer bir cihan.. bir cihân-ı feyz-â-feyz bahş ettin!.. Avalime sığmayan âsâr-ı kudret ve inayetinin bir numune-i letâfeti de bu melek değil mi?. Bu masumun şu mini mini parmakları.. o küçücük elleri bir zaman gelip de memleketinin menfaati için kalem tutacak, vatanının selâmeti için kılıç sallayacak öyle mi?.. Bu ufacık vücut bir vakit gelip de ailesinin saadeti için çalışacak, evlâdının terbiyesi için uğraşacak öyle mi?.. Bu da birtakım vezaifin esiri, bu da bir takım amalin mukayyedi. Hasılı bu da bir adam olacak öyle mi?...”(RME 2014a: 301-302)



Yine aynı kitaptaki şu satırlarda, çok sevdiği Nijad sayesinde “gülşen-i ümmid”inin “handân” ettiğini dile getirerek, hayatındaki dönüşümün izlerini okurun dikkatine sunar: “Sür şimdi zevkini şu na’îm-i sabâvetin,/Bak sonra hâline o hıyâban-ı behcetini:/Seyr et ne hoş bahardır ol âlem-i sebâb,/Seyr et neş’elerle doğar onda âfitâb,/Seyr et nedir safâ-yı seher feyz-i mâhtâb../Ey gülşen-i ümmîdimi handan eden çocuk!”(RME 2014a: 323)

Peki Ekrem’in Nijad’a yönelik -belki de modern şiirimizde bir ilk olan³, daha sonra Tefik Fikret’in *Haluk* tipi⁴ çerçevesinde göreceğimiz- bu yoğun sevginin etkenleri salt bir baba duyarlılığı çerçevesinde açıklanabilir mi? Elbette bu sevgide, söz konusu duyarlılığın yanında başka etkenlerin de söz konusu olduğu düşünülebilir. Bunlar arasında en mühimi, Ekrem’in, kendisi gibi hassas bir sanatkar olan babası Mehmet Recai Bey’in ölümü sonrası hissettiği yalnızlığı Nijad’la giderme çabasıdır. Ekrem, babası Mehmet Recai Bey’e sağlığında son derece bağlı olmuş; aralarında bir baba-oğul ilişkisi değil, âdeta bir yakın dostluk ilişkisi kurulmuştur. Onun ölümünden sonra ise Ekrem hayat karşısında kötümserleşmiştir. Nijad’ın doğumu, işte bu kötümserleşmeye karşı bir reaksiyon olarak belirmiş gibidir. Bunu, *Nijad Ekrem* kitabında Nijad’la girdiği bir diyalogdan anlayabilmek mümkün görünmektedir:

“Nijad! [...] Mehmet Recai ile yirmi beş yıldan ziyade bir arada bulunduk. Ben ona yalnız muti ve hürmetkâr bir oğul değil idim. O da bana yalnız müşfik, vazîfe-perver bir baba değil idi. Biz birbirimizin muhibbi, hem-demi, mahremi idik. Biz

³ Bu ilklilik konusunda, Tanzimat döneminin ünlü şairlerinden ve devlet adamlarından Âkif Paşa’nın torunu için yazdığı mersiyeye akla gelebilir. Fakat söz konusu mersiyenin, dörtlülük biçimiyle ve oldukça sade bir dille yazılmasına rağmen tam olarak modern şiir duyarlılığına sahip olduğu düşünülemez; divan edebiyatındaki mersiyeye geleneği çerçevesinde idrâk edilebilir. Nitekim İbrahim Kavaz, Âkif Paşa’nın şiirlerinde yeniliğe doğru çabaları, modern edebiyat dairesinde yapılan bir atılım değil, modern edebiyata giden yola yapılan birkaç katkı olarak görür. Bkz. İbrahim Kavaz, *Belgelerle Âkif Paşa: Hayatı ve Eserleri*, Üniversite Kitabevi, Elazığ 2002, s. 62.

⁴ Ekrem’in Nijad’a yönelik yoğun sevgisinin bir benzerini Fikret’le oğlu Halûk arasındaki ilişki çerçevesinde de düşünebiliriz. Fikret, çok sevdiği ve üzerine düştüğü Halûk’u, “Halûk İçin”, “Halûk’un Sesi”, “Promete” gibi bazı şiirlerinin estetik düzleminde bir merkez olarak konumlandırmıştır. Bkz. Tefik Fikret, *Rûbâb-ı Şikeste ve Diğer Eserleri*, Haz. Fahri Uzun, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2010, s. 138, 142, 80.

birbirimizi çok severdik. O dünyadan gidince ben pek yalnız kaldım. Hayattan hoşlanmamağa başladım. Sonra Allah seni bana ihsan etti. Sen onun yokluğundan gelen can sıkıntısını bana unutturur gibi oldun. O bana vaktiyle ne idiyse şimdi ben de sana öyleyim. Ben ona vaktiyle ne idiysem şimdi sen de bana öyle olmalısın değil mi, oğlum?” (RME 2014a: 191)

Ekrem’in ilk çocuğu ve “nazik hayal” (Ekrem 2014a: 224) olarak gördüğü Piraye’nin henüz bir yaşında iken ölmesi; “Nijad’dan aşağı sevmedi[-ğini]” (Ekrem 2014a: 320) belirttiği Emced’in küçük yaşlardan itibaren yatalak hasta olarak kalması da bu bağlamda birer etken olarak düşünülebilir. Yakın bir ilişkide olduğu ve yoğun bir sevgi beslediği babasının ölümü dışında hayatındaki bu üzücü gelişmelerin de Ekrem’de bir boşluk duygusu yarattığını ve Nijad’a son derece yoğun bir sevgi beslemeye yönelttiğini söyleyebiliriz. Nijad’ın 15 yaşında ölümüyle ise Ekrem, o zamana kadar hiç hissetmediği boşluk ve yalnızlık duygusuna düşer. Onun için hayata yeniden iyimser gözlerle bakmak artık mümkün olmaz. *Talim-i Edebiyat*’ın yazımına devam etmek veya Meşrutiyet yıllarındaki çeşitli görevlerde bulunmak (Parlatır 2012: 18-19) dahi onun oyalanmasına yeterli gelmez. Artık Ekrem için sürekli bir matem hayatı söz konusudur; hatta dostları Tevfik Fikret ve Hâlid Ziya dahi zaman zaman bu matem hayatına ortak olur. Nijad’ın ölümü sonrası ziyaret ettikleri Ekrem ile olan bir anekdot bu hususta önemli bir örnek değeri kazanır:

“Geçenlerde Tevfik Fikret’le Halit Ziya Bey gelmişlerdi. Ben Nijad’ın bazı metrukât-ı kalemiyyesini karıştırıp yine muttasıl ağlıyordum. Beni bu halde gören bu iki muhibb-i vefâkârım kim bilir ne derece müteessir oldular ki onlar da, belki arzuları hilâfına, bilâ-ihitiyâr girye-rîz olmağa başladılar. O zaman, yüreğimin üzerinde dağlar kadar sıklet-bahş olan bâr-ı azîm-i felâket birden bire ber- taraf oluyormuş gibi bir hâl-i hiffet hissettim. Ben yine ağlıyordum ama artık o ağlayış acı değil bilâkis pek tatlı, pek rûh-perver idi.” (RME 2014a: 225)

İşte Ekrem’in Nijad’la –yukarıda kısaca özetlediğimiz- ilişkisi, Ekrem’in sanat hayatını doğrudan etkiler. Nitekim Nijad’ın doğumunun sevinciyle kaleme aldığı, belki de heyecanını ve acısını samimiyetle yazmasından ötürü düzensiz bir şekilde ortaya çıkardığı⁵ *Tefekkür* ve ölümünün hüznüyle ortaya çıkardığı *Nijad Ekrem* adlı kitaplarında odak nokta Nijad’ın bizzat kendisidir. Fakat belirtmek gerekir ki Nijad’ın tipolojisi *Tefekkür*’de pek belirsiz kalır; söz konusu tipoloji birtakım sevgi ve bağlılık ifadeleri ile somutlaşmaktan öteye geçmez. Nijad’ın asıl tipolojisini *Nijad Ekrem*’de buluruz; bu eserde Nijad hemen hemen her yönüyle resmedilir ve onun adeta tipolojik bir haritası ortaya çıkarılır. Bu çalışmada amacımız söz konusu iki eser dâhilinde fakat daha çok *Nijad Ekrem* temelinde Nijad’ın tipolojisindeki temel özellikleri saptamak ve böylelikle onun Ekrem tarafından nasıl

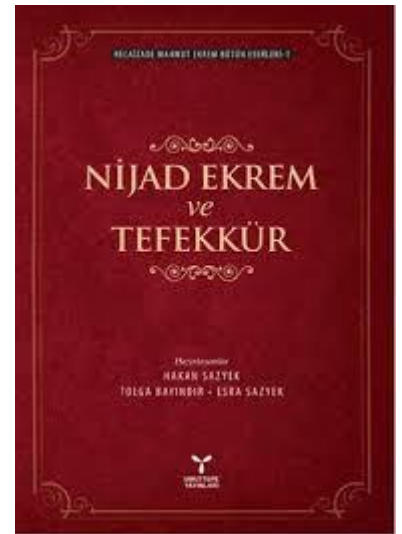
⁵ Burada “düzensizlik” ifadesini, plansızlık bağlamında kullanılmaktadır. Ekrem’in söz konusu iki kitabı, biçimsellik/kompozisyon açısından plansız bir görünüm arz eder.

bir tip çerçevesinde estetik düzleme dâhil edildiğini ortaya koymaktır. Eklemek gerekir ki, *Tefekkür ve Nijad Ekrem*'deki estetik düzlem, salt nazım şeklinde değil, aynı zamanda yer yer nesir biçimindedir. Fakat söz konusu nesri, Ekrem'in ilk olarak "nesr-i muhayyel" (RME 2014b: 39) olarak isimlendirdiği, fakat sonrasında Halid Ziya'nın "mensur şiir" tabirini uygun gördüğü (RME 2014b: 211) bir tarzda, yani "serbestâne tasvî-i efkâr ü hissiyata müsait olan" (RME 2014b: 46) bir şekil içerisinde değerlendirebiliriz. Bunların her birinde şairane hisler ve şiire özgü armonik unsurlar somutlaşma zemini bulur. Dolayısıyla Nijad tipolojisinin izsürümünde bulunulurken, bu nesirler de dikkate alınacaktır.

OLAĞANÜSTÜ BİR ÇOCUK PORTRESİ: NİJAD

Nijad tipolojisi üzerine ilk olarak belirtmemiz gereken, söz konusu tipolojinin olağanüstü bir mükemmeliyet çerçevesinde somutlaştığıdır. Nijad, Ekrem nazarında şahsında bütün iyi özellikleri toplayan, yaşından büyük marifetler sergileyen bir çocuk olarak görülür ve o şekilde estetik düzleme dâhil edilir. Şüphesiz böyle bir dâhil ediliş, yer yer, geleneksel dinî/tarihî kişilik anlatılarındaki olağanüstülükleri veya geçmişten günümüze sanatçı biyografilerinin yazımında –Ernst Kris ve Otto Kurz tarafından tespit edilen- belli motifler eksenindeki mükemmelleştirme çabalarını (Kris-Kurz 2016: 9-20) anımsatmaktadır. Gerçi Nijad ne bir tarihî/dinî kişilik ne de -piyano çalmasına ve bazı şiirler kaleme almış olmasına rağmen- bir sanatçı olarak görülebilir; nitekim Ekrem de esas olarak onu böyle sıfatlar ekseninde tasvir etmeyi amaçlamaz. Fakat yine de Ekrem'in biyografik kurgulamasında, tıpkı dinî/tarihî kişilik veya sanatçı biyografilerine dönük kurgulamalardaki gibi zaman zaman olağandışılık sınırına yaklaşan olumlu özellikler temeldir. Bu olumlu özelliklerden en çok göze çarpanı, şüphesiz, *Nijad Ekrem*'deki "Bir Cevap ki Kitap Olmalı İdi!" başlıklı yazısındaki satırlarda açığa çıkar; bu satırlarda, Nijad'ın beş yaşına kadar "biraz" çocukluk edişi fakat ilerleyen yaşlarda "dünyayı, hayatı tamamıyla anlamış" ve adeta bir büyük düşünür olarak algılayışı konu edilir. Kaynağını antik dönem mitlerinden alan aziz ve sanatçı anlatılarındaki vaktinden evvel büyüme/erken yaşta büyük gelişim gösterme motifinin (Kris-Kurz 2016: 34-45) bir benzeri de işte bu noktada belirir: "Nijad hiç çocuk olmadı diyemem: Beş yaşına kadar biraz çocukluk etti. Sekiz yaşına kadar temkinli bir genç oldu. On iki yaşında dünyayı, hayatı tamamıyla anlamış, muhite göre bir hüner ve faziletten behre-dâr bir âkıl-ı kâmil idi." (RME 2014a: 224)

Yine aynı kitapta Nijad'a hitaben kaleme aldığı "Son Söz: Hep ve Hiç!" şiirinde bu husus bir kez daha açığa çıkar.



Nijad, henüz çocuk yaşlarda hayatın anlamını kavramış, onun gözyaşı dahi bir “pür-felsefe bir şi’r” hâline gelmiştir: “Pür-felsefe bir şi’r idi giryende hayâtın; / Mâhiyyeti pek belli idi sende hayatın.”(RME 2014a: 230)

Fakat bu erken gelişmeyi erken ihtiyarlayış takip eder; Ekrem, Nijad için bu hususta “on beş yaşına vasil olunca sanki ihtiyarladı” (RME 2014a: 224) ifadesini kullanır.

Nijad’ın tipolojisine dönük kurgulaştırmada ortaya konulan ve dikkat çeken bir başka özelliği, onun millî duyarlılığının yüksek bir mertebede olmasıdır. Bu durum en çok *Nijad Ekrem*’deki “Galeyân-ı Hamiyyet” başlıklı yazıda açığa çıkar. Burada Ekrem, Nijad’ın oldukça vatansever olduğunu, Türklüğünü iftiharla karşıladığını, nitekim bu duyarlılığından ötürü “tarihi, coğrafyayı hâl-i hâzırında ulûm-ı sâirenin hepsinden ziyade sev[-diğini]” (RME 2014a: 77) dile getirir ve hemen ardından bu yüksek millî duyarlılığın somutlaşmasına örnek olarak Nijad’la Taksim’deki Topçu Kışlası’nın önünden geçtikleri sırada rast geldikleri manzara karşısındaki izlenimlerini nakleder. Kışlanın önünden askerlerin tantanalı geçişi karşısında baba-oğul oldukça duygulanmıştır; fakat özellikle Nijad’ın bu esnadaki tutumu daha çarpıcıdır. O, bu sahne sırasında gözyaşlarına hâkim olamaz. İşte Ekrem bu gözyaşlarını onun “mübarek” ve yüce vatan sevgisinin bir delili olarak görür: “Onun gözlerinden yaşlar dökülüyor, meğer o ağlıyormuş! Bu ağlayışın ne mübarek, ne âlî bir hiss-i necîb-i vatan-perverî ilcasıyla vuku bulduğunu anlamak muhtâc-ı teemmül değildi. ‘Aferin Nijad! – dedim – berhudar ol.. Allah seni vatana bağışlasın!’”(RME 2014a: 78)

Fakat Ekrem, bu esnada Nijad’ın sadece vatanseverliğinin ne kadar yüksek bir mertebede oluşunun somut göstergesine değil, aynı zamanda söz konusu sahne ile daha da yükselen vatanseverliğin onda ne gibi bir gelecek tasavvuru doğurduğuna şahit olur; şu cümleleri duyar Nijad’ın ağzından: “Baba! Ben asker olacak değil idim. Fakat bugün fikrim bütün bütün değişti. Ben askerden başka kat’iyen hiçbir şey olmayacağım. Lâzım gelince ben de bunlar gibi bu vatan için öleceğim. Rica ederim, beni askere verin.”(RME 2014a: 78)

Öte yandan, aynı yazıdan hemen sonra gelen ve “Nijad’a” başlığını taşıyan şiirde de Nijad’ın yüksek vatanseverlik duygusunun Ekrem tarafından alımlanış biçimine şahit olabiliriz. Bu şiirde Ekrem, adeta “Galeyân-ı Hamiyyet”in şiirsel bir yeniden-yazımına yönelir. Nijad’ın Türklüğüyle övünüşi, milli duyarlılığının son derece yüksek oluşu burada şiirsel bir tasvir imkânına kavuşur: Söz konusu şiirdeki “Fikr-i hamiyete müteşahhas misâl idin,/Kalbinde çoktu millet için gayretin senin” ile “‘Türküm!’ deyip onunla mübâhât eder idin,/Unvân-ı fahr idi sana milliyetin senin”(RME 2014a: 79) beyitleri bu bağlamda düşünülebilir.

Ekrem’in tipolojisinde Nijad’ı sadece milli duyarlılığı yüksek bir çocuk olarak görmeyiz; o, aynı zamanda, ahlâki duyarlılığı da ileri boyutta bir tip olarak belirir. Ekrem,

Nijad Ekrem'deki "Esâs-ı Ahlâk Yaradılıştır" başlıklı yazısında, İstinye'de yaptığı gezinti sırasında verdiği ahlâkî telkinleri Nijad'ın dinlemekten geri durmadığını dile getirir ve ahlâk konusunda son derece duyarlı olduğunun altını çizer. Fakat bu yüksek ahlâki duyarlılıkta en büyük etken, söz konusu telkinler değildir; Ekrem'e göre bu çerçevede yaradılışı düşünmek gerekir; nitekim yazının başlığından anlaşılacağı gibi Ekrem, ahlâkın esasen bir yaradılış özelliği olduğunu düşünür. Bu, Nijad için de geçerlidir:

"İtiraf etmeliyim ki ta küçük yaşından beri nezâhet-i etvâr u mu'âmelâtıyla herkesi kendisine mecbur-ı hürmet eden bu nâdire-i fitratın fezâil-i ahlâkiyyesine benim muavenetim olduysa bile pek cüz'îdir. Evet, Nijad'ın kava'id-i metîne-i ahlâkiyyesi de sair her türlü meziyyât-ı zâtıyyesi gibi kendisiyle beraber doğmuştu."(RME 2014a: 105)

Nijad'ın yüksek ahlâki duyarlılığındaki yaradılış eksenine vurgu yaptıktan sonra Ekrem, onun söz konusu duyarlılığının tavır ve konuşmalardaki yansısını örneklemeye çalışır. Bu örneklemeler, yalan ve kötü söz söylememek, herkese hürmet göstermek, misafire saygıda kusur etmemek gibi hususiyetler etrafında toplanır:

"Nijad müddet'ül-ömr bir kere olsun yanılıp da yalan söylememiş idi ki yalancılığın insanlığa ne kadar zül getirecek sıfât-ı zemîmeden olduğunu kendisine anlatmağa lüzum göreyim.

"Nijad'dan hiçbir zaman müstehcen bir söz veya şütüm nev'inden galiz bir tabir işitilmemiş idi ki bundan dolayı kendisini muahezeye mecbur olayım.

Nijad'ın tanıdığı veya tanımadığı bir kimseye ve hatta evimizin uşaklarına, hizmetçilerine karşı hürmet ve nezakete mugayir bir muamelesi vaki olmamış idi ki bu hâlin muvafık-ı edeb ü terbiye olmayacağını kendisine ihtar edeyim.

Nijad geceliğiyle bir misafirin huzuruna çıkmak şöyle dursun gayet lâubali olduğumuz halde hatta benim yanıma bile bir defa olsun gelmemiş idi ki bunun çirkinliğinden bahsetmiş olayım." (RME 2014a: 106)

Yine *Nijad Ekrem*'deki "Bir Cevap ki Kitap Olmalıydı!" başlıklı yazısında Ekrem, Nijad'ın adeta bir "mesih" gibi portresini çizerken, onun yüksek ahlâki duyarlılığını yeniden özetler; böylelikle bu özetlemede Nijad'ın diğer ahlâki vasıflarını da öğrenmiş oluruz. Bunlar; "kanaatkâr"lık, "âşik-ı fazîlet"lik, "şâyeste-i mahremiyyet"liktir (RME 2014a: 224). Bütün bu ifadelerden anlayabiliriz ki Nijad, bir ahlâk timsâli olarak tipolojik kurgulamaya dâhil edilir; böylelikle onun ulvî tarafı vatanseverliğin yanında ahlâkîliği de içermiş olur.

Nijad'ın tipolojisinde öne çıkan bir diğer mühim hususiyet ise büyük ölçüde yetenekli oluş noktasında düğümlenir. Nijad, küçüklüğünden itibaren derslerini hızlı bir şekilde öğrenmeye meyyaldir. Fransızcaya da erken yaşlarda ve oldukça iyi bir şekilde hâkim olmaya başlar; öyle ki zaman zaman babasıyla Fransızca konuşur. İşte bu yeteneklerinden ötürü Ekrem, Nijad'a hediye ettiği kitaplardan birinin ardına –ona hitaben- şunları not



düŖer: “YaŖına nisbetle irfan ve istidadında gördüğüm meziyet ve liyakatten dolayı müftehir ve bu bahtiyarlığa lâıık gören Cenâb-ı Hakk’a her an müteŖekkirim.” (RME 2014a: 107) Fakat Nijad’ın yetenekli bir birey olarak kurgulanıŖı, esasen, onun sanatçı kiŖiliđinin söz konusu kurgulamaya dâhil edilmesiyle anlaşılır. Nijad piyano çalar, Ŗarkı söyler, Ŗiirler ve yazılar kaleme alır; hâsılı amatör veya değil, bir Ŗekilde sanatçı kimliği kazanır Ekrem’in eserlerinde. Nitekim Ekrem, *Nijad Ekrem* kitabının hemen arkasına, onun bazı edebî yazılarını ve Ŗiirlerini (“Ziyâret-i Kabr-i Ŗemsâ”, Osmanlılarda Muhabbet-i Vataniyye” vs.) koyar. Bu noktada eklemek gerekir ki Nijad’ın sanata yatkınlığı, henüz küçük yaŖlarda belli olur ki *Tefekkür*’de bu durumu sezebilmek mümkündür. Ekrem, Nijad’ın henüz üç buçuk yaŖında bazı Ŗiirler ezberlediğini ve bunu kendisine okuduğunu; üstelik böyle bir okuyuşun da “mevzûn ve mükemmel” (RME 2014a: 314) derecede olduğunu dile getirir.

Ekrem’in kurguladığı Nijad tipolojisinde, yukarıda sıraladığımız ve net bir Ŗekilde alımlanabilen mükemmeliyete dayalı, “mesih”çe hususiyetler dıŖında, aynı doğrultuda olmakla birlikte yer yer küçük planda kalan ve satır aralarında belirtilip geçilen bazı özelliklere de rastlarız. Bunlar arasında Nijad’ın tabiat ve hayvan sevgisi, korkusuzluğu ve temkinli oluşu ilk akla gelenlerdir. Fakat söz konusu kurgulamada mükemmeliyete dayanan ve yukarıda da belirttiğimiz gibi aziz veya sanatçı biyografilerindeki motifler gibi ideal olana dönük hususiyetlerin yanında az da olsa Nijad’ın kusurlarına, en azından Ekrem tarafından olumsuzlanan özelliklere de rastlayabiliriz. Bunlar arasında en öne çıkanı Nijad’ın son derece hassas ve marâzî kiŖilik hususiyetidir. Nijad, babası Ekrem ile iŖte bu hususta birleşir; o da babası gibi son derece hassas ve hastalıklı bir bakıŖ açısıyla hayata bakar. Öyle ki Nijad, *mal dusiécle*’ın (*çağın hastalığı*) etkisi altındaki romantik Ŗairleri anımsatırcasına hayatı acılarla, kederlerle dolu bir ortam; ölümü ise bir mutluluk olarak düşüner. *Nijad Ekrem* kitabındaki “Mevt..Nijad” adlı Ŗiiri bu hususta önemli bir örnek teşkil eder. Nijad’la olan bir diyaloğunun estetik düzleme dâhil edildiği bu Ŗiirde Ekrem, oğluna ölümün “bir felâket” olduğunu, hele genç yaŖta bunun çok “müŖkil” bir durum arz ettiğini dile getirir. Fakat Nijad, babasıyla aynı düşünceyi paylaşmaz. Ona göre ölüm, ölenler için “bir sa’âdet”tir, huzur verici bir durumdur; hele de genç yaŖta ölenler için bir “ni’met”tir; onun felâketi “kalanlar” içindir:

“YanlıŖınız var, ölüm sa’âdettir...

[...]

Civân içinse hele mahz-ı ni’met olsa gerek

'Vücûdunuzla vücudum değil midir şahid?
Nedir hayât? Acı bir şey.. Bütün azâb, elem..
Memâtise ebedi ruhun istirahatidir.

Ölüm.. Evet! O da fânilerin felâketidir..
Fakat bütün bu felâket, bu hasret ü mâtem
Gidenlere değil, ancak kalanlara â'id.."(RME 2014a: 51)

Bu hassaslık esasen Nijad'ın ilk yıllarında dahi görülür. *Tefekkür'*deki "Bir Manzarâ-i Ulviyye" başlıklı yazısına eklediği şiirin bir beytinde Ekrem, onun henüz üç buçuk yaşında bazı vaziyetlerinin hüznle somutluk kazandığını ve bir "garâbetiityân" ettiğini dile getirir: "Gâhî nedir o hâl-i hazîn-i teessürün?/Her vaz'ı bir garabeti ityân eden çocuk!" (RME 2014a: 322)Yine *Nijad Ekrem'*deki "Mevt.. Nijad" başlıklı şiirin sonuna eklenen yazıdan anlaşıldığı üzere, Ekrem'e göre Nijad'ı ölüme götüren bir sebep de ondaki bu hassaslık ve maraziliktir ki bunlardan ötürü "sıhate daima lâkayd bulunur" (RME 2014a: 51) ve hayata bağlılık noktasında bir kopukluk durumu yaşar.

Nijad tipolojisindeki mükemmeliyeti ihlâl eden bir diğer önemli hususiyet de dil bilinci noktasında düğümlenir. Nijad, kardeşi Ercümen ile birlikte okuduğu Frere Mektebi'nde son derece yetkin bir Fransızca eğitim almıştır; üstelik, yukarıda da belirttiğimiz gibi, Nijad yetenekli yaradılışı sayesinde Fransızca'yı hızlı öğrenir ve hatta zaman zaman babasıyla Fransızca konuşabilecek kadar ona hâkim olur. Fakat Türkçe konusunda aynı durum görülmez; hatta Türkçesi Fransızcası yanında sönük kalır. Bu durumu, Ekrem'in kendisine yolladığı bir mektubundaki şu uyarısından anlarız:

"Fransızca tahsilini hocaların takdir ediyorlar. Fakat Türkçeni beğenmiyorum.
Oğlum, yalnız Fransızca ile kendine bir mevki'-i mümtâz temin edemezsin.
Türkçeni de Fransızcan derecesine getirmeli ve belki de ondan daha ileriye
götürmelisin. Bu maksad-ı mühimde sana şevk-ı mukaddem olacak şey de
(Ekremzade)liğini hiçbir vakitte aklından çıkarmamaktır."(RME 2014a: 110-111)

1312 tarihini taşıyan bu mektuptaki uyarıyı Nijad göz önünde bulundurup da Türkçesini Fransızca derecesine getirmiş midir, bilinmez; fakat son tahlilde Nijad tipolojisinde bu olumsuzluk başlı başına yer almaktadır.

Nijad, gerek maraziliğinden gerekse de Türkçe bilincinin eksikliğinden muaf olamasa da genel itibariyle ve yukarıda da belirttiğimiz gibi sanatçı ve aziz biyografilerini andırırçasına mükemmeliyete dönük bir tipolojik kurgu içerisinde Ekrem'in eserlerinde yer almaktadır. Tam bu noktada iki husus üzerinde durmak gerekir. İlk olarak, Nijad'ın tipolojik kurgulanışında Ekrem tek fail değildir; Ekrem'in etrafında bulunan ve Nijad'ı sevdiği bilinen bazı şair ve yazarlar da söz konusu kurgulanışa katkı sağlar; en azından Nijad tipolojisini yer yer yeniden-üretir. Sözgelimi, Ekrem'in kurucu bir fonksiyon üstlendiği Servet-i Fünun

hareketinin öncü isimlerinden Tefkik Fikret ve Hâlid Ziya'nın *Nijad Ekrem*'in sonunda yer alan yazılarında, Nijad'ın Ekrem tarafından çizilen tipolojisiyle örtüşen noktalar vardır. Fikret, Nijad'ı tıpkı Ekrem gibi "görenleri hayran eden [...] zekâ-yı müfrit, [...] istidâd-ı hârik" (RME 2014a: 239) olarak çizer, onun "hiçbir zaman çocuk olma[-diğini]" hatta "küçüklüğünden beri büyük bir adam" (RME 2014a: 240) gibi görüldüğünü dile getirir. Hâlid Ziya ise Nijad'ın evraklarındaki şiirlere değinerek Nijad'ın sanatçı duyarlılığı yönünü yeniden ve daha net bir şekilde tasvir eder; onun hem Fransızca hem de Türkçe kaleme aldığı şiirlerinden çeşitli örnekler verir. İkinci olarak ise Nijad'ın tipolojisindeki olağanüstü görünümün gerçeklikle ilişkisi hususunda okur yer yer şüpheye düşebilir. Nijad gerçek hayatta da esasen böyle bir tipolojiye sahip olabilir mi? Nijad, hakikaten de olağan hayatın akışı içerisinde bize "olağanüstü" gelen bir hayat mı sürmüştür? Nijad'ın hayatı üzerine Ekrem ve bazı dostlarının yazdıkları dışında herhangi bir belge olmadığı için bu soruya kesin bir biçimde olumlu veya olumsuz cevap vermek mümkün değildir; dolayısıyla söz konusu tipolojinin alımlanışı, zaman zaman –Tzvetan Todorov'un ünlü fantastik kuramındaki karşıtlıktan (opposition) hareketle ifade edersek- *olağanüstü* ve *tekinsiz* arasındaki⁶ çizginin ortasında konumlanacağı tahmin edilebilir. Hâliyle okurların, Nijad'ın tipolojisini alımlarken, ara ara da olsa, Ekrem'in –ve dostlarının- yoğun sevgisinin bir ürünü olarak idealize edilmiş büyük bir aziz veya usta bir sanatçı karşısında mı yoksa gerçek kurgusu hayattaki karakteriyle birebir örtüşen, üstün yetenekli ve duyarlı bir çocuk karşısında mı bulunduğu konusunda bir tereddüt yaşayacağını düşünmemek olası değildir.

SONUÇ

Tanzimat edebiyatının öncü şairlerinden ve yazarlarından olmakla birlikte daha çok kuramcı yönüyle öne çıkan ve kendinden sonraki kuşaklar nezdinde "üstad" olarak kabul edilen Recaizade Mahmut Ekrem'in eserlerinde en çok ele alınan tip, 15 yaşında vefat eden oğlu Nijad'dır. Bu hususta 1886'da yayımlanan *Tefekkür* ve özellikle de 1910'da yayımlanan *Nijad Ekrem* adlı eser büyük önem arz etmektedir.

Gerek *Tefekkür*'de gerekse *Nijad Ekrem*'de Nijad tipolojisi, hem manzum hem de mensur olarak, tıpkı dinî/tarihî kişiliklerin veya büyük sanatçıların biyografilerinde gördüğümüz mükemmelleştirmeye dönük bir kurgulanış biçimiyle ortaya çıkar; dolayısıyla Nijad, bazı istisnalarla birlikte, oldukça idealize edilmiş, olağanüstülük sınırlarına yaklaşmış bir figür olarak belirir: Erken yaşta adeta bir filozoftur; millî ve ahlâkî duyguları son derece kuvvetlidir; yer yer sanatçı duyarlılığına sahiptir; tabiata ve hayvanlara büyük bir sevgi

⁶ Todorov, alımlanma sırasında okurun olağandışı (olağanüstü) ve olağan (tekinsiz) arasında yaşadığı tereddüdü, fantastiğin en önemli özelliğinin, Bkz. Tzvetan Todorov, *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 30-31.

besler; korkusuzdur vs. Okuru alımlanış sırasında olağanüstülük ve tekinsizlik arasında bırakabilecek olan böyle bir kurgulanış biçiminde, elbette tek fail Ekrem değildir; Tevfik Fikret ve Hâlid Ziya gibi Ekrem'i "üstad" olarak vasıflandıranlar da Nijad hususunda kaleme aldıklarıyla söz konusu tipolojiye yer yer katkı sunmuşlardır.

KAYNAKÇA

- Kavaz, İbrahim (2002). *Belgelerle Âkif Paşa: Hayatı ve Eserleri*, Elazığ: Üniversite Kitabevi.
- Kris, Ernest-Kurz Otto (2016). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü*. Sabri Gürses (Çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Parlatır, İsmail (2012). *Recaî-zade Mahmut Ekrem*. Ankara: Akçağ Yayınları
- Recaizade Mahmut Ekrem (2014a). *Bütün Eserleri 1: Nijad Ekrem-Tefekkür*. Hakan Sazyek vd. (Haz.), Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem (2014b). *Bütün Eserleri 2: Takdîr-i Elhân-Kudemadan Birkaç Şair-Pejmürde-Takrizat*. Hakan Sazyek vd (Haz.), Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Shiner, Larry (2013). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. İsmail Türkmen (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2007). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Abdullah Uçman (Haz.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tevfik Fikret (2010). *Rübâb-ı Şikeste ve Diğer Eserleri*. Fahri Uzun (Haz.), İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Todorov, Tzvetan (2012). *Fantastik: Edebî Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. Nedret Öztokat (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet Romanında

Metinlerarası Unsurlar

GÜLENDAM NAZLICA KALEM*

Öz

Postmodernizmin ortaya çıktığı ve Türkiye’de yayılmaya başladığı 20. yy sonrasında bu akımın benimsendiği edebî eserlerde birtakım yeni görüşler ve yeni kullanımlar oluşmuştur. Bunlardan biri postmodern eserin yapıtaşı olarak görülen, metinlerarasılıktır. Metinlerarasılık postmodern öncesi dönemde görülebilen bir yöntem olsa da, postmodernizmle başlayan her şeyin daha önceden söylendiği inancı ile kaleme alınan eserlerde kullanımı vazgeçilmez hâle gelmiştir.

Türk edebiyatında, Dünya edebiyatında da olduğu gibi, yaygın hâle gelen bu kuramın öne çıkan isimlerinden biri de Çağdaş Türk edebiyatının temsilcilerinden biri olan Murat Gülsoy’dur. Gülsoy’un gerek hikâyelerinde gerek romanlarında karşılaşılan metinlerarasılık yöntemi son romanı *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet*’te de sıklıkla göze çarpmaktadır.

Metinlerarası unsurlar eserlerde gönderge, anıştırma, kolaj, pastiş, parodi, yeniden yazım gibi yöntemlerle kullanılabilir. Bu çalışma ile postmodernizme ve metinlerarasılığa kısaca değinilirken Gülsoy’un *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* adlı romanında kullandığı, metinlerarasılığı sağlayan unsurlar ele alınarak gösterilmeye çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Postmodernizm, postmodern unsurlar, edebiyat, roman, metinlerarasılık.

INTERTEXTUAL ELEMENTS IN THE NOVEL

YALNIZLAR İÇİN ÇOK ÖZEL BİR HİZMET

Abstract

Postmodernism which has been emerged and spread in Turkey after the 20th century has caused new ideas and uses in literary works that written with the influence of this movement. One of them is “intertextuality” which is seen as the milestone of the postmodernism. Although intertextuality is a method that can be seen before the postmodern era, it has become indispensable to use it in the works written with the belief that everything had been said before.

* Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü TDE Bölümü, orcid.org/0000-0003-3845-1838, edb1194@gmail.com
Gönderim tarihi: 18.12.2017 Kabul tarihi: 05.03.2018

Murat Gülsoy, one of the representatives of Contemporary Turkish Literature, is one of the prominent names of this theory which has become prevalent in Turkish literature as in world literature. We can see this technique in both novels and stories of Gülsoy and it is frequently used in his latest novel *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet*.

Intertextual elements can be used with methods such as submission, assimilation, collage, pastiche, parody, rewriting. In this study, we will briefly try to mention postmodernism and intertextuality and try to show the intertextual elements in *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet*.

Keywords: Postmodernism, postmodern elements, literature, novel, intertextuality.

GİRİŞ

Postmodernizm; modernitenin pratiklerinin modern teorinin düşlediği bir zeminden çıkararak kendine yabancılaştığı, kendini dönüştürüp yeni bir dönem başlattığı sürece verilen addır (Emre 2006: 34).

Postmodern eserde modernizmin entelektüel bakış bir kenara bırakılarak yaşamın içine girilmiş, en basit bir sahne bile bir tarih ve savaş sahnesi kadar önemli tutulmuştur. Edebî eserde modernizmle birlikte yapıya önem veren anlayış postmodernizmde ona sonsuz güvenmeyen bir yapıya bürünmüştür. Ayrıca postmodernizm her an dağılmaya hazır bir yapı ile sonuç kısmı açık ve okura bırakılmış eserlerle, görecelilik kavramına önem veren modernizmde kullanılmasına karşı çıkılan en basit olgu ve olayları edebî eserin konusu hâline getiren bir akımdır. Bu akıma göre yazılmış metinleri inceleyebilmek için de metinlerarasılık, son dönemde ortaya çıkan ve gittikçe rağbet gören bir edebiyat akımının yani postmodernizmin temel yapıtaşlarından biri olarak görülmektedir. “Eski eserlerden birtakım unsurları alarak bunları kullanma olgusu postmodern dönemdeki tükenmişlik düşüncesi yani artık yapılacak yeni hiçbir şeyin kalmadığı fikriyle bağdaştırılabilir.”(Akyıldız 2015: 58)

Kubilay Aktulum’a göre de bir metin kendinden önce yazılmış metinlerden ayrı düşünülemez çünkü “Bir metin türlerle, biçemlerle, bir çağla, farklı bir yazarla ilişki hâlinde olduğundan, metin-dışı ilişkiler metne özgü gerçek ilişkilerdir.”(2014: 13)

Metinlerarası ilişkiler ile ilgili çalışan Muhlise Coşkun Ögeyik ise şu görüşü benimsemiştir: “Bir metin değerini ve anlamını başka metinlerle olan etkileşiminden kazanır.”(2008: 21)

1. METİNLERARASILIK HAKKINDAKİ GÖRÜŞLER

Metinlerarasılık görüşü kapsamlı olarak Rus Biçimcileri tarafından ortaya atılmıştır.Hepsi de metnin bir alıntılar toplamı olduğunu, her metnin eski metinlerden aldığı

parçaları yeni bir bütün içerisinde bir araya getirdiğini ileri sürerler. Mihail Baktin'e göre iki sözcük arasındaki her tür ilişki söyleşimsel yani metinlerarası bir ilişkidir. (Aktulum 2014: 22)

Julia Kristeva, nasıl ki bir söylem (ya da sözcük) hem söyleyenin hem dinleyenin ortak ürünüyse ve kendinden önceki ya da çağdaş sözcüklere gönderiyorsa metnin de her zaman öteki metinlerin keşiştiği yerde bulunduğu ilkesini benimser (Aktulum 2014: 34). "Başka metinlere ait unsurların yeni bir bağlama dönüştürülerek sokulmasıyla yeni bir metin üretilir. Bu metinsel üretim, artsüremsel ve metinlerarası bir bakış açısı benimsenerek kavranabilir." (Aktulum 2014: 40) Roland Barthes, "Metin (Kuramı)" başlıklı yazısında metni büyük ölçüde Kristeva'nın metin konusundaki tanımını izleyerek



tanımlarken, metinlerarası kavramını da onun ayrılmaz bir özelliği olarak anar: "Her metin metinlerarasıdır: onda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: Daha önce edinilen kültürden gelen metinler ile etrafımızdaki kültürlerden gelen metinler. Her metin eski alıntıların yeni bir örgüsüdür." (Aktulum 2014: 46) Rifaterre metinlerarasını büyük ölçüde okur-metin arasındaki ilişkiye göre tanımlar. Bir yapıt ile ondan önce ve/veya sonra gelen yapıtlar arasındaki ilişkiyi okur kavrar(...) Bir metin arasındaki gönderge, yani "belli bir bölüm okurken okurun belleğinde yeniden beliren metinler toplamı" arasındaki ilişkileri okur kurar ve algılar (Aktulum 2014: 50).

Laurent Jenny metinlerarasılığı bir "kaynak" ya da "etkilenme" eleştirisi olmadığı, ama bir ölçüde onunla ilişkisi olduğu yönünde değerlendirir. Ona göre kimi zaman bir bağlamdan alınan bir parçanın yeni bir bağlamda, dilbilgisel düzeyde, sözdizimsellik özelliğinden yola çıkılarak, kimi zaman da bir anlamsal birlik kurularak yapıldığı anlaşılır (Aktulum 2014: 62).

Gerard Genette metinlerarasını "iki ya da daha fazla metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı" olarak tanımlar. Metinlerarası başlığı altına, metinlerarasının en açık, en fazla sözcüğü sözcüğüne kullanımı olan, çoğu zaman ayrıçlarla belirtilen alıntıyı yerleştirir. Daha az ve daha az kurallara uyan, bildirilmemiş, yani ayrıçlarla belirtilmemiş, ancak yine de sözcüğü sözcüğüne yapılan gizli bir alıntı olan "plagiat"ı; yine, daha az açık ve daha az sözcüğü sözcüğüne yapılan, kavranması bir sözcük ile yansılarını gönderdiği bir başka sözcük arasında belli bir algılamayı zorunlu kılan, dolaylı bir alıntı olan "anıştırma"yı da metinlerarası başlığı altında anar (Aktulum 2014: 68).

"Verdiği ders ya da içerik yeni bir anlamla donatılarak bir yapıta kapalı bir biçimde

göndermede bulunulduğu gibi yine açıkça belirtilmeden özel bir ad, bir yapıt başlığı ile gönderilerek anıştırma gerçekleştirilebilir.”(Aktulum 2014: 92) Yukarıda konuyla ilgili kapsamlı çalışmalar yapan isimlerin görüşleri verilmiştir. Bu görüşlerden de yola çıkılarak şöyle denilebilir, metinlerarasılık bir eserde görünür şekilde var olabildiği gibi okurun alımlama ve kültür düzeyine göre kendini gösterebilir. Birçok farklı şekilde eserde var olabilen metinlerarası anlatım yazarın, eserini zenginleştirmek, derinleştirmek için başvurduğu bir yöntem olabileceği gibi postmodern çağda geçerli olan “her şey daha önce söylenmiştir” inancıyla eski metinlerden yola çıkılarak ortaya yeni bir eser çıkarma inancına da dayandırılabilir.

2.METİNLERARASI İLİŞKİLERİ SAĞLAYAN UNSURLAR

Metinlerarasındaki ilişkiler çok çeşitlidir. Bunlar alıntı, gizli alıntı, anıştırma, gönderge, parodi (yansılama), pastiş (öykünme), yeniden üretim, kolaj, basmakalıp söz kullanımı olarak sınıflandırılabilir “Bir söylem biriminin başka bir söylemde yinelenmesi olan alıntı ile yalın bir söylemlerarası/ metinlerarası ilişki kurulur.”(Aktulum 2014: 77) Alıntılar metinde ayrıç içinde veya italik yazı ile belirtilebilir.

Bir başka metinlerarası biçimi göndergedir. Gönderge yapıtın başlığını ya da yazarın adını anmakla yetinir. “Gönderge alıntı yapmadan okuru doğrudan başka metne gönderir.”(Aktulum 2014: 82)

Gizli alıntı, kapalı metinlerarası unsur olarak gösterilebilir. Başka bir metinden alındığı belirtilen açık alıntıya koşul olarak görülen gizli alıntı “aşırma” olarak da görülür. Ancak her metnin kendinden öncekilere dayanılarak yazıldığını düşünen kuramcılar herhangi bir şekilde başkasına ait bir sözceyi, cümleyi kullanmayan yazar olmadığı görüşündedir.

Kapalı metinlerarası kullanımları algılayabilmek, okuma edimi için zorlayıcı bir süreçtir. Çünkü burada asıl görev okura düşmektedir. Eğer okur, eserdeki adlandırılmamış metinlerarası göndermeyi görebiliyorsa, bu metinlerarasılık olarak değerlendirilebilir. Ancak okur, okuma esnasında, eserdeki gizli metinlerarası kullanımın farkına varamıyorsa, burada metinlerarasılıktan söz etmek zordur. Çünkü eserle birebir ilişki içerisinde olan okur fark etmemiştir. Sonuç olarak da burada metinlerarasılığın farkındalığından söz edilemez. Eser veya yazara ait düşünceler belirgin bir şekilde kullanılmamışsa burada asıl görev okurun alımlama ve kültür düzeyine düşmektedir.

Anıştırma, Kubilay Aktulum’un belirttiğine göre “kapalı bir gönderge”dir. Dictionary of World Literary Terms, anıştırmayı şöyle tanımlar: “Bir şeyi doğrudan anlamadan belirtme. Doğrudan anma bir göndergedir. Anıştırma, bir sözcüğün alıntılanması ya da başka bir yapıtın, kimliği söylenmeden ya da açıkça bildirilmeden anılmasıdır.”(Aktulum 2014: 87-88)

Parodi, “gülünç dönüştürüm” olarak adlandırılabilir bir yöntemdir. Yazarlar genellikle kendisinden önce yazılmış bir esere gülünç, alaycı bir yaklaşımla yaklaşır ve onu eserlerine konu eder. Ancak bu her zaman gülünçleştirme amacıyla değil beğenilen bir yazar veya eseri övmek, onu anmak amacıyla da yapılabilir.

“Pastiş, bir yazarın veya eserin üslubunun birebir taklit edilmesiyle oluşur.”(Akyıldız 2015: 236)

Klişe, basmakalıp söz kullanımı çoğu eserde karşımıza çıkabilir. Ona başvuran özne, daha önce söylenmiş olanı, herkes tarafından bilineni yineler.

“Klişe çoğu zaman tek bir tümceye ya da sözcüğe indirgenebildiğinden bulunup algılanabilmesi okunabilirliği ve yorumlanabilmesi için tüm metinlerarasının temel koşulu olduğu gibi, okurun yazınsal yapıtlar, yazınsal türler, söylem biçimleri konusunda geniş, derin bir kültürel birikime sahip olması vazgeçilmez koşuldur”(Aktulum 2014: 119).

Yeniden üretim ifadesiyle “bir eserin olay örgüsünü veya şablonu alarak onu başka bir eserin omurgası olarak kullanmak” düşünülebilir (Aktulum 2014: 198). Yeniden üretim veya yeniden yazım, yazarın farklı eserleri kendi eserinde kaynaştırması, o eserleri kendi eserinde yeniden kullanması olabileceği gibi yazarın kendi eseri üzerinde değişiklik yapması ya da kendi eserlerini birbirinin içerisinde yeniden yazımı olarak da görülebilir.

YALNIZLAR İÇİN ÇOK ÖZEL BİR HİZMET ROMANINDA METİNLERARASI UNSURLAR

Romanla ilgili inceleme yapabilmek için öncelikle eserin özetine değinmek, eseri anlama ve daha iyi anlamlandırma açısından yararlı olacaktır:

Romanın başkahramanı Mirat Alsan, bir üniversitede matematik hocasıdır. Akademik ve sosyal tüm çevresine rağmen kendisini yalnız hisseder. Kırk dokuz yaşındaki Mirat, artık fakültede istenmediğini düşünerek emekli olur. Emekli olduktan sonra karmaşık hisler içinde kalır. Hem kafası daha çok karışır hem de kendini hafiflemiş hissetmektedir. Mirat, kendinde birtakım değişiklikler yapma kararı alır. İlk olarak işe ceketinden başlar. Bu ceket yirmi yıllık bir cektir, zaten eskiliğiyle, onu hiç üstünden çıkarmamasıyla fakültede de alay konusu olmuştur. Bunu kendi içinde ‘bir leş taşımak’ olarak nitelendirir. Kendinde ilk değişikliği yaptıktan sonra yemek için bir yer ararken el ilanları dağıtan birinden el ilanını alır ve cebine atar. Daha sonra aklına gelen el ilanına bakar ancak ne olduğunu anlayamaz ve merakına yenik düşerek kâğıttaki adrese gider. JANUS, ölen kişilerin zihinlerini yaşayan insanlara aktarabilen bir



sistemdir. Bu hizmeti almak isteyen kişiler ölmeden önce bu kuruluşa gelerek kayıt olmakta ve zihinlerini yaşatmaları için JANUS ile anlaşmaktadır. Uzman kişinin anlattıklarına en başta ikna olmayan Mirat, bir süre sonra bu fikri benimseyerek, yapabileceğini düşünür ve kendisini uzman kişiye bırakır. On iki saat sonra artık zihninde Esra adında ölü bir kadın vardır. Bir panik anından sonra ikisi de duruma alışır. Artık bir bedende iki kişi yaşamaktadır. Uzman kişi Mirat'a bir yüzük vermiştir. Bu yüzük üzerinde JANUS simgesi taşımakta (birbirine arkası dönük çift insan başı) ve bu yüzüğe basılırsa ölüyü taşıyan kişinin zihninin derinliklerine göndermektedir. Esra ve Mirat birbirlerini tanımaya başlar, birbirlerinin sevip sevmediği şeyleri öğrenirler. Esra, bedeni olmasa da Mirat'ın zihninde yaşamakta, onun uzuvlarıyla hissedebilmektedir. Esra, annesinin evine gitmeyi arzular. Romadaki enteresan olaylar bu noktadan sonra kuvvetlenmektedir. Annesinin evine gittiklerinde Esra'nın sevgilisi Tuncay'ın ölmediğini yoğun bakımda makinelere bağlı olarak yaşadığını öğrenirler. Bu haber üzerine Esra, Mirat'tan onun da ölümünü sağlayarak zihnine Tuncay'ı da almasını ister. Bir insan öldürme fikrine ilk başta karşı çıkan Mirat daha sonra Esra'nın zihnindeki yönlendirmeleriyle Tuncay'ın yattığı hastaneye gider ve babasının görmediği bir anda fişi çekip ölmesini sağlarlar. Esra'nın bunu yapmasının nedeni ölmeden önce Tuncay'ın da kendisi gibi JANUS'a katılmış olmasıdır. JANUS'a giderler ve oradaki uzman kişiden ikinci bir kişiyi daha zihnine yerleştirmelerini ister. Uzman kişi bunun olamayacağını söylese bile Mirat onu ikna etmeyi başarır. Bir haftalık bir süreden sonra artık zihninde iki ölüyü taşımaktadır. Ancak Tuncay, ona Esra gibi minnettar olmak yerine, onu kendisine benzeterek kendini yaşatmaya çalışır. Kırk dokuz yaşında emekli bir matematik hocası olan Mirat hem içsel hem de dışsal olarak değişmeye başlar. Bir anda motosiklet kullanmaya başlar, dövmelet yaptırır, spor yapar, saçlarını kazıtır. Esra ve Tuncay, Mirat'ın aklına girerek onu evinde bir emeklilik partisi yapmaya ikna ederler. Mirat, okula gittiğinde hiç sevmediği bölüm başkanı Mehmet Tonguç olmak üzere herkes şaşkınlık içindedir. Bölüme yeni gelen Tülin, Mirat'tan hoşlanır. Parti için tüm hazırlıkları Mirat'ın elleriyle Esra yapar. Gece ilerlediğinde sadece Tülin Mirat'ın yanında kalır ve Mirat aslında Tuncay'ın hisleriyle Tülin ile birlikte olur. Bu olaydan sonra Mirat'ın zihninin içinde üç kişilik tartışmalar başlar. Ölü sevgililer birbirini kıskanmaktadır. Tuncay, aynı kendi ölümündeki gibi Mirat'ın bedeniyle motosiklet kazası yapar. Mirat motosikleti kullanırken elleri kendinin değil gibidir. Olayları hem yaşıyor hem de izliyordur. Kazanın ardından kendisini hastanede ziyarete gelen Tülin'e yakın davranan asıl kişinin kendisi olmadığını anlar ve ondan ayrılır. Hastaneden çıktıktan sonra Esra'yı zihnine geri çağırır ancak Tuncay'ı hatırlamamak için uğraşır. Zihninin derinlerinde Esra ile buluşur. Burada Esra sanki bir bedene sahip gibidir. Esra artık onu zihnine çağırmasını gerektiğini söyler. Esra'nın zihninde son kez onun en mutlu olduğu güne gitmişlerdir ve bu andan sonra Mirat yavaş yavaş zihninin derinlerinden

ayrılır. Postmodern eserlerin çoğunda olduğu gibi burada da belli bir son yok gibidir. Gülsoy, sanki Mirat'ın kaderini okuyucunun ellerine bırakmış, onu zihninin derinliklerinden tam çıkarken bırakmıştır. Eserin sonsöz kısmında Mirat Alsan'ın hikâyesi bitmiş, okur bir anlatıcıyı dinliyor gibidir. Ancak burada bir bulanıklık söz konusudur. Bu kısımda geçenler sanki önsöz kısmındaki aynı anlatıcı-yazar gibi hem de Mirat'ın yaşadıklarını göz önünde tutan bir anlatıcı gibidir. Mirat Alsan'ın köpek gezdiren adamı burada Thibault adında bir istakozu gezdirmekte, akik kolyeli bir kadını hissetmektedir. (Romanda da sıklıkla Tülin'in akik kolyesi Mirat'ı etkilemektedir.). Zihninin derinliklerinde mücadele veren bu anlatıcı gerçekte hayal arasında kalmış birinin gözünden yaşamı sorgular. Sanki Mirat'ın "yansıması" gibidir.

Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet adlı romanda en çok ön planda olan metinlerarası unsur alıntıdır. Alıntılar bir eserde açık veya kapalı olarak okurun karşısına çıkabilir. Açık alıntılar belli olmakla birlikte okur tarafından çok büyük bir bilgi birikimine gereksinim duymazken gizli ya da kapalı alıntı diyebileceğimiz belirtilmemiş alıntılarda okura daha büyük bir görev düşmektedir. Okur bu parçanın alıntılarını kendi bilgi ve kültür düzeyi neticesinde anlayabilir.

Eserde bir başka dikkat çeken unsur da göndergelerdir. Romanın içinde birçok yazarın ve eserin adı geçer.

"Sevgili Borges

Biz seni ilk okuduğumuz zamanlarda İspanyolca nasıl telaffuz edileceğini bilmediğimiz için adını" g" harfine bastıra bastıra söyler, en ufak bir kuşku duymadan seni kendimizden sayardık. Jorge...Belki İskandinavların telaffuzuyla söyleseydik Jorg diyecektik, Hamlet'in Yorick'i gibi... Belki de Oğuz Atay'ın Olric'i"(Gülsoy 2016: 9).

Bu satırlar romanın ön sözü "Sonra Yavaş Yavaş Delirdim" kısmından alınmıştır. Bu satırlarda Gülsoy, Sheakspeare'nin *Hamlet* adlı oyununda bahsi geçen ölü soytarı Yorick ile Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* adlı romanında iç ses, hayali arkadaş Olric'e gönderme yapmış, bu yazar ve eserleri gönderge olarak kullanmıştır.



Romanın daha başka bölümlerinde Hamlet bahsi geçmeye devam etmektedir. Bunlar da yeri geldikçe sunulacaktır. Önsöz kısmında yazar Borges'e yazdığı bir mektubu okuyor gibidir. Onun hem ölü olduğunun bilincindedir hem de sanki canlıymış ve karşısındaymışçasına ona sunar. Bunu yaparken de farklı metin ve fikirlerle görüşlerini destekleyip metnini zenginleştirir. Bu kısımda yapılan alıntı, gönderge gibi metinlerarasılık kazandıran unsurlar

aynı veya daha farklı şekillerde eserin olay örgüsünde de karşımıza çıkmaktadır. Anlatıcı, Borges ile konuşmasına devam ederken *Kur'an- Kerim*'den alıntı yapar. Bu alıntıyı trnak içinde belirttiği için açık alıntılara bir örnek olarak gösterilebilir: "...Ama Arap tarihçinin inandığı dinin kitabında zaman zaman kullanılan ifadeye başvurarak söylersek 'bu anlattıklarımızda gören gözler için türlü ibretler vardır.'(Gülsoy 2016: 21) Bu ayet, Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır'ın mealindeki şekliyle Kur'an' da "Muhakkak gözü olanlar için bunlarda bir ibret vardır."(Nur 24/44: 355)şeklinde geçmektedir. Sonra Borges'e kendi hayatındaki değişimlerden bahseder. Bunu da Borges'e en iyi kendi cümleleriyle ifade edeceğini düşünmüş olmalı ki onun bir sözünü kullanır. Bu sözler onun "Zamana Yeni Bir Reddiye" adlı makalesinde geçmektedir: "Zaman yapıldığım malzemedir; zaman beni taşıyan nehirdir ama nehrin kendisi de benim; zaman beni yakıp kül eden ateştir ki o ateş benim," diye yazmadın mı delice? Böyle değil miydi? Aklımda böyle kalmış en azından."(Gülsoy 2016: 17) İngilizce çevirisi Alfred Yates'e ait olan makalede Borges şunları söylemektedir: " Zaman, beni oluşturan malzemedir. Beni boydan boya kaplayan bir nehirdir zaman, ama o nehir de benim; zaman beni mahveden kaplandır ama o kaplan da benim; beni tüketen ateştir zaman ama o ateş de beni. Ne yazık ki dünya gerçek; ben de ne yazık ki Borges'im."

Aynı bölümde Borges'in kadınlara dair ilgi veya ilgisizliğinden bahis açan yazar onun yazdıklarında kadınların etkisiyle kendi eserini hatırlar ve hatırlanmasını ister. *Düşüş* adlı romanını gönderge olarak sunar.

Murat Gülsoy, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Borges'e büyük ilgi duyan bir yazarımızdır ve bunu neredeyse eserlerinin tümünde gerek konusu gerek direkt olarak onlardan bahsetmesi ile açık olarak görmek mümkündür. Eserinin bu giriş kısmında da her iki yazarı da anan yazar sanki onları tanıştırmış gibi cümleler kullanır. Onları hem eserinde anmaktadır hem de onları, eserlerini, cümlelerini kullanarak kendi eserine daha farklı bir boyut, zenginlik katmayı amaçlamıştır. "Çünkü o pek sevdiğim ve aslında sana da çok benzettiğim yazar arkadaşımın mezar taşının dibinde geçiyordu olaylar ki taşın üzerinde

senin de çok seveceğin şu dizeler yazılıydı: *Ne içindeyim zamanın ne de büsbütün dışında.*”(Gülsoy 2016: 18) Bu cümlede tırnak içinde vermese bile italik yazı stilini kullanarak alıntıya örnek oluşturmuştur.

Tanpınar'ın bu dizesi neredeyse tüm romana kaynaklık edebilecek kadar zengin bir mana taşımaktadır roman için. Çünkü romanın başkahramanı da hayal ve gerçeklik arasında kalmışlığı yaşamakta, zaman kavramını giderek yitirmektedir. "...Oysa ben kitaplığıma bakıyorum da gördüğüm tek şey ölüm. Bak, geçenlerde not almışım *sarı post-it*'lerimden birine: .."(Gülsoy 2016: 12) İtalik verilmiş *sarı post-it* kelimeleriyle yazar kendi metninin bölümleri arasında metinlerarası bir bağ kurar. Roman kahramanı komşusu olan yaşlı adam devamlı olarak sarı post-itlere yazılar yazıp onun görebileceği şekilde camlara yapıştırılmaktadır.

"Çok eskiden zevkle okuduğu birkaç kitaba yabancı gözlerle baktı: *Mai ve Siyah, Aylak Adam, Bir Bilim Adamının Romanı, Kum Kitabı, Aurélia*"(Gülsoy 2016: 75).

"Bu kitaplardan aklında kalanlar çok kısıtlıydı. Ahmet Cemil! Öğretmendi. Lise yıllarında edebiyat ödevi nedeniyle okumuş olduğu romanın kahramanını sonradan yerli yersiz hatırlardı. Belki de öğretmen olduğu için, belki kendisi de bir ağabey olduğu için, geçim zorluğu çektikleri için... Ama kendisinin şiirle ve edebiyatla bir ilgisi yoktu. Ahmet Cemil'in hayalleri vardı, onun yoktu. *Bir Bilim Adamının Romanı*'nı da hatırlıyordu. Mustafa İnan'ın hayatını anlatan bir kitaptı. İdealist bir hocaydı. Kendisi değildi. Hayır, kesinlikle değildi.

Kum Kitabı'nın sayılarla bir ilgisi vardı galiba, Sema'nın bu kitapları düşünerek onun kişilik özelliklerine göre alıp hediye ettiğine emindi.(...) Ne demektir *Kum Kitabı*? Öyküyü açtı, hızla göz attı."Bu kitabın sayfalarının sayısı tam olarak sonsuz. Hiçbiri ilk değil, hiçbiri sonuncu değil"(Gülsoy 2016: 76).

Halit Ziya Uşaklıgil, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay ve Borges gibi yazarların eserlerini gönderge olarak sunan ve onlardan alıntılar yapan yazar o kahramanların kendisiyle bütünleşmesini arzular gibidir ve okuyucunun da âdeta neden o kitapları seçtiğini anlamasını onları tanımasını istemektedir. Mirat Alsan, Ahmet Cemil gibi bir öğretmendir ancak onunla kendisi arasında bir zıtlık bulur. Aynı şekilde Mustafa İnan ile de meslektaş olarak yakınlığı vardır ancak onun hayal ve ideallerinden kendisi yoksundur. Aylak Adam ile de kendisi arasında benzerlik vardır. Bunu dile getirmez ancak o da Bay C. gibi kendini yalnız hissetmekte, kadınlarla olan iletişimini zayıf görmekte ve aynı zamanda emekli olduğu için kendisini boş, amaçsız bir hâlde görmektedir.

Romanda metinlerarasılık bakımından işlenebilecek en önemli kısım *Aurélia* eseriyle ilişkili kısımdır. Bu hem asıl olay örgüsünde hem de son kısım olan anlatıcının düşlerinde Nerval'in eseriyle bir bütünleşme olduğunu göstermekte, gerçeklik ile hayal arasında kalmışlık hâli doruklarda hissedilmektedir.

“Peki ya *Aurélia*? Kitabın ilk sayfasını açtı, rüya ikinci hayattır, yazıyordu. Mirat güldü. Bu benim için fazlasıyla geçerli. Sayfalarını karıştırdı. Anlatılanlar sahiden de rüya gibiydi. Bir askerin yatağı, bir hastane, eski eşyayla dolu bir oda, kendi benzerine rastlayan bir adamın kısa bir süre sonra öleceğine dair duyulan bir inanç, rüyalar, hayaller, bir kadın, adı *Aurélia*, gerçekten var mı yok mu belli değil... Bu da benim durumuma uygun sayılır(...)”(Gülsoy 2016: 77)

“Tülin bir demet çiçekle içeri girdiğinde Mirat televizyonda bir *Hamlet* uyarlaması izliyordu. Mel Gibson’ın canlandığı *Hamlet*, Yorick’in kafatasını almış soruyordu: Bu kemikten mağaranın içindeki neşeli insan nereye gitti? Nerede o şakaların, oyunların, şarkıların? Mirat dikkat kesilmişti bu sahnede, durumuyla ilgili bir sırrı çözmek üzere olduğunu hissediyordu”(Gülsoy 2016: 146-147).

Mirat, bu sahneden tüm oyundan daha fazla etkilenmiştir çünkü artık kendisini, kendisiymiş gibi hissetmemekte geçmişe dair anılarını, yaşamını bir bir unutmaktadır belki de geçirdiği motosiklet kazası kendisine gelmesinde faydalı olacaktır. Şimdiki durumunu aynen ölü Yorick gibi ruhsuz, neşesiz görmekte kendini onunla özdeşleştirmektedir. Gülsoy burada türlerarasılığı kullanmış, kaynağı sayesinde kendi kahramanı ile Shakespeare’nin kahramanı arasındaki ruh hâli benzerliklerini göstermiştir. Böylece de kendi kahramanının ruh hâlini daha iyi tanımlama imkanı elde etmiştir.

“Unut bunları dedim kendi kendime. Elini daldır şu kumun içine, karıştır ve orada bulacaksın Yorick’in kurukafasını, sadece biraz cesaret. Ama ben *Hamlet* değilim. O kadar delirmedim. Henüz. Belki daha sonra... Birkaç yıl sonra? Öyle bir roman yazar mıyım?”(Gülsoy 2016: 160)

Bu parçada okur tekrar *Hamlet* ile karşılaşır. Roman kahramanı Mirat kendisini *Hamlet* ile karşılaştırmaktadır. Yazar burada da okura o ünlü tiyatro eserini hatırlatarak *Hamlet* adlı karakterin nasıl delirdiğinin düşünüldüğü sahneleri hatırlatmak, kendi kahramanı ile onun arasında bağ kurmak ister.

Kitabın “Sonsöz- Bu Akşam Beni Bekleme Çünkü Gece Siyah ve Beyaz Olacak” adlı son bölümünde kişiliğinden tam olarak emin olamadığımız anlatıcı, yazar ve Mirat üçgeninde bir kahraman okurun karşısına çıkar. Bu sonsöz bölümünün başlığı öylesine verilmemiştir. “Bu akşam beni bekleme çünkü gece siyah ve beyaz olacak” sözü Nerval’in kendini sokak lambasına asmadan önce teyzesine yazdığı mısralardan birisidir. Anlatıcının veya kahramanın ruh hâli göstermektedir ki artık tamamen sağlam bir zihin yapısı yoktur, gerçek mi yoksa hayal mi olduğunu bilemediği olayların içindedir. Artık neredeyse Nerval’in kendisi gibi hissetmektedir.

“Kardeşler yalan söyledim size, her yan: Uçurum!

Başımı adadığım bu sunakta tanrı yok

Uykuya dalmış onlar, bu tapınakta tanrı yok!

“Zeytinliklerde İsa”, Gerard de Nerval” (Gülsoy 2016: 157)

“Ama İsa yok artık ve onlar henüz bunu bilmiyorlar!” diye söylendim (s. 157). Aurélia’da, İsa Zeytinliklerde adını taşıyan ve beş soneden oluşan uzun şiirinde bu sözüyle aynı temayı işlemiştir. Gülsoy da tanımlıkta aynı şiirden verdiği üç dizıyla aynı yanılığın hissini uyandırır ancak tanımlıkta bir çağrı niteliği taşıyan parçada Aurélia’daki fikrini sağlamlaştırmıştır, kendinden daha emin bir şekilde seslenmektedir. Başlıkta ve tanımlıkta görülüyor ki Nerval’in etkisi eserin tümünde ve bu bölümde fazlaca hissedilecektir. Bunlarla birlikte yazar, okuru metnin içinde Nerval’dan parçalar aramaya ve metni daha çok irdeleyerek okumaya sevk eder.



Gülsoy’un son bölümün başında verdiği tanımlık, metinlerarası bir unsur olarak kabul edilebilir. Kubilay Aktulum “tanımlık”ın metinlerarasındaki yeri hakkında şöyle demektedir: “...alıntılamanın yazarın sesi ile alıntılanan yazarın sesi arasında hem bir uyum hem de uyumsuzluk belirten metinlerarası bir göndergeyi söz konusu eder. Alıntılamanın yazar, az çok alıntılattığı yazarın sesiyle özdeşleşir. Tanımlık da ötekiler gibi bir alıntıdır.(...)En öze indirgeniş bir tür ön söz, “ön sözün bir özeti”, “alıntının özü”, “sözceleme ayrıntılı bir biçimde sokulan bir ikondur.”(Aktulum 2014: 160)

Anlatıcı aldığı haber doğrultusunda yıldız yağmurunu izlemek üzere Kilyos’a gitmiştir. Orada yıldızları izlerken bir taraftan da düşüncelere dalmıştır ve şunları söyler:

“Yıldızlar karşımdaydı, evet, umursamaz, uzak, kibirli ve güzeldiler.”Delikanlım!
Senin kafanın içi yıldızlı karanlıklar kadar güzel, korkunç, kudretli ve iyidir.” Öyle midir gerçekten? Nâzım’ın genç ve güçlü sesi kafamın içinde hızla soldu. Buruk bir hatıra şimdi o günler.” Yıldızlar ve senin kafan kâinatın en güzel şeyidir.” Öyle midir gerçekten?(...)”(Gülsoy 2016: 161)

Nâzım Hikmet’in ‘Benerci Kendini Niçin Öldürdü?’ adlı eserinde yer alan bu dizeleri alıntılamanın yazar kendini Nazım’ın seslendiği delikanlı yerine koymuştur. Roman boyunca ölüm ile hayat arasında zihin mücadelesi yaşanmaktadır. Burada da şairin anlatıcının zihnine seslenişini boşuna değildir. Ona hem ölümü hatırlatır hem de doğadaki güzelliği ve gücü vurgular:

“-Delikanlım!
İyi bak yıldızlara,
onları belki bir daha göremezsin.
Belki bir daha
yıldızların ışığında

kollarını ufuklar gibi açıp geremezsin..

Delikanlım!.

Senin kafanın içi

yıldızlı karanlıklar

kadar

güzel,korkunç,kudretli ve iyidir.

Yıldızlar ve senin kafan

kâinatın en güzel şeyidir”(2014: 263)

Yazar, burada da açık alıntı yapmış olmakla birlikte yeni bir türlerarasılığı metnine sokmuş ve şiire yer vermiştir. Kitapta özellikle yazarın “Sonsöz” diye ayırdığı bölümde Nerval’in Aurélia adlı eseri üzerinde büyük oranda metinlerarası unsur bulunur. Yazar, eserinin çoğu yerinde yeniden üretime başvurmuş bu kısımda neredeyse Aurélia’yı kendi hisleriyle yeniden yaşamış ve yeniden yazmış gibidir. Nerval’in eserindeki kişi ve olay şablonunu alıntılarla bir yeniden üretim yapmış hem de kendine ait kısımlarda onun üslubunu pastiş ederek yeni bir metin oluşturmuştur.

Nerval’in rahatsızlığı sırasında çoğunluğu hastanede alınan notlardan oluşan ve yalnızca bir bölümünü yazabildiği öykü kendisinin de belirttiği gibi “rüya ve yaşam” çizgisinde geçen karmaşık olaylar gibidir. Anlaşıldığı kadarıyla daha çok hayalleri barındıran bir eserdir ancak bunu anlayabilmek dikkatli bir okumayla mümkündür. Bu bölümde Aurélia’dan yaptığı alıntıları anlamak ve anlamlandırabilmek için öncelikle Nerval’in eserini biliyor olmak lazımdır. Çünkü yazar kendi metniyle öyle bütünleştirmiştir ki bilmeden farklı bir eseri içerdiğini görebilmek imkânsızdır. Sadece bu bölümde değil önceden de bu eserin sinyallerini vermiştir ancak bu durum eser adını gönderge derecesinde kaldığından yorumlamaya katkısı yok denecek kadar azdır. Yazar, sayfa 77 de Aurélia’dan aldığı kısımda sıraladığı her şeyi buradan sonra gerçekle hayal arasında Nerval gibi bir noktada ve yine ondan yaptığı alıntılarla yaşayacaktır. Ne içindedir zamanın ne de büsbütün dışında...

Eserin Aurelia ile bağlantısı bundan sonra örneklerle verilmeye çalışılmıştır.

“Bir kadını sevmiştim ve o kadın başka birini... Ona bir isim vermiştim: Aurélia...

Uzak bir yıldızın ismi sanki. Bir kadının yüzü aydınlatıyordu her yeri ve yokluğu

acıtıyordu... Aurélia... Bir tanrıçaya yakışacak bu güzel yüze baktıkça aklımın

içinde eski benden uzaklaşıyor, ötekine dönüşüyordum”(Gülsoy 2016: 169).

“Kendisinden Aurélia diye adıyla söz edeceğim, yıllardır sevdiğim bir kadın vardı ve artık o benim için kayıptı.”(Nerval 2001: 14)

Gülsoy’un kitabındaki “Birçok salonu olan büyük bir yapıda dolaşıyordum. Salonların bazılarında ders veriliyor, bazılarında felsefi tartışmalar yapılıyordu. Birinden içeri girdim.

Sayıların gizli anlamları hakkında konuşmaya başladım.”(2016: 169) cümleleri

Nerval’de şu şekilde yer almaktadır:

Birçok salonu olan büyük bir yapıda dolaşıyordum. Onların bazılarında ders veriliyor, bazılarında konuşma ya felsefi tartışmalar yapılıyordu. Ders verilen salonların birinin önünde ilgiyle durdum, içeridekiler sanki tanıdığım kimseler, eski öğretmenlerim, sınıf arkadaşlarımdı(2001: 14-15).

“Kaderimin bağlı olduğu yıldızı göremiyordum çünkü akla hayale sığmaz kocaman bir yaratık gökyüzünde uçuyordu. Eski zamanlardan kalma uzun elbisesiyle, Albrecht Dürer’in *Melankoli Meleği*’ne benziyordu.”(Gülsoy 2016: 170)

“Hep yolumu şaşırdım uzun koridorlarda ve ana galerilerin birinden geçerken acayip bir görünümle çarpıldım. Akla hayale sığmaz koca bir varlık,-erkek mi kadın mı belli değil- boşluğun üstünde korkunç uçuyor(...)”pileleri eski zamandan kalma uzun entarisiyle, Albert Dürer’in *Melankoli* meleğine benziyordu”(Nerval 2001: 15).

Akıl ve delilik arasında gezgin olan anlatıcı Aurélie’da olduğu gibi ‘kendi benzeriyle karşılaşınca öleceğini’ düşünmektedir:

“Son bir gayretle ileri atıldım, adamın yakasına yapıştım, yüzünü kendime doğru çevirdim...

Korkunçtu.

Kendi yüzüme bakıyordum. “Ne bekliyordun?”

Korkuyla titriyordum. Korku gerçeğin üzerindeki sis perdesini aralayan tek gerçek güç, evet. Benim sesimle konuşmaya devam etti”(Gülsoy 2016: 168).

Kendi benzeriyle karşılaşınca öleceğini düşünme bahsi Nerval’de şu şekilde geçmektedir:

“Başımı eğer eğmez, solgun tenli, çukur gözlü, çizgileri Aurélie’nun çizgilerine benzeyen bir kadın gördüm önümde. “Bu ya *onun ölümü* ya da öleceğim bildiriliyor bana dedim kendi kendime. Bilmem niçin daha çok ikinci olasılık, kendi ölümüm üstünde durdum, devri gün aynı saatte öleceğime inandım, bu düşünce öyle etkilemişti beni”(2001: 14).

“...ama hemen eski bir Alman atasözünü anımsayıp ürperdim: İnsan çift yaratılır, benzerini görürse ölüm yakın demektir.”(Nerval 2001: 18)

Aşağıda verilmiş cümleler de dikkat çekici bir benzerlik içerisindedir:

“Daha önce bir askere ait olan yatakta uzanmış, başımın üzerinde açılan tavandan görünen yıldızlı gökyüzündeki telaşlı gösteriyi izliyordum.”(Gülsoy 2016: 170)

“Bir asker yatağında uzanmış yatarken, perdenin kalkıp gökyüzünün duyulmamış bir parlaklıkta binlerce görünüm hâlinde açıldığını gördüm.”(Nerval 2001: 17)

“Tanrıça bana şunları söyler gibiydi: “Meryem neyse ben de oyum, annen neyse ben de oyum, Tüm şekiller altında sevdiğin kimler varsa oyum.”(Gülsoy 2016: 170) Burada

anlatıcıya seslenen kişi aslında Aurélie'dir. Yazar onu bize Nerval'in hisleriyle verir.

"Sonra bir oda verdiler bana. Koridorun ucunda bir tarafta doktorlar, öteki tarafta hastalar vardı. Tüm servetim, topladığım karmakarışık mobilyalar, Doktor Faust'un eşyası gibi getirildi bu odaya... Dostlarım sayesinde. Bak, dokun, hisset: Üç ayaklı kartal başlı, eski zaman işi bir masa, kanatlı sfenks üstüne oturtulmuş bir konsol, on yedinci yüzyıldan bir komodin, on sekizinci yüzyıl işi bir kitaplık, aynı yüzyıldan beyzi tavanlığı kırmızı ipek kaplama yatak; çoğu yıpranmış fayanslar ve Sévres porselenlerinden köy dolabı; İstanbul'dan getirdiğim nargile, alçıdan büyük bir kupa, içinde karanlık gölgelerin oynadığı akik taşından bir kolye, sıcak... Hepsi ve daha çokları... Bunların arasında kayboldum"(Gülsoy 2016: 170).

Yukarıda Gülsoy'a ait metin ile aşağıda verilen Nerval'in metni arasındaki benzerlik dikkat çekicidir:

Servetimin, çeşitli zamanlarda edindiğim tüm döküntüleri benimle birlikte odama konmuştu. Yirmi yıldır sağa sola atılmış ya da elden düşme satılmış karmakarışık mobilyalar. Doktor Faust'un eşyaları gibi tam bir Çifti çarşısı. Üç ayaklı, kartal başlı, eski zaman işi bir masa, kanatlı sfenks üstüne oturtulmuş bir konsol, on yedinci yüzyıldan bir komodin, on sekizinci yüzyıl işi bir kitaplık, aynı yüzyıldan beyzi tavanlığı kırmızı ipek kaplama yatak (yapılmadan konulmuş); raflı, çoğu yıpranmış fayanslar ve Sevres porselenlerinden köy dolabı; İstanbul'dan getirdiğim nargile, alçıdan büyük bir kupa, kristal vazo... (2001: 68-69)

"Hastalardan biriyle karşılıklı oturuyorduk. Elimi alınca koydum. Gökyüzündeki yıldızlar büyümeye başladı. İnanılmaz bir deneyimdi bu yaşadığımız. Aurélie bu gece beni ziyaret etti, bundan emindim. Ellerimi uzatıp akik kolyesinden tutmaya çalıştım." (Gülsoy 2016: 171) Paragrafta 'akik kolye' romanda Tülin adlı karakterin kolyesi ve bu kolyenin Mirat üzerinde bıraktığı etki hatırlatılmak istenmiştir. Nerval için Aurélie ne ise Mirat için de Tülin o gibidir ancak Mirat bunun geç farkına varır. Çünkü Tülin hayatına girdiğinde kendisi değil bir başkası gibi hissettiğini düşünmektedir. Tülin'i ilk gördüğünde akik kolyesi dikkatini çekmiştir. Hastaneye onu ziyarete geldiğinde de yine kolyenin sıcaklığını hissetmiştir. Sayfa 170'te de Nerval'in metninden aldığı kısma eklediği 'akik kolye' onun romanla bağına kuvvetlendirmekte okuyucuya romanın karakterlerini hatırlatmaktadır.

"Gücüm, cesaretim tam tükenmişken, yan kapı açıldı; karşımda bir ruh var ve bana: " Benimle gel kardeşim" diyor. Bilmem neden, ruhun adı Saturninmiş. Yüzü o zavallı hastanın yüzü, ama değişikliğe uğramış, daha zeki. Yıldızların aydınlattığı bir bahçedeydik; oturup manzarayı seyrettik, ve ruh, tıpkı, gündüz, hasta dostuma manyetizma için yaptığım gibi, elini alnıma uzattı, gökyüzünde gördüğüm yıldızlardan biri o anda büyümeye başladı ve rüyalarımın tanrıçası Hint giysisine çok benzer bir giysi içinde ve daha önce rüyalarımın girdiği hâliyle gülümseyerek bana göründü.

Beni avutan o ruhtan maddi bir işaret kalsın istedim ve duvara şu sözcükleri yazdım: "Aurélia bu gece beni ziyaret etti"(Nerval 2001: 72).

Yazar kendisiyle Nerval'in metni arasında bir birliktelik kurduğu gibi, kendi yaşamıyla onun yaşamı arasında da bir bağ kurar ve ölümü daha çok düşünmeye başlar. Nerval, 47 yaşında kendini asmıştır. Kendisi de 47 yaşındadır ve ölümünün yaklaştığını düşünür. Bundan sonra aklına Ahmet Oktay'ın yine intihar ederek ölen Beşir Fuad ve Nerval için yazdığı şiir gelir:

"Şiirin altında otopsi raporu:
İki'yim yakalandım sokakta cırlıçplak
Ve giydirildim başkalarının sözleriyle.
Ah! Karanlığa giren görür beyazı ancak, Hangisiyim?
Biliyorum kimin gözleriyle?
Ne yapsak silinmiyor ruhtan geçmişin izi
Yaşamak kadar ölüm de çağırıyor bizi,
Geçiyorum sokağı fenerle konuşarak
Hem yaşamın imidir hem ölümün her fener"(Gülsoy 2016: 174)

Verilen dizeleri düşünmesi boşuna değildir. Bunlar sanki yazarın başından beri anlatmak istediği şeydir: "*Yaşamak kadar ölüm de çağırıyor bizi*"

"Heyhat, zavallı aklım. Bu kapkara sayfayı eski bir kitaptan aldım. Kitap şakalarla doluydu, acı alayla, edebî oyunlarla. Bin yıllık bir saray soytarısının kupkuru kafatasıymış o mabet. Az sonra delirecek bir hikâye kahramanının bilgece sorular yönelttiği: Nerde şakaların şimdi, o şarkıların, eğlenceli masalların? Ne yazık ki bu kitap o kitap değil. İçinde neşe yok. Sadece ölülerin yarım yüzleri var. Siyah maddeyle nakşedilmiş..."(Gülsoy 2016: 204)

Kitabın bu son satırlarında okur yeniden Hamlet'e bir dönüş yapar. Akla Hamlet, mezarlık, mezarlıklar ve Yorick'in kafatası gelir.

"Sadece ölülerin yarım yüzleri var." Cümlesi de yazarın kendi metninde bir geri dönüş yaptırır ve okura Mirat Alsan'ın gittiği JANUS adlı firmanın logosunu hatırlatır: Birbirine sırtı dönük ve yarım iki insan başı. "Başlangıçların ve geçişlerin tanrısı, bir yüzü geçmişe diğeri geleceğe bakan..."(Gülsoy 2016: 203)

Son olarak belirtmek gerekirse, Gülsoy'un yıldızları seyretmeye giden anlatıcısı ve yıldızları seyrederken devamlı Nerval ve Mirat arasında bir yerde kalması, Nerval'in yıldızlarla olan ilişkisi, Aurélia'da devamlı yıldızlardan bahsetmesi roman ile Aurélia arasında çağrışım yapmakta, önceden Nerval'in bu eserini okumuş bir okur için sıradandan farklı bir anlam ifade etmekte, Gülsoy'un Nerval'den ne kadar etkilendiğini eserinde göstermektedir.

SONUÇ

Murat Gülsoy, Çağdaş Türk edebiyatının önde gelen yazarlarından birisidir. Hikâyeleri ve romanlarıyla postmodern edebiyatın temsilcilerindendir. Onun eserlerinde postmodernizmde en çok kullanılan yöntem olan metinlerarasılık önemli bir yer tutmaktadır.

Gülsoy'un romanlarında ve hikâyelerinde Tanpınar, Oğuz Atay, Borges ve Nerval gibi yazarların etkisi oldukça fazladır. Bu etkilenme onun eserlerine metinlerarası incelemeye olanak sağlayacak şekilde yansımıştır. Metinlerarasılığın temel öğeleri olan pastiş, yeniden üretim, alıntı, gönderge gibi yöntemleri *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* adlı romanında uygulayan Gülsoy'un eseri bu açıdan incelenmek için fazlasıyla uygun bir alana sahiptir.

Romanın özeti kısa bir şekilde verilerek romanda konunun anlaşılmasına çalışılmış ayrıca postmodernizm ve metinlerarasılık üzerindeki görüşler incelenerek Gülsoy'un romanının bu çizgideki yeri ve özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Gülsoy'un ve özellikle postmodernizmi benimseyen yazarların eserlerinde metinlerarası unsurların kullanımı, postmodernizmde öne çıkan "her şey daha önceden söylenmiştir" anlayışıyla birlikte, farklı türlerden veya yazarlardan örnek alınarak metni zenginleştirme, metnin dünyasını daha iyi anlatabilme adına gerçekleşmektedir denilebilir. Murat Gülsoy'un da romanında kullanmış olduğu bu unsur, onun metnini daha iyi anlamaya daha doygun bir metne ulaşılmasına ve ayrıca yazarın iç dünyasında metniyle birlikte gelişen ruh hâlini daha iyi anlamlandırabilmeye yardımcı olmaktadır.

KAYNAKLAR

Aktulum, Kubilay (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları.

Akyıldız, Şeref (2015). *Murat Gülsoy'un Romanlarında Postmodernist Öğeler*. Yüksek Lisans Tezi, Bursa: Uludağ Üniversitesi.

Emre, İsmet (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. 2.Baskı, Ankara: Anı Yayıncılık.

Gülsoy, Murat (2016). *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet*. İstanbul: Can Yayınları.

Nerval, Gerard de (2001). *Aurélia*. Çev: Erdoğan Alkan, Cumhuriyet Dünya Klasikleri(y.y.y.)

Ögeyik, Muhlise Coşkun (2008). *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Ran, Nâzım Hikmet (2014). *Bütün Şiirleri*. Ed: Güven Turan, Fahri Güllüoğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yazır, Elmalılı Muhammed Hamdi (1995). *Kur'ân-ı Kerim ve Meâli*. İstanbul: Huzur Yayınevi.

Halit Ziya Uşaklıgil'in "Sepette Bulunmuş" ve "Rüya-yı Müzehheb" İsimli Hikâyelerinde Devrinin Sanat ve Edebiyatının İzleri

ONUR AKBAŞ*

Öz

Başlangıçta pozitivist temelli ampirik ve determinist yaklaşımlar metni bir cümlenin ögeleri gibi tahlil yoluna gitmiştir. Bu yaklaşımların doğurduğu gerek göstergebilim gerekse anlambilim gibi yöntemler, metni betimlemede etkili olmuş ancak onu anlama ve metindeki estetik ruhu kavramada eksik kalmışlardır. Bir yazarın kurgudaki rolünü tek bir kahramana indirgememek gerektiğini toplumsal ruha dayandıran bu ifadelerden şunu anlamaktayız: Bir edebî metnin bütünüyle tahlil edilmesinde değil fakat anlaşılmasında en önemli kaynaklardan biri devrin sosyal ve siyasi şartları iken bu metnin sanat tarihi bağlamından ayrı değerlendirilmesi kuşkusuz ciddi bir körlük olacaktır. Görüldüğü gibi bu dönem, edebiyat hususiyetle de edebî eleştirinin ciddi bir gelişme kaydettiği, estetik kaygıların en hassas seviyeye ulaştığı, sanatın merkeze alındığı bir dönemdir. Biz de "Edebiyat-ı Cedide"nin en önemli ve yine Tanpınar'ın tabiriyle bu neslin hem ön safta gelenlerinden hem de ömrü itibari ile neslinin sonuncusu olan Uşaklıgil'in iki hikâyesinde devrinin sanat ve edebiyat anlayışını yansıtan imgelemelere bu çalışmamızda değineceğiz.

Anahtar sözcükler: Halit Ziya Uşaklıgil, Servet-i Fünun, Hikâye, Tarihsellik, Estetik.

TRACKS OF ART AND LITERATURE OF THE PERIOD IN HÂLİT ZİYA UŞAKLIGİL'S STORIES "SEPETTE BULUNMUŞ" AND "RÜYA-YI MÜZEHHEB"

Abstract

In the beginning, positivist-based empirical and determinist approaches have analyzed the text as the elements of sentence. The methods as semiotics and semantics stemmed from these approaches have been effective in describing the text but inadequate in understanding and comprehending the aesthetic spirit in the text. Social spirit has an important role in the process of creating a text. One of the most important sources in examining a literary text, but not being fully analyzed, is the social and political conditions of the period. Thus, the separate evaluation of the text from the context of the art history will undoubtedly be a

* Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü YTE Doktora, orcid.org/0000-0002-3771-8775,
onurakbastde@gmail.com. Gönderim tarihi: 28.02.2018 Kabul tarihi: 10.04.2018

serious blindness. As seen, this era is a period in which literature and especially literary criticism has made a serious development, aesthetic concerns have reached the most sensitive level, art has been seen as the center. In this study, we will scrutinize the imagery that reflects the period's understanding of art and literature in the two stories of Uşaklıgil, one of the most important names of "Edebiyat-ı Cedide", as Tanpınar said, one of the pioneers of this period and also the last of this generation by his age.

Keywords: Halit Ziya Uşaklıgil, Servet-i Fünun, Story, Historicity, Aesthetic.

1. SANAT METNİNİN ÇÖZÜMLENMESİNDE "DEVİR-ŞAHSİYET VE ESER" ANLAYIŞININ YERİ VE ÖNEMİ

Klasik hikâyeden modern hikâyeye geçildikten sonra edebiyatın kuramsal açıdan değerlendirilmesi hususu iki ana farklı görüşü doğurmuştur. Bunlardan birisi modernizmin beslendiği kaynak olan pozitivizm ve determinizm temelli fiziki inceleme yöntemleri iken diğeri de sosyal bilimlerin yöntemi olan bir olayı ya da metni anlama amaçlı bundan dolayı da yoruma dayalı ve öznel olan inceleme yöntemleridir. İkinci tür yöntemleri savunanlar, edebiyatın metne dayalı bir eylem olmasına ve metni oluşturan kişiler etrafında psikolojik, sosyolojik ve tarihi arka planına dikkatleri çekerek, edebî metinlerin bütüncül bir genellemeye tabi olamayacağı hususunu savunmuşlardır.

Başlangıçta pozitivist temelli ampirik ve determinist yaklaşımlar metni bir cümlelerin öğeleri gibi tahlil yoluna gitseler de bu yaklaşımların doğurduğu gerek göstergebilim gerekse anlambilim gibi yöntemler, metni betimlemede önemli bir etkiye sahip olmuş ancak onu anlamada ve metindeki estetik ruhu kavramada eksik kalmışlardır.

Prof. Dr. Mehmet Kaplan, Tefik Fikret ile ilgili ortaya koyduğu monografik çalışmasını "devir-şahsiyet-eser" bağlamında ele almıştır. Zira özellikle bir edebî dönemin, kuramın ya da akımın mensubu ya da öncüsü olarak edebiyat tarihlerinde yerini alan bir sanatkarın metinlerini çözümlerken bütünüyle metin merkezli teorilerin esas alınması yetersiz olur. Zira William L. Randall, bu düşünceyi destekleyen ifadelerinde Wayne C. Booth'un tespitlerine dayandırarak şöyle der: "...toplumsal ruh"tan -başka bir kaynağın 'sahneler ve karakterlerle dolu özel bir tiyatro' (Keen ve Fox, 1974,8) dediği şey- söz etmemiz gerekir. "Karakterlerle bir tür tiyatro oyunu oynamak der." Booth. "Bir bakıma sahte karakterler yaratmak, kendi karakterimiz hâline gelen şeyi oluşturmanın temel yollarından biridir." (Randall



2015: 203)

Bir yazarın kurgudaki rolünü tek bir kahramana indirgememek gerektiğini toplumsal ruha dayandıran bu ifadelerden şunu anlamaktayız: Bir edebî metnin bütünüyle tahlil edilmesinde değil fakat anlaşılmasında en önemli kaynaklardan biri devrin sosyal ve siyasi şartları iken bu metnin sanat tarihi bağlamından ayrı değerlendirilmesi kuşkusuz ciddi bir körlük olacaktır. Hele söz konusu bu sanatkâr Halit Ziya ise. Çünkü Halit Ziya hem sanatı hem de devrinde bireyi ve onun iç dünyasını hiçbir politik akıma *angaje olmadan* tahlil ederek toplumcu olmadan da politik olabilen ve bu yönüyle özgün kalabilen bir romancı ve hikâyecimizdir. (Uysal, 2014; 311) Devrinin sanat görüşü ve onun kendine has bu yönü eserlerinin bahsini ettiğimiz bağlamda değerlendirmesinin önemini bir kat daha artırmaktadır. Çünkü Servet-i Fünûn edebiyat, hususiyle de edebî eleştirinin ciddi bir gelişme kaydettiği, estetik kaygıların en hassas seviyeye ulaştığı, sanatın merkeze alındığı bir dönemdir. Bütün bu tespitler ışığında biz de “Edebiyat-ı Cedide”nin en önemli ve yine Tanpınar’ın tabiriyle: bu neslin hem ön safta gelenlerinden hem de ömrü itibari ile neslinin sonuncusu olan (Tanpınar 2016: 284) Uşaklıgil’in iki hikâyesinde devrinin sanat ve edebiyat anlayışını yansıtan imgelemlere değineceğiz.

2. HÂLİT ZİYA UZŞAKLIGİL’İN “SEPETTE BULUNMUŞ” HİKÂYESİNDE SERVET-İ FÜNÛN EDEBİYATININ İZLERİ

Halit Ziya, “Ortak bir duyuş tarzı ve üslup özelliklerine sahip olması dolayısıyla genellikle bir edebî mektep olarak görülen “Servet-i Fünun edebiyatı” (Kaplan 2004: 31) topluluğunun mensubudur. Bir devletin yıkılış dönemine denk gelen, “yıkılış, çöküş, hastalık fikri, eserlere şüphesiz daha mübalağalı bir şekilde aksediyordu.” (Kaplan 2004: 33) Yine II. Abdülhamit devrinden memnuniyetsizliğin doğurduğu “hastalık, melankoli, hayattan bezginlik şüphesiz onların (Edebiyat-ı Cedideciler kast ediliyor) ruhunda da aynı tesiri uyandıracaktı”(Kaplan 2004: 34) Bütün topluluğa hâkim hayal-hakikat çatışması (Kaplan 2004: 33) ve buhran hâli, eserlerde kaçma temininin de sıklıkla işlenmesine neden olmuştur.

“Hayatlarında da aynı temayülün ifadelerine rastlanır. Fikret, memuriyetten ve kalabalıktan kaçır; Robert Kolej’e ve Aşçıyan’a sığınır. Diğerleri de hep birer tarafa kaçır. Bir zaman hepsi uzak bir adaya kaçır istemişlerdi. Bu arzularını maddî olarak gerçekleştirilemeyince, fikir ve hayal planına aktardır. Ruhlarını kaçıracakları muayyen adalar ve köyler tahayyül ettiler.”(Kaplan 2004: 46)

Hikâyenin adı, 1920 yılında yayımlanmış olan eski harfli basımında “Sepette Bulunmuş”¹ iken yazar bu hikâyeyi “Hepsinden Acı”² adlı kitabına “Ele Geçmiş” başlığıyla almıştır. Hikâyenin girişinden “muallim” yani bir Türkçe öğretmeni olduğunu anladığımız kahraman, okurdan öğretmenlik yaptığı eğitim sezonu içinde bulunduğu

yorgunluk ve stres duygusu ile alakalı empati kurmasını isteyerek söze başlar. Kahramanın Türkçe öğretmeni olduğunu ise “...sıla fiilleri ile tetabuk [uygunluk kurallarını] anlatmak için nefes tükettikten sonra...” ifadesinden anlıyoruz. Sıla fiili burada zarf-fiil (bağ-fiil) anlamına gelmektedir ki bir gramer terimidir. Dolayısıyla kahramanın dil ile alakalı bir alanın öğretmeni olduğu bu ifadeden gayet açık bir şekilde görülmektedir. (Uşaklıgil, 2010; 15) İzmir Rüşdiyesine Fransızca öğretmeni olarak tayin edilen Halit Ziya’nın ardından “Rüşdiyedeki Fransızca öğretmenliği, İzmir idadisinin 1886 Temmuzunda inşaatının tamamlanıp öğretime açılmasından sonra buraya nakledilmiştir. İdadide yakın dostu Tefvik Nevzat ve ünlü bilim adamı Mahmut Esat Seydişehrî ile birlikte ders veren yazarımız, bu okuldaki son yıllarında Türkçe ve Edebiyat derslerini de yürütür.”(Huyugüzel 2004: 21) Huyugüzel’in verdiği bu bilgi, hikâyenin başlangıç kısmı için önemlidir. Hikâyenin ilk kısmında yorgun geçen bir dönemin ardından tatil için dayısının yanına gitme tercihinden bahsederken, bulunduğu okul ortamının memnuniyetsizliğinden bir başka yere gitme arzusunun gerçekleştiğini anlamaktayız. Ancak ilk bölümde dile getirilen Rüştiyedeki yorgunluk anlatılırken yorgunluğun sebebi daha çok öğrencilerin bir dil dersine olan ilgisizliği ve ders dışında başka şeylerle meşgul olması şeklinde dikkatlere sunulur ve bu hikâyenin sonunda bir kere daha tekrar edilir. (Uşaklıgil 2010: 15/31) Burada konumuz açısından yorgunluktan ziyade yorgunluğun sebebi yani öğrencilerin dil öğrenmeme isteği önemlidir. Zira anlatıcının bu durumu iki kere vurgulaması bir öğretmenin öğrenciler karşısındaki yorgunluktan şikâyet etmesini aşan bir anlamı imgelemektedir. Gerek kendi dönemlerindeki Edebiyat-ı Cedidecilere yapılan “Dekadanlık” isnadı gerek dönemin başlangıcı sayılabilecek amillerden olan “abes-muktebes” tartışması ve milli edebiyatçılarla yapılan tartışmaların çıkış noktasının “dil” olması, ayrıca bu bakımdan ağır eleştirilere maruz kalmaları göstermektedir ki burada yazar, devrinde mensubu olduğu estetik oluşumun içinde bulunduğu durumun ironisini yapmıştır.

¹ Sepette Bulunmuş, Şule Neşriyat Evi, Matbaa-i Orhaniye İstanbul, 1920, s.3

² Hepsinden Acı, Suhulet Kütüphanesi, İstanbul, 1934)

3 Ağustos tarihli günlükte yazar, Pakize'nin kendisinden hokkasını ödünç ister. Bu sebeple başlayan diyalog mürebbiye (dadı) terbiyesi görüp görmemek üzerinden kırıcı bir tartışmaya döner. Sözü Pakize'nin kendi eşyalarını kurcalamasına getiren Behçet'in:

"- Mürebbiyene bir kere sorsan, zannedirim ki ötekinin berkinin [başkalarının] eşyasını alt üst etmenin pek ayıp olduğunu sana öğretirdi."(Uşaklıgil, 2010;21) sözü Pakize üzerinde ciddi tesir yaratır. Onun:

"-Teessüf ederim [üzgünüm] ki senin mürebbiye elinde büyümediğin pek belli!.. Eğer öyle olmasaydı bir genç kıza nasıl muamele edilmesi lazım geleceğini [davranmak gerektiğini] öğrenmiş olurdun..."(Uşaklıgil, 2010; 21) sözü ise Behçet'i daha çok sarsar. Zira bu sözün onun üzerindeki etkisi, karşısında henüz on altı yaşında olan bir kızın birdenbire sarf ettiği olgunca sözler olmaktan öte bir fonksiyona sahiptir. Burada, Halit Ziya'nın eserlerinde görülen 'gerçekle birdenbire yüzleşme'nin bir örneğiyle karşılaşırız. Bu cümleden sonra Behçet'in: "Hiç şüphe yok ki Pakize'nin gene mağlubu olmuştum. Buna evap vermek imkânını bulamadım, hiddettimden bir kelime bile söylemeye kadir değildim[kuvvet bulamadım]..."(Uşaklıgil 2010: 22) itirafı ve bir kaçışı içinde barından "...Ben de dayımın yanında bu vak'adan sonra yalnız kalmaktan çekinerek artık çantamı hazırlayıp buradan kaçmak azmiyle [niyetiyle] odama çıktım."(Uşaklıgil 2010: 22)

Bu sözler dönemin kaçma ve yeri geldiğinde kendini suçlama psikozunu yansıtmaktadır. Bu edebî dönemin romanı olan "Mai ve Siyah"ta Halit Ziya bir devrin kalıcı yarılma ve imkânsızlığını bir itiraf hâlinde yansıtırken de yazarın üslubunda aynı tarzı görmek mümkündür. (Koçak 1996: 149)

Hikâyede Pakize ve Behçet'in arasında Pakize'nin ona "ne düşünüyorsun" sorusu ile başlayan diyalog ise tam manasıyla devrin melankolisini verir:

"- Ne düşünüyorsun?

-Hiç!

-Doğrudur, dedi; tabiatın [doğanın] bazı büyük manzaraları olur ki insan onların karşısında düşünemez." (Uşaklıgil 2010: 19)

Yine Pakize'nin piyano çaldığı esnada Behçet ve Pakize'nin piyano başında yapılan Pakize tasviri ve diyaloglar devrin hastalıklı tutumunu ele verir:

"...ve kollarını göğsüne bağlayarak karşımda **sapsarı**, gözlerini yüzüme dikti." (Uşaklıgil 2010: 25)

"Kıvırcık kumral saçlarından birkaç dağınık tel terden yapışmış, şakakları ıslak, çehresi donuk, dudaklarının rengi uçarak kilitlenmiş, bana bakan gözlerinde tenvim [hipnotize] edilmiş **hasta kızlara** mahsus camdan bir nazar [bakış]." (Uşaklıgil 2010: 26)

Yine piyano önünde musiki bahsi yapılırken Pakize'nin şu sözleri bunu örnekler niteliktedir "Bu musiki insanı **hasta** ediyor." (Uşaklıgil 2010: 26) der.

Bu betimleme ve diyaloglarda görülen hasta ve sarı (hastalığın ve solgunluğun rengi olarak) dönemin ruhunu yansıtan önemli alegorilerdir.

3. HÂLİT ZİYA UŞAKLIGİL'İN "RÜYA-YI MÜZEHHEB" İSİMLİ HİKÂYESİNDE SERVET-İ FÜNÛN EDEBİYÂTİNİN İZLERİ

Bu hikâyenin ismi de başlangıçta "Rüya-yı Müzehheb" iken daha sonra yazar tarafından sadeleştirilerek "Hepsinden Acı" isimli kitaba "Tatlı Bir Rüya" ismiyle konulmuştur.³ Hikâyenin başından itibaren bir gözlemci-anlatıcı ile karşı karşıya olduğumuzu anlıyoruz. Hikâyede bu anlatıcının kullandığı dil daha çok kahramanların söylediklerini özetlemek ve onları tasvir etmekten ibaret olduğu için aynı zamanda "nesnel tutumlu" olduğunu söylemek mümkün. Sanat ve edebiyat dergisi çıkarma etrafında bir araya gelmiş arkadaşların, yazar tarafından dramatize edilmiş ve anlatıcı tarafından adeta kendisinin anlatmadığı iç gözlemi aktarmakla görevli bir anlatıcının da Adnan olduğu sonucuna varabiliriz. Zira Adnan, arkadaşları ile olan diyalogu esnasında kendine dair içsel ve hayali bir dünyayı da yansıtır. Aslında o gece planlanan yeni çıkan derginin çok satması sonrası gelecek para ile kutlama yapmak için İstanbul'a Fransız tiyatrosuna gelecek olan kadın şarkıcının dinletisine gitmektir. Ancak derginin satılmadığına ve gelecek olan kadın şarkıcıya gidecek para bulunmadığına dair aldıkları haber onların "para merkezli" gerçekte yüzleşmelerinin başlangıcıdır. Bu gerçekte yüzleşme bizi Halit Ziya Uşaklıgil'in "Mai ve Siyah" romanına oradan da Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bu roman etrafındaki yazılarına götürür. "Para" bu hikâyede acı gerçeğin imgesi/alegorisi iken satılmayan dergi ise bu topluluğun tatlı hayalinin sembolüdür. Zira derginin ismi de bu sembolü açıklar: "Tatlı Rüya". Yani "mai"nin karşılığı "tatlı rüya" ise "siyah"ın karşılığı "para"nın elde edilememesi durumudur. Artık topluluk arasında başlayacak olan diyaloglar "Edebiyat-ı Cedide santimentalizmi dargınlığı..."nın (Tanpınar 2016: 288) bir yansıması olarak gelişir. Gruptan Münir'in bu haber karşılığında gidilemeyen konseri kasten:

"- Zaten yer bulmak pek şüpheliydi!..." cevabına karşı Adnan'ın gülerken:

"- İşte güzel bir teselli!.. İnsanlar hep böyledir, bütün mahrumiyetlerine [yoksunluklarına] birer tadil vesilesi icat ederler [onarım sebebi yaratırlar]. Şimdi, eminim, beş dakika sonra çay hazırlanıp da güzel kokusu etrafa yayılmaya başlayınca hepimiz müteselli olmuş [avunmuş] bulunacağız..."(Uşaklıgil 2010: 44)

Yine konuşmanın ilerleyen kısımlarında Adnan'ın, Nesip'in "Yarın için ne düşünüyorsun?" sorusuna karşı verdiği cevaptaki:

³ Suhulet Kütüphanesi, İstanbul,1934

“- Söylemeye ne lüzum var? Mademki yapılamayacak Ah! O yapılamayan şeyler!... Kim bilir, hepimizin hayatında böyle nasıl mahrum sahifeler [sayfalar] var... Bütün bu mahrumiyetler neden?...” (Uşaklıgil 2010: 45)

Sözleri ve bu sözlerdeki “teselli”, “müteselli”(avunma), “mahrumiyet”, “mahrum” kelimelerinin yoğunluğu ve tekrarı Tanpınar’ın kastettiği devrin melankolisini vermektedir. Ancak buradaki “teselli” kelimesinin devrin yaklaşımını veren bir alegori olarak ayrı bir yeri vardır. Bilindiği gibi “Servet-i Fünûn” sanatçıları teselliye buldukları yerden uzaklaşma, buldukları muhitten memnuniyetsizlik karşısında yegâne çarelerden biri olarak görürler. Bu durum “Mai ve Siyah” romanında da kendini gösterir. Ahmet Cemil, çareyi bir gemi ile Yemen’e gitmekte bulur. (Tanpınar 2016: 279) Yine bu hikâyede kaçma arzusunu Adnan’ın şu ifadelerinde buluruz:

“- İşte benim olmak istediğim şey!.. İşte! Bence yegâne (tek) emel. Hayat ummanında bir tenezzüh gemisi olmak ve sallana sallana, her arzu olunan güzel limanda, bir letafet [güzellik] köşesinde birer tevakkuftan [duraksamadan] sonra, gene nazlı nazlı dalgaların üzerine uçmak...”(Uşaklıgil 2010: 50)

Bu ifadeler bize, çalışmamızın başında ifade ettiğimiz Edebiyat-ı Cedide eserlerinde hâkim olan “kaçma” temini sezdirmektedir.

Edebiyat-ı Cedide” neslinin hem ön safta gelenlerinden hem de ömrü itibari ile neslinin sonuncusu olan (Tanpınar 2016: 284) Uşaklıgil, kendi nesli ve o nesil içerisindeki yerini, bu hikâyesinde de -Mai ve Siyah romanında olduğu gibi- aktarmıştır. Ayrıca buradaki “sakinler” Halit Ziya’nın gerçek hayatındaki “Edebiyat-ı Cedîde” topluluğu mensupları olabileceği gibi Adnan yahut oradakilerden herhangi biri ya da birkaçı Halit Ziya olabilir. Öyle ki hikâyesi kendisi olan bir hikâye etrafında meseleye yaklaşıldığında kendi “gözlemci bakış” açısını anlatması itibari ile “Bakınız Münir kapıyı dinliyor”(Uşaklıgil 2010: 44) ifadesiyle işaret edilen Münir olabilir. Ayrıca grubun dışarıdan muarızlarından biri Muallim Naci de olabilir. Ama bütün bu varsayımların ötesinde kuramımız açısından önemli olan, bu topluluğun, yazarın dıştan içe aktardığı hikâyesinin “sakinleri” olmasıdır.

SONUÇ

Tarih boyunca edebî eserlerin yorumlanması, değerlendirilmesi, tartışılması, anlaşılması hususunda pek çok teori ortaya konulmuş ve konulmaktadır da. Temelde bu teorileri tamamen yazardan, yapıtın tarihsel ve sosyal bağlamından soyutlanmış metin merkezli olanlarla meseleyi sosyal bilimler disiplini içerisinde ele alanlar olmak üzere iki



kısmı ayırmak mümkündür. Edebî eseri, edebiyat tarihi gibi sosyal bilimler kapsamında ele alan teoriler eseri yazar, eser ve devirden ayrı değerlendirmez. Zira yazarın kullandığı dil, üslup ve içerik onun zihinsel faaliyeti kadar toplumun bir ferdi olan yazarın devrinin sosyal ve siyasi şartları ile arasındaki münasebetten de etkilenir. Özellikle de bir edebî metin içerik ve üslup itibari ile devrinin sanat anlayışını ele alıyorsa o metni tarihsellikten bağımsız olarak değerlendirmek her zaman retorik ya da poetik açıdan sapmalara neden olacaktır. Çünkü Halit Ziya romancılığımız ve hikâyeciliğimizde batılı anlamda edebî değere sahiptir. Bu değerler etrafında oluşan edebi akımın da önemli temsilcilerindendir. Bütün bu tespitler etrafında yaptığımız çalışma göstermiştir ki Halit Ziya romanında olduğu gibi hikâyesinde de kendi estetiğini edebî eserin mevzusu yapmıştır. Tasvirlerindeki ruhsal şema, diyaloglarındaki devrin bireyinin ruhunu yansıtan ibareler ve yine kendi ait olduğu grubun estetiğini alegorilerle metne taşıması çalışmamızın başında ortaya koyduğumuz edebî metnin bütünü ile devir ve şahsiyet bağlamından koparılamayacağı tezini estetik tarihselliği itibari ile desteklemektedir.

KAYNAKÇA

- Booth, Wayne C (2012). *Kurmacanın Retoriği*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Booth, Wayne C (2016). *İroninin Retoriği*. Ankara: Hece Yayınları.
- Huyugüzel, Ömer (2004). *Halit Ziya Uşaklıgil*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2000). *Hikâye Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2004). *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Koçak, Orhan *Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir İnceleme*. Toplum ve Bilim Dergisi s: 94-152,1996, s: 70, güz 1996, İstanbul.
- Randall, William (2014). *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2001). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2016). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2010). *Sepette Bulunmuş-Hepsinden Acı*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Uysal, Zeynep (2014). *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Atasözlerinde Saldırgan Mizah Tarzının İşlevi

AHMET AKGÖL*

Öz

Mizahi atasözlerinde, varlığı oldukça dikkat çeken saldırgan mizah tarzının, atasözlerindeki işlevinin ne olduğunu ve atasözlerinde hangi ilişkiler sonucu yaratıldığını anlamak için bu çalışmada atasözleri ve mizah arasındaki ilişki incelenmiştir. Çalışmaya dâhil edilen atasözleri Ömer Asım Aksoy'un *Deyimler ve Atasözleri 1* adlı eserinden örneklem yoluyla seçilmiş ve çalışmanın amacı doğrultusunda incelenmiştir.

İnceleme aşamasında, saldırgan mizahın yaratılmasına sebep olan eksikliklerle mizahi unsurlar arasındaki ilişkiye değinilmiş ve mizahi unsurlar mizah kuramları bağlamında değerlendirilmiştir. Elde edilen veriler, eksikliklere ve mizah kuramlarına göre ayrı ayrı sınıflandırılmıştır. Sınıflandırma sonucuna göre atasözlerindeki saldırgan mizahın işlevi ve hangi ilişkiler sonucu yaratıldığı tartışılmıştır. Tartışma sonucuna göre atasözlerinde var olan saldırgan mizahın, atasözlerinin taşıdığı mesaja dikkat çekmek, mesajın; anlaşılmasına, hatırlanmasına ve aktarılmasına yardımcı olmak gibi bir işlevi olduğu ayrıca saldırgan mizahın genellikle bir hayvan veya üreme ve boşaltım organlarıyla yapılan ilişkilendirmeler başta olmak üzere; küçük düşürmeye dönük bir anlayışla yaratıldığı tespit edilmiştir.

Anahtar sözcükler: Atasözleri, saldırgan mizah tarzı, mizah, mizah kuramları, rahatlama kuramı, üstünlük kuramı.

THE FUNCTION OF AGGRESSIVE HUMOUR STYLE IN PROVERBS

Abstract

In this study, the relation between proverbs and humour was examined to understand what the function of the aggressive humour style, which takes attention in humorous proverbs, is in proverbs and how they are created as a result of certain relations. The proverbs included in the study were selected from the book "*Proverbs and Maxims 1*" written by Ömer Asım Aksoy with random sampling method, and were examined for the purpose of the study.

In the examination stage, the relation between humorous elements and the missing points that caused the creation of aggressive humour were determined, and the humorous elements were assessed in the context of humour theories. The data were classified according

* Muğla S. K. Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkbilim Doktora, orcid.org/0000-0002-3176-1262, akgollahmet@gmail.com. Gönderim tarihi: 04.04.2018 Kabul tarihi: 15.05.2018

to the missing points and humor theories separately. According to the classification results, the issue of after which relations the humorous elements were created and the function of aggressive humor in proverbs were discussed. According to the discussion results, it was determined that the aggressive humor in proverbs were created for the purpose of highlighting the message carried by the proverbs; helping the message to be understood, remembered and conveyed. It was also determined that aggressive humor is made by associating it with an animal or reproductive and excretory organs for the purpose of attacking and humiliating someone.

Keywords: Proverbs, aggressive humor style, humor, theories of humor, relaxation theory, superiority theory.

GİRİŞ

Yazılı ilk mizah ürünleri arkeolojik araştırmalar sonucunda Sümer uygarlığına ait metinlerde bulunmuştur. Metinlerde tespit edilen atasözü ve deyişler insanların o zaman neye güldükleri hakkında araştırmacılara somut deliller sunmuştur (Özdolap, 2015, s. 4). 3500 yıl önceye ait bu metinler, çalışmamızın konusu olan atasözleri ve mizah arasındaki ilişkinin yazılı ilk örnekleridir. Ancak bu ilişkinin dil ve gülme ortaya çıktığı zamanlardan beri var olduğunu tahmin etmek güç değildir.

Başta Ömer Asım Aksoy olmak üzere birçok araştırmacı, atasözlerinin toplumun deneyimlerine ve gözlemlerine göre ortaya çıkmış, toplumun sosyal ve kültürel hayatı hakkında bilgi alınabilecek bir sözlü kültür unsuru olduğuna dair görüş birliğine varmışlardır. Tarihten günümüze mizahı araştıran araştırmacılarda, her ne kadar tam olarak mizah hakkında görüş birliğine varmasalar da, mizahın toplumun sosyal ve kültürel dinamiklerinden beslendiği hakkında hemfikirlerdir. Toplumun sosyal ve kültürel hayatını birebir yansıtan atasözlerinin, toplumun sosyal ve kültürel dinamiklerinden beslenen mizahı da içinde barındırması normaldir. Diğer bir taraftan sözlü kültür devirlerinde mahkeme görevi gibi¹ ciddi ve hayati işlevi olan atasözlerinde eğlence ile yakın bir ilişkisi olan mizahın kullanılması ve bu mizahın yer yer saldırgan bir tavırla yaratılması bir o kadar da dikkat çekicidir.

Atasözleri, bireyin okulu ve yaşama kılavuzu niteliğindedir. Sahip olduğu bilgileri müzikal ve kalıpsal özellikleriyle konserve hâline getirerek gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamaktadır (Çobanoğlu, 2003, s. 2). Mizah ise insanoğlunun gülme refleksinin verdiği hazzı keşfettikten sonra o hazzı tetiklemek için yarattığı bir kültürdür (Akgöl, 2016, s. 15).

¹ "Sözlü kültürlerde yasalar bile, kalıplaşmış deyişlere, atasözlerine yerleşmiştir; bunlar yalnız yasa dilinin süsü değil yasanın özüdür. Zaten sözlü kültürlerde çoğu kez yargıcın görevi, huzuruna getirilen resmi anlaşmazlığı adil bir karara bağlamak için dava konusuyla ilgili atasözlerini beyan etmektir" (Ong, 2010, s. 51)

Gülme üzerine Antik Yunan döneminden bu yana fikirler olmasına rağmen nasıl meydana geldiğine dair net bir görüş ileri sürülemediği. Ancak D. H. Mongro'nun gülme hakkında ortaya atılan görüşleri topladığı sınıflandırması gülme ve mizah araştırmalarında büyük yardımcı dokunmaktadır. Mango mizah hakkındaki görüşleri Üstünlük, Uyumsuzluk ve Rahatlama olarak tanımlayabileceğimiz kısımlara ayırmıştır² (Feingberg, 2004, s. 105). Kendilerine karşı fiziksel cesaret zekâ ya da başka insani özellik konusunda üstünlük duyduğumuz kişilere güldüğümüzde bu *üstünlük kuramı* ile bir olayda veya durumda umulanın tersi bulunduğu o sonuç insanın gülmesine neden olduğunda bu, uyumsuzluk kuramı ile açıklanmaktadır ((Morreall, 1997, s. 22; Özünlü, 1999, s. 20). *Rahatlama kuramı* ise Freud'un görüşleri çerçevesinde doğmuştur. İnsanların duygularına ve cinsel güdülerine uygulanan sansür ve ilkel güdülerinin toplum tarafından reddi, insana çetin geldiğinde bu durumda mizah yardıma koşar ve onun yardımıyla insan kaybettiği mutluluğu tekrar bulur (Freud, 1999, s. 80).

Araştırmacıların dikkati sadece mizahın neden olduğu değil aynı zamanda mizahın girdiği biçimler de çekmektedir. Martin, Puhlik-Doris, Larsen, Gray ve Weir bireylerin yarattıkları mizaha göre dört farklı mizah tarzı olduğunu belirlemişlerdir. Bunlar; Kendini geliştirici, katılımcı, saldırgan ve kendini yıkıcı mizah tarzıdır (Yerlikaya, 2009, s. 29). Mizah tarzlarından en fazla dikkat çeken belki de kullanılan saldırgan mizah tarzıdır.³ Saldırgan tarzın bize göre iki şekli vardır. Bunlardan birincisi kişinin rahatlamak amacıyla karşı tarafa takındığı saldırgan tavır, ikincisi ise kişinin karşı taraftan kendisini düzeltmesini beklediği için takındığı saldırgan tavır. Birinci kısım Freud'un görüşlerine dayandırılmaktayken, ikinci kısım Bergson'un görüşlerine dayandırılmaktadır. (Akgöl, 2016, s. 70-71)

Bu çalışmada atasözlerinde oldukça dikkat çeken saldırgan mizahın nasıl bir işlevi olduğu tespit edilecektir. Böylelikle son derece ciddi ve hayati bilgiler taşıyan atasözleri ile ona zıt özelliklere sahip olan saldırgan mizah tarzının neden bir araya geldiği anlaşılmış olacaktır. Çalışmada incelenmek için kullanılacak olan atasözleri, akademide oldukça kabul gören bir kaynak olduğu için Ömer Asım Aksoy'un *Deyimler ve Atasözleri Sözlüğü 1* adlı eserinden örneklem yoluyla seçilmiştir.



² Mango'nun dengesizlik olarak tanımladığı durumlar uyumsuzluk kuramına dâhil edilmiş, kısıtlamadan kurtulma şeklindeki tanımı ise rahatlama olarak değiştirilmiştir.

³ Bk: Sanders, B. (2001). Kahkahanın Zaferi- Yıkıcı Tarih Olarak Gülme. (K. Atakay. Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ATASÖZLERİNİN MİZAHİ YÖNDEN İNCELENMESİ

Bu bölümde Ömer Asım Aksoy'un hazırladığı sözlükten örneklem yoluyla seçilen atasözleri mizahi yönden incelenecektir. İnceleme amacıyla seçilen atasözlerinin saldırgan bir mizah tarzına sahip olduğu 2016 yılında hazırladığımız ve elli dokuz atasözünü incelediğimiz yayımlanmamış yüksek lisans tezimizde⁴ tespit edilmiştir.

Ömer Asım Aksoy'un sözlüğünden alınan mizahi unsurlar barındıran atasözleri, bu bölümde sözlükteki sıralama bozulmadan açıklamaları ile beraber alınacak ve incelenecektir. Aksoy'un sözlüğündeki açıklamaların bazılarının anlaşılır olmadığı tespit edilmiştir. Bu açıklamaların yanına parantez içerisinde düzeltmeler verilecektir.

Bazı atasözlerinin mizah barındırıp barındırmadığı ilk bakışta anlaşılabilir. Bu nedenle mizahı yaratan ilişkileri veya kavramların açıklanması gereken atasözlerinde kavramların ve ilişkileri arka planları hakkında kısa açıklamalar yapılmıştır. Ele alınan atasözünde mizahı yaratan kavramların arka planlarının anlaşılması için yapılan açıklamalar veya ilişkilendirmelerin kolayca kavranmasını sağlayacak bilgiler verildikten sonra; atasözünde bahsedilen kişinin veya durumun hangi kavramlarla ilişkilendirdiğini ve bu kavramlarla gelen çağrışımların sözlü mizahın ilk amacı olan akılda canlandırmaya nasıl yardımcı olduğu tespit edilecektir. Bu aşamalardan sonra elde edilen veriler sonucunda ele alınan atasözündeki mizahi unsurun nasıl bir eksikliği telafi ettiği belirlenecek ardından, hangi mizah kuramını temsil ettiği tespit edilecektir. Mizahi unsurun telafi ettiği eksikliği ve bu eksikliği nasıl telafi ettiğini ayrıca dâhil olduğu kuramı bilmek atasözünün sınıflandırılmasına ve saldırgan mizah tarzının atasözündeki işlevinin anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

1. Atasözü: Açık göte herkes tükürür (s. 62)

1. Atasözünün Anlamı: "Utanç verici tiksindirici davranışları herkes ayıplar, tiksinti ile karşılar." (s. 62)

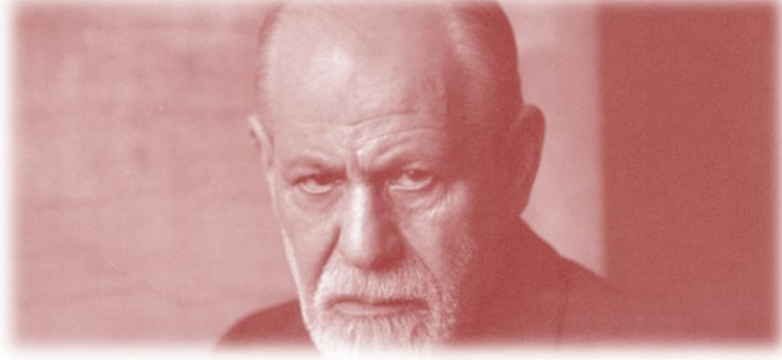
1. Atasözünün Mizahi Yönden İncelemesi

Atasözünde gülmeyi yaratan unsur olan göt, mahrem bir organdır ve dünyadaki hemen hemen bütün topluluklarda bu organ kıyafetlerle kapatılır. Vücudun bu kısmını kapatmayan bir kişi toplum tarafından farklı şekillerde ayıplanabilir. Ayıplama şekillerinden birisi de tükürmektir. Sosyal bir algı olarak tükürük tiksiniyen, iğrenç olarak kabul edilen bir vücut salgısıdır. Karşılaşılan ayıp ya da iğrenç bir şeye tükürük layık görülür. Atasözünde "utanç verici ve tiksindirici davranış" götle, "tikinti ile karşılama ve ayıplama" ise tükürme eylemi ile ilişkilendirilmiştir. Göt, kelimesini komik yapan duruma, Freud, *açık saçıklık* der ve hedefinin karşı tarafı soyundurmaya yönelik olduğunu söyleyerek devam eder. Bir kişinin

⁴ AKGÖL, Ahmet.(2016). *Atasözlerinde Mizahın İşlevi*. (Basılmamış) Yüksek Lisans Tezi. Muğla

açık saçık sözlerden zevk almasının ve o sözlere gülmesinin nedenini toplumun kişiye uyguladığı cinsel baskının bir çeşit salınımı olarak açıklar (Freud, 1999, s. 77).

Freud'a göre espri, soyut ve zararsız türden değilse, saldırı, yergi ve savunma amacına veya teşhir amacına yönelik açık saçıklık hedefini güder (Freud, 1999, s. 77). Bu atasözünde vücudun göt kısmıyla bir açık saçıklık, tükürme eylemiyle de saldırganlık göze çarpmaktadır. Mahrem bir şeyin



saklanmaması ahlak anlayışına göre bir eksiklik ve bu eksiklik göt kelimesinin bahsiyle yaratılan mizah ile telafi edilmiştir. Bu bağlamda atasözündeki mizahi unsur rahatlama kuramı ile ilişkilendirilebilir ve tükürme eylemi bir saldırganlık eylemi olduğu için atasözündeki mizah tarzı da saldırgan mizah tarzı olarak nitelendirilebilir.

2. Atasözü: Eşeğe (katıra) cilve yap demişler, çifte (tekme) atmış. (s. 135)

2. Atasözünün Anlamı: Kaba ve ahmak kişilerin hoşna gitsin diye söylediği sözler ve yaptığı işler, kaba ve incitici olur. (s. 135)

2. Atasözünün Mizahi Yönden İncelemesi:

Toplumda, kullanıldığı işler, sahip olduğu dış görünüş ve huyları nedeniyle eşek; genellikle, ona benzer olan atla karşılaştırıldığında hakaret etmek için insanların benzetildiği bir hayvandır. Eşekle karşılaştırılan at ise, zekâsı, dış görünüşü, hızı ve insana olan sadakati, nedeniyle iyi özellikleri olan insanlar için benzetilen bir hayvan olarak kullanılır.

Atasözü iki kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısımda cilve yapması itici olacağı bilinen eşeğe cilve yap denmesiyle gerginlik yaratılmış ve merak uyandırılmış, ikinci bölümde ise eşeğin kendisinden beklenileni yapmasıyla gerginlik ortadan kaldırılmış ve merak giderilmiştir. Gerginliğin yaratıldığı cümlede, insanların hoşuna gitsin diye hoş sözler söylemeye çalışan kaba ve ahmak kişiler, sembolik olarak kaba ve ahmak olarak kabul gören eşeğe benzetilerek aşağılanmıştır. Atasözündeki mizahi unsurun temelinde aşağılama durumu vardır. Alaya alma hedefini güden eşeğin kullanılarak anlatıldığı bu durum, alaya maruz kalan kişiyi yani 2. kişiyi düşürürken olayı anlatanın (1. kişinin) ve olayı dinleyenin (3. kişinin) üstünlük duygusuna kapılmasını sağlar. Gerginliğin giderildiği cümlede ise cilve yap isteğine karşı çifte atılması, hoş bir şey olan cilve ile sert bir şey olan çiftenin karşıtlığından ve uyumsuzluğundan yararlanılmıştır. Kaba ve ahmak bir kişinin bu eksikliklerini giderme amacıyla yaptığı şirin davranışlar ters tepebilir ve daha büyük bir eksikliğe sebep olabilir. Atasözündeki mizahi unsur şirin davranış sonucu oluşabilecek olan eksikliği telafi etmek amacıyla kullanılmıştır.

Bu bağlamda düşünüldüğünde atasözündeki mizahi unsur olan aşağılama üstünlük kuramıyla mizah tarzı olarak da saldırgan mizah tarzı ile ilişkilendirilebilir.

3. Atasözü: "Aptessiz⁵ sofuya namaz mı dayanır?" (s. 79)

3. Atasözünün Anlamı: "Gerekli koşulları yerine getirilmedikten sonra az zamanda pek çok iş yapılır." (s. 79)

3. Atasözünün Mizahi Yönden İncelemesi:

Nesneler, bu nesnelerin nitelikleri, olaylar, vs. arasında kalıpların bulunmasını beklediğimiz düzenli dünyada yaşamaktayız. Bu kalıplara uyuşmayan herhangi bir şey başımıza geldiğinde güleriz. Pascal'ın belirttiği gibi, " Kişiyi umduğuyla bulduğu arasındaki şaşırtıcı orantısızlıktan başka hiçbir şey daha fazla güldürmez (Akt. Moreall, 1997, s. 25). Abdestli olmak namaz ibadetinin şartlarından biridir, abdestsiz bir kişinin, üstelik bir sofunun namaz kılması namaz-abdest-sofu arasındaki kalıplaşmış ilişkinin kırılması demektir.

Atasözündeki mizahi unsur "apdestsizlik" sofu ve namaz kelimeleri arasındaki uyumsuzluktur. Gerekli koşulları yerine getirmeme durumu, abdest almama ile az zamanda yapılan çok ama etkisiz iş, abdestsiz kılınan namazla, ilişkilendirilmiştir. Atasözünde bir işe koyulurken o iş için gerekli hazırlıkların yapılmaması durumu eleştirilmektedir. Mizahi unsuru yaratan uyumsuzluk gerekli koşulların yerine getirilememesi sonucu oluşan eksikliğin telafisi üzerine oluşmuştur. Eksikliği gidermek için yapılan eleştiri saldırgan bir amaç güder. Bu bağlamda atasözündeki mizah unsuru; mizah tarzı bakımından saldırgan mizah tarzıyla, mizahi unsurun güldürme sebebinin ise uyumsuzluk kuramı ile açıklanabilir.

4. Atasözü: "Çingeneye beylik vermişler, önce babasını kesmiş" (s. 111)

4. Atasözünün Anlamı: "Ne oldum delisi soysuz kişi, eline yetki geçince, en yakınlarına kötülük yapmakla işe başlar." (s. 111)

Ne oldum delisi soysuz kişi tabiri ön yargılı ve abartılı bir tabirdir. Bu yüzden "Ne oldum delisi soysuz kişi", tabirini "yetkiyi hak etmeyen insan" olarak düzeltmek bize göre daha uygundur.

4. Atasözünün Mizahi Yönden İncelemesi:

Kendilerine karşı fiziksel cesaret zeka ya da başka insani özellik konusunda üstünlük duyduğumuz kişilere güleriz, bu ise onları alaya almaktır. (Morreall, 1997, s. 22). Bu alaya alma savunma ya da saldırı hedefiyle olabilir ve alaya alma sonucu kişi bir rahatlama duyar.

Atasözü iki bölümden oluşmaktadır. İlk cümlede aşağılanmayı hak eden birine beylik verildiği söylenerek gerginlik yaratılmış, ikinci cümlede ise gerginlik, bu kişinin kendisinden

⁵ Bu kelime kaynak eserde bu şekilde geçmektedir.

beklenen şeyi yaptığı görülünce, kaybolmuş, rahatlama meydana gelmiş ve bu rahatlamayla beraber gülmenin ortaya çıkması mizah unsurunun oluşmasını sağlamıştır. Ayrıca atasözündeki mizahi unsurun verdiği rahatlama bir baskının boşalımı değil, bir üstünlüğün fark edilmesi durumu vardır ve karşısında üstünlük hissedilen kişi aslında Çingene değil, Çingene gibi olan kişidir. Görüldüğü gibi diğer atasözlerinden farklı olarak bu atasözünde azınlık olarak yaşayan ve kendilerine has bir takım özelliklerinden veya azınlıkta olmanın doğurduğu güçsüzlükle ezilmiş ve ötekileştirilmiş olan bir topluluğun adı kullanılarak yapılan hakaret eylemi vardır. Bu eylem aşağılanmayı hak eden bir kişinin üst bir konuma gelmesiyle toplumda oluşan rahatsızlığı yani eksikliği telafi etmek amacıyla kullanılmıştır.

Bu bağlamda düşünüldüğüne atasözündeki mizahi unsuru üstünlük kuramıyla mizah tarzını ise alaya alma, aşağılama nedeniyle saldırgan mizah tarzıyla ilişkilendirilebilir.

5. Atasözü: "Gavurun tembeli keşiş, Müslümanın tembeli derviş olur." (s. 129)

5. Atasözünün Anlamı: "Hıristiyanlar arasında keşişler, Müslümanlar arasında dervişler tembel kişilerdir. Çünkü bir köşeye çekilip otururlar; onun bunun verdikleriyle geçinirler." (s. 129)

5. Atasözünün Mizahi Yönden İncelemesi:

Atasözünde düşman olarak kabul edilen dervişi, Freud'un dediği gibi aşağılık çirkin, hor görülmesi gereken kimse olarak sergilenip, bu yakıştırmadan bedava zevk sağlaması beklenen kişinin gülüşleri ve alayları sayesinde düşmanı bozguna uğratma gibi amaç vardır (Freud, 1999, s. 81). Derviş olmak için belli bir eğitimden geçmek, belli başlı yollardan gitmek ve çok fazla sabır göstermek gerektiği bilinmesine rağmen bu aşamaların hepsi tamamen görmezden gelinerek saldırdığı hedefin marifetleri küçük düşürülmüş ve dikkatler dervişlerin karşılıksız bir şeyler almasına çekilerek hedefin tek marifetinin tembellik olduğu vurgulanıp, dervişi aşağılamaya yönelik bir tutum sergilenmiştir. Keşişler ise dervişlerin Hıristiyan versiyonlarıdır ve aynı nedenlerden ötürü bu aşağılamaya onlarda maruz kalmışlardır. Atasözünün ilk cümlesinde gavur ikinci cümlesinde Müslüman kelimesinin kullanımı aslında toplumlara gönderme yapmaktadır ve peşlerinden gelen keşiş ve derviş kelimeleri bu tür insanların her toplumda olabileceğini göstermektedir. Ayrıca gavur ve Müslüman kelimeleri karşıtlıklarıyla, keşiş ve derviş kelimeleri ise ses ve kavram benzerlikleriyle atasözünde akılda kalıcılığı sağlamak için kullanılmışlardır.

Atasözündeki mizahi unsur dervişlerin halktan karşılıksız bir şeyler almasına bir çeşit sövgü tekniğiyle verilen tepkidir. Bu tepki dervişlere karşı oluşan tahammül eksikliğini telafi etme amacıyla kullanılmıştır. Bu bağlamda atasözündeki mizahi unsuru rahatlama kuramıyla mizah tarzını ise saldırgan mizah tarzıyla ilişkilendirebiliriz.

ATASÖZLERİNİN SINIFLANDIRILMASI

İncelenen atasözleri mizah kuramları ve mizahın yaratılmasına zemin hazırlayan eksikliklere göre sınıflandırılabilir. Mizah kuramları açısından bakıldığında *birinci atasözünde* mizah; boşaltım organı olan ve cinsel bir çağrışım yaratan götün bahsi ile yaratıldığı için *rahatlama kuramıyla*, *ikinci atasözünde* mizah; kaba ve güzel olmayan bir hayvana yapılan benzetmeyle gerçekleştirilen aşağılama ile yaratıldığı için *üstünlük kuramıyla*, *üçüncü atasözünde* mizah; abdestsizlik, namaz ve sofuluk kavramları arasındaki uyumsuzluktan yararlanılarak yaratıldığı için *uyumsuzluk kuramıyla*, *dördüncü atasözünde* mizah; bir ırka benzetilerek yapılan aşağılamayla yaratıldığı için *üstünlük kuramıyla*, *beşinci atasözünde* ise mizah; belli bir toplumsal sınıfa mensup kişilere yapılan saldırgan bir eleştiri aracılığıyla yaratıldığı için *rahatlama kuramıyla* ilişkilendirilebilir.

Her kültür unsuru gibi mizah da herhangi bir eksikliği telafi etmek ve bazen önlemek amacıyla yaratılmıştır. Atasözlerinde var olan mizahın zemin hazırladığı eksiklikler ise atasözlerinin yaratılmasına sebep olan eksikliklerle genellikle aynıdır ve mizahın eksikliğin telafisine yardımcı olduğu görülmektedir. Eksiklikler telafi edilme şekilleri sonucu oluşan üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama durumları meydana gelmiş, gülmeyi amaçlayan mizah yaratımı bu üç durum doğrultusunda oluşmuştur. Atasözleri ve mizahın yaratılmasına sebep olan eksiklikler genellikle toplumun kurallarını bozan, toplumu rahatsız eden durumlardan ötürü doğan eksikliklerdir.⁶

Bireyin uygunsuz davranışları sonucu toplumun bireyde gördüğü eksiklikler bağlamında *birinci atasözünde* ahlak eksikliği *ikinci atasözünde* kabalık ve ahmaklık, *üçüncü atasözünde* ise bir işin gerektirdiğini yapmama gibi eksiklikler söz konusudur. *Dördüncü atasözünü* toplumun kendi içinde gördüğü eksiklikler bağlamında değerlendirilebilecek liyakat sisteminin bozulması sonucunda oluşan tahammül eksikliğinin telafisi vardır. *Beşinci atasözünde* toplumun herhangi bir bireyde gördüğü uygunsuz davranışın toplumda yarattığı eksiklik bağlamında düşünülebilecek bir durum, dervişlere karşı oluşan tahammül eksikliği söz konusudur.

Eksiklikleri telafi etmek için kullanılan saldırgan mizah tarzı ise toplumun bu tür eksikliklere karşı tahammülünün olmadığını göstermektedir. Bu bağlamda atasözlerindeki saldırgan mizah tarzı muhatabı olan kişiyi aşağılayıp küçük düşürürken aynı zamanda aktarıldığı gelecek kuşaklara mesaj vermektedir. Diğer taraftan bakıldığında eksikliğe neden olan kişiye yapılan saldırı atasözünü aktaran ve atasözünün muhatabı olmayan kişileri

⁶ İncelenen atasözleri artıka atasözlerinin ve atasözlerindeki mizahın telafi ettikleri eksiklik durumların sayısı artabilir. Elli dokuz atasözünü incelediğimiz Atasözlerinde Mizahın İşlevi adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezimizde bahsi geçen durumların yanında toplumun bir şeylere karşı çaresiz kalmasından ötürü doğan eksikliklerin de giderildiği tespit edilmiştir.

rahatlatmaktadır. Bu bağlamda düşünülduğünde iki farklı saldırgan mizah tarzı olduğunu söylemek mümkündür. Biri *toplumun menfaatlerini koruyan saldırgan mizah tarzı* diğeri ise *rahatlama amacıyla gerçekleşirken yıkıcı bir tavır gösteren saldırgan mizah tarzı*. Birinci tarzda toplum düzeninin veya algısının dışına çıkan kimseler küçük düşürülüp bu küçük düşürülme sonucu kişinin tekrar düzene dâhil olması amaçlanır. İkinci tür saldırgan mizah tarzında ise aşağılama, hakaret etme, cinsel çağrışımlar yaratma gibi eylemlerle karşı tarafı bozma ve rahatlatma amaçlanır. Birinci tip saldırgan mizah tarzı Bergson'un görüşlerine dayanırken ikinci tip saldırgan mizah tarzı ise Freud'un görüşlerine dayanmaktadır. İncelenen atasözlerinde Bergson'un görüşüne dayandırılabilir saldırgan bir mizah tarzı olan atasözleri *birinci ve dördüncü atasözleridir*. *İkinci üçüncü ve beşinci atasözleri* Freud'un görüşüne dayandırılabilir saldırgan bir mizah tarzına sahip atasözleridir.

İncelenen atasözleri sınıflandırdıktan sonra atasözlerinde saldırgan mizah tarzının işlevi tartışılabilir.

TARTIŞMA; ATASÖZLERİNDE SALDIRGAN MİZAH TARZININ İŞLEVİ

Atasözü üzerine inceleme yapan araştırmacıların atasözleri hakkında görüş birliğine vardığı konu; atasözlerinin sözlü kültür devrinde toplumun okulu ve yaşama kılavuzu olduğu gerçeğidir. Atasözleri toplumun hayatta kalma mücadelesindeki tecrübesinin gelecek kuşaklara aktarılması görevini, yazının icadı ile beraber okullara; bununla beraber yazının olmadığı geleneksel toplumlardaki üst kuşak veya yaşlı/ bilge kişiler ise yerini öğretmenlere bırakmışlardır.

Bilginin aktarılmasını sağlayan geleneksel unsurlar, yazının icadı ile beraber her ne kadar yerini modern unsurlara bıraksa da, bilginin aktarılmasında kullanılan yöntemlerden biri olan mizah kullanımını hâlâ devam etmektedir. Bu nedenle eğitim bilimleri uzmanları tarafından son yıllarda ciddi bir şekilde araştırılan "bir öğretim tekniği olarak mizahı kullanma durumu" ve bu araştırmalar sonucu ortaya çıkan sonuçlar atasözleri ve mizah arasındaki ilişkinin anlaşılmasında yardımcı olacaktır. İnceleme ve sınıflandırma bölümlerinden elde ettiğimiz verilere göre atasözlerinin toplumun kendisinde ve herhangi bir bireyde hissettikleri eksikliğin yanı sıra bireyin kendisinde hissettiği eksiklikleri telafi etme ve önleme amacı vardır. Yazı ve yazıyla beraber gelişen modern eğitim de bu tür eksikleri telafi etme ve önleme amacıyla icat edilmiş ve geliştirilmiştir. Bu nedenle yazının icadı ile beraber gelişen modern eğitim geleneksel bir eğitim yöntemi olan atasözlerinde kullanılan mizah da aynı amaçla kullanılmış olabilir.

Lowis, mizahın sosyal ilişkilerin kurulmasında arabuluculukta ve saldırganlığın örtülü anlamının algılanmasında, stresle başa çıkmada ve son olarak eğitim ve öğretimde olmak üzere 4 ana alanda olumlu olarak kullanılabileceğini ifade etmiştir (Oruç, 2010, s. 59).

Lowis' in bu görüşünü atasözlerinin eğitici boyutu düşünülerek tekrar okuduğunda biraz önce yapılan tahmin daha da kesinleşmektedir. Yani bir eksikliğin tamiri için yaratılan atasözü, mizah kullanılarak yaratıldığında, mizah bu eksikliğin telafisinde yardımcı olur. Bu durumda mizahın yaratılmasına ve atasözlerinin yaratılmasına sebep olan eksiklik aynıdır. Sonuç olarak 4 alandan biri olan eğitim ve öğretim alanı atasözleri ve mizahın atasözlerindeki işlevi ile ilgilidir.

Atasözlerinde eksikliğin telafi etmek için yaratılan mizahın genelde üstünlük ve rahatlama duygularının verdiği hazzı tetiklemeyle yaratıldığı görülmektedir. Bu hazzı tetiklemek amacıyla alaya alma, aşağılama, hakaret etme, cinselliği çağrıştıracak kelimelerle ayrıca üreme ve boşaltım organlarıyla yapılan saldırılarla gerçekleştirilmiştir. Yani eksiklikler karşı saldırılarla giderilmeye çalışılmıştır. Atasözlerindeki saldırgan mizah tarzı atasözlerinin eğitim öğretim işlevine engel olmamıştır.

Bir eksikliğin telafi eden atasözlerinin icra edildiği sırada ilk endişesi dikkat çekmek ve mesajı karşısındakilere eksiksiz bir biçimde aktarmaktır. Eğitim bilimleri uzmanlarının öğretim tekniği olarak mizah kullanımında da mizahın dikkat çekici yönünden bahsedilmektedir.⁷ Örneğin *açık göte herkes tükürür* atasözünde *göt* kelimesinin bahsi ile yaratılan mizah, mesajı alanın dikkatini çekmiştir. Kinaye ve istiare gibi sanatlarla ayıplanacak hareketler götle ilişkilendirilmeseydi verilmek istenen mesaj bu kadar dikkat çekmezdi. Dikkat çekme düzeyi düşük olduğu için de anlaşılması ve giderilmek istenen eksikliğin telafisi zorlaşır. Bu nedenlerle atasözünde bulunan mizahın ilk işlevinin, modern eğitimde kullanılan mizah gibi ilk işlevinin dikkat çekme olduğu söylenebilir.

Atasözleri dikkat çektikten sonra anlaşılmayı bekler. Yazının olmadığı bir devirde bilginin anlaşılması için kısa ve öz kalıplar yaratılması bazı kelimelerin veya seslerin tekrar tekrar kullanılması sözlü kültür ürünlerinde yaygındır. Modern öğretme tekniklerinde ise şaka veya mizahi hikâyeler anlatıldığında öğrencilerin yeni konuyu daha iyi anladığı savunulmaktadır (Oruç, 2010, s. 61). Hikâye anlatma durumu Ömer Asım Aksoy'un öykü biçimindeki atasözleri şeklinde tanımladığı atasözlerinde sık sık görülür ki incelenen atasözlerinden ikincisi ve dördüncüsü bu tarz bir atasözüdür. Bu atasözlerinde verilmek istenen bilgi, tek cümlelik bir hikâyeden sonra ortaya çıkmaktadır. Örneğin; ikinci atasözündeki *eşeğe cilve yap demişler* ve dördüncü atasözündeki *çingeneye beylik vermişler*, cümleleri birer hikâyedir. Bu hikâyelerde bulunan mizah anlaşılmayı kolaylaştırmıştır. Hikâyelerde kullanılan eşek ve çingene kelimeleri mizahın oluşmasında ve mesajın anlaşılmasında önemli bir işlevi olan anahtar kelimelerdir

⁷ Haslem: "Mizah dikkat çekmenin etkili bir yoludur. Öğrencilerin ekstra enerjilerini boşaltır ve bir grup hâline gelmelerini sağlar" (Akt. Oruç, 2010: 61)

Atasözlerinin bir diğer endişesi akılda kalmadır. Modern öğretim tekniklerinde mizah kullanımının bir işlevi de bilgiyi hatırlamaya dönük yardımcıdır. Steele, öğrencilerin problemlerini alışık olmayan yollarla anlatan öğretmenlerini hatırlama eğiliminde olduğunu söylerken; Oruç, dersi pekiştiren bir şaka yapmanın, mizahı bir çağrışımla ana fikri hatırlamaları için öğrencilere yardımcı olacağını savunur.(Akt. Oruç, 2010, s. 59; Oruç, 2010, s. 61) Örneğin; *Abdestsiz sofuya namaz mı dayanır?* atasözündeki gibi alışılmamış ilişkilendirmeler sonucu oluşan mizah, hatırlanmada ve kalıcı olmada etkili olmuştur.

Mizahın atasözlerindeki bu üç işlevi aslında dördüncü bir işlevi de beraberinde getirir. Dikkat çeken, anlaşılabilir ve hatırlanan bir bilginin doğal olarak daha önceden aktarılması gerekir. Atasözlerinin değişmez ve kalıpsal yapılar olduğu düşünüldüğünde bu aktarım sırasında mizahın unsurlarında korunduğu ve aktarımda mizahın da büyük bir payı olduğunu söylenebilir.

SONUÇ

Sonuç olarak; atasözlerinde üstünlük uyumsuzluk ve rahatlama kuramları ile tanımlanan ve saldırgan bir tarzda olduğu tespit edilen mizahi unsurların atasözlerinin yaratılmasına sebep olan eksiklikleri telafisi için atasözlerine yardımcı olduğu tespit edilmiştir. Bu eksikler toplumun kendisinde gördüğü, toplumun bireyde gördüğü ve bireyin kendisini istemediği bir durumda bulması sonucu oluşan eksikler olduğu görülmüştür. Atasözlerinde bir takım eksikleri telafi etmek için genellikle bir hayvan veya üreme ve boşaltım organlarıyla yapılan ilişkilendirmeler başta olmak üzere; küçük düşürmeye dönük bir anlayışla yaratılan saldırgan mizahın, atasözlerinin; bilgiye dikkat çekme, anlaşılmasını sağlama, hatırlama ve aktarma eylemlerine yardımcı olmak gibi bir işlevi olduğu anlaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akgöl, A. (2016). 2016). *Atasözlerinde Mizahın İşlevi*. Yüksek Lisans Tezi. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.
- Aksan, D. (1996). *Türkçenin Söz Varlığı*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Aksoy, Ö. A. (1988). *Deyimler ve Atasözleri Sözlüğü 1*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Baudelaire, C. (1997). *Gülmenin Özü*. (İ. Yalçın, Çev.) İstanbul: İris Yayıncılık.
- Bergson, H. (2011). *Gülme*. (Y. Avunç, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2003). *Türk Dünyası Ortak Atasözleri Sözlüğü*. Ankara: AKM Yayınları.
- Devellioğlu, F. (2010). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın kitapevi.
- Feingberg, L. (2004). *Mizahın Sırrı*. Millî Folklor (62), s. 10-113.
- Freud, S. (1999). *Espri Sanatı*. (E. Alkan, Çev.) İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

- Kortantamer, T. (2007). *Temmuzda Kar Satmak*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*.(Ş. S. Kubilay Aysevener, Çev.) İstanbul.
- Ong, W. J. (2010). *Yazılı ve Sözlü Kültür: Sözüün Teknolojileşmesi*. (S. P. Banon, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Oruç, Ş. (2010). *Sosyal Bilgiler Öğretiminde Mizah Kullanımının Öğrencilerin Akademik Başarılarına ve Tutumlarına Etkisi*. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, s. 56-73.
- Oy, A. (1972). *Tarih Boyunca Türk Atasözleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öngören, F. (1983). *Türk Mizahı ve Hicvi*. Ankara : İş Bankası Yayınları.
- Özdolap, M. (2015). *Mizah Tarzları ve Psikolojik Belirtiler Arasındaki İlişkinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Bilim Üniversitesi. İstanbul
- Özünlü, Ü. (1999). *Gülmecenin Dilleri*. Ankara : Doruk Yayınları.
- Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi- Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*. (K. Atakay. Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yerlikaya, E. E. (2009). *Üniversite Öğrencilerinin Mizah Tarzları İle Algılanan Stres, Kaygı ve Depresyon Düzeyleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi*. Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi. Adana.
- TDK (1998). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Basımevi.

**Kitap
Tanıtım
Yazıları**

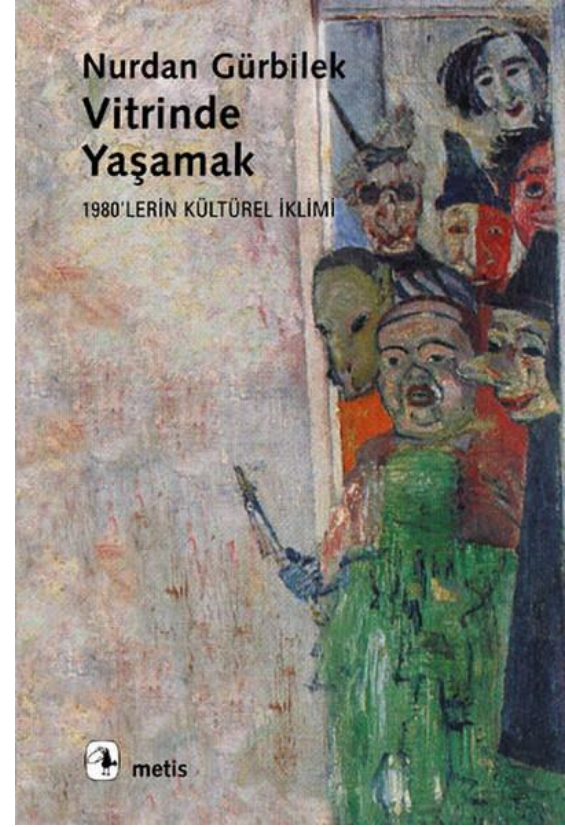
Bir Gösteriş Toplumu Eleştirisi: *Vitrinde Yaşamak -1980'lerin Kültürel İklimi-*

ARŞ. GÖR. AHMET DURAN ARSLAN*

Vitrinde Yaşamak, 1980'ler Türkiye'sinin sosyo-kültürel, ekonomik ve politik anlamdaki baskın eğilimlerini/hâkim paradigmasını ve bunlar arasındaki girift ilişkileri çözümlmek için kaleme alınmış muhtelif deneme yazılarından oluşmaktadır. Kapitalist furyanın getirdiği hız ve tüketim odaklı yaşam biçiminin insani değerlere etkisi, bu etkinin doğurduğu gösteriş toplumu ya da başka bir deyişle vitrinde yaşama iştihayı, kitapta sorunsallaştırılan temel meseleler arasındadır. Eserin genel olarak sosyolojik tabanlı bir okuma edimi ve eleştirel-yaratıcı bir üslupla yazıldığı söylenebilir.

Kitap, "Giriş" bölümünün yanı sıra birbirleriyle ilintili dokuz denemeye ev sahipliği yapar: "1980'lerin Kültürel İklimi", "Vitrinde Yaşamak", "Adlandırılmak", "Mahrumiyet", "İktidarın Sağlığı", "Krizin İmkânları", "Vicdan ve Teknik", "Bastırılmışın Geri Dönüşü" ve "Teklifi Olmayan Kültür". Bu denemeler, Türkiye'nin 1980'lerde yaşadığı kültürel değişimi farklı açılardan aydınlatmak üzere kaleme alınmıştır. Gürbilek,

kitap boyunca 80'lerin iki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin, iki farklı kültür stratejisinin sahnesi olduğunu ispatlamaya çalışır. Ona göre 80'ler bir yandan ret, inkâr ve bastırma dönemidir, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kısıktıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. Bu iki dönemi adlandırmak için Gürbilek, karşıtlık ilkesine yaslanır ve 80'lerin kültürel iklimini tanımlayacak ilk kavramın "sözün bastırılması" ise, ikincisinin "söz patlaması" olduğunu iddia eder. "Söz" üzerinden üretilen bu iki karşıt kavram, ilk bakışta çelişkili bir görüntü sunsa da kültür ile iktidar arasındaki iç içe geçmiş, girift yapıyı çözümlenebilmek için son derece yerinde kullanımlardır aslında. Bilindiği üzere hegemonik sistemler, statik değil dinamiklerdir ve hâkimiyetlerini sürdürebilmek adına her an değişmeye müsait, pragmatik bir tutum sergilerler. Devrin hâkim paradigmalarına, tabiri caizse sert esen rüzgârlara göre söylem ve hareket geliştirdiklerinden birçok çelişkiyi de



* Muğla S. K. Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, orcid.org/0000-0002-5131-2499, ahmetduranarслан@gmail.com. Gönderim tarihi: 02.01.2018 Kabul tarihi: 29.01.2018

beraberinde getirirler. Dolayısıyla Gürbilek'in 80'ler için kullandığı "sözün bastırıldığı ve aynı zamanda sözün patlama yaptığı yıllar" deyimini absürd bir söylem olmaktan çıkar.

Gürbilek, bahsi geçen karşıtlığı körükleyen en önemli unsurlardan birinin reklamcılık sektörü ve dolayısıyla piyasa olduğunu iddia eder. Buna göre reklamcılık; basın, televizyonu ve billboard'larıyla her yeri bir vitrine dönüştürmüştür. Reklamın dili, sözü görüntünün, imgenin hizmetine sunmakla kalmayıp aynı zamanda bütün kültürü, bir malın pazarlanmasında kullanılacak bir hammaddeye, sınırsız bir alıntılar toplamı hâline getirmiştir. Bu dil, aynı zamanda geçmişi de bir seyir ve tüketim nesnesi olarak sunmuş ve popüler bir tarih anlayışının¹ kurulmasına katkıda bulunmuştur. Gürbilek'e göre imgeler, tarihsel yükünden arındırılmıştır ve geçmiş, bir alıntıdan ibaret kılınmıştır. Tüketim odaklı düşünce biçiminin baskın duruma gelmesiyle, ülke çapında mütemadi bir güncellik ve yenilik arayışı saplantı hâline gelmiş ve her şeyi seyirlik nesneye dönüştüren bir tüketim toplumu doğmuştur.

Bu gelişmelerden doğal olarak söz de nasibini almıştır. Daha önceden "özel alan"a ait olduğu gerekçesiyle gizlenen birçok tema, 80'lerde "kamu"ya mal edilmiş ya da başka bir ifadeyle "özel alan/olan" kamulaştırılmıştır. Bu bağlamda Gürbilek, "özel" ve "kamu" kavramlarının tarihsel gelişiminden kısaca söz ettikten sonra 80'lerde bu kavramların iç içe geçerek âdeta ayırt edici niteliklerini kaybettiklerini savunur. Buna göre Eski Yunanlılar, şehrin ve politikanın alanı olan *polis* ile evin ve ailenin alanı olan *oikos* arasına sınır koymuşlardır. Eski Roma'da da *res publica* (kamu) ile *res privata* (özel) farklı varlık ve iktidar alanlarını betimlemektedir. Gürbilek'in belirttiği üzere "mahrem" olan hem birine ait olanı içermekte (harem) hem de ona yasak olana, bir mahrumiyete (haram) işaret etmektedir. Ancak değişen zamanla beraber "özel/mahrem" ile "kamu/namahrem" arasındaki çizgi silikleşmeye başlamış ve daha önce mahrem sayıldığı için kamuoyunda açığa çıkartıldığında sansasyon yaratan ya da skandal konusu olmaktan kurtulamayan özel hayat, Türkiye'de ilk kez 1980'lerde kamuoyunda açıkça konuşulabilir bir alana, bir itiraf ya da iç dökme nesnesine dönüştürülmüştür. Örneğin önceleri büyük bir gizeme sahip olan cinsellik, ısrarla söze dökülmüş ve cinsel eğilimler ilk kez "eşcinseller, biseksüeller, transeksüeller, zıtcinseller" şeklinde sınıflandırılmıştır. Yine benzer şekilde Türkiye'de ilk kez farklı hayat biçimleri "yalnız yaşayan kadınlar", "çocuksuz çiftler", "68'liler", "marjinaler", "arabesk seven aydınlar" şeklinde adlandırılarak sözsel anlamda da olsa kabul edilmiştir. Peki ama, bir askerî darbenin hemen sonrasında âdeta patlama yapan bu "demokratik ve kucaklayıcı" görünümlü sözler ne derece samimidir? Darbeyle yönetime el konulan bir ülkede ne denli bir demokrasiden söz edilebilir? Bunlar, kitapta sorulup çözümlenmeye çalışılan temel

¹ Konuyla ilgili geniş bilgi için Fredric Jameson'ın "pop tarih" (*pop history*) kavramına bakılabilir.

soru(n)lar olarak göze çarpar. Bu anlamda çalışma boyunca vitrinde görünenin arkasındakine, örtük olana, gizli içeriğe ulaşılmaya çalışıldığını söylemek mümkündür.



Gürbilek, 80'lerde görülen söz patlamasının aslında bir tür özgürlük yanılsaması olduğuna işaret eder. Vitrinde gösterilen özgürlük formu, toplumun her kesimini kapsayacak nitelikte olmaktan uzaktır; daha lokal ve parçalı bir yapıya sahiptir. Ona göre hegemonik sistem; kendi iktidarını sarsmayacak, kendi çıkarlarıyla çatışmayacak şekilde bir özgürlük biçimini dolaşıma sokmuş ve bu bağlamda “zararsız” söz patlamalarının önüne geçmekten kaçınmıştır. Gürbilek'in deyişiyle hegemonya, kendi ilkeleri işlediği sürece muhalif simgelerin serbest dolaşımına müdahale etmemiştir. Böyle yaparak hem kendi bekâsını garanti

altına almış hem de insanlara baskı döneminden çıkıldığı yanılsamasını empoze etmiştir. Ayrıca özel alanların kamusallaştırılması ile “seyirci” pozisyonundaki toplum bireylerine bir “dikizleme” fırsatı da verilmiş, âdeta mahremın gizemi çözümlenerek seyretmenin hazzı bir tüketim nesnesi gibi pazarlanmıştır. Özetle Gürbilek, 80'lerde hâkim olan sesin, uzun sürmüş resmî bir söylemin ardından özel hayatı keşfederek bunu kamusalılaştırmak isteyen bir ses olduğunu vurgular.

Vitrinde Yaşamak, 1980'ler Türkiye'sinin kültürel iklimini derinlemesine anlama ve açıklamaya çalışan bir dizi denemeden oluşmaktadır. Gürbilek, sosyolojik bakışın ağır bastığı bu kitabında genel olarak kapitalist düzenin getirdiği “hız-yenilik-tüketim” sloganının kültürel değerlere etkisini incelemiştir. Bu bağlamda geleneğin, geçmişin ya da muhtelif imgelerin tarihsel/bağlamsal anlamlarından arındırılarak yalnızca bir seyir/tüketim nesnesi hâline dönüştürülmesi; sözün, görüntün/görsel dünyanın emrine verilmesi ve vitrinde yaşama arzusuyla âdeta bir gösteriş toplumu inşa edilmesi gibi konulara eleştirel-yaratıcı bir üslupla yaklaşmıştır. Kitap, okura çeşitli konular hakkında genel ve pratik bilgiler sunmaz; tam tersine okuru da okuma sürecinin bir parçası kılarak müstakil bir konuya odaklanıp onu her yönüyle çözümlemeye çalışır. Bütün bu özellikleri itibarıyla *Vitrinde Yaşamak* kitabının, Türkiye'nin 1980 dönemini aydınlatmak anlamında özgün ve değerli bir kaynak olduğunu söylemek mümkündür.

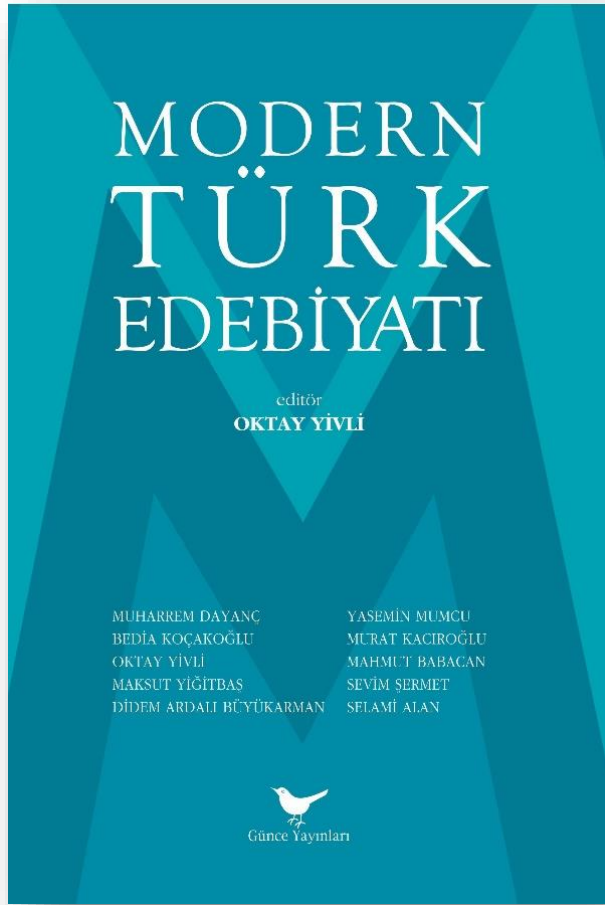
Kaynakça

Gürbilek, Nurdan (2014). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis.

Türk Edebiyatı Tarihine Bir Katkı Olarak

Modern Türk Edebiyatı

ARŞ. GÖR. SERCAN CEYLAN*



21. yüzyıla gelinceye değin Türk Edebiyatı tarihiyle ilgili pek çok çalışma ortaya konmuş ve bunlar büyük oranda yazarlarının yöntemsel, biçimsel ya da düşünsel tercihlerine bağlı kalarak didaktizmi hedefliyor görünmüşlerdir. Bu çalışmalar edebiyat, dil ve kültür zincirini ilerletmek, tanıtıcı ve açıklayıcı bilgileri okur için bir drajeye dönüştürmek ve edebiyat eğitimi bakımından derli toplu bir kaynak olmak görevlerini üstlenirler. Dil devrimi öncesinden, Abdülhalim Memduh'un *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye*'sinden başlayarak özgül bir disipline kavuşan edebiyat tarihçiliğinin genellikle 20. yüzyılda devinime kavuştuğunu görüyoruz. Klasik edebiyatta vücut bulan tezkire geleneğinin bir tetik, bir omurga göreviyle Tanzimat ve sonrası edebiyat tarihçiliğine destek olduğu da unutulmamalıdır. M. Orhan Okay, *TDV İslam Ansiklopedisi*'ndeki "Edebiyat Tarihi" maddesinde

bu alanı kavramak ve alanda eser veren çalışmalarını

genel olarak görmek bakımından önemli bilgiler verir. Fakat yazıda ne yazık ki ancak Agâh Sırrı Levent'in *Türk Edebiyatı Tarihi*'ne (1973) kadar gelinebilmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* ve daha sonra Kenan Akyüz'ün *Modern Türk Edebiyatı'nın Ana Çizgileri* ve bir dereceye kadar Nihat Sami Banarlı'nın *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* ise edebiyat tarihleri arasında en rağbet görenleridir. Özellikle akademik çevrede şöhretleri oldukça geniş bir alana yayılmıştır. Bunların dışında edebiyat tarihi denince

* Balıkesir Üniversitesi, orcid.org/0000-0003-3093-2741, sercan.ceylan@hotmail.com

Gönderim tarihi: 12.03.2018

Kabul tarihi: 18.05.2018

yirminci yüzyılın sonlarından günümüze Şükran Kurdakul'un dört ciltlik *Çağdaş Türk Edebiyatı*, İnci Engin'ün *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e* (1839-1923) ve *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* adlı eserleri akla gelir. Kısmi şekilde birden fazla yazar tarafından Tanzimat, Servet-i Fünun ve diğer dönemler üzerine edebiyat tarihi çalışmalarının yapıldığı da görülmektedir. Günümüze gelindiğinde edebiyat tarihlerinin akademik ve eğitsel yön açısından en revaçta olanı, şemsiyesini Tanzimat döneminden günümüz şair ve yazarlarına kadar genişleten *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* (1839-2000) gibi görünmektedir. Bundan başka, 2014 yılında, Atatürk Kültür Merkezi'nde düzenlenen Türk Edebiyatı Tarihi Yazımı Çalıştayı bu alanda önemli konulara değinmesi ve bir farkındalık yaratması bakımından dikkate değerdir. Bütün bu kısa bilgi ve açıklamaların ardından şunu fark ediyoruz; Türk edebiyatında oluşturulacak yeni bir edebiyat tarihi için gerekli deneyimi pekâlâ sunabilecek verimli bir veri kaynağı vardır ve bu kaynak araştırmacıların ilgisini beklemektedir. *Modern Türk Edebiyatı*'ndan** söz açmadan önce kültürel refleksin gerginliğini almak adına bu açıklamaları yapmanın faydası vardır. Bu sayede edebiyata temkinli bir saygı besleyen okura bir sinopsis ya da tanıtım sunmak için ayrıntılara değinmek epey kolaylaşır. Elbette böyle bir okur kitlesi "kültürel refleks" değil "kültürel farkındalık" geliştirmiştir ve kim ne derse desin Sezar'ın hakkı Sezar'a diyecektir. Kitaplar insanları sonsuza kadar kandıramaz. Bunun tersi de geçerlidir.

Oktay Yivli'nin editörlüğünde, alanında uzman on yazar tarafından kaleme alınan *Modern Türk Edebiyatı*, edebiyat tarihçiliğine dair bütüncül bir çerçeve çizerek alana gerekli ilgiyi göstermiş denebilir. Bu çalışma, nitelikli ve akademik bir referans kitap olmak üzere yola çıkmıştır. Türk edebiyatı tarih yazıcılığına özgül bir katkı sunmayı da hedefleyen eserin elbette didaktik bir kaygı taşıdığı ve bu bakımdan da bazı tercihler yaptığı anlaşılmaktadır. Mesela doğrudan "Modern" edebiyata işaret etmesinin belirli sebepleri vardır. İçerikte bu sebepleri somut olarak sezme mümkün. Bütününe bakıldığında ise *Modern Türk Edebiyatı* yirminci yüzyılın bitişine değin bir edebiyat tarihi ortaya koyarak araştırmacı ve meraklıların kolayca yararlanacağı referans bir kitap haline gelmiştir.

Ortak paydalarda buluşmalar da bölüm yazarlarının her biri, kendilerine ayrılan konularda belirledikleri ölçütlere göre hareket eder. "Tanzimat Dönemi Edebiyatı I" başlığı altında Muharrem Dayanç ve Selami Ayan'ın Tanzimat dönemindeki sosyal ve siyasal olaylardan bahsettikleri kısımla döneme genel bir giriş yapılır. 1839'da Tanzimat Fermanı'yla birlikte hızlanan modernleşme hareketleri, büyük oranda Lale Devri'ne dek uzanmaktadır. Dolayısıyla yazarlar bu ve sonrası dönem devlet politikaları, özellikle eğitim ve kültür hayatındaki değişikliklere değinirler. Burada Tanzimat Dönemi ana hatlarıyla dört başlıkta özetlenmiştir: "Tercüme Heyeti", "Yirmisekiz Mehmet Çelebi Efendi'nin Paris

** Yivli, Oktay (Ed.) (2017). *Modern Türk Edebiyatı*. İzmir: Günce Yayınları.

Sefaretnamesi”, “Matbaa” ve “Askerlik Alanında Yapılan Yenilikler.” Bu alt başlıkların ardından Tercüme Odası (1821) ve Encümenidaniş (1851) kurumlarının önemi açıklanır. Tarihi mekânların da yenileşmeye katkıları değerlendirilir. Mesela Ahmet Vefik Paşa, Mithat Paşa, Fuat Paşa, Mahmut Nedim Paşa ve Ziya Paşa gibi birçok entelektüel, düşünür, yazar ve devlet adamı Mustafa Reşit Paşa’nın konağında buluşmuşlardır. Batı etkisiyle edebi ve kültürel değerlerin sınındığı Tanzimat dönemi şiirinin öncüleri olarak ise Keçecizade İzzet Molla, Akif Paşa ve İbrahim Şinasi Efendi kabul edilir. Burada *Modern Türk Edebiyatı*’nın özgün bir yönü olarak psikanalitiği kullanımına değinmekte yarar var. Şinasi’nin Reşit Paşa’ya yazdığı “Kaside” psikanalitik açıdan -id, ego ve süperego unsurları belirlenip- incelenerek gönül, akıl, söz öğelerinin ilişkisi değerlendirilmiştir. Şiir doğrultusunda dönemin düşünsel ve politik atmosferini anlamak için Namık Kemal’in “Hürriyet Kasidesi” şiirinin tam metni verilir. Yine Türk edebiyatında eleştiri türünün ilk örneklerinden olması bakımından, Ziya Paşa’nın 1868’de yayımladığı “Şiir ve İnşa” makalesi değerlendirildikten sonra onun da tam metnine yer verilmiştir. Bu iki alıntı, devrin orijinal söylemine tanıklık etmek bakımından önemlidir. Klasik edebiyat etkisini daima yakınında hissedilen modern şiirin sürekliliğini görmek bakımından “nazire” türüne ayrı bir başlık açılmıştır. Nitekim Ziya Paşa, Namık Kemal gibi şairler için iyi şiire geçişte nazire yazmak kaçınılmazdır. Bir başka önemli nokta da Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarını kapsayan tasniftir. Yazarın romanları içerikleri bakımından “Aile romanları”, “Tarihi romanlar”, “Macera romanları”, “Biyografik romanlar” ve “Osmanlı Devleti’ndeki çeşitli kavimlerle ilgili hikâye ve romanlar” olmak üzere beş başlığa ayrılır. Tanzimat döneminin birinci evresi ele alınırken özellikle tiyatronun gelişimi ve tiyatro metinlerinin içerikleri hakkında açıklayıcı bilgiler verilmiştir. Metni kuru bir edebiyat tarihçiliğinin yüzeyselliğinden kurtaran bu kısımlarda okura doğrudan eserlerin konusu, kurgusu ve belli başlı olayları tanıtılır.

Tanzimat döneminin ikinci evresinde Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamid Tarhan ve Muallim Naci odağa alınır. Sevim Şermet, “Tanzimat Dönemi Edebiyatı II” başlığı altında öncelikle şiire değinir. Abdülhak Hamid’in Türk şiirine ve Modern Türk edebiyatına katkılarından bahsedildikten sonra şairin edebi kişiliğiyle özdeşleşen “Makber” şiiri tahlil edilir. Tahlilde hem içerik hem de biçim açısından biyografik ve sosyolojik verilerin kullanıldığı görülmektedir. Bu tespitler, Abdülhak Hamid’in şiir dünyasını aydınlatıcı önemli ipuçları içerir. Hikâye ve romanlar ise Recaizade Mahmut Ekrem ve Samipaşazade Sezai’nin edebi kişilikleri etrafında incelenmiştir. Tanzimat dönemi tiyatroları anlatılırken Recaizade Mahmut Ekrem ve özellikle Abdülhak Hamid’in eserleri üzerinde durulur. Bu kısımda Muallim Naci ve onun eserleri birkaç cümleyle özetlenmiştir. Eleştiri türü incelenirken yöntem ve değerlendirmeler açısından Bilge Ercilasun’un *Servetifünun’da Edebi Tenkit* adlı eserinden yararlanıldığı görülür. Şermet’in kendi üslubunun ürünü olan özgün

değerlendirmeler ise var olan çalışmalara yenilikçi bir katkı niteliğindedir. Konunun sonunda ise örnek metinlere yer verilmiştir. Rezaizade'nin *Araba Sevdası* romanından örnek olarak, Çengi ve Periveş Hanımların Bihruz Bey hakkında sohbet ettikleri bir bölüm alınmıştır. Samipaşazade'nin "Küçük Şeyler" öykü kitabındaki "Kediler" öyküsü, Abdülhak Hamid'in *Sabr u Sebat* oyunundan bir parça ve son olarak Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Takdir-i Elhan* adlı kitabından şiirin konusunun ve tarifinin ele alındığı bir kısım, diğer örnek metinlerdir.

Mahmut Babacan'ın kaleme aldığı "Ara Nesil Edebiyatı I" adlı bölümde 1885 yıllarında çoğunluğu oluşturan Ara Nesil sanatçıları ele alınır. Bunlardan kırk bir tanesinin adı anıldıktan sonra edebi yetkinlik bakımından önde gelenlerinin şiir, roman, öykü, eleştiri ve tiyatro hakkındaki görüşlerine yer verilir. Eserlerinden bazıları hakkında ayrıntılı açıklamalar yapılır. Bu bölümde Ara Nesil sanatçılarının Türk edebiyatına getirdiği yenilikleri, takip ettikleri edebi anlayışı detaylı şekilde görmek mümkün. Dikkat çeken bir nokta, yazarların görüşleri yansıtılırken doğrudan o dönem dergi ve gazetelerine işaret edilmesi, alıntılarının birincil kaynaktan yapılmasıdır. Konu bitişinde verilen örnek iki metin, Mehmet Celal'in "Görünmüyor!" şiiriyle Ali Kemal'in "Öyle De Yazılabilir Böyle De" şiiri, dönemin sanat anlayışını -şiiri merkeze alarak- kavramaya kolaylık sağlamaktadır. Bölüm yazarı, bu metinler üzerinde açıklayıcı değerlendirmeler yapar. Hatta Mehmet Celal'in şiiri pek çok yönden tahlil edilir.

Modern Türk Edebiyatı, Ara Nesil'i de geçerek tarihsel çizgiyi Servetifünun edebiyatıyla devam ettirir. Maksut Yiğitbaş tarafından yazılan "Servetifünun Edebiyatı"nda, bu dönem Türk edebiyatına damgasını vurmuş sanatçılar başat kabul edilir ve şiirde ağırlıklı olarak Tevfik Fikret ve Cenab Şahabettin üzerinde durulur. Yiğitbaş, Fikret ve Cenab'ın şiir anlayışları hakkında referans bilgiler vererek kendi bakış açısıyla değerlendirmeler yapar. Fikret ve Cenab'ın dışında Ali Ekrem, Hüseyin Suat Yalçın, Faik Ali Ozansoy, Hüseyin Siret Özsever olmak üzere dört şairin daha sanat ve edebiyat anlayışlarına yer verir. Servetifünun roman ve hikâyesinden bahsedilirken Mehmet Rauf ve Halit Ziya odağa alınır. Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanı üzerine tarihsel ve sosyolojik verilerin de dikkate alındığı ayrıntılı bir tahlil yapılmıştır ve tahlil hem estetik hem de didaktik bir özellik taşır. Eleştiri türüne gelindiğinde ise dönemin edebiyat çevrelerine adını duyuran "Dekadanlar" polemigi ve Klasikler tartışması ele alınmıştır. Bu kısımda Servetifünun eleştirmenleri olarak Ahmet Şuayp, Cenab Şehabettin ve Hüseyin Cahit üzerinde durulur. Cenab Şehabettin'in "Evrakıyyam" kitabından örnek seçilen "Oğluma Altıncı Mektup" metni ise okura Cenab'ın sanat anlayışı hakkında fikir verir. Onun bu metindeki eleştirileri, kendisinin ve neredeyse Servetifünun edebiyatçılarının şiir, kafiye, vezin, sanat vb. hakkındaki düşüncelerini yansıtmaktadır. Ayrıca bölümün yazarı tarafından bu metin etrafıca değerlendirilir.

“II. Meşrutiyet Dönemi Edebiyatı” başlığı altında Yasemin Mumcu, dönemin tarihi ve sosyal çerçevesini ortaya koymakla işe başlar. Edebiyat ve kültür hayatına yoğun olarak etki eden II. Meşrutiyet’in tarihi ve sosyal olayları genel hatlarıyla açıklandıktan sonra Batıcılık, Osmanlıcılık gibi düşünce akımlarına değinilir. Siyasal zeminde krizlerin yaşandığı bu evrede edebiyat, özellikle şiir aracılığıyla soluk alabilmiştir. Bu yüzden devrin edebiyatçıları işlenirken ağırlıklı olarak şairler incelenmektedir. Mehmet Emin Yurdakul’ın *Türkçe Şiirler*’inden (1899) başlanarak Fecriati, Milli Edebiyat ve diğer topluluklara değinilip kronolojik olarak *Dergâh* (1921) mecmuasına kadar varan II. Meşrutiyet şiirinin iskeleti çıkarılır. Bunun yanında doğal olarak roman ve hikâye yazarları oldukça sınırlı bir çerçevede sunulmuştur. Yine tiyatro, tenkit, mizah ve hiciv türlerinin şiire göre oldukça az rağbet gördüğü belirtilerek yaşanan “edebi durgunluk” ve bu durgunluğun genel sebepleri belirlenmiştir. Örnek metinlerden Ahmet Haşim’in “Çöller” şiiri içerdiği imgeler ve ahengi sağlayan biçimsel öğeler bakımından incelenirken Ömer Seyfettin’in *Efruz Bey* romanındaki “Hürriyete Layık Bir Kahraman” hikâyesi değerlendirilmiştir. Örnek olarak yalnızca metinlerin verilmemesi, bu metinlere dair bilinçli tespitlerin yapılması estetik farkındalığın yanında eğitsel bir fonksiyonu da yerine getirmektedir.

Diğer dönemlerle kıyaslayınca Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı daha ağır, yani şair, yazar ve ürünler bakımından daha kalabalıktır. Bu yüzden şiir, roman, öykü, tiyatro ve diğer türler olmak üzere beş bölüme ayrılarak anlatılır.

Oktay Yivli, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”ni ele aldığı bölümünde edebiyat tarihlerindeki klasik tasnifleri benimser görünür. “Memleketçi Şiir” başlığı altında Faruk Nafiz’den Bedri Rahmi Eyüboğlu’na toplam yirmi şaire değinir. “Öz Şiir” anlayışını takip eden Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’den Behçet Necatigil’e dokuz şair öz biçimde tanıtılır. Ardından 1980’lere değin Türk şiirindeki kırılmaların tarihçesi verilir. Pek çok şairin başat yönleriyle yansıtılabilmesi için konuya dair kapsamlı referanslara göndermeler yapılır. 1980 ve 1990 kuşağı olarak ikiye ayrılan “Son Dönem Şiiri” hakkında sunulmuş kısa fakat tanıtıcı bilgiler dolayısıyla neredeyse günümüze varan bir Cumhuriyet dönemi Türk şiiri ortaya konulmuştur. Cumhuriyet dönemi şiirinin önceki dönemlere göre pek çok isim tarafından temsil edilmesi tarih yazımı için zorlayıcı bir unsur sayılabilir. Bundan olacak ki Yivli, şairleri incelerken ansiklopedik bir tavır takınır. Her şairin eğitim ve çalışma hayatındaki elzem noktalar üzerinde durduktan sonra birkaç cümleyle sanat anlayışını özetleyip eserlerine yer verir. Yivli’nin yaklaşımı yöntem bakımından *Modern Türk Edebiyatı* yazarlarına göre daha öz ve ansiklopedik bir görünüm kazanmıştır.

Bedia Koçakoğlu, “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı”nda tematik değil kronolojik bir sınıflandırma yapar. Yazar, Cumhuriyet romanını 1923-1950 arası, 1950-1980 arası, 1980 sonrası postmodern dönem olmak üzere üç evreye ayırmaktadır. Bu bölümde Halide Edib

Adivar ile Yakup Kadri Karaosmanoğlu'ndan başlanarak Cumhuriyet dönemi romancıları ve onların edebi kişiliklerini yansıtmak bakımından önde gelen eserleri ele alınmıştır. İlk evrede, 1923-1950 yılları arasında eser veren romancılar kendi içlerinde tekrar sınıflandırılır. "Dönemin Sosyal Tanıkları", "Ferdî Konulara Yönelenler", "Popüler Romancılar", "Maziden İlham Alanlar", "Toplumcu Gerçekçileri Hazırlayanlar" başlığı altında bu yazarların edebi kişilikleri işlenir. İkinci evrede, 1950-1980 arası roman da belirli başlıklara ayrılmıştır. "Köy-Köylü Konusunu İşleyenler", "Tarihi Konulara Eğilenler", "Toplumsal Konulara Yönelenler", "Bireysel Yönelimler", "Mizahı Romana Taşıyanlar", "Postmoderne Geçişte Kırılma Evresi" olarak belirlenen ayıklamadan sonra romancıların edebi portresi ortaya konulur. Son evre ise 1980 sonrası kapsamaktadır. Burada 1980 ve sonrası eser veren romancılar tematik ve teknik açıdan yeniden ayrıma tabi tutulur. "Toplumsal Konulara Yönelenler", "İslami Söylem Taşıyanlar", "Tarihi Konulara Eğilenler", "Bireysel Yönelimler", "Fantastik Kurgu Eğilimleri", "Popüler Romancılar", "Kadın Sorunlarına Dikkati Çekenler" ve "Postmodernist Anlatı Yazarları." başlıkları altında romancılar hakkında bilgi verilir. Bölümün sonunda Hasan Ali Toptaş'ın *Kayıp Hayaller Kitabı* romanına dair esaslı bir inceleme yer almaktadır. Yaklaşık on bir sayfalık bu incelemede karakter, olay, anlatıcı, mekân gibi pek çok öğenin estetik ve didaktik bir tonda, ayrıntılı bir değerlendirmesi yapılmıştır.

Murat Kacıroğlu "Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsü"nü üç evrede ele alır. İlk evre "1923-1950 Arası Türk Öykücülüğü" olarak belirlenmiştir. İkinci evre "1950-1980 Arası Türk Öykücülüğü" ve üçüncü evre "1980 Sonrası Türk Öykücülüğü" adını alır. Bu başlıklar altında öykücülerin sanatları ve eserleri hakkında bilgi verilir. Kacıroğlu, kitaptaki diğer yazarlardan farklı olarak sayfa altı dipnot yerine satır arası dipnot yöntemini tercih etmiştir.

"Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu" Didem Ardalı Büyükarman tarafından kaleme alınmıştır ve bu dönem, öykü ve romanda yapıldığı gibi üç evreye ayrılır. "İlk Evre 1923-1950", "İkinci Evre 1950-1980" ve "Üçüncü Evre 1980 Sonrası" şeklinde tiyatroya dair geniş bir panorama çizilir. Büyükarman, tiyatro türünü incelerken geleneksel Türk tiyatrosundan modern tiyatroya geçiş sürecini, iktidar ve devlet tiyatroları ile oyuncu ve oyun yazarlarının kültürel, tarihsel ve sosyal durumunu ortaya koyar. Bu doğrultuda değinilen üç evrede de "Mekânlar ve Topluluklar" ile "Oyun Yazarları ve Piyesler" üzerinde durulur. Bölümün sonunda Murathan Mungan tarafından kaleme alınan *Taziye* oyununun yaklaşık dört sayfalık bir tahlili yer almaktadır.

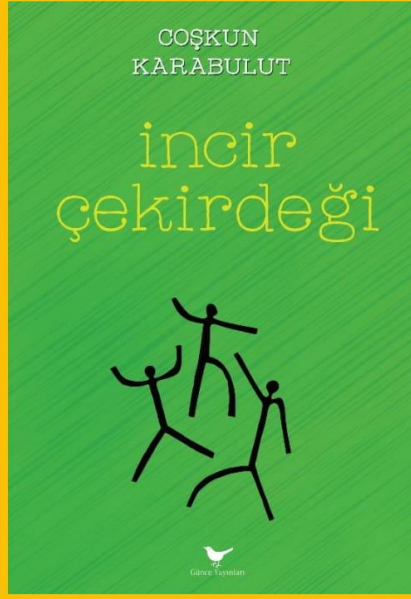
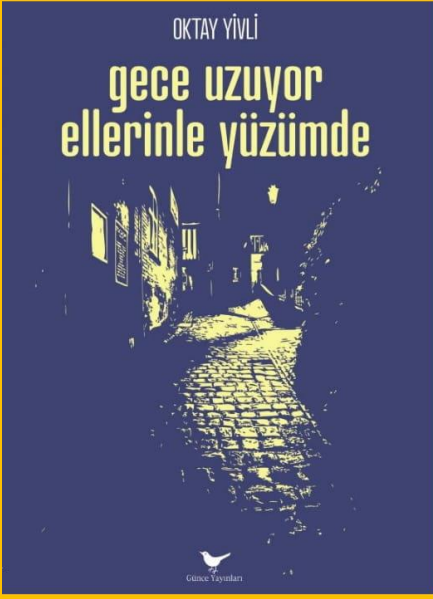
Modern Türk Edebiyatı'ndaki son bölüm "Cumhuriyet Dönemi Kurmaca Dışı Türler"e ayrılmıştır. Mahmut Babacan bu bölümde eleştiri, deneme, gezi yazısı, anı, günlük/günce olmak üzere beş edebi türü odağa almaktadır. Söz konusu türler hakkında genel bir çerçeve çizdikten sonra bu türlerde eser vermiş önde gelen yazarların, yaşamöykülerinden de

yararlanarak, edebiyat anlayışlarını ortaya koymuştur. Öykü, roman, şiir vb. kurmaca türlere kıyasla eleştiri, deneme gibi türlerin oldukça dar bir alanı kapsadığı görülmektedir. Bu istatistiksel çıkarım, Türk edebiyatını daha yakından okumak isteyen okura somut bir karşılaştırma imkânı verir.

Sonuç olarak bu yazıda, bir Türk edebiyatı tarihi olarak *Modern Türk Edebiyatı*'nın içeriği hakkında fikir verici ayrıntılardan bahsedilmiştir. Şimdiyse sonuç yerine küçük notlardan bahsedip biraz olsun yazının ciddiyetini dağıtmak yararlı olacaktır. Mesela merak uyandıran konu; neden bir edebiyat tarihi yazılmak istenmiş, diğerleri neden eksik sayılmış ve neden bu esere "Modern" yakıştırması uygun görülmüş, bunlar okurdan elini taşın altına koymasını bekleyen yalnızca birkaç soru. Octavio Paz'dan alıntılarla modern bir değerlendirme ya da psikanalitik bir şiir incelemesi buna cevap olabilir mi, bir ihtimal. Ancak bu çalışmanın Türk edebiyatı tarihi yazıcılığına özgül bir yorum getirdiği açık. Türk edebiyatı tarihlerinin bambaşka yöntem ve üsluplarla zenginleşerek çoğalacağı ise ufukta görünüyor. Tanpınar'ın söylediği gibi "Modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar." Bu kriz kültür, edebiyat ve dille en başından beri entegredir ve Tanzimat dönemiyle tempo arttırdığı fark edilebilir. Alanında uzman akademisyenler tarafından kaleme alınan *Modern Türk Edebiyatı* da bir medeniyet kriziyle başlayıp günümüze dek uzanır. Nihayet tutarlı bir referans kaynak olma özelliğini de kapsamında bulundurarak ilgili okurları belki bir dahaki edebi hamleye dek bekliyor görünmektedir.



çağdaş şiir dizisi



gunceyayinlari@hotmail.com

www.gunceyayincilik.com

Anlatının Söylemi

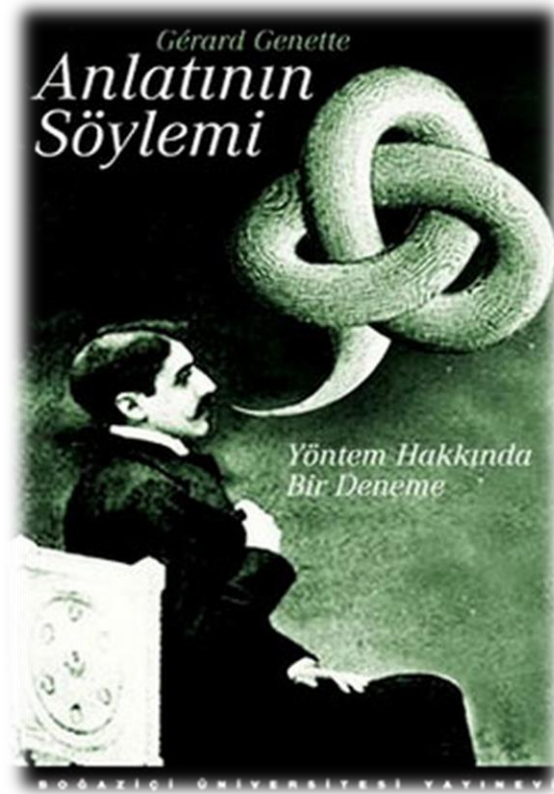
*Yöntem Hakkında Bir Deneme**

ÖĞR. GÖR. KÂMİL PARIN**

“Anlatı... İki katmanlı bir zamansal dizindir...”

Gérard Genette

Gérard Genette tarafından kaleme alınan *Anlatının Söylemi*, 2011 yılında Ferit Burak Aydar tarafından çevirisi yapılır ve Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi tarafından basılır. Eser; Önsöz ve Giriş kısmından sonra Düzen, Süre, Sıklık, Kip ve Ses olmak üzere beş bölümden oluşur. Sonsöz, Kaynakça ve Dizin ile sona erer. Eserin alt başlıkları şu şekildedir: 1. Düzen; Anlatı Zamanı? Anakroniler, Erim-Kapsam, Analepsisler, Prolepsisler, Anakroniye Doğru. 2. Süre; Anisokroniler, Özet, Ara, Eksilti, Sahne. 3. Sıklık; Tekilci/Yinelemeli, Belirlenim-Saptama-Kaplam, İçsel ve Dışsal Artzamanlılık, Münavebe-Geçişler, Zamanla Oynanan Oyun. 4. Kip; Anlatı Kipleri, Mesafe, Olay Anlatıları, Sözcük Anlatıları, Perspektif, Odaklanmalar, Değiştirmeler, Çok-Kiplilik. 5. Ses; Anlatılama Edimi, Anlatılama Zamanı, Anlatı Düzeyleri, Üst Öyküsel Anlatı, Metalepsis, Jean Santeuil'den Kayıp Zaman'a: Sözde Öyküselin Zafer, Şahıs, Kahraman/Anlatıcı, Anlatıcının İşlevleri, Anlatılan.



Eser, Genette'in yaptığı tespitler ve değerlendirmeler ile edebiyat teorisi ve analizi alanında önemli bir yer teşkil eder. Bu tespitlerini ve değerlendirmelerini Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* romanına uygular.

Anlatı ilk anlamıyla, anlatı bildirimini, bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylemi ifade eder. Genette'e göre nasıl ki her bildirim dile getirme ediminin bir ürünüyse, anlatının söylemi de anlatma eyleminin ürünüdür. Genette,

* Gérard Genette (2011). *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

** Kastamonu Üniversitesi Türk Dili Bölümü, orcid.org/0000-0002-7729-3716, kamilparin@hotmail.com

Gönderim tarihi: 20.10.2017

Kabul tarihi: 02.11.2017

bir anlatılama edinimi olmadan bildirim de olmaz, hatta bazen bir anlatı içeriği bile olmaz der. Bu yüzden anlatı kuramının bu zamana kadar anlatsal sözceleme sorunlarıyla çok az ilgilenmiş olması onu şaşırtır. Ama çok önceleri Platon'un bu konuyu dikkate şayan bulunduğunu da söylemeyi ihmal etmez.

Eserdeki incelemenin temel olarak anlatı teriminin en yaygın anlamıyla, yani anlatının söylemiyle ilgilidir ki bu da Genette'e göre anlatı metni demektir.

Anlatı söylemi analizinde daima ilişkilerin incelenmesini gerektiğini belirten Genette, *Kayıp Zamanın İzinde* romanının anlatı içeriği ile yazarının hayatı arasında bağlantı olduğunu; ama bu bağlantının anlatı içeriğinin sağlam bir analizi için yazarın hayatının kullanılmasına izin verir nitelikte olmadığı görüşündedir. Dolayısıyla Genette için anlatı söylemi analizi, özünde; anlatı ile hikâye, anlatı ile anlatılama ve hikâye ile anlatılama arasındaki ilişkileri incelemekten ibarettir ve başlangıç noktası olarak, Tzvetan Todorov tarafından öne sürülen ayrımı alır.

Genette, her anlatı bir ya da birden fazla olayı anlatmayı üstlenen dilsel bir üretim olduğunu; anlatıları, terimin gramer anlamıyla, yüklem/fiil biçiminde kaydedilmiş bir büyüme olarak kabul eder.

Eserin beş bölümden oluştuğunu ifade etmiştik. Şimdi bölümlerde neleri ele almış bunlara değineceğiz. Birinci bölüm, olayların nasıl sıralandığıyla ilgili düzen bölümüdür. Genette anlatıdaki olayların kronolojik olmayan düzenini "anakroni" (hikâye ile anlatının iki düzenlenişi arasındaki farklı uyumsuzluktur) terimiyle ifade eder. Genette "öngörü" ve "geriye dönüş" terimlerini kullanmak yerine anakroniyi ikiye ayırır: Analepsis ve Prolepsis. Analepsis: Anlatıcı önceden olmuş bir olayı ya da olayları anlatır. Prolepsis: Sonra yer alacak bir olayı şimdiden anlatılmak ya da çağrıştırmaktan ibaret olan anlatı manevrası. Genette, eksilti ya da geri dönüşsüz ileri atlamayı anakroni olarak kabul etmez, yalnızca anlatının hızlandırılmasıdır der. Ayrıca halk anlatısının, en azından en önemli eklemlenmelerinde kronolojik sıraya alışkanlıkla uyum gösterdiğini, oysa Batılı edebî geleneğin tam tersine anakroninin tipik bir etkisiyle başladığını düşünür. Anakronileri, geriye dönüş ve öngörü üzerinden analepsis ve prolepsis olarak adlandırdıktan sonra herhangi bir benzerlik (mekânsal, zamansal ya da başka türlü) tarafından yönetilen anakronik öbeklere de silepsis (beraber olma olgusu) adını verir.

Bir anakroni, şimdiki andan geçmişe ve geleceğe çok az uzanabilir: Bu zamansal mesafeye anakroninin erimi; anakroninin kendisi de hikâye zamanında iyi kötü uzun bir süreyi kapsayacaktır, buna da kapsam adını verir Genette.

Yukarıda anakronilerin analepsis ve prolepsis olarak ikiye ayrıldığını belirtmiştik. Genette analepsisleri de heterodiegetik ve homodiegetik olarak kendi içinde ikiye ayırır. Bununla birlikte erimi belirlemek, eriştikleri noktanın ilk anlatının zaman alanının içinde ya

da dışında konumlanmasına göre analepsisleri heterodiegetik ve homodiegetik olarak iki sınıfa ayrılmasına olanak tanıdığı söyler. Genette'e göre analepsisin kapsamı, erimine tamı tamına eşittir ve anlatı hareketi tam bir daire çizer.

Genette, *Kayıp Zamanın İzinde* anlatısının "anakronik" önemini; Proust anlatısının, anlatıcının aklından bir an bile çıkmayan o geriye dönüşlü sentez özelliğine bağlı olduğunu belirtir.

İkinci bölüm anlatının hızının (zamansal boyut ile mekânsal boyut arasındaki ilişki) değerlendirildiği süredir. Burada ilk olarak karşımıza eylemlerin birbirine göre sırasını, önceliğini ya da sonralığını ifade eden isokroni ve anisokroni terimleri çıkar. Ona göre bir anlatı anakroniler olmadan yapılabilir ancak anisokroniler olmadan yapılamaz.

Genette "anlatı zamanı" düşüncesinin yazılı edebiyatta karşılaştığı sorunların yakından hissedilmesi elbette süreyle ilgili olduğu kanısındadır; ayrıca bir anlatının süresini, anlattığı hikâyenin süresiyle karşılaştırmanın zor bir iş olduğunu, dahası bir anlatının süresinin ölçülemeyeceğini iddia eder.

Genette, anlatısal ölçünün dört temel hareketi olduğunu söyler: özet, ara, eksilti ve sahne. 1. Özet: Anlatıdaki olayın bir kısmı özetlenir, birkaç gün, ay ya da yılın, eylem ya da konuşma ayrıntılarına girmeden birkaç paragraf ya da sayfada anlatılır, böylece hız artırılır. 2. Ara: Tasvirlerle olayın kesilmesidir, bir nevi duraklama. 3. Eksilti: Anlatıda bazı olaylar hakkında hiçbir şey söylenmez, o kısımlar atlanır. Biçimsel yönden eksiltiyi 3 gruba ayırır: açık, zımni, varsayımsal. 4. Sahne: Anlatı zamanı ile öykü zamanı aynıdır.

Üçüncü bölümde ise sıklık yani bir olayın öyküde kaç kere meydana geldiği, anlatıda kaç kere zikredildiğidir. Genette anlatı zamansallığının ana veçhelerinden biri olan anlatı sıklığını, roman eleştirmenleri ve kuramcıları tarafından bu zaman kadar çok az irdelendiğini ve olayların tekrar gerçekleşebileceğini söyler:

"Bir olay yalnızca gerçekleşebilir olan şey değildir; aynı zamanda tekrar gerçekleşebilir, yani tekrar edebilir bir şeydir. Tekrar aslında zihinsel bir inşadır; her tezahürde, yalnızca o tezahüre ait olan her şeyi dışarıda bırakarak yalnızca kendisiyle aynı sınıfta yer alanlarla paylaştığı şeyi muhafaza etmeye çalışır ki bu bir soyutlamadır." (Genette 2011, 115)

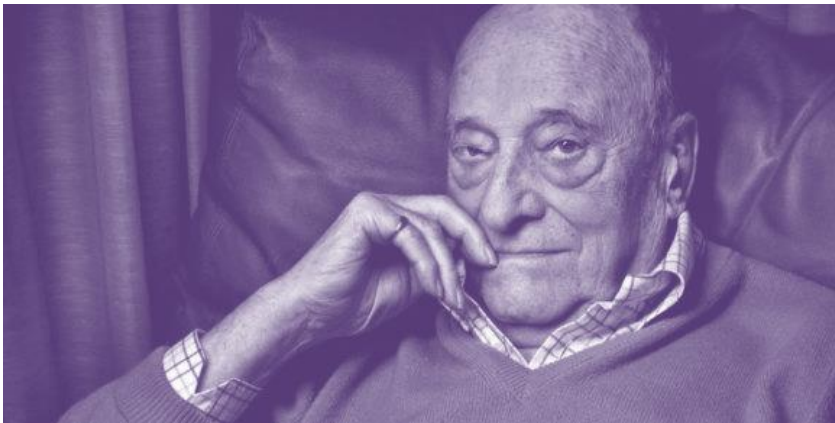
Dördüncü bölümde ise kip konusu ele alınır. Genette'e göre bütün anlatılar, kaçınılmaz bir biçimde "diegesis"tir. 19. yüzyılın sonuna kadar, roman sahnesi oldukça acınacak bir şekilde dramatik sahnenin ikinci derecede bir kopyası olarak tasavvur edildiği görüşündedir ve bunu ikinci dereceden mimesis, yani taklidin taklidi olarak görür. Ona göre, öykünüzü gerçekçi ve yaşamış gibi göstermeye çalışsanız bile bir mimesis ilizyonu yaratmaktan öteye gidemezsiniz.

“İç diyalog” terimine karşı çıkar Genette, yerine “dolaysız konuşma” ifadesini kullanır: “İç diyalog gibi talihsiz bir ad verilmiş olan bu terimi aslında dolaysız konuşma diye adlandırma daha doğru olacaktır.” (185) Ayrıca dolaysız konuşma ile dolaylı anlatım arasında biçimsel açıdan arasındaki tek fark birinin başında bildirim kipli bir takdimin olmasıdır der.

Genette, anlatıcının hemen her zaman kahramandan daha fazlasını bildiğini; anlatının her zaman bildiğinden daha azını söylediğini, ama çoğu zaman söylediğinden daha fazlasının bilinmesini sağladığını ifade eder.

Beşinci bölümde anlatılama zamanı, şahıs ve anlatıcının işlevleri ele alınır. Genette’e göre bir hikâyeyi zamansal bir konuma oturtmadan anlatabilmek mümkün değildir; çünkü bunu ister istemez şimdiki zaman, geçmiş zaman ya da gelecek zaman kipinde yapmak gerekir. Ama şimdiki zaman kipinin belli kullanımları zamansal belirsizliği ifade ettiğini de sözlerine ekler. Ona göre anlatmak zaman alır. Flaubert’in *Madam Bovary*’yi yazması neredeyse beş yıl, Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* romanını yazmak için on yıldan fazla zaman harcadığını söyler. Anlatılamanın bazen tarihi verilebileceğini ama hiçbir zaman ölçülmeyeceğini belirtir. Ayrıca anlatının bir parçası olan kurmaca kitabın yazımı, her kitabın yazımı gibi uzun bir iştir; fakat asıl kitap yani anlatı-kitabı kendi uzunluğunun bilgisine sahip değildir, çünkü kendi süresini ortadan kaldırdığı düşüncesindedir.

Birinci şahıs ya da üçüncü şahıs anlatısı gibi terimleri yetersiz oldukları için onaylamak mümkün değildir der Genette. *Kayıp Zamanın İzinde*, temelde anlatıcı-kahramanın anlatı işlevi ayrıcalığını kimseye bırakmadığı bir ben-anlatıcılı anlatı olduğunu tespit eder. Genette, anlatıcının beş işlevi olduğu kanaatindedir: anlatı işlevi, yönetme işlevi iletişim işlevi, tanıklık işlevi, ideolojik işlevi.

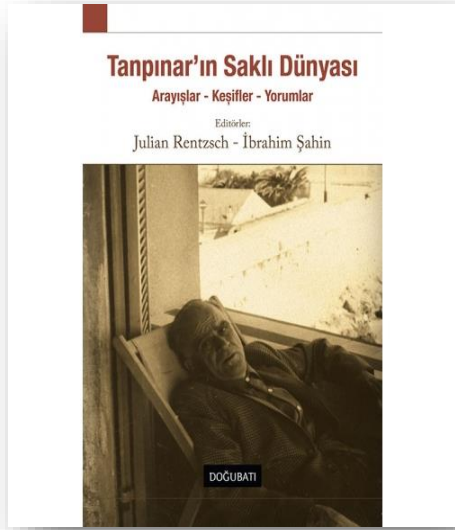


Genette, eserinin sonunda ileri sürdüğü kategoriler ve usullerin elbette kusurlarının olduğunu, edebiyat tutkunlarına barbarca gelen tüm bu teknoloji (prolepsisler, analepsisler, yinelemeliler,

odaklanmalar vd.) yarın bir basitlik gibi görülüp hurdaya çıkartılacak ve diğer kolilerin arasına, yani şu poetika döküntüsüne dâhil edileceğini söyler. Tek isteği geçici de olsa bir fayda elde edilmeden bir kenara bırakılmamasıdır. Edebî eserin (eser olarak edebiyatın) amacı okuru metnin bir tüketicisi değil, üreticisi hâline getirmektir der Genette.

Tanpınar'ın Saklı Dünyası: Arayışlar-Keşifler-Yorumlar

ONUR AKBAŞ*



Dünya edebiyatına mal olmuş eserlerin, çağların ötesine seslenen yanları itibarıyla her devrin yeniden yorumlanan ve yorumlandıkça yeni eserleri ve sanatçıları besleyen, yetiştiren hususiyetleri vardır. En basit tarifle onları klasik yapan da bu gibi özelliklerdir. Kimi eserlerin yorumlanmasında bazı dönemde, devrin şartlarına da bağlı olarak, nicelik açısından çıta yükselir ya da alçalır. Bu bağlamda Ahmet Hamdi Tanpınar, Cumhuriyet tarihi boyunca çitası hep yükselen bir yazar olmuştur. Bunda onun devrine hem edebiyat tarihçisi hem de bir sanatkâr olarak hâkim bir kişiliğe sahip olmasının yanında üzerinde imzası bulunan edebi metinlerin alegori açısından zengin ve her biri adeta bir sanatkârın sanatı

bağlamında ironisi olmasının etkisi vardır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hakkında ortaya konulan pek çok çalışma olmasına rağmen bu çalışmaların artan sayıları bağlamında nitelikli olanlarının dikkatlere sunulması gerektiğine inanıyoruz.

Tanpınar'ın Saklı Dünyası: Arayışlar-Keşifler-Yorumlar, Şubat 2018 tarihinde basılan, Doğu-Batı yayınlarından çıkan ve editörlüğünü İbrahim Şahin ve Julian Rentsch'nin yaptığı Tanpınar üzerine yazılmış makaleler seçkisi. Ancak ortaya konulan makaleleri nitelikli kılan, her bir makalenin işlendiği konu bağlamında, yazarın sanat kaygısını da göz önünde bulundurmalarıdır. Ön sözde Prof. Dr. İbrahim Şahin'in de ifade ettiği gibi: "Yazarların heterojenliği, makalelerin biçim içerik ve yorum açısından da birbirinden çok farklı olmasına yol açmış" (Şahin, 2018, 12) olması her açıdan kitaptaki çeşit zenginliğini sağlamış.

Thomas Bleicher'in "Gerçeğin İcadı: Saatleri Ayarlama Enstitüsü" isimli makalesi, Tanpınar'ın adı geçen romanını, Tanpınar estetiğinin önemli bir ögesi olan zaman kavramı etrafında ele alıyor. Bu makalede, Bleicher, Halit Ayararcı'nın kaldığı zamanla modern zaman arasındaki ikilemi zaman felsefesi bağlamında ele almaktadır. Bu yazıda, bir anlamda modernleşme ironisi olan romanı zaman kavramının derinlikli tahlili etrafında yeniden

* Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü YTE Doktora, org/0000-0002-3771-8775,
onurakbastde@gmail.com. Gönderim tarihi: 07.04.2018 Kabul tarihi: 15.05.2018

yorumlandığını görüyoruz. Besim F. Dellaloğlu ise “İkondan Kanona: Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Türkiye Macerası” isimli makalede başlıktan da anlaşılacağı gibi tarihi süreç içerisinde okur merkezli/sosyolojik bir Tanpınar değerlendirmesi yapıyor. Bu değerlendirmede Tanpınar eserlerinin klasikleşme sürecini de anlıyorsunuz. Armağan Ekici “Tanpınar’ın Eserlerinde Ortak” motifler başlıklı yazısıyla Tanpınar’ın kullandığı motiflerin eserleri etrafında ortak bir değerlendirmesini yapıyor. “Allahsız Bir Mistiğin Gece Yolculuğu: Abdullah Efendi’nin Rüyalari” başlıklı makalede ise Murat Gülsoy, sanatkarın madde karşısındaki tavrının hikâyesi olan “Abdullah Efendi’nin Rüyalari” nı bu bağlamda derinlemesine irdeliyor. “New Ec(h)onomy: Tanpınar, Saat ve Hayal”de ise Martin A. Hainz de başlıktaki alegoriler etrafında; “Bürokrasinin Absürt Bir Müessesesi: Saatleri Ayarlama Enstitüsü” başlıklı makale ile yine “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” romanını ele alıyorlar.

“Büyükkent Geleneğinin Kaybı ve Yeni Görüş: Tanpınar’ın Huzur’u ve Rilke’nin Malte Laurids Brigge’nin Notları” isimli makale ile Michail Hoffman Huzur romanına; “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Franz Kafka’da Yabancılaşma Bağlamında Zaman ve Saat” isimli makale ile de Süreyya İlkılıç, “Saatleri Ayarlama Enstitüsü”ne mukayeseli bir yöntemle yaklaşıyorlar. “Tanpınar’ı Bir ‘Kent Yazarı’ Olarak Okumak: Huzur ve Sahnenin Dışındakiler’de Şehir Betimlemeleri” başlıklı makalede ise Emel Kefeli, kentsel bağlamda Tanpınar’ın başlıkta ismi geçen eserlerinde “mekân”ı ele alıyor.

“Huzur’un Faustçu Bir Okunuşu”, başlıklı makale ile yine bir Tanpınar-Goethe mukayesesi yapılmakla birlikte Tanpınar’ın eserlerinin/Huzur’un üzerinde “Kitab-ı Mukaddes” Alegorileri ve “Faust”un etkisinin izini sürüyor. Prof. Dr. İbrahim Şahin ise Tanpınar’ın bilgiye susamış yanını “Epistomofil” sıfatı etrafında ele alıyor. Bu makalelerin dışında “‘İkiz Hayaletler’: Tanpınar’da Parapsikolojik ve Metafizik İlgiler” (Mustafa Kurt), “Tanpınar’da Deliliğin Halleri”(Mehmet Narlı), “Kendilik Değişmeleri Etrafında Bir Bilinç Okuması: Tanpınar’ın Aynasında Gerçekliğin İkiz Rüyalari”(Hayrettin Orhanoglu), “Tanpınar Şiirinde ‘Öznenin Parçalanışı’ ve ‘İç İnsan’”(Şaban Sağlık), “Mazi Parçaları: Tanpınar’da Işık ve Ses”(Özgür Taburoğlu) başlıklı çalışmalarla Ahmet Hamdi Tanpınar’ın sanat metinlerinin bütününe hâkim olan imge ve metaforlar etrafında bu metinlerin Psikanalitik, Parapsikolojik ve Metafizik yönden değerlendirmelere yer veriliyor. Ayrıca kitabın “Biyografik Notlar” bölümünde, kitapta yer alan makalelerde imzası bulunan isimlerin kısa biyografilerine yer verilmiş.

KAYNAKÇA

Rentzsch, Julian ve Şahin, İbrahim (2018). *Tanpınar’ın Saklı Dünyası: Arayışlar- Keşifler- Yorumlar*. Ankara: Doğubatı Yayınları.