



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish
Literature
Researches

Yıl : 11 • Sayı : 22

Temmuz - Aralık 2019

ISSN: 2548-0472

Uluslararası Hakemli Dergi



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches

Uluslararası Hakemli Dergi

E-ISSN: 2548-0472

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları;

Acarindex, ASOS Index, Index Copernicus, Directory of Research Journals Indexing, Eurasian Scientific Journal Index, International Innovative Journal Impact Factor, DOAJ, EBSCO, Scientific Indexing Services, Scholars Impact, SOBIAD, Modern Language Association, ULAKBİM TRDizin

tarafından dizenlenmektedir/indexed by.



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches

YTEA 2019; 11/22

Dergide yer alan yazı ve fikirlerden yazarları sorumludur.

Papers and the opinions in the journal are the responsibility of the authors.

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayınlanan hakemli, açık erişimli ve uluslararası bilimsel bir dergidir.

This is an international, scholarly, peer-reviewed, open-access journal published biannually, in June and December.

İmtiyaz Sahibi / License Owner

Türk Edebiyatı Vakfı

Yazışma Adresi / Correspondence Address

Divanyolu Cad. No:14 Sultanahmet / İSTANBUL

Telefon: 0 (212) 526 16 15 – 0 (532) 6574569

Fax: 0 (212) 513 77 49

E-Mail: editor@ytearastirmalari.com

Editörler / Editors

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

Prof. Dr. İbrahim TÜZER

Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Kemal ABDULLA - Yabancı Diller Üniversitesi, AZERBAJCAN

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Gonca GÖKALP ALPASLAN - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH - Erciyes Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Yunus BALCI - Pamukkale Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Yakup ÇELİK - Yıldız Teknik Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Regenia GAGNIER - University of Exeter, İNGİLTERE

Prof. Dr. Anne-Claire GIGNOUX - Université Lyon 3, FRANSA

Prof. Dr. Ülkü ELİUZ - Karadeniz Teknik Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Xu FENG - Yunnan Universtiy, ÇİN

Prof. Dr. İsa HABİPBEYLİ - Azərbaycan İlimler Akademisi, AZERBAJCAN

Prof. Dr. Louis HÉBERT - Université du Québec-Rimouski, KANADA

Prof. Dr. Kemal ÖZMEN - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Erik Pesenti ROSSI - Université Strasbourg, FRANSA

Prof. Dr. Şaban SAĞLIK - 19 Mayıs Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Cécile SORIN - Université Paris 8, FRANSA

Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN - Osmangazi Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Cafer ŞEN - 9 Eylül Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Layli UKUBEYEVA - Manas Üniversitesi, KIRGIZİSTAN

Prof. Dr. Dimitri VASİLİYEV - Moskova Bilimler Akademisi, RUSYA

Doç. Dr. Apollinaria AVRUTINA - St. Petersburg Devlet Üniversitesi, RUSYA

Doç. Dr. Mutlu DEVECİ - Fırat Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Dr. Mehmet Can DOĞAN - Gazi Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Dr. M. Fatih KANTER - Kilis 7 Aralık Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Dr. Belen HERNANDEZ MARZAL - Université Lyon 3, FRANSA

Dr. Öğr. Üyesi Bahtiyar ASLAN - Bandırma 17 Eylül Üniversitesi, TÜRKİYE

Dr. Öğr. Üyesi Erol KÖROĞLU - Boğaziçi Üniversitesi, TÜRKİYE

Editöryal Sekreteryä / Editorial Secretariat

Dr. Selçuk ATAY – Millî Eğitim Bakanlığı, TÜRKİYE

Emel ARAS – Düzce Üniversitesi, TÜRKİYE

Bu Sayının Hakemleri / Reviewers of This Issue

- Prof. Dr. Kubilay AKTULUM – *Hacettepe Üniversitesi*
Prof. Dr. Yunus BALCI – *University of Exeter*
Prof. Dr. Münire Kevser BAŞ - *Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi*
Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA – *Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi*
Prof. Dr. Ayşe DEMİR - *Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi*
Prof. Dr. Ülkü ELİUZ – *Karadeniz Teknik Üniversitesi*
Prof. Dr. Murat KACIROĞLU – *Erzurum Teknik Üniversitesi*
Prof. Dr. Hakan SAZYEK – *Kocaeli Üniversitesi*
Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN – *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi*
Prof. Dr. Cafer ŞEN – *Dokuz Eylül Üniversitesi*
Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL – *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi*
Prof. Dr. İbrahim TÜZER – *Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi*
Prof. Dr. Ebru Burcu YILMAZ – *İnönü Üniversitesi*
Doç. Dr. Özgür AY – *Uşak Üniversitesi*
Doç. Dr. Dilek ÇETİNDAS – *Pamukkale Üniversitesi*
Doç. Dr. Mutlu DEVECİ – *Fırat Üniversitesi*
Doç. Dr. Mitat DURMUŞ – *Kafkas Üniversitesi*
Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ – *Marmara Üniversitesi*
Doç. Dr. İmran GÜR – *Muş Alparslan Üniversitesi*
Doç. Dr. Beyhan KANTER – *Mardin Artuklu Üniversitesi*
Doç. Dr. M. Fatih KANTER – *Kilis 7 Aralık Üniversitesi*
Doç. Dr. Şahika KARACA – *Erciyes Üniversitesi*
Doç. Dr. Recai ÖZCAN – *Düzce Üniversitesi*
Doç. Dr. Nuri SAĞLAM – *İstanbul Üniversitesi*
Doç. Dr. Fatih SAKALLI – *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*
Doç. Dr. Veysel ŞAHİN – *Fırat Üniversitesi*
Doç. Dr. Gökhan TUNÇ – *Anadolu Üniversitesi*
Doç. Dr. Hasan YÜREK – *Mersin Üniversitesi*
Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER – *Süleyman Demirel Üniversitesi*
Dr. Öğr. Üyesi Muhammed HÜKÜM – *Kilis 7 Aralık Üniversitesi*
Dr. Öğr. Üyesi Veli UĞUR – *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

Sunuş / Presentation VIII-IX**Makale / Article****Banu Antakyalı 01-23**

Bir Adanmışlığın Hikâyesi: *Bıyık Söylencesi*
Narrative of a Devotional: Bıyık Söylencesi

Deniz Polater 25-54

Kurmacaya Hükmetmek: “Detay”dan “Öz”e *Kuşlar Yasına Gider*
Ruling Over Fiction: From “Detail” to “Essence” Kuşlar Yasına Gider

Duygu Gül Bilir 55-79

Durali Yılmaz’ın *Şeyh Bedrettin İsyancı Bir Sufinin Darağacı Yolculuğu* Romanı Üzerinde
 Bir İnceleme
Durali Yılmaz’s Journey of Şeyh Bedrettin a Rebellant Sufi an Investigation on the Novel

Ebru Vural Arslan 81-110

Alternatif Tarih Yaratımında Yaşamöyküsel Romanın Kullanımı:
Ben de Halimce Bedreddinem
Use of Biographical Novel in Alternative History Creation: Ben de Halimce Bedreddinem

Emine Ayan 111-126

Gaston Bachelard’ın Mekân Algısı Ekseninde Pınar Kür’ün Öykülerinde Çocukluk
 Dünyası Üzerine Bir İnceleme
*A Research on the World of Childhood in The Stories of Pınar Kür in the Axis of
 Space Perception of Gaston Bachelard*

Emine Candan İri 127-153

Orhan Asena’nın Oyununda İdealleştirilmiş Bir Kahraman: *Simavnalı Şeyh
 Bedreddin* ve Onun Mistik Sosyalizmi
*An Idealized Character in Orhan Asena’s Play: Simavnalı Şeyh Bedreddin and
 His Mystical Socialism*

Kadir Can Dilber 155-169

Edebi Metinlerdeki Edimsiz Karakterler Üzerine Bir İnceleme
An Examination of the Virtual Characters in Literary Texts

Kağan Gariper 171-187

Epik Destan Geleneği ve *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*
Epic Tradition and Nâzım Hikmet’s Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı

Mutlu Deveci – Halil Fatih Alagöz 189-209

Osman Necmi Gürmen’in Öykülerinde Varoluşçuluğun Görüntü Düzeyleri
The Levels of Imagery of Existentialism in the Stories by Osman Necmi Gürmen

Pınar Dağ Gümüş **211-234**

Vehbi Bardakçı'nın *Şeyh Bedreddin Destanı* Adlı Romanında İdeolojinin
Araçsallaştırılması

*The Instrumentalization of Ideology in the Vehbi Bardakçı's Novel of the Epic of Sheikh
Bedreddin*

Savaş Kayan **235-267**

Azap Ortakları Romanında Tarihi Bir Kişilik ve Kurmaca Bir Kahraman Olarak Şeyh
Bedreddin

Sheikh Bedreddin as a Historical Figurer and a Fictional Hero in The Novel Azap Ortakları

Selami Alan **269-289**

Metin Savaş'ın *Zemheri Kuyusu* Romanında "Yaşayan Türkçe" Meselesi

The Problem of Living Turkish in the Novel of Metin Savaş's Zemheri Kuyusu

Selçuk Atay **291-305**

Toplumun Nabzını Tutan Bir Metin Örneği Olarak Ömer Seyfettin'in "Şimeler" Adlı
Hikâyesi Üzerine Bir Değerlendirme

*As a Sample of Text on the Nutrition of the Society an Evaluation of Ömer Seyfettin's
Story of the Names of "Şimeler"*

Şükrü Can Balta **307-327**

Fürüzan'ın "Gecenin Öteki Yüzü" Adlı Hikâyesinde Duyu Unsurları

Sensory Elements in Fürüzan's Story "Gecenin Öteki Yüzü"

Yakup Kalm **329-354**

Şairin Eposundan Filozofun Logosuna Şeyh Bedreddin İmgesi

*The Image of Shaykh Badr Al-Din from the Epos of the Poet to the Logos of the
Philosopher*

Yunus Alıcı **355-375**

Kemal Bilbaşar'ın *Cemo* ve *Memo* Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Yansımaları

Reflections of Social Gender in Kemal Bilbaşar's Novels Cemo And Memo

Kitap Tanıtımı / Book Review**Ahmet Evis** **377-384**

Edebiyat Şehir Hafıza -Türk Romanında Hafıza Mekâmı Olarak Şehir (1940-1960)-

Duygu Oylubaş Katfar **385-392**

Osmanlı'yı Tahayyül Etmek: Tarihsel Romanda Fatih Temsilleri

Değerli okurlar,

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları'nın 11. yılında 22. sayısıyla sizlerin huzurunda olmaktan mutluluk duyuyoruz.

Dergimiz her sayısıyla hem biçim hem de içerik olarak yenilenmeye, güncellenmeye ve modern çağın şartlarını yerine getirecek donanıma sahip olmaya devam ediyor. Editör ve yayın kurulumuzdan başlamak üzere makaleleriyle bizlere destek veren kıymetli hocalarımıza ve tüm yazarlarımıza içtenlikle teşekkür ediyoruz. Öte yandan dergimizde yayımlanan makalelerin okunma ve atılma oranları bizleri mutlu etmekte ve ayrıca dergimizin niteliği hakkında gururlandırmaktadır.

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları'nın 22. sayısının logosundan sayfa tasarımına kadar önceki sayılardan oldukça farklı olduğunu görmekteyiz. Dergimizin yenilenen çehresi tamamen uluslararası standartların gerekleri ve ihtiyaçları göz önünde bulundurularak hazırlanmıştır. Her makalenin giriş sayfası ve bir makale için tanıtıcı bütün bilgileri ihtiva eder bir hâle getirilmiştir. Bu bakımdan yazara dair iletişim bilgileri ve tanıtıcı bilgiler, ilgili makalenin öz, abstract, anahtar kelimeler ve keywords bölümleri bu sayfa içerisinde yer almaktadır. Diğer taraftan makale alıntılanmak istendiğinde alıntının APA6 sistemine göre nasıl yapılması gerektiği yine bu sayfadadır. Sayfa altında yer alan karekod yazının yayımlandığı kaynağa okuyucuyu doğrudan götüreceği şekilde tasarlanmıştır. Makalelerin uluslararası görünürlüğünü artırmak amacıyla "extended summary" bölümleri 21. sayımızda yayın ilkesi olarak kabul edilmişti. Türk edebiyatının dünya çapında görünür kılınması için atılan adımlardan yalnızca biri olan bu çaba, 22. sayımızdan itibaren yayımlanan tüm makalelere eklenmiştir.

Üniversiteler Arası Kurul (ÜAK)'un dergicilik faaliyetleri ve bu faaliyetlerin doçentlik kriterleri açısından değerlendirilmesine dair tutumu tüm yayıncı kuruluşları olduğu gibi dergimizi de ilgilendirmektedir. Yayıncılıkta ara vermeksizin yayımlanan ve 12. yılına girmeye hazırlanan *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nın kendisini sürekli güncellemesi ve ihtiyaçlara yönelik tutum geliştirmesi bu bakımdan elzemdir. Öte yandan akademik dergi yayıncılığına bilimsel bir okul olarak bakmaktan ziyade ticari bir kazanç kapısı olarak gören anlayış her bilimsel kuruluş gibi bizi de rahatsız etmiştir. ÜAK'ın bu konuda sergilemiş olduğu tutumu desteklediğimizi siz değerli okurlarımıza bildirmek isteriz. Bunun bir gereği olarak 21. sayımızın sunuşunda dergimizin yayımlayacağı makale sayısını yayın kurulu kararıyla on beş ile sınırlayacağımızı ilan etmiştik. Dergimize olan yoğun talep üzerine yine uluslararası standartları gözeterek dergimizin azami yayımlayacağı makale sayısını yirmi olarak güncellemiş bulunmaktayız. Diğer taraftan bu anlayış doğrultusunda, dergimiz artık (ÜAK'ın da belirttiği üzere) gelen her makaleden yayım ücreti talep edecek, gelen yazıları crosscheck işlemi sonrasında hakemlere gönderecektir. Hakemlerden olumsuz rapor gelmesi durumunda yazarın makale için yatırdığı ücret iade edilmeyecektir. Bu sayede hem para verip yazı yayımlattım anlayışındaki "yağmacı" dergiler ile aramızdaki mesafeyi korumayı hem de daha nitelikli yazıları bilim dünyasına kazandırmayı amaçlamaktayız.

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları'nın son sayısı için toplam otuz üç yazı gönderilmiştir. Dergiye ulaşma tarihine göre editörlük ve hakemlik süreci başlatılan yazılardan hakem raporları olumlu sonuçlanan toplam on altı makale bu sayımızda yer almaktadır. Diğer taraftan hakemlik süreci devam eden çalışmalar tarafımıza ulaşacak sonuç raporlarına göre yayın sırasına alınarak bir sonraki sayımız için arşivlenmiştir. Önceki sayılarımızda olduğu gibi 22. nüshamızda da iki kitap tanıtım yazısına yer verilmiştir.

2020 yılında, 12. yılın tecrübesiyle nitelikli makalelerle buluşmak ümidiyle...

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Dear Readers,

We are glad to be with you with the 22nd issue of *Modern Turkish Literature Researches* in its 11th year.

With each number of issues, our journal continues to renew, be updated and have equipment according to the conditions of the modern era. We are appreciated to, firstly, our editorial board and the professors and writers who support us. We are glad to the portion of reading and quotation and proud of the quality of the journal.

You can easily see the difference from logo to the page design in this 22nd issue of *Modern Turkish Literature Researches*. This renewing face of our journal is prepared for taking into consideration international standards and needs. Each article's home page contains the whole introductory information about the article. The contact information of the writer, introductory information, the article's öz, abstract, anahtar kelimeler, and keywords' sections take place on this page. Moreover, when the article is wanted to be quoted, how you should quote according to the APA6 also takes place on this page. The data matrix which is found under the page is designed for readers to deliver the source in which the paper is published. The section of "extended summary" was accepted in our 21st issue for enhancing the international visibility of our articles. The step which is for making visible Turkish literature worldwide is only one of the steps which we took, "extended summary" has added all the published articles since the 22nd issue.

The attitude of "Üniversiteler Arası Kurul" (UAK) about publishing and the criteria of associate professorship concern us like all the journals. It is important that *Modern Turkish Literature Researches* which has been published restlessly and prepare to enter the 12th year, constantly updated and develops an attitude according to the needs. Also, it disturbs us that the perspective which sees academic publishing as a commercial bonanza rather than a scientific school. We inform you that we support the attitude of UAK about this issue. We declared at our 21st number of issue's presentation that the number of articles which our journal publish is fifteen with the decision of our journal's editorial board. We update this decision as twenty causes of the huge demand for our journal by taking into consideration international standards. According to this view, our journal will request a publishing fee (as UAK determined) from every article which is sent and send the articles to the referees after crosscheck. If the referees send a negative report, the publishing fee won't be given back. Thus, we aim to keep "looter" journals that have an insight like giving money and publishing at bay and bring more qualified articles to the science world.

Thirty-three article is sent for the last issue of *Modern Literature Researches*. Sixteen articles of the articles which are started to the editorial and refereeing processes according to the arrival date of the journal and which have positive referee reports take place in this issue. Also, the articles, which their refereeing process continue, are archived by putting publishing order according to the final report. Like our former issues, two book reviews take place in this issue.

We hope to meet you again with 12nd years' experience in 2020...

Modern Turkish Literature Researches

Bir Adanmışlığın Anlatısı: Bıyık Söylencesi*

Narrative of a Devotional: Bıyık Söylencesi



Öz

İlk öyküsünü 1950 yılında "Yeni Hikâyeler"de yayımlayarak yazın hayatına başlayan Tahsin Yücel, öykü, roman, deneme, eleştiri, masal, inceleme, derleme ve çeviri eserleriyle çağdaş Türk edebiyatının önemli figürlerinden biridir. Yazar, eserlerinin ana eksenine yerleştirdiği birey ve toplumun aşırısına varan tutkularını, çok katmanlı anlam örgüsü içinde, ince bir alay ve keskin bir ironi ile eleştirir.

Yücel'in 1995 yılında yayımladığı *Bıyık Söylencesi* romanı, tutku ve adanmışlığın bireyin yaşamında yarattığı yıkıcı etkinin boyutlarını irdelemesi bakımından dikkat çekicidir. Bir taşra kasabasında geçen ve 'bıyık' üzerinden insan-nesne ilişkisini ironik bir üslûpla irdeleyen roman, "bıyığın adamı olmak uğruna" erkekliğinden, ailesinden, hayatından vazgeçen Cumali'nin trajik öyküsünü anlatır.

Bu çalışma, Tahsin Yücel'in *Bıyık Söylencesi* eserinde, sıra dışı bir tutku ve adanmışlık duygusuyla hareket eden ve onun körleştirici etkisine maruz kalan insanın kendiyile ve toplumla kurduğu ilişki sorgulayan ve sorunsallaştıran tutumunu incelemeyi amaçlar.

Anahtar Kelimeler: Tahsin Yücel, Bıyık, Adanmışlık, Tutku.

Abstract

Tahsin Yücel, who started his writing career by publishing his first story in 1950 in "Yeni Hikâyeler" is one of the important figures of contemporary Turkish literature with his stories, novels, essays, criticism, fairy tales, analysis, compilation and translation works. The author criticizes the overriding passions of the individual and society which he has placed on the main axis of his works with a subtle sarcasm and a sharp irony.

Yücel's novel *Bıyık Söylencesi* published in 1995, is remarkable in that it examines the dimensions of the destructive effect of passion and devotion in the life of the individual. The novel, which takes place in a provincial town and examines the human-object relationship through 'mustache in an ironic style, tells the tragic story of Cumali, who gave up his manhood, family and life for the sake of being a man of his mustache.

This study aims, to examine the questioning and problematizing attitude of the person who acts with an extraordinary sense of passion and devotion and who is exposed to his blinding effect in his own work, *Bıyık Söylencesi*.

Keywords: Tahsin Yücel, Moustache, Devotional, Passion.

Banu ANTAKYALI

Sorumlu Yazar/Corresponding

Author:

Dr., Türk Dili ve Edebiyatı
Öğretmeni, Millî Eğitim Bakanlığı,
Adana, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-6375-2571

E-mail: banuantakyali@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 21.07.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 14.09.2019

Kaynak Gösterim / Citation:

Antakyalı, Banu (2019). "Bir Adanmışlığın Anlatısı: Bıyık Söylencesi". Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 11/22, 1-23. <http://dx.doi.org/10.26517/ytea.395>

* Bu Makale 29-31 Mart 2018'de Ankara'da Düzenlenen 6. Uluslararası Çin'den Adriyatik'e Sosyal Bilimler Kongresi'nde sözlü olarak Sunulan "Bir Adanmışlığın Anlatısı: Bıyık Söylencesi" başlıklı bildirisinin genişletilerek makaleye dönüştürülmüş şeklidir.



Extended Summary

Tahsin Yücel, an academic writer who began his writing career by publishing his first story in 1950 in "Yeni Hikâyeler" has become one of the important figures of contemporary Turkish literature with his works and works of almost all kinds such as story, novel, linguistics, semiotics, essay, analysis, criticism, fairy tale, compilation and translation. Yücel, who attracts attention to his identity as a theoretician, is the subject of research for many thesis studies, articles, and essays with his works. Because his works were created meticulously in terms of fiction, heroes, language, and style, he attracted the attention of many researchers and academicians and therefore became the focus of many detailed studies.

Yücel includes original subjects and people in the fictional universe of his works with a strong imagination power. The most prominent features of his fictions are passionate, addicted, obsessed, alienated, heroes who have problems in their spiritual development. The author successfully describes individual and social corruption through the relationship between society and the individual. How he handles the subjects and people, the themes on which they are based on a historical and social basis, is interpreted with psychological understanding rather than the ideological dimension.

In his works, the author criticizes the excessive passions of the individual and society which he placed on the main axis of the fiction with a fine and sharp tease within the multi-layered structure of meaning. The language and style used by the author have always attracted attention. The common finding in all the studies carried out on Tahsin Yücel is the meticulousness of the language and style used by him during the explanation of the tragedy. Yücel, who states that he has worked hard on words and sentences while creating a text in his adventure of writing, is one of our meaningful observations about him by examining and formulating sentences he has formed with word selection and irony. The word group chosen and connected meticulously in his novel, which is the subject of our study, is an important tool in carrying the narrative to the real dimension with its naturalness and local quality.

The starting point of this article is the tragedy of the individual who is left alone with the darkness and loneliness of his inner world by making an existence/object the sole purpose of his life and gradually drifting into collapse.

The scope is limited to Yücel's book "Myth of Mustache", published in 1995. In this novel, the author criticizes society's view of the hairs on the upper lip as a means of identification. This study was limited to discussing the reasons for the emergence of feelings of devotion, dependence and alienation, and the psychological/physical findings of the individual.

This article aims to examine the narrative questioning and problematizing the relationship established by a person who acts with an extraordinary sense of passion and devotion and exposed to its blinding effect in the light of the concepts of alienation and dependence. This novel, which is remarkable in terms of examining the dimensions of the destructive effect created by passion and devotion in an individual's life, takes place in a provincial town and examines the human-object relationship with a strong ironic style through 'mustache'. This novel analyzes the tragic story of Cumali, who gave up his manhood, family, and life for the "sake of being a man worthy of a mustache" with an approach that puts the concept of dedication to the center.

The myth of Mustache depicts the sense of balance and harmony that is lost through a hero, a passion, a fixed idea, an object of both desire and obsession, divided into two different identities due to the "mustache" that needs to be engaged at any moment. However, this narrative is a lament in its deeper meaning. The novel reveals how the concept of mustache, which is transformed into a passion in the inner world of the individual by the guidance of the society, upset the perception of individual identity.

In this study, we tried to reveal the psychological dimension of this situation by examining the dedication of Tahsin Yücel in the novel of Myth of Mustache, under the headings of "Alienation universe created by mustache", "Disappearance of the Self and Devotion". In the review part that constitutes the basis of our study, the appearance of devotion and the criticisms Yücel brings to the individual and society are discussed and the experiences that led to the alienation of the individual's identity values, the change of an object (mustache), the identity of the owner, and the subsequent disintegration were discussed.

Throughout the narrative, Cumali tries to integrate the fate of his mustache and his destiny into a futile effort. However, every effort in this cause turns into a process that destroys itself. In this novel, Yücel describes the tragedy arising from the inversely proportional curves of the bodily and mental change of

his hero, with the subtle derision, sometimes absurdly exaggerated discourse of the process of crushing and annihilating a person's mustache in the rural culture. Cumali who is one of the most vivid, passionate, impressive and devoted examples of Turkish literature becomes worn out because of not being a subject and becoming the extension of his mustache and disappears in the existence of mustache.

It is stated that Cumali and Barber Ziya's dedication to mustache and their objectification are tried to be examined from the perspective of dependence dynamics in the analysis that constitutes the conclusion part of the study. Mustache which becomes a sanctuary and consolation both for Cumali and Barber Ziya has turned into a ball of hair in which they desperately seek meaning in their lives. Throughout the text, it is stated that their relationship with each other is the same kind of relationship that the child perceives his parents' wishes as an unconditional command. And it was concluded that the negative experiences of them in their childhood were constantly internalized.

The false consciousness of Cumali whose existence is confirmed by a mustache and whose entire purpose is to be completed with the mustache was emphasized that this false consciousness is the coding of the early dependence pattern. It was stated that Barber Ziya and Cumali were unable to establish a healthy and secure dependence relationship with the subject who gave them primary care in the first years of their lives. And it was found that this dependence relationship led them to a painful and anxious, frightening and depressive communication that prevented them not to recognize themselves in their adult lives.

Giriş

Çok yönlü, çok üretken bir yazar ve bilim insanı olan Tahsin Yücel, yapıtlarında çoğunlukla iki farklı kimlik arasında bölünen ya da varlığıyla bütünüyle özdeşleşemeyip arafta kalmış kahramanların hikâyelerini sağlam bir kurgu, mantıksal bir tutarlılık ve yer yer simgesel bir tarzda anlatmayı tercih eder. Eserlerinde çoğunlukla bir değişim ve dönüşüm sürecinden geçen, "ben zayıflığı" içinde, varlıklarına yabancılaşan bireyleri dış gerçeklik ve fantezinin iç içe geçmişliği içinde anlatır. Onun metinlerinin çözümlenmesinde "yabancılaşma", "ironi", "fantastik" anahtar kavramlardır.

Roman ve öykülerinde sosyal ve psikolojik boyutlarıyla çok güçlü karakterler yaratan yazar, 1995 yılında yazdığı üçüncü romanı Bıyık Söylencesi'nde, fantastik bir imge tasarımı olan 'bıyık' üzerinden esaret / adanmışlık vurgusu yaparak ana kahramanın bıyıkla ilişkisi çerçevesinde bir alt kimliğe bölünmesini, bedenine ait bir parçayı yüceltme potansiyelini, kendini bir nesneye ne ölçüde vakfedebildiğini, tüm bu nevrotik semptomların satır aralarını yer yer masalsi bir tonda dillendirir.

Tahsin Yücel'in, birçok yapıtında nesneye olan bağımlılığı ve onu kaybetme tehlikesinin birey için ne anlama geldiğini temel izlek olarak belirlediği, onunla ilgili yapılan çalışmaların genel tespitleri arasındadır. Bıyık Söylencesi de dış çevrenin insan kaderi üzerindeki etkisini, tensel ve tinsel olarak kendini herhangi bir şeye adamanın hep daha fazla enerji gerektirdiğini, adanmanın ruhsal dünyayı giderek yoksullaştırmasını, bu uğurda düş kırıklığı ile sona eren hayatı "bıyık" odağında ve "Cumali Kırıkçı" dolayımında anlatır.

Biz bu çalışmada, Tahsin Yücel'in Bıyık Söylencesi romanındaki adanmışlığı, "Bıyığın yarattığı yabancılaşma evreni", "Adanmışlık ve Benliğin Kayboluşu" başlıkları altında inceleyerek bu durumun psikolojik boyutunu ortaya koyacağız.

Bıyığın Yarattığı Yabancılaşma Evreni

"Yüzyılın en şahane bıyığı toprağa verildi." (Yücel, 1995: 159) başlığı altında gazetede ölüm ilanı verilen ve romanın kahramanı Cumali Kırıkçı'nın öz varlığı ile bıyığı arasındaki mücadeleyi bir yabancılaşma ve nesneleşme bağlamında anlatan Bıyık Söylencesi, Tahsin Yücel'in ironik üslubunu yansıtan en iyi romanlarından biridir.

Romanın ana karakteri her ne kadar Cumali Kırkçı olarak görünse de aslında esas karakter, Cumali'nin ve ailesinin hayatına yön veren, varlığıyla kurgunun gidişatını belirleyen "bıyık"tır. Anlatı boyunca, kasaba halkı tarafından "Çifte Çengelli", "Karapala", "Zemberek", "Sustalı", "Mübarek", "Arslan" ve benzeri isimlerle adlandırılan ve Cumali'nin yüzünde biten bıyık, kadın, erkek, çocuk, büyük nerdeyse tüm kasabalıların hayranlık çığlıkları kopararak gelişimini izlediği destansı bir varlıktır.

Askerden döndükten sonra en az on iki günlük bir sakalın sardığı yüzünü tıraş ettirmek için gittiği Berber Ziya, Cumali Kırkçı'nın yaşamının dönüm noktası olur. Bundan böyle başta Berber Ziya, dükkânın müşterileri ve kasaba sakinleri olmak üzere ipotek altına aldıkları iradesi ile Cumali Kırkçı, kalan ömrünü bir bıyığa adayacak ve hazin sonun başlangıcına ilk adımı atacaktır. Kendisine dayatılan ideale ulaşabilmek uğruna feda ettikleri, bıyığının uzantısı haline gelip nesneleşmesi, yaşadığı yabancılaşma süreci bu sonu tetikleyen esas meseleler olacaktır.

Usta bir berber olan Ziya, Cumali'nin saçlarını kısaltıp sakalını kazdıktan sonra bıyığı kesmemek konusunda ısrarlı davranır ve takip eden günlerde bıyığa büyük bir özen gösterir. Bu özen, ilerleyen günlerde Berber Ziya'da öyle bir raddeye ulaşır ki Cumali'nin bıyığı, onun için bir tabu, bir fantezi nesnesi haline gelir ve kendisini bıyığın gelişimine adar. Cumali'ye bıyık bakımı konusunda arayış açmamasını öğütler, sıklıkla berber dükkânını ziyaret etmesini ister:

"Berber Ziya daha işin başında, Karapala'yı bir nesne, hem de kendi elinden çıkmış bir nesne, kendi yarattığı bir yapıt, diyelim ki bir heykel saymış, Cumali'yi de yapıtının bir uzantısı, diyelim ki bir heykel ayaklığı olarak değerlendirmiş, onu yapıtına yaraşır bir heykel olarak yeniden biçimlendirmeye çalışmıştı." (Yücel, 1995: 97)

Cumali ve bıyığını iki ayrı kişilik olarak değerlendiren, bıyıktan "Benimki" (Yücel, 1995: 20), "Aslanım benim" (Yücel, 1995: 32), "Ziya abisinin tarağını istiyor" (Yücel, 1995: 32), "Bizimki" (Yücel, 1995: 33), "Allah'ına kurban olduğum" (Yücel, 1995: 34) gibi iyelik bildiren ifadelerle bahseden Berber Ziya, sağlıklı bir ruh halinde olmadığının işaretlerini verir. Cumali, dükkâna her girdiğinde sanki bıyık ondan ayrı bir varlık gibi "Nasılız?" "Hangisi?" diye sorması, Berber Ziya'nın gözünde, bıyığı dışında Cumali'nin varlığının hiçliğini göstermesi açısından dikkat çekicidir. Berberin, dükkânının her yanını bıyığın fotoğraflarıyla doldurması

ve hiçbir müşterinin yaşanan bu saçma durumu yadırgamaması romanın omurgasını oluşturan ironinin en güçlü örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar:

“Şimdi koca dükkânın her yanı Cumali’nin bıyığının irili ufaklı fotoğraflarıyla doluydu. Fotoğrafçı Eysan, olanak bulduğu her seferde, karşılığında hiçbir şey istemeden, Cumali’nin portrelerini çekip büyüterek bıyığının görkemini gözler önüne seriyor, fotoğrafçı Kör Ümmet boy fotoğraflarını çekerek bıyığın beden ve dünyayla oranını belirliyor, Berber Ziya’ysa, gerekince parasını da ödeyerek, bu fotoğrafları topluyor, duvarları, ayna kenarlarını, hatta yelliği bu fotoğraflarla süslüyordu. Şimdi yelliğin üstünde Kolağası Mustafa Kemal’le eski kıta çavuşu Cumali Kırıkçı yan yana sallanmaktaydı. Kısacası, bir anlamda Cumali’nin bıyığına adanmış bir tapınaktı burası.” (Yücel, 1995: 37-38)

Kendisine ne söylene inanan, birkaç kişi aynı şeyi art arda söyledi mi karşı koyamayan Cumali, Berber Ziya’nın “dudağıyla burnunun arasının iyi bir bıyık otursun diye “Allah tarafından” özel olarak geniş tutulmuş, yüzünün de gene özel olarak, oturaklı bir bıyığı taşıyacak biçimde yaratılmış olduğu” (Yücel, 1995: 11) yolunda kulağına fısıldadığı sözlere boyun eğerek kendi rızası dışında bıyık bırakır. Böylece Berber Ziya’nın kendine has bakımıyla kısa sürede şekillenmeye başlayan bıyık etrafında bir ilgi halesi oluşur. (Öcal, 2012: 196) Zamanla tereddüdünü yenip Berber Ziya’nın çılgınca tutkusuna kapılan Cumali, -sağlam bir kendilik duygusundan yoksun olduğu için- varoluş mücadelesi, anlam duygusunu yitirme, kendine yabancılaşma, kişilik bölünmesi ve sonunda intihara yol açan süreçlerden geçer.

Romanda, sıradan bıyığın sınırını aşarak efsaneye dönüşen bir “bıyık”ın varlığından söz ediliyorsa, bu noktada elbette bir yabancılaşma ve ironiden bahsetmek yerinde olacaktır.

“Yabancılaşma (Alienation), başlangıçta yalnızca psikiyatrinin merkezinde yer alan ve deliliği ifade etmek için kullanılan bir kavram iken, zamanla sosyal bilimlerin çeşitli alanlarında ve farklı anlam içerikleriyle kullanılmaya başlanmıştır. Sosyal bilimlerdeki alienation teriminin kullanımında da, örtük de olsa deliliğe bir gönderme vardır. Felsefede ve sosyal bilimlerdeki yabancılaşmada da toplumsal ve bireysel olarak zihinsel bir çarpıtma, muhakeme bozukluğu vardır. Bu fenomen bir yerde deliliktir.” (Erkoç vd. 2011: 11)

Aynı insanda aynı anda var olan iki özne (bıyık ve Cumali) insan canlısında gerçeklikten kopuşu kolaylaştıran bir yabancılaşma evreni yaratır ki; Cumali Kırkçı'nın yaşamı göz önünde bulundurulduğunda yaşadığı yabancılaşma sürecini, deliliğin bir tezahürü olarak değerlendirmek yanlış olmaz.

Anlatının başkışisi üzerinde karısı Bedriye abla dışında anlatının bütün kişilerince toplumsal ve tarihsel gerekçelerle, açık ya da örtülü, etken ya da edilgen, doğrudan ya da dolaylı biçimlerde çeşitli yönlendirmelerde bulunması (Efeoğlu, 2000: 152), ek olarak Berber Ziya'nın "Başladı işte! Başladı işte! Yürüyüşe geçti işte! (...) Bundan böyle hiçbir bıyık yetişemez benimkine!" (Yücel, 1995: 17) haykırışıyla bir başkasının bıyığından "benim" diye söz etmesi, Cumali'nin karikatür bir özne olduğu tespitini haklı kılar.

Kasaba halkı tarafından erkek egemen bakışın ürettiği erkeklik temsili içinde idealize, estetize hatta erotize edilen, tabulaştırılan, fantezi nesnesi haline getirilen ve kahramanın ruhsal ve bedensel değişimine neden olan bıyık, anlatı kişisinde zaman içinde içsel bir yabancılaşma süreci başlatarak bir kişilik parçalanmasına yol açar.

Felsefe, sosyoloji, psikoloji, teoloji, iktisat ve edebiyatta geniş yer tutan hatta merkezi bir kavram olan yabancılaşma (alienation), bireysel ve toplumsal sürecin birlikte ortaya çıkardığı bir olgudur ve tek bir tanımı yoktur. Birçok düşünür ve bilim insanının kendi ilgi alanları ve bakış açılarıyla yorumlayıp bir anlam içeriği kazandırmak istedikleri kavram, anlam çokluğu ile karşı karşıyadır. Temelde, insanın kendi özüne, içinde yaşadığı dünya ve topluma uzak düşmesi, izole olması ve yalnızlık hissine kapılması olarak tanımlayabileceğimiz yabancılaşma, üzerine söz söylenebilmesi için her şeyden önce yabancılaşılacak "öz" ya da "durum"un varlığını gerekli kılar.

"(...) Tüm yabancılaşma kuramlarının ortak noktası varlığı kesinlenen bir "öz"ün, değişime, yozlaşmaya uğraması, temel varoluş özelliklerini ve yeteneklerini kaybetmesidir. (Yalçın, 2010: 1) " tanımı bağlamında bireyin yabancılaşmasına dair en genel imalar, kendini gerçekleştirilmeye çalışan öznenin öz varlığına dair olana yabancı hale gelmesi, kendi doğasına karşı yaşadığı bir tür şeyleşme hali, özünün ve yaratıcılığının işlevsiz kılınmasıdır.

Bıyıkla birlikte yüzüne anlatılmaz bir güzellik gelen (Yücel, 1995: 26) Cumali, bıraktığı bıyık bundan böyle yaşamında önemli bir yer tutacakmış gibi tatsız bir önseziyle ilk zamanlar huzursuz gün ve geceler geçirir. Eril bir özdeşleşmeyle ka-

saba halkının bütün ilgisi bıyığa yönelir, Cumali ile kurdukları her ilişki bıyık üzerinde ve neredeyse yegâne sohbet konuları bıyıktır. Büyüdükçe kasabanın en önemli meşgalesi haline gelen bıyık, çoluk-çocuk, kadın-erkek, genç-yaşlı herkesin hayranlığını kazanır. Cumali, gösterilen bu coşku dolu ilgiden ilk zamanlar rahatsızlık duyar ve buna bir anlam veremez. Bu noktada, Yücel, kasaba halkının bıyığa yönlendirdikleri zihin süreçlerine alayla karışık eleştiri getirir:

"Cumali'nin Hacı Leylek'ten inmesiyle Çeyrek Hamdi'nin kendini kane-peden yere atması bir olur: 'Amanın, beni saklayın!' diye haykırdı. 'Bu Allahsız bir lokmada yer beni!' (Yücel, 1995: 74)

'Arkadaşım, harbi düşüncemi sorarsan, ben seninle bu Allahsız Berber'in üstten yelli dükkânında değil, temmuz güneşinin altında Çukurova'da karşılaşmak isterdim,' diye ekledi.

'O niye ki?' diye sordu Cumali.

'Seninkinin gölgesinde serin serin yoluma giderdim', diye yanıtladı Çeyrek Hamdi." (Yücel, 1995: 74)

Türk kültüründe tarih boyunca erkeklığın simgesi, kişiliğin ve gücün sembolü olan bıyık, özgür iradesinin neticesinde bırakılmadığı için ilk zamanlarda Cumali Kırkçı'da bir yabancılaşma hissi yaratır. Aynada gördüğü temsili ben'i, ona uzak, farklı ve yabancı bir görüntü sunar. Bu bedensel değişim, okura öznenin bedene yabancılaşmasının ilk ipuçlarını sunar:

"Cumali, biraz şaşkın, biraz utanmış bir durumda, usulca kalktı, aynanın önüne gitti, yüzünü iyice yaklaştırdı, uzun uzun baktı yeni imgesine, ne diyeceğini bilemedi: böylesine büyük bir bıyık olamazdı, düşünülemezdi bile! Bu nedenle, bu bıyık bir yerlerden getirilip ağzıyla burnunun arasına, eski bıyığının üstüne yapıştırılmış gibi geldi ona, gerçekten kendi bıyığı olduğuna inanamadı. Bir süre, öyle kımıldamadan baktıktan sonra elini korka korka bu bıyığa doğru götürdü, orasından burasından çekiştirdi: kendi bıyığıydı. Bu kez de yüzünün bayağı değişmiş olduğunu ayımsadı, elleriyle alını, yanaklarını, çenesini yokladı: yüz de kendi yüzüydü. Derin bir soluk aldı." (Yücel, 1995: 23-24)

Cumali Kırkçı, uzun bir süre bıyığıyla ilgili ikilem yaşar. Herkesin büyülenmiş gibi gözlerini üzerine dikmesinden, bitmek tükenmek bilmeyen övgülerden sıkılır. İnsanların yüzlerinde mutlu bir hayranlık, öyle durup önce bıyığına bakıp sonra başından ayaklarına doğru tüm bedenini süzüp gene gözlerini görkemli

bıyığa dikmeleri (Yücel, 1995: 31) Cumali'nin yüreğinde bir ağırlık ve anlamlandıramadığı korku yaratır.

Dikkatli bir gözlemci olan Tahsin Yücel, ince bir ironi ile kasaba insanının Cumali'nin bıyığına gösterdiği ilgi ve saygıyı hem komik hem de trajik boyutlarıyla gözler önüne serer ve eleştirir. Yazar, abartı yoluyla ironi yaparak durumun parodisini de ortaya koyar:

“Cumali'nin saygınlığı doruğuna ulaştı böylece. Kunderalarının gıcirtısı bile insanların yürek vuruşlarını hızlandırdı. Bıyığının ardında, sağa sola bakmadan, ağır ağır geçip gittiğini görenlerin gözleri yaşardı. Bir sokağın köşesinde, bir dükkânın önünde, birdenbire onu karşılarında bulan delikanlıların başları döndü. Bıyığının yeniden büyümeye geçtiğini söyleyenler bile oldu. Onun böyle ortalıkta Hacıfıfı'nın benzersiz kılığıyla gidip geldiğini gördükçe, Cumali'nin olağanüstü niteliğinden kendilerine de bir şeyler geçtiğini duyar gibi oldular, en azından daha üstün, daha anlamlı bir şeylerin coşkusu uyandı içlerinde.” (Yücel, 1995: 51)

Babası Hacıfıfı'nın “Okumadı okumasına, ama şu memlekette onun kadar beğenilip sevilen bir okumuş gösterebilir misiniz?” (Yücel, 1995: 35) sözlerini doğrularcasına kasabadaki hemen herkes, Cumali'nin benzersiz bıyığını defalarca görmelerine karşın, ilk kez görüyormuş gibi şaşkınlık ve hayretle karşılar. Gelinlik kızlar, kadınlar gizli gizli kendisine bakarlar. Cumali'yle her karşılaşmalarında olağanüstüyle burun buruna gelmiş gibi titrerler. (Yücel, 1995: 35)

Cumali'nin babasını toprağa verdiği ertesi günün sabahında öyle bir acıyı yaşamamış gibi Berber Ziya'ya gidip saç sakal taratması kasaba halkı tarafından bir aykırılık olarak görülmez. Hatta Berber Ziya Cumali'nin artık babasının kıyafetlerini giyerek dolaşması gerektiğini söylemesi üzerine Cumali'nin bunu yerine getirmesiyle birlikte saygınlığı doruğa ulaşır. “Bıyığının ardında, sağa sola bakmadan, ağır ağır geçip gittiğini görenlerin gözleri yaşarır.” (Yücel, 1995: 51)

Cumali'nin bıyığına alışamayan tek kişi karısı Bedriye abla olur. Bıyık, onun önce kocasına karşı yabancılık hissi duymasına, ilerleyen zamanda Cumali'nin bıyık saplantısı derinleştikçe kocasıyla tüm bağlarını koparmasına neden olur:

“Elinden tutup pencerenin önüne götürdü onu, yüzünü bir süre de orada, batmak üzere olan güneşin sarı aydınlığında inceledi, inceledikçe bir tuhaf sıkıntı çöktü içine: Cumali eskisinden de yakışıklı, eskisinden de güçlüydü belki, ama, yüzüne bıyıktan başlanarak bakılınca, uzaktan Cu-

mali'yi andıran bir yabancı gibi görünüyor, iyice yaklaşıp da örneğin alından ya da çenesinden bıyığına doğru ilerlenince de güzel yüz ortadan ikiye bölünmüş gibi bir duygu uyandırıyor insanda. "Cumali, ne oldu sana böyle? Çok değişmişsin!" dedi. (...) Gülünce de bir acayip gülüyor-sun. (...) Kocası güldüğü ya da gülümsediği zaman, başını başka yana çevirdi hemen, 'çok tuhaf, gülmesi insanı ürkütüyor.' diye düşündü her seferinde." (Yücel, 1995: 25 -26)

Başkalarınca bırakılmış, yönlendirilmiş, ünlendirilmiş (Oktay, 2003: 1) bıyık, kimlik kazandıkça Cumali'nin kimliğini bastırır. Boyunduruğu altına girdiği "güçler", onu bedeninin sıradan bir parçasına hapsederek yaşamın doğal akışıyla ilişkisini kesmesine neden olur. Bıyığın gelişimi arttıkça kaçınılmaz olarak Cumali'nin yabancılaşması da artar çünkü yabancılaşma "insan(lar) ın bireysel yaşamın ve toplumsal yaşamlarının akışının kendi dışlarında, mahiyetini çözemedikleri, anlayamadıkları ve karşısında çaresiz kaldıkları güç(ler) tarafından yönetildiğini ve bu güç(ler) üzerinde bir etkide bulunamayacaklarını teslim etmelerinin ve yaşam tarzlarını bu teslimiyete uyarılmanın adıdır" (Özbudun vd. 1998: 16)

Bıyığın bırakılıp büyütülmesi iradesi dışında gerçekleştirdiği bir edim olduğundan Cumali'de yeni bedensel tepkiler ve davranış biçimlerini saptamak olagandır. Boyun eğme, kadınsı gülüş, korkaklık, şaşkınlık, çekingenlik, ürkeklik, yürüyüşünün yavaşlaması, devinimlerinin ağırlaşması, bedenin ağırlaşması, yorgunluk, cinsel soğukluk, güçsüzlük, tembellik, süslenme düşkünlüğü, utanarak kızarma, başını önüne eğme, gözlerini kaçırma, titreme (Efeoğlu, 2000: 166-167) gibi tepkiler onun psikolojisini anlamamız açısından da önemlidir.

Leventlerimizin, yeniçerilerimizin, üç kıtada at koşturmuş atalarımızın bıyığına (Yücel, 1995: 40) sahip Cumali, insanın özne (yani kendini gerçekleştirmeye çalışan) yanı sıra nesne (yani başkaları tarafından etkilenip yönlendirilen) yanı arasındaki ayrışma (Göka, 2011: 71)'dan doğan yabancılaşmanın neticesinde iç dünyasında derinleşmeye başlayan uçurumun oluşma safhalarının, "ben ve öteki" ayrımının tohumlarının atılmaya başlandığının bilincine ilk zamanlar varmaz. Her geçen gün kendi bedenine ait "öteki"nin varlığıyla, güçsüz, köle ve bağımlı bir varlık olarak ilişkisi derinleşir:

"Çeyrek Hamdi, gözleri ve çenesiyle yukarıyı gösterdi, "Karapala nasıl?" diye sordu. Cumali, ne dediğini pek de düşünmeden, yalnızca sorunun koşullandır-

masıyla: "İyidir, ellerinden öper," dedi (Yücel, 1995: 86). Freud'un tanımladığı sağlıklı insan tipi, bağımsızlığını elde etmiş, kendi kendisinin efendisi olduğu varoluş durumunu yaşayan kimsedir. Bıyık gelişip güçlendikçe ters orantılı olarak Cumali ruhsal ve zihinsel olarak güçsüzleşir, kendi bedenine ait bir parçaya yabancılaştığı için bütüncül varlığı zedelenir. "Feuerbach'a göre, insan kendi özünden, daha yüksek, hayali ve yabancı bir varlık yarattığı, onu kendi üstüne koyduğu ve karşısında kendisini köleleştirdiğinde, kendi kendine yabancılaşır." (Erkoç vd. 2011: 9)

Kasabaya yeni gelen nüfus memurunun Kırıkçı soyadı için "Hayır, olamaz! Bu soyadı bu bıyığı taşımaz!" (Yücel, 1995: 75) sözleriyle Cumali'nin soyadı mahkeme kararıyla Karapala'ya çevrilir. Dış çevre ve kendi bedeniyle kurduğu ilişki, bir başkasının tasarımı olduğu sürece onun için yabancılaşma kaçınılmazdır. Soyadı değişimiyle birlikte Cumali için çöküş süreci de başlamış olur. "Bireysel Psikolojinin verilerine göre, insan karakterindeki sapmalar ve başarısızlıklar, nevroz, psikoz ve benzerlerinin hepsi, diğer insanlara tahakküm etmeye dönüşmüş bir üstünlük çabasının ifade şekilleridir." (Akyıldız, 1998: 171)

Cumali'nin soyadını değiştirmesi karısı Bedriye ablanın büyük tepkisiyle karşılaşır. Bedriye, "Karapala" soyadını taşımayı reddeder. "Sen avratlar gibi kendi soyadını bırakıp bıyığının soyadını aldın. Ama ben bir bıyık parçasına avratlık edecek kadın değilim (...) Ben artık senden boş düştüm" (Yücel, 1995: 78) sözleriyle odasını ayırır ve karı kocalık bağlarını noktalar. Artık "bıyık" onun için "kocasını yavaş yavaş elinden alan bir karşıt, bir sinsi düşmandı." (Yücel, 1995: 97)

Adanmışlık ve Benliğin Kayboluşu

Berber Ziya, kasaba halkı ve devlet görevlileri tarafından yüce bir anlam atfedilerek kutsal bir nesne düzeyine yükseltilen, kusursuzluğu ve görkemiyile olağanüstü hayranlık yaratan bıyığın taşıyıcısı Cumali, "Çifte çengelli" sine gösterilen abartılı ilginin yanılmasıyla zaman içinde kimliğini bıyığı ile bütünleştirir. Tutkulu / saplantılı içsel bir motivasyonla kendini bıyığına adar. Onun için, bütün duygu, düşünce, davranış ve yaşam tarzının tek bir anlamı ve amacı vardır: Bıyığın iyilik hali. Bıyığı aynı gürlükte, aynı ihtişam ve intizamda tutmak uğruna yaşamını ona göre biçimlendirmesi, zamanını, emeğini, enerjisini, varlığını onun uğruna harcaması adanmışlığın düzeyini gösteren önemli ölçütlerdir.

Cinsel hayatı, kılık-kıyafeti, yaşamına giren kadınlara olabildiğince mesafeli duran tavrı, bıyığı zarar görür düşüncesiyle çocuklarını uzaktan sevmesi, her türlü yakınlaşmayı bir tehdit unsuru olarak görmesi vb. davranışları, bıyığın onu köleleştirdiğini ve bir öznenen ziyade nesne konumuna indirgediğinin önemli göstergeleridir. Bütün duygu, düşünce ve varlığı ile kendini bıyığına adayan Cumali için varoluşunun yegâne anlamı ve amacı bıyığıdır. Cumali, bu uğurda zamanla kendi istemiyle hareket edemeyen bir varlığa döner. Üzerindeki baskıyı ve tahakkümü yeniden üretip duran simgesel gücün (bıyık) karşısında hissettiği yetersizliğin yanı sıra onu ölümün kucağına itecek bunalımın başlama noktasını oluşturan berberinin tüm yaptıkları ve yapmadıklarındaki tutumu, travmayı yaşamının akışının bir parçası haline getirir. Gerek bıyığı, gerek kıyafeti, gerekse hal ve tavırlarıyla ilgili kararları Berber Ziya'dan bağımsız kendisinin ver(e) memesi bu iddianın dayanağını oluşturur.

Yerli yabancı herkesi hayran bırakan bıyık (Yücel, 1995: 54), herkesin ve her şeyin çevresinde döndüğü (Özkan, 2001: 148) bıyık, genç yaşlarında Cumali için sevişmeyi de tehlikeli bir serüvene dönüştürür ve Cumali bıyığının ihtişamını korumak uğruna cinsellikten uzaklaşmayı –yine Berber Ziya'nın müdahalesiyle- hiç itirazsız kabullenir. Gerek karısı, gerek çocukluğundan beri örtük bir hayranlık duyduğu Kehribar bacı gerekse pavyonda tanıştığı Üveyik'le bıyığının kıvrımlarına zarar gelir endişesiyle cinsel beraberlik kuramaz. Zaten böyle bir şeye yeltenmemesi ve uçkuruna sağlam olması (Yücel, 1995, s. 70) gerektiği Berber Ziya tarafından kendisine defalarca söylenir. Böylece haz ve temasa dair tüm fantezi ve eylemlerde bilinçaltı, Berber Ziya'nın istediği gibi ketlenir.

Sanki bıyık Cumali'nin değil de kendisininmiş (Yücel, 1995: 59) gibi davranan ve bir anne gibi Cumali'nin bıyığının etrafında dört dönen (Yücel, 1995: 62) Berber Ziya, Cumali ile birlikte varlığını bıyığa adar. İlk günden itibaren iki kişiliği (bıyık ve Cumali) birbirinden ayrı tutmak gerektiği konusunda söylev niteliğinde konuşmalar yapar. Bıyık zarar görür diye Cumali'ye sigara içmeyi yasaklar, ona ölen babasının kıyafetlerini giydirir, bıyığın üzerinde güzel durmadığını ve onu kapattığını düşünerek güneş gözlüğü takmasını engeller. Cumali'nin eline otuzluluk kehribar bir tespih sıkıştırıp "Çifte çengelliye böyle bir tespih yaraşır" (Yücel, 1995: 61) diyerek bu ilişki dinamiğinde oynadığı rolü imler.

Romanın herhangi bir yerinde Berber Ziya'nın ailesinden, akrabalarından söz edilmemesi onun bekâr olduğu yolundaki düşüncemizi destekler. Bu durum,

bütün vaktini bıyığa rahatlıkla harcayabileceği, dükkânını “Cumali'nin bıyığına adanmış bir tapınak” (Yücel, 1995: 37) haline getirebileceği anlamlarına gelmektedir ki Berber Ziya, hem bunu yapmış hem de Cumali'nin yaşamında güçlü bir otorite olarak onu nefes alabileceği kişisel bir alandan mahrum etmiştir:

“(…) yemek yerken, bıyığa takılmış bir ekmek kırıntısı, bir domates ya da hıyar çekirdeği gördü mü iki parmağının ucuyla alıverdi, bırakmış olabileceği kiri mendiliyle temizledi, arada bir, Cumali'nin eli bıyığına gitmi mi çekmesini söyledi, bıyığını kendi eliyle düzeltmesini olabildiğince engelledi ya da 'Öyle değil, böyle!' diye doğrusunu gösterdi, yağmurlu havalarda sokağa çıkmasını önlemeye dek götürdü işi. Kısacası, bu baş döndürücü doruk noktasında, bıyık her türlü hava dolaşımının dışında çerçeveslenip camlanmış bir resim gibi kalsın istedi. Üstelik, yalnız bıyıkla da sınırlı kalmadı Berber Ziya'nın denetimi, bedensel görünümünü, devinileri, davranışları da yavaş yavaş denetim altına girdi. Sanki çifte çengelli kendi malıydı da Cumali'ye ödünç vermişti. Çevrelerindeki dostlar, bıyık gibi özene de hayran kalmakla birlikte, Cumali'ye acımaya başladılar, 'Davul Cumali'nin boynunda, tokmak Berber'in elinde,' dediler.” (Yücel, 1995: 62-63)

Çocuklukta temeli atılan bağlanma stilimiz ve yakınlık kurma kapasitemiz yetişkin dönemdeki bağlanma ilişkilerimizi de şekillendirmektedir. “İhtiyaçlarımızı karşılayan kişi/ler ile aramızda oluşan ilk bağlar, dünyayla ve diğer insanlarla kurduğumuz bağların öncülü, kendiliğimizin yapıtaşlarıdır.” (Ünal, 2013: 32) Berber Ziya'nın geçmiş yaşantısına dair elimizde herhangi bir bilgi mevcut olmasa da sergilediği davranış şablonlarından içselleştirdiği yaşantıların, yetişkin dönem bağlanma stillerine olumsuz yansımalarını görmekteyiz. Ruh sağlığının temelini oluşturan süreçler, erken çocukluğun bağlanma, ayrılma, kopma, parçalanma yaşantılarıyla iç içedir. Bu durum, yetişkinlik dönemi bağlanma ilişkisinin niteliğini, tutkulu duyguları saplantıya dönüştüren süreçleri de okura açıklar. Berber Ziya'nın Cumali'ye bıyık üzerinden içine doğduğu dünyadaki yerini tanımlayıp bir kader çizmesi, onun ideal kendilik tasarımlarıyla da ilişkili bir durumdur.

Cumali'nin ruhsal yapısının sağlıklı gelişimini ketleyen ve bağlanma ilişkilerindeki psikopatolojinin gelişiminde temel rol oynayan etmenler ise, annesiz büyümesi ve otoriter bir babanın varlığıyla hayatını sürdürmesidir. Onun “Karapala'yla ben etle tırnak gibiyiz.” (Yücel, 1995: 88) sözlerindeki ayrıştırıcı tavır, onun erken dönem bağlanma deneyimleri hakkında birtakım çıkarsamalar yap-

mamızı gerekli kılar. Çocukluk ve yetişkinlik dönemlerinde sergilenen yakın ilişki biçimlerini anlamaya yönelik çalışmada, bireyin bağlanma davranışının altında yatan dinamikleri çözümlmek önemlidir. Bilindiği gibi, bağlanma davranışı iç-güdüsel bir davranıştır. Çocukların anne ya da birincil bakım veren figürle kurdukları duygusal yakınlık, Bowlby tarafından bağlanma olarak adlandırılmıştır.

Bowlby (1973) 'e göre, çocuklar anneleri ile bağlanma tecrübelerini içselleştirirler ve bu erken tecrübeler çocuğun daha sonraki ilişkilerine yön verir. Bowlby, çocuğun bağlanma figürü hakkındaki zihinsel modellerinin, edindiği gerçek tecrübelerin doğru bir biçimde yansımaları olduğunu savunur. İçsel çalışma modelleri (zihinsel modeller) zaman içerisinde oluşarak bireyin dünyayı ve kendisini anlayış biçimini düzenler ve böylece bireyin davranışlarına yön verir. İlk yaşantılarla kazanılan bu modeller çocukların gelecekte kuracakları ilişkilerde, beklentilerinde ve algılama şekillerinde önemli rol oynar. (Karakuş, 2012: 34)

Cumali-bıyık arasındaki adanmışlık ilişkisinde gözlemlenen psikopatoloji, onun ruhsal dünyasının inşasındaki etkileşim ve yaşantılarda gizlidir. "Kendilik hakkındaki içselleştirilmiş temsiller, süregelen, gerçekçi ve olumlu bir kimlik duygusunun edinilmesinde önemlidir (...) " (Çalışır, 2009: 242). Cumali'nin hayatını, hareket, tavır, davranış, ağlama, gülme vb. tüm edimlerini bıyığa göre şekillendirmesi, ebeveyniyle olumlu, eş zamanlı ve aynı dalga boyunda buluşmanın yaşandığı etkileşimleri pekiştiremediğini, onlarla sağlıklı bir kendilik algısı oluşturacağı deneyimler yaşamadığını gösterir. Bu da davranışlarında, dünyayı algılayışında, ilişkilerinde yaşam boyu yineleyecek döngü ve girdaplarla boğuşması anlamına gelecektir çünkü ilk yaşantılarla kazanılan modeller çocukların gelecekte kuracakları ilişkilerde, beklentilerinde ve algılama şekillerinde önemli rol oynar (Karakuş, 2012: 34).

Bir diğeriyle kurulan her bağ ve ilişki, geçmiş dönem yaşantılarına ait bir mirası da barındırır. Bir kişinin diğeri bir kişiye ya da nesneye olan yatırımını sorgulatan adanmışlık ilişkisi, âşık kişi-sevgi nesnesi fotoğrafını göz önüne getirir. Cumali'nin Berber Ziya'nın tüm komutlarına uyarak kendini bıyığa adanması, okura hipnoz altındaki kişinin davranışlarını anımsatır. Nasıl ki âşık kişi sevgi nesnesinin özelliklerini abartır, hayal ile gerçekliği birbirine karıştırırsa hipnoz altındaki kişi de hipnotizörün komutlarını harfiyen yerine getirerek mutlak bir itaati gerçekleştirir –tıpkı sevgilinin isteklerinin komut olarak algılanması gibi.

(Habip, 2012: 178) Berber Ziya Cumali'nin bıyığı tarafından Cumali ise Berber Ziya tarafından hipnotize edilerek yönetilirler:

Anlamli ve duygusal gereksinimleri doyurulmuş geçmiş yaşantıya sahip bir insan, kendini bir nesneye sınırsızca adamak yerine, bağlandığı kişiler, nesnelere ya da ideallerle duygusal anlamda daha sağlıklı ilişkiler kurmanın ve sürdürmenin peşine düşer. Duygulanım düzensizliği yaşayan Cumali ve Berber Ziya ise duygusal alanlarındaki engellemelerin etkisiyle kendilerini bıyığa adayarak iç dünyalarında kayıp olan bir parçanın arayışına girerler. Böylece tümlenecek ve eksikliklerini giderebileceklerdir.

Cumali'nin "Karapala'yla ben etle tırnak gibiyiz." demesi, Berber Ziya'nın daha işin başında, Karapala'yı bir nesne, hem de kendi elinden çıkmış bir nesne, kendi yarattığı bir yapıt, diyelim ki bir heykel ayaklığı olarak değerlendirip onu yapıtına yaraşır bir heykel olarak yeniden biçimlendirmeye çalışması, Karapala'nın dışında Cumali'yi bir hiç olarak görmesi (Yücel, 1995: 97) sağlıklı ruhsal yapılarının olmadıklarını gösterir.

"Ruhsal açıdan sağlıklı insanlar, yaşamları boyunca psişik enerjilerini çeşitli kişi ve nesnelere, değişik fikir ve ölümlere bağlamayı başarmış, yani ekonomik açıdan enerji dağılımı ve tüketimini iyi bir biçimde ayarlamış kişilerdir. Libidinal bağlanmanın gerçekleştiği nesnelere herhangi biri yok olduğunda kısa süreli bir bocalama ve tıkanma olsa da, ortaya çıkan gerginlik ve boşluğa dayanıp, nesnesiz kalmış enerjiyi yeni bir nesneye çevirmeyi becerirler." (Güleç, 2013: 23)

Biraz gevşemeye yöneldiği her anda Berber Ziya hemen duruma el koyarak ona "bıyığının adamı" olmak zorunda bulunduğunu anımsatır. Yaşamın sıradan akışı içinde herhangi bir kişi ya da şeye tutunmak yaşama uyumumuzu artırır bu durumda Cumali de fazla direnmeden boyun eğer. (Yücel, 1995: 56) Zamanla Cumali'nin bıyıkla ilgili olmayan tüm yönelimleri silinir. Arada bir, başka yönelimlere kapılacak gibi olunca da hemen Berber Ziya girdi araya, uzun uzun konuştu. (Yücel, 1995: 72- 73) Saplantılı bağlanan yetişkinler, kendiliklerini değersiz bulurlarken, diğerlerini olumlu değerlendirmektedirler; bu yüzden diğerlerinin onayı ve kabulünü kazanmaya çalışırlar ve ilişkilerle aşırı meşgul olurlar. (Çalışır, 2009: 243)

"Bıyık Söylencesi'nde, dış görünümdeki değişikliğin doğrultusu ile tinsel değişimin gösterdiği yönelim tümüyle karşıt çizgilerde gelişir." (Efeoğlu, 2000:

155) Bıyık ihtişama erdikçe Cumali hem çocuklaşır hem de dişil bir görünüme bürünür. Bedenine ve kılığına gösterdiği özenle bir anlamda kadınlara yaklaşmaktaydı, ama Tanrı'nın günü bıyıkla oturup bıyıkla kalkmak yavaş yavaş bir erkek evrenine kapattı onu. (Yücel, 1995: 54) Erken dönemdeki bağlanma deneyimleri ve korkulu ve saplantılı bağlanma biçimleri depresyon için yatkınlaştırıcı etkenler olabilir. (Çalışır, 2009: 251)

"Karapala" soyadı ile birlikte bıyığa bir kimlik verilmesi, Cumali'de davranış değişikliği meydana getirir. Karapala, Kırıkçı'nın yerini aldıktan sonra bıyık Cumali'yi bastırmaya başlar ve Cumali bu durumdan hoşnut olmaz. Sık sık içine sıkıntı düşer. Değersizlik, sevilmezlik, çaresizlik algılarıyla birlikte anlam ve değer duygusunu kaybetmeye başlar. İçine düştüğü boşluk, ruhsal çöküşünü hızlandırır. Annelerin ağlayan çocuklarını "Karapala! Karapala! Karapala, gel, al şunu!" diye korkutması, köyün delisinin sürekli arkasından "Karapala, Karapala, Karapala!" diye bağırması Cumali'nin bütünselliğini parçalar. İçine sıkıntılar çöker, yüzü gülmez olur, yiyip içtiğinden eski tadı alamaz. Bıyığının görkemi de eskisi gibi koltuklarını kabartmaz. Bir süre sonra bedenine yabancılaşan Cumali Karapala, insanların gözünde, kendi bıyığının uzantısına dönüşmüş gibi bir şey olur. Bedeninin biricik varlık nedeni bu bıyığı taşımak, bu bıyığı dolaştırıp göstermekti sanki. (Yücel, 1995: 88)

Bıyık, bir özne olarak kendi zevki için değil, kamu yararını öne çıkaran bir talebi yerine getirme işlevindedir. Artık bir birey değil; toplumun yazgısı haline gelen (Lukacs, 2019: 74) "ortak bir değer"dir. Bu yazgı onu çözülmez bağlarla kaderi kahramaninkinde billurlaşan topluluğa bağlamıştır. (Lukacs, 2019: 74)

"Berber Ziya 'Şu memleketin en güzel toprağı sende, en güzel dükkânı sende, en güzel evi sende, en güzel urbası sende, en güzel bıyığı da sende,' dedi.

'Heye, bende', dedi Cumali, gene derin derin göğüs geçirdi.

Bir an, ama çok bulanık bir biçimde, zenginliğin yarattığı yoklukların varlığına eliyle dokunur gibi oldu." (Yücel, 1995, s. 64)

Ben ve öteki ayrımında "öteki" gün ışığına çıktığı andan itibaren uçurum hızla derinleşmiştir artık.

İnsana has bir öz ve doğadan bahsedeceksek, kasabalının sergilediği tutkulu ve yoğun ilgi, sağlıklı bir benliğe, sağlam bir kişilik örgütlenmesine sahip olmayan bireyi ruhsal bir tökezlemeye itecektir. Dış dünyadan gelen güçlü ta-

lebe odaklanmaya ve onunla baş etmeye saplanıp kalan Cumali, yaşanmamış yaşantıları "bıyığının adamı" olmakla telafi edebileceği yanılgısına kapılır. Bunu gerçekleştirmeye çabalarken kimlik özelliklerini kaybeder. Toplum onu yaratmış, tümüyle kendi hazzı için kullanmış sonra da tutum değişikliğine giderek bıyık-kılık-Cumali üçgeninde Cumali'yi dışarı itmiştir.

Cumali'nin özünden çok bıyık üzerinden tarif edilmesi ve bıyıkla birlikte yalnızlığa yazgılı hale gelmesi onu derin bir ıstıraba sürükler. "Cumali'de güzel bir kalıbın yanı sıra mal, mülk, para vardır; ama içsel zenginlikler, akla, yeteneğe ilişkin bir parıltı yoktur." (Cıbroğlu, 1997: 14) Anlamsızlık ve yalnızlık duygusu, yoğun bir şekilde hayatını etkisi altına alır. "Karapala" soyadının Kırıkçı soyadı gibi kendisine değil, bıyığa verildiğini düşündükçe içine çöreklenen nedenini bulamadığı sıkıntı, psikşik çözülmeye yol açar, zamanla onu yemek içmekten alıkoymaz. Rengi solar, yüzü gülmez, yediğinin içtiğinin tadına varamaz olur. Hiçbir şey için çaba harcamaz. Dalgın, içine kapalı, gittikçe kendine yabancılaşır.

Davranışsal bir adanmışlık yaşadığı bıyık, Cumali'yi yıpratır, ihtiyarlatan ve hazin sona ulaştıran bir varlık olur. Geleneksel kültürde erkekliğin en önemli simgelerinden biri olarak görülen bıyık, onu erkekliğinden eden, heybetli yapısını kemirip yataklara düşüren, okurda onunla ilgili zavallı bir izlenim uyandıran patolojik bir olguya dönüşür. Cumali kendi duygularını da çevrenin bıyığa karşı olan ilgi ve duygularını da yönetmeyi beceremez. Bıyık, onun ruhsal ve bedensel ihtiyaçlarını, davranışlarını etkileyen, yönlendiren bir varlık olarak gittikçe hayatının tamamını kaplar. Çevrenin görünmeyen baskısının neticesinde bıyık, onun duygusal dengesini, sosyal çevre ile olan yakınlığını, iletişim ve ilişki kurup sürdürebilme becerisini elinden alır.

Cumali Kırıkçı ya da Cumali Karapala, kendini unutacak düzeyde bir ideale odaklanır. Belirli bir süre sonra bıyığı ile kendiliği arasındaki ayrımları göremez hale gelir. Başlangıçta yüksek düzeyde motive olduğu bıyığı bir süre sonra onda duygusal bir tükenmeye neden olur. Yaşadığı çevrenin Cumali'yi bir nesne konumuna indirgeyip bıyığına bir kimlik vererek yüceltmesi onu yorar ve yıpratır. Bıyık adeta yüzüne olduğu gibi tüm varlığına da yapışmıştır. Bu durumda kendi gerçekliğini bıyık mı temsil ediyordur yoksa bıyığın altında saklanan "gerçek kendi"si mi?

Uzun süren bir hastalık döneminden sonra, hastalığın seyri içinde gittikçe "düşüşe geçen" bıyık, yaşamını boşu boşuna bıyığa adadığı düşüncesinin (Yü-

cel, 1995: 154) ara ara yokladığı Cumali'nin iç dünyasında iyiden iyiye anlam kaybına neden olur. Bıyığının arasından ayıkladıkça çoğalarak çıkan ak kıllar, kendi görkemli varlığının çöküşüyle birlikte sahibinin hayatını da sonlandırır:

"Kıllar, uzun kısıklı, birer ikişer önüne dökülürken, bunca usulca havalanıp tağadan uçmuş, bir bakanın üç kez daha baktığı görkemli yüz de onu izlemişti; derken, kaşla göz arasında, bu yavan bıyıkla bu tuzsuz yüz oturmuştu yerlerine. Bir an, tıpkı karşıdaki yabancı gibi ağız açık, öylece kalakaldı. Sonra, nerdeyse hiçbir şey düşünmeden, dönüşsüz bir edim gerçekleştiriyormuş gibi bir duyguya da kapılmadan, makası bir hançer gibi yabancının gırtlığına sapladı." (Yücel: 1995: 157)

Tahsin Yücel, Türk toplumunda kültürel bir değer olarak önemli ve olumlu bir yeri olan bıyığın bir bireyin ve ailenin yaşamını nasıl etkilediğinin, kişinin öz varlığını kendi ve ailesinin gözünde nasıl değersizleştirip ezip yok ettiğinin hikâyesini egemenlik kurma-itaat etme paradigmaları arasında yaşanan gerilimli ilişki üzerinden anlatır. Gerçeklikle fanteziyi harmanlayarak kasaba halkının zengin abartma ve gülünçleştirme kapasitesini ironik bir bakış açısıyla yansıtır.

"Tahsin Yücel, en az üç bin yıldır önem kazanan, kutsal bulunan bıyık imgesine çağdaş ölçütlerle bakmış, çağdaş bir yazınsal biçimle yoğurmuş; eski kahramanların imge ve simgelerine bağlanmanın, onlardan medet ummanın boşunallığını; kişiye, topluma getireceği zararları anlatmış. Cumali'nin kişiliğinde, sakal ve bıyığına kimlik verip bu uğurda kendi kimliğini yok edenlerle gizli alay (humour) yoluyla 'dalga geçmiş'. Bıyığa, kılığa, kalıba verilen önemin, içi yeni bilgilerle, üretimlerle, yaratıcılıklarla, yeni duyarlıklarla doldurulmadıkça nasıl kof kalındığını ve bu koflukla hiçbir yere varılamayacağını göstermiş" tir. (Cıbroğlu, 1997: 14)

Yazar, yapıtlarında, toplumu, düzeni, zihniyeti, değer yargılarını, insanları, ilişkileri kısacası bireye ve topluma dair gözlemediği olumsuzlukları eleştirel bakış açısıyla dillendirirken, tutkularının çıkmaza sürüklediği birey ve toplumun acılarını, ironi ve ince alayın etkili olduğu bir dille anlatır. Bu dili yazar, Yazın Gene Yazın yapıtında şöyle ifade eder: "(...) acı genellikle bizi kavrayan, tüm ağırlığıyla üstümüze çullanan, bizi kendisi dışında her şeyden yalıtlayan şeydir. (...) Alay ya da gülmeceyse, bizi sarıp kavranan, üzerine çullanan nesne olmaksızın çıkararak (...) sarıp kavrayan "özne"ye dönüştürür." (Yücel, 2015: 49) Bıyık Söylencesi'nde trajedinin, huzursuzluk, değersizlik, korku, kaygı, çaresizlik gibi tüm olumsuz duyguların sebebi olan bıyığın yarattığı acı evreni, yazarın tüm

yapıtlarında olduğu gibi gülme öğeleriyle anlatılır. Trajediden ince bir mizah çıkarmak onun yazınının gereğidir sanki.

Sonuç

Karakter yaratma konusunda Türk edebiyatının en başarılı yazarlarından biri olarak değerlendirebileceğimiz Tahsin Yücel, 1995 yılında yazdığı Bıyık Söylencesi romanının başkahramanı Cumali Kırıkçı karakteriyle bedene yabancılaşma olgusunu bıyık üzerinden ironik bir şekilde sorunsallaştırır.

Anadolu'da "sırta gömlek, ayağa çorap giymek kadar doğal bir şey" (Yücel, 1995: 7), "erkeklığın en görkemli simgesi" (Yücel, 1995: 114), "en büyük onur nedeni" (Yücel, 1995: 123), "erkeklik göstergesi" (Yücel, 1995: 123) sayılan bıyığın hem Anadolu halkının ruhsal yapılanmasında nasıl çetin bir mesele olduğu hem de toplumun etkisiyle bir insanın hayatını nasıl biçimlendirdiği romanda simgesel bir düzlemde ve üst gerçeklik yoluyla anlatılır.

Yapılan çözümlemede, Cumali ve Berber Ziya'nın kendilerini bıyığa adayıp nesneleşmeleri, bağlanma dinamikleri perspektifinden irdelenmeye çalışılmıştır. Varlığı bıyığı ile doğrulanan, tüm amacı onunla ve onun için tamamlanmak olan Cumali'nin yanlış bilincinin, erken dönem bağlanma örüntüsündeki kodlamalar olduğu üzerinde durulmuştur. Berber Ziya ve Cumali'nin yaşamlarının ilk yıllarında kendilerine birincil bakım veren özneye sağlıklı ve güvenli bağlanma ilişkisi kuramamaları, onları yetişkin dönem yaşamlarında kendilerini gerçek anlamda tanıyamayıp acı ve endişe veren, korkutucu ve depresif bir iletişime sürüklediği tespit edilmiştir. İki için de bir sığınak, bir teselli kaynağı olan bıyık, yaşamlarına umutsuzca anlam arayışını yükledikleri bir kıl yumağı olmuştur. Metin boyunca onların birbirleriyle kurdukları ilişkinin, çocuğun ebeveyninin isteklerini kayıtsız şartsız bir komut olarak algılamasıyla aynı türden bir ilişki olduğu sonucuna varılmıştır.

İnsanlar, yoğun bir abartma duygusuyla Cumali'yi, bıyığı, boyu ve kılığıyla, ortak özlerinin, çok parlak olduğunu düşündükleri kökleriyle çok parlak olacağını düşledikleri geleceklerinin bir göktaş gibi bugüne düşmüş bir örneği olarak gördükleri için (Yücel, 1995: 51) Cumali, anlatı boyunca bıyığının yazgısıyla kendi yazgısını, nafil bir çabayla bütünleştirmeye çalışır. Ancak; bu uğurda sergilediği her çaba, kendisini yok eden bir sürece dönüşür. Yücel, kahramanının bedensel ve ruhsal değişiminin ters orantılı eğrilerinden doğan trajediyi, taşra

kültürü içinde bıyığın yüceltilirken kişinin ezilip yok edilme sürecini yer yer ince bir alay, yer yer saçmaya varan abartılı bir söylemle anlatır.

Türk edebiyatının en canlı, tutkulu, etkileyici ve kendini bir ideale adamanın uç örneklerinden biri olan Cumali'yi özne olamamak, taşıdığı bıyığın uzantısı durumuna gelip onun varlığının içinde erimek yorar. Karapala'nın kendi bedeni üzerinde yaptığı değişikliklerle deneyimlediği acı, gurur, sevinç onu, içi boşalmış, biçimci bir gösterinin parçası haline getirir. Yaşadığı çevrede yüzüne ait bir öğeyle, bıyığıyla kabul ve onay gören Cumali'nin bıyığının fantastik varlığı ile ruhsal durumu arasında uyum ve denge yaratamaması ciddi psikolojik problemler yaşamasına neden olur. Yazar, Türk toplumunda başkalarının söz ve düşüncelerinin bireyin üzerindeki yıkıcı etkisini, Cumali'nin, bıyığının gölgesinde kalıp derin bir bunalım sonucunda canına kıymasıyla göstermiştir.

Tahsin Yücel tüm romanlarında ironi ve eleştirel bir bakışla roman kahramanlarına ortak bir kader biçer: Onun roman kahramanları başarısız, pasif, bir yerde beceriksiz bile olsalar, hepsi de büyük tutkularla donatılmışlardır. Yaptıkları işe, sahip oldukları nesne ve duygulara kendilerini yok edecek ya da felakete sürükleyecek bir tutkuyla bağlanırlar. (Gögercin, 2007: 10) Bu tutku, aynı zamanda onları kendilerine karşı derin bir yabancılaşmaya sürükler. Fetiş unsuru haline getirdikleri 'nesne'leriyle aralarında kaygılı-ikircikli bağlanma stilleri gelişir. Ayrıca yabancılaşma süreci, Bıyık Söylencesi'nin kahramanı Cumali'de olduğu gibi, yazarın neredeyse tüm romanlarında, kahramanları -erken dönem ilişkilerindeki travmatik ve güvensizlik yaratıcı bağlanmalardan kaynaklı- intihar ya da ölüme sürükler.

Yazar Bıyık Söylencesi'nde, bir Anadolu kasabasında, bir tutku, bir sabit fikir, hem arzu hem obsesyon nesnesi, her an meşgul olunması gereken "bıyık" sebebiyle iki farklı kimliğe bölünen bir kahraman üzerinden yitirilen denge ve uyum duygusunu trajediden mizah çıkararak anlatsa da aslında anlatılan bir ağıttır.

Kaynakça

Akyıldız, Hüseyin (1998). "Bireysel ve Toplumsal Boyutlarıyla Yabancılaşma". *İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*. S. 3, Güz.

Cıbroğlu, Yıldız (1997, 16 Mart). "Bıyık Hem Dümen Hem Dümenci / Tahsin Yücel'in 'Bıyık Söylencesi'ne Bıyık İmge'si", *Cumhuriyet Dergi*, S. 573.

http://www.lightmillennium.org/spring01/turkish/cyildiz_biyik2.html [Erişim Tarihi: 16.07.2019]

Çalışır, Manolya (2009). "Yetişkin Bağlanma Kuramı ve Duygulanım Düzenleme Stratejilerinin Depresyonla İlişkisi", *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*. 1.

Efeoğlu, E. (2000). Her Yönüyle Tahsin Yücel. Mustafa Durak (ed.). İstanbul: Multilingual.

Erkoç, Ş. Artvinli, Fatih (2011, Eylül-Ekim). "Yabancılaşmak mı, Delirmek mi?" *Psikeart*, 17.

Gögercin, Ahmet (2007). "Kumru Yarma 'Bovarizm'in Son Kurbanı mı?". *Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*. 17.

Göka, Erol (2011, Eylül-Ekim). "Kendine Yabancılaşmış Bir Kavram". *Psikeart*, 17, 68-73

Güleç, Cengiz (2013, Mart-Nisan). "Oy Libido Libido". *Psikeart*, 26, 20-23

Habip, Bella (2012). *Psikanalizin İçinden*. İstanbul: Yapı Kredi.

Karakuş, Özlem (2012). "Ergenlerde Bağlanma Stilleri ve Yalnızlık Arasındaki İlişki". *Toplum ve Sosyal Hizmet*, C. 23, S.2, 33-46

Lukacs, Georg (2019). *Roman Kuramı*. Cem Soydemir (çev.). İstanbul: Metis.

Oktay, Ahmet (2003, 24 Ekim). "Tahsin Yücel: 'Kesintisiz Borçlu'". *Radikal Kitap*.

<http://www.radikal.com.tr/kitap/tahsin-yucel-kesintisiz-borclu-855344/> (Erişim Tarihi: 17. 07. 2019)

Öcal, Oğuz (2012). *Tahsin Yücel'in Romanlarında Bireyin Dramı, Yapı ve İroni*. Ankara: Akçağ.

Özkan, K. (2001). *Görünmez Adam Tahsin Yücel Kitabı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Ünal, Süheyla (2013, Mart-Nisan). "Çift İlişkisinde Bağlanma". *Psikeart*, 26, 32-33

Yalçın, Fatih (2010). "Tahsin Yücel'in Romanlarında Yabancılaşma ve İroni", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yücel, Tahsin (1995). *Bıyık Söylencesi*. İstanbul: Can.

Yücel, Tahsin (2015). *Yazın Gene Yazın*. İstanbul: Can.

Kurmacaya Hükmetmek: “Detay”dan “Öz”e Kuşlar Yasına Gider Ruling Over Fiction: From “Detail” To “Essence” Kuşlar Yasına Gider



Öz

Çok katmanlı bir yapıya sahip olan edebi metin, çeşitli kuramsal okumalara göre birbirinden farklı anlamlar ortaya koyabilir. Sanatçının istek, eğilim ve becerileri, sanata yaklaşımı, bakış açısı, yaşadığı dönemdeki zihniyet unsurları bu tür okumalara imkân sağlayan başat öğeler olarak öne çıkar. İnsana özgü gerçekliklerin kurmaca yoluyla dönüştürülüp yorumlanması üzerine inşa edilen edebi eser, tüm bu öğeleri ortak bir payda da buluşturan fiktif bir yapı özelliği gösterir. Bu fiktif yapının özüne ulaşmayı sağlayan önemli öğelerden biri de “detay”dır. Bu çalışmanın amacı, özellikle postmodern eserlerdeki yoğunluktan sıyrılarak yazarın vermek istediği “öz”e ulaşmada “detay”ın rolünü irdelemek ve *Kuşlar Yasına Gider* romanındaki detay unsurlarını ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Kuşlar Yasına Gider, detay, öz, kurmaca.

Abstract

Literary text, with a multi-layer structure, may reveal distinctive meanings in compliance with various theoretical readings. Artist’s desires, tendencies and skills, his approach to art, his point of view, the mentality elements of the era in which he lives come to the forefront as dominant factors enabling these kinds of readings. The literary text, constructed upon realities peculiar to human being are changed and rendered through fiction, presents a imaginary characteristic that meets all these elements on common ground. One of the significant elements that ensures reaching the essence of this imaginary structure is detail. The objective of this paper is to study the role of detail so as to reach the essence the writer aims to present especially getting out of the density of postmodern works and put forward the elements of detail in *Kuşlar Yasına Gider*.

Keywords: Kuşlar Yasına Gider, detail, essence, fiction.

Deniz POLATER

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni,
Milli Eğitim Bakanlığı, Bartın,
Türkiye.

ORCID: 0000-0002-5615-9905

E-mail: denizpolater@hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 10.07.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 10.10.2019

Kaynak Gösterim / Citation:

Polater, Deniz (2019). “Kurmacaya Hükmetmek: Detay’dan Öz’e Kuşlar Yasına Gider”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 11/22, 25-54. <http://dx.doi.org/10.26517/ytea.394>



Extended Summary

Research Problem

The aim of this research is to reveal the phenomenon of depth in a literary work through the element of detail and to emphasize that the literary work is a multi-layered structure. In addition, although a literary work carries traces from reality, it is a product based on fiction and it aims not only to tell the facts and aims to arouse aesthetic pleasure once again. In this context, Kuşlar Yasına Gider, a novel by Hasan Ali Toptaş, was examined and the implicit elements based on details in the novel were tried to be explained.

Research Questions

What is the function of the detail element in the novel?

To what extent does fictional text feed on reality?

What does implicit language mean in literary work?

Can autobiographical texts be accepted as first person narrator texts? To what extent is such an assumption true?

What are the functions of images, metaphors and motifs included in the novel, Kuşlar Yasına Gider, by Hasan Ali Toptaş?

Literature Review

When the historical course of the novel genre is taken into consideration, it is seen that the genre develops with a very variable understanding. Over time, the traditional novel has been replaced by modern novels, followed by post-modern narratives. As the mentality of the era changed, so did the function of the novel. This change in function depends on the mentality of the period as well as the artist’s understanding of art.

As emphasized in the works of the theory of novel, it is seen that in modern novels, contrary to traditional narratives, a multi-layered structure and an implicit language is used. This implicit language is structured through various images and metaphors. The details contained in images and metaphors reveal the element of detail.

In our study, it is tried to reveal that the detail element has a very important place in understanding and analysing the fictional text. The detail is considered

to be the small components in the literary work and the broad meaning behind them. In this study, it is tried to emphasize the importance of detail element in the novel, *Kuşlar Yasına Gider*; it was aimed to determine the elements of detail in this work. It has been tried to state that the element of detail is used to add a mystery to the literary work and to enable a reader-centered interpretation.

Although it is accepted that texts based on narration are fed from reality, it is stated that the artist tries to tell the real events and especially the perceptions about his own life to the novel are sometimes wrong. It has been tried to be pointed out that accepting novels with first person narrator as mostly autobiographical works will lead to false readings. One of the main aims of the detail element was to reveal that fiction is not a disconnection from reality and therefore this research was conducted in this respect. Every detail in the literary work is thought to be a clue leading us to the artist's world of emotion and thought.

Methodology

Firstly, the scope of the detail element was determined during the examination phase. Then the determinations were made about the functions that the detail element could assume in the novel. *Kuşlar Yasına Gider*, has been examined within the structural elements and boundaries of the fiction and interesting points regarding the details in the work have been identified. Author and work-based logical assumptions were made on these points. The remarkable points in the background of the implicit language are examined and the important images and metaphors in the work.

The findings were supported by various scientific articles as well as newspaper and magazine articles. At this stage, especially the interviews with the author were given priority. Personal judgments in the print media that contradict the author's interviews were also included. The related chapters in the field of the theory of novel and analysis were identified in accordance with our research purpose and the judgments put forward by these chapters were tried to be strengthened.

Results and Conclusions

As a result of the research, it has been determined that there are implications in the work called *Kuşlar Yasına Gider*. It was observed that these implicit

meanings were absorbed into the text of the work by means of images, metaphors and motifs. It is known that fictional text is a very meaningful and multi-layered structure. Multi-meaning also allows for various readings. Based on this understanding, various judgments have been made based on the element of detail of the novel, Kuşlar Yasına Gider.

In the study, it is seen that the motifs and metaphors used in Kuşlar Yasına Gider are embedded in the text with an understanding that will support the main idea. The work makes various references in the context of intertextuality; it has been found that expression is deepened with various modern expression techniques such as flow of consciousness, inner speech and return. It has also been seen that these techniques provide various opportunities for us to work in the concretization of our research topic.

Furthermore, it has been found out that the author adopts an approach adjacent to tradition by considering the conflict between tradition and modernity. The focal point of the work is to give motifs and metaphors such as “türkü, horse”, folk song in harmony with our traditional values. The narrator, who touches upon the wounds caused by our forgotten value judgments in the conscience of society, has been determined to deal with the conflict between tradition and modernity mostly within the concept of city-town comparison. It was found out that the author included various memories of his childhood years. In terms of the first-person narration, it was determined that the judgments considering the work as an autobiographical novel were wrong. Because it has been found that these autobiographical elements have gained a minor importance in the course of fiction and these small elements are not sufficient to be considered as an autobiographical novel.

Giriş

Dünya edebiyatının geçmişten bugüne uzanan çizgisinde, anlatmaya bağlı edebi türlerin yadsınamaz bir ağırlığı vardır. Bu türlerin modern edebiyattaki en önemli temsilcisi konumunda olan roman hem gerçekliğin hem de düş gücünün bir yansıması olan kozmik bir yapının ürünüdür.

Don Kişot'tan günümüze gelen süreçte farklı anlatım teknikleri ve yapısal kurgularla çeşitli form ve yapılarla büründürülen roman, yazıldığı dönemin zihniyetinden büyük izler taşır. Kimi zaman geleneksel, kimi zaman postmodern bir anlayışın ürünü olsa da roman türü, her dönemde çok pencereci bir yapı olma özelliğini sürdürür. Bir bakıma, "Bu pencereler bu yapının muazzam ön duvarında romancının dünyasına açılan, açılması mümkün olan ve onun kendi dünya görüşünü yansıtmaya istediğinin mecburi kaldığı sayısız deliklerdir." (Stevick, 2010: 59). Okura çeşitli okuma eğilimleri sunan da bu pencerelerdir.

Özellikle postmodern romanla birlikte sanatçının dünyasına eğilmek, bu pencerelerden bakınca her şeyi tüm çıplaklığıyla görmek mümkün olmaktan çıkar. Türlü anlatım teknik ve yöntemleriyle çok-sesli ve çok-biçimli bir yapıya dönüşen roman, Bahtin'in söylemiyle, "Çeşitli derece ve kapsamlarda zaman-u-zamsal değerlerle doludur. Sanatsal yapının her motifi, ayrı ayrı her yönü değer taşır." (2017: 296). Romanın pencerelerinden bakınca bu motifleri görmek, sanatçının dünyasına eğilmek ve eserine bir kaftan biçmek, artık o kadar da basit değildir. Tam da bu aşamada James Wood'un Kurmaca Nasıl İşler'de ele alıp irdedelediği detay unsuru devreye girer.

Detay, edebî eserdeki küçük ayrıntılar ve bu ayrıntıların yarattığı bağlam olarak değerlendirilebilir. Edebî eserdeki her detay, bizi sanatçının duygu ve düşünce dünyasına götüren birer ipucudur. Wood'a göre, detay, "Kurmacaya zemin oluşturma umudu taşıyan gerçek olarak sunulur. Bir anlamda, kurmacaya gerçekten de bir zemin sunar." (2013: 56). Bu durumda, detayın başlıca amaçlarından birinin, "kurmacanın realiteden kopuk olmadığını ortaya koymak" olduğu söylenebilir.

Edebî eser/kurmaca metin, doğrudan gerçekliğin dönüştürülmesiyle oluşmuş ve yaşanması mümkün olayları konu edinir. Detaylar kimi zaman "an"a dair, kimi zamansa geleceğe yönelik ipuçları taşır. İlkbaharın yeşili, bazen tanıdık bir

çift gözde, bazen erken bir ölümden geriye kalan tek kıyafette yeniden vücut bulur. Detay, bu vücut bulma hâlini saptama olanağıdır.

“Roman, Roman İçinde”

Türk edebiyatının postmodern alanda iz bırakan isimlerinden biri olan Hasan Ali Toptaş, son romanı Kuşlar Yasına Gider’de, alışlagelmişin dışında bir çizgide hareket eder. Daha çok geleneksel biçim ve biçem unsurlarıyla oluşturulan bu romanın, kısmi anlamda kurmacaya dayalı otobiyografik nitelikler taşıdığı söylenebilir. Ancak yine de romanın bir otobiyografik eser olmadığı, daha ziyade, kurmaca gerçeklik içinde doğrudan gerçeklik unsurları barındırdığı unutulmamalıdır. Otobiyografik nitelikler barındırması yönüyle, eserin roman içinde roman özelliği taşıdığı da söylenebilir. Zira, “Kurgu söylemi bize ne olduğunu göstermekle ne olduğunu söylemek arasında sürekli değişir.” (Lodge, 2013: 152)

Toptaş’ın bu eseri, Bin Hüzünlü Haz ya da Gölgesizler gibi postmodern özelliklerin ağır bastığı, okurun kendini bulmaya ve sorgulamaya çalıştığı bir tarzda yazılmamıştır. Bir babanın ölümü ve buna giden süreç nasıl anlatılırsa Toptaş da eserini öyle anlatır. Edebiyat dünyasında “Söylem türlerinin zenginliği ve çeşitliliği sınırsızdır” (Bahtin, 2016: 65). Bu söylemler; yazarın amacı, bakış açısı ve sanat anlayışı gibi çeşitli unsurlara göre şekillenir. Toptaş’ın bu eserinde geleneksel bir aile ve kasaba hayatı, geleneksel yapı unsurlarıyla, geleneksel bir söylemle ve zaman dizinsel bir sıra dâhilinde verilir. Her ne kadar anlatıcı, ara sıra çocukluğuna dönüp zamansal sıçramalar yapsa da bunlar, eserin bütünlüğü açısından keskin ve şaşırtıcı bölünmeler değildir.

Eserin konusu, Türk kültüründe sıkça rastlanan bir durumun bir yazarda vücut bulmuş şeklidir: hasta ve yaşlı babasını yaşatmaya çalışan bir oğul ve yaşlı babanın ağır ağır ölüme yaklaşması. Ancak, Toptaş’ın eserini bu kadar açık ve basit yazdığını söylemek de pek mümkün değildir. İncelemelerden görüldüğü kadarıyla, Toptaş’ın bu eserinde postmodern çizgiler ve okuru sürükleyip götürülen detaylar da bulunmaktadır.

Wood, “Bazı yazarlar detayların farkına varmada mütevazı bir yeteneğe sahiptir, bazılarıysa etkileyici bir gözlem gücüne” (2013: 53), diyerek detay yaratma aşamasında yazarlar arasına bir çizgi koyar. Hasan Ali Toptaş, bu aşamada

etkileyici gözlem gücüne sahip yazarlar arasında zikredilebilir. Çalışmamızda bu detaylar, kitabın ve olayların seyri boyunca ele alınıp irdelenecektir.

Romanın başında, anlatıcı, "Lacivert gövdeli kalemi çıkardım kutusundan; kapağını açtım, yavaş yavaş mürekkep çektim ve haznesi tamamen doldu mu diye kaldırıp baktım. Solumdaki pencereye doğru tuttum bakarken. Ardından döndüm, aylardır önümde açık duran defterin ağartısına doğru tuttum. Haznenin dolu olduğunu görmüştüm..." (Toptaş, 2017: 7) diyerek bir şeyler yazma hevesinde olduğunu ortaya koyar. O esnada bir telefon gelir ve anlatıcının Ankara-Denizli-hastaneler üçgeninde aylarca süren yolculukları başlar.

Yaklaşık yirmi iki ayın ardından, her şey bittikten sonra evine döner ve aynı kalemi yeniden eline alır: "Eve gelir gelmez salonun köşesindeki masaya geçip oturdum ben ve defterin üstünde duran lacivert gövdeli kalemi elime aldım. Haznesinin boş olduğunu biliyordum tabii. Doldurmak için, soluma dönüp raftaki mürekkep şişesine uzandım." (Toptaş 2017: 248) diyen anlatıcının, post-modern roman tekniklerini kullanarak romanın başına döndüğü söylenebilir. "Dairesel bir döngünün ön planda olduğu romanda varoluşsal bir çizgide ilerleme söz konusudur. Yaşam-ölüm döngüsü ile yazma edimi iç içe sunulmaktadır." (Önder, 2017: 101) şeklinde bir yorumda da bulunulabilir.

Modernist eserlerde, yazar, kurmacanın herhangi bir yerinde eseri yazma sürecini okurla paylaşır. Üstkurmaca olarak değerlendirilen bu teknikle yazar, okuyucuya eserin iç ya da dış gerçekliğin doğrudan bir yansıması olmadığını göstermek, kurmaca kavramını okurun zihnine yerleştirmek amacı taşır. Bu, bazen çeşitli dil oyunları, bazen de göndermelerle gerçekleştirilebilir. Yukarıda verilen bölümde de yazar, okuru metnin başına göndermek ve kurmacanın o noktadan başladığını vurgulamak gayesi taşır.

Anlatıcı, babasını Pamukkale Üniversitesi Hastanesi'ne götürdüğü günün gecesinde biraz uyumak için arabaya doğru giderken çevresinde birinin varlığını hissettiği gibi olur:

"Derken, hemen yanı başımda biri göğüs geçirdi usulca; durup bir sağ, bir sola baktım ama kimseyi göremedim. Birkaç adım daha yürüdüm arabaya doğru, ayaklarımın altındaki kumlar siyah siyah çıtırdadı.

‘Babalar, alınlarımıza yazılmış yalnızlıklardır,’ dedi bir ses o sırada çıtırtıların arasından; bu cümle senin kitaplarından birinde yer alıyor, öyle değil mi?’ (Toptaş, 2017: 248).

Romanın devamında bu sesin kime ait olduğu belirtilmez. Kanımızca bu sözün kullanımında postmodern anlayışa ait iki önemli detay gizlidir. Birincisi, “Babalar, alınlarımıza yazılmış yalnızlıklardır” dizesinin metinlerarasılık bağlamında kullanılmış olması durumudur. Bilindiği gibi bu dize, ilk olarak Toptaş’ın Yalnızlıklar adlı şiir kitabında yer almıştır.¹ Dizenin, bu esere göndermede bulunma amaçlı kullanılmış olması muhtemeldir. İkinci detay unsuru, yine bu durumla bağlantılıdır. Metinlerarasılık bağlamında bir gönderme olduğu düşünülürse bu sesin de anlatıcının iç sesi olduğu söylenebilir.

Renklerin Dili

İlk Çağ uygarlıklarından günümüze uzanan çizgide, çeşitli uygarlıkların kültürel anlayışında renklerin özel ve önemli bir yer tuttuğu görülür. Bu renkler, kimi zaman gösterişin, lüksün, neşe ve eğlencenin kimi zaman sadeliğin ve yasın göstergeleridir. Denilebilir ki,

“Renkler eski Yunan’dan bu yana, tarihin, toplumların kendi geleneklerinin, kültürlerinin ve dini inançlarının sonucu olarak farklı anlamlar kazanmış, düşünürler ve sanatçılar renkleri her zaman bir dış gerçekliğe, bir dünya nesnesine bağlı olarak değerlendirmişler ve dünyayı oluşturan dört temel öğeyi; yeryüzünü, havayı, suyu ve ateşi farklı renklerle algılamışlardır.” (Mennan, 2002: 76).

Kuşlar Yasına Gider romanında renkler, dikkat çekici detayların en önemlilerinden biri olarak göze çarpar. Romanın başında anlatıcı, lacivert gövdeli kalemni defterinin ağartısına (beyazlığına) doğru tutar. Bu beyaz renk, roman boyunca sık sık kendini belli ettirir. Romanın başında Ankara’ya kar yağmış ve beyaz örtü her yeri kaplamıştır. Anlatıcı, tren garına gittiği zaman babası “Ak saçlı başını hafifçe yana eğmiş, koltuk değneğine yaslanı yaslanı öteki yolcularla birlikte merdivene doğru yürülmektedir.” (Toptaş, 2017: 9). Güvenpark’ta yerleri kaplayan kar ve Aziz Bey’in içine düştüğü buz tabakası da beyazdır. Aziz Bey, Suudi Arabistan’da trafik kazası yaptıktan iki buçuk ay sonra bir bacağı eksik ve beyazlar içinde döner evine. Seher’in dedesinin ucu kopuk ve kanlı muskası yine beyaz bir mendile sarılıdır. (Toptaş, 2017: 30).

¹ Bkz. Toptaş, Hasan Ali (2003). Yalnızlıklar. İstanbul: İş Bankası Kültür, s. 35.

Ayperî'nin gördüğü rüyada da baba-kız, beyaz bir defterin üstünde yürümektedirler. Üzerlerine kocaman bir kalem düşer. Baba-kız kalemi tutup onunla bir daire çizer, oradan defterin dışına çıkarlar. Sonunda gökkuşağının üstüne düşmüşlerdir. Bu bölümde baba konumundaki anlatıcı, "Benim kafamı gökkuşağı karıştırdı kuzum, dedim; biliyorsun, renklerin tümü var onda. Beyaz da tüm renklerin birleşimi olduğuna göre, demek ki biz yine beyaz bir yere düştük" (Toptaş, 2017: 42-43), diyerek eserde beyaz rengin önemine yeni bir pencere açar.

Anlatıcı, Denizli'deki ilk gecesinde dışarıda, "Mezarlığın dibindeki dereye inen sokağın köşesinde beyaz gömleli, küçük bir çocuk" görür. Çocuk, "Gömleğinin ağartısında eriyen solgun bir yüzle" (Toptaş, 2017: 50) anlatıcıya bakmaktadır. Beyaz gömleli çocuk ve ağartısı roman boyunca sık sık ortaya çıkar ve kurmacaya küçük de olsa bir gizem katar.

Anlatıcı, Ankara'dan Denizli'ye ikinci gelişinde radyoda Avluda bağlıdır yiğidin atı türküsünü dinlemektedir. O sıra dikiz aynasından gözüne bir beyazlık yansır. Bu, sütkırı bir attır ve anlatıcıyı Polatlı'ya kadar takip eder (Toptaş, 2017: 71-72). Anne, Suat'tan kalan son kıyafeti "Kuş işlemeli, akça pakça, kar gibi bembeyaz bir bohçanın içinde" (Toptaş, 2017: 155) saklamaktadır. Babayı fizik tedavi için götürdükleri özel merkezde onları beyaz tenli hanım hanımıcık bir kız karşılar (Toptaş 2017: 83), OSTİM'e tekerlekli sandalye almaya gittiklerinde beyaz gömleli bir genç onlara yardımcı olmaya çalışır (Toptaş, 2017: 116). Romanda yer verilen yöre kadınları da genellikle beyaz bürgüleriyle beraber zikredilir. Bilindiği gibi, "Türk kültür ve tarihinde de beyaz rengin kullanımına sıkça rastlanmaktadır. Beyaz rengin, Türklerin en eski inançlarından olan Şamanist dönemle ilgili bazı manevi inanmalardan kaynaklanan ululuk, adalet ve güçlülük anlamları kazandığı görülmektedir." (Mazlum, 2011: 129)

Roman boyunca beyaz rengin oldukça yoğun kullanıldığı görülür. Bu kullanım, kimi zaman doğanın, kimi zaman da insanların saf ve temiz hâlini karşılamaktadır. Babanın sakalı, Suat'ın paltosunun bulunduğu bohça, Seher'in dedesinin kanlı muskasının sarılı olduğu bez gibi geleneksel değerler ve babayla ilişkili hemen tüm unsurlar bu renkle ilişkilendirilerek verilir. Doğanın, her türlü kirden arınmış, pakça görüntüsü de beyaz kaplamalarla okura sunulur.

Beyaz renk, birçok kültürde geleneksel olarak bir yönüyle masumiyeti ve saflığı ifade ederken, diğer yönüyle ölümü ve yası temsil eder. Nitekim Anadolu

halk kültüründe yeni doğan bebekler beyaz bir kundağa sarılarak, saf ve masum birer melek olarak karşılanır. Türk-İslâm kültüründe vefat eden kişiler de beyaz kefenlerle sonsuzluğa uğurlanır.

Eserde yer alan bir diğer detay, yine bir renk tonudur: yeşil. Anlatıcı, ilk kez alelacele otobüse binip babasına yetişmeye çalışırken tesadüf eder bu tona.

“Durakta kimse yoktu ama telâşlı mı telâşlı, küçük bir çocuk da bindi benimle birlikte. Hayalet gibi birdenbire nereden çıktığını anlayamadım onun, otobüse biner binmez de habire kımıldanıp duran o kalın giysili kalabalığın içinde kaybettim. Neden kaldıysa, sadece sırtındaki koyu yeşil palto kaldı aklımda.” (Toptaş, 2017: 9)

Başlangıçta önemsiz ve sıradan gibi görünen bu yeşil renk ve palto, giderek daha işlevsel bir rol üstlenir. Babasıyla ilk karşılaşmasında babasının gözlerinin yeşilinin de etkisiyle o paltoyu anımsar. “Onunla göz göze geldiğimizde, ben otobüsteki çocuğun paltosunu hatırladım birden. Dolayısıyla, aklımdaki paltounun yeşiliyle birlikte eğilip öptüm elini.” (Toptaş, 2017: 9)

İleride de değinileceği gibi, bu palto ve küçük çocuk hem anlatıcı hem Aziz Bey hem de roman açısından önemli bir role sahiptir. Anlatıcı, bu küçük çocuğun hikâyesini tam anlamıyla bilmediğini fark edip ayrıntılarını öğrenmeye çalışacak; Aziz Bey, ölüme yaklaştıkça bu küçük çocuğu anacak; küçük çocuk da roman boyunca gülümsemeler, sitemler ve gizemli bakışlarla bir görünüp bir kaybolacaktır.

Anlatıcının çocukluk yıllarında Suat diye bir kardeşi vardır. Küçük yaşta ölmüş ve ondan geriye sadece bir palto kalmıştır. Anne bu paltonun hikâyesini çocuklarına şöyle anlatır: “Baban ona yabandan bir palto getirmişti, şöyle düzgünce, iri düğmeli, çok hoş bir şeydi. Bilerek mi satın aldı yoksa öyle mi denk geldi bilmiyorum ama babanın gözlerinin renginde, koyu yeşildi bu palto.” (Toptaş, 2017: 154)

Annenin anlatımıyla, bir gün durup dururken bu paltonun bohçayla beraber ortadan kaybolduğu anlaşılır. Aziz Bey’in trenle Ankara’ya ilk gittiği gün anne evde yalnız kalmıştır. Onun anlatımıyla adeta Suat annesinin çevresinde dolaşmakta, koşmakta, zıplamaktadır. Oğlunun gül kokusunu almak için her zamanki gibi gidip sandığı açar anne. Oysa ortada ne bohça ne palto vardır. Aziz Bey’in gidişiyile Suat’tan kalan son hatıra da gitmiş, adeta sır olup uçmuştur.

Bu detaydan da anlaşılacağı üzere, anlatıcının otobüste gördüğü, hayalet gibi birdenbire ortaya çıkan ve aynı hızla kaybolan koyu yeşil paltolu çocuk, kardeşi Suat'tır. Anlatıcının koyu yeşil paltolu çocuğu gördüğü gün, aynı zamanda baba evinde Suat'tan kalan son yadigârın, -koyu yeşil paltonun- kaybolduğu gündür. Annenin; Aziz Bey'in gözlerine benzettiği o paltoyu, anlatıcımız da babasının gözlerine bakınca anımsar.

Gelenek ve Modernite

Tanzimat'ın ilk yıllarından günümüze Türk edebiyatının hemen her döneminde ve çeşitli vesilelerle gelenek-modernite çatışması ele alınmış estetik zevkin odağına gizlenmiş mesajlar verme kaygısıyla işlenmiştir. 1870'lerdeki alaturka-alafranga çatışması, modern dönemde gelenek-modernite çatışması halini alır. Toplumsal yapının sembolik değerlerini korumak, bir bakıma, toplumsal kimliğimizin bozulmasına engel olmak ve kültürümüzü dış etkilerin aşındırmalarından korumak anlamına gelmektedir. Assmann'a göre, "Toplumsal kimlik, onu biçimlendiren, daha doğrusu yeniden üreten belli bir kültürel sisteme denk düşer. Kültürel sistem, ortak kimliğin dayandığı ve kuşaklar boyunca sürdürüldüğü araçtır." (2015: 149). Bu doğrultuda, geleneğe sahip çıkmak demek, toplumsal kimliğimizin deforme olmasına karşı durmak demektir.

Toplumsal kimliğimizi oluşturan gelenek ve görenekler ile milli ve manevi değerler, aynı zamanda "kültür" kavramının birer ögesidir. Dolayısıyla kültür, toplumsal kimliğimizin en önemli yapı taşı işlevi üstlenir. Basit bir söylemle, "[K]ültür, madalyonun diğer yüzünde uygar yaşam olduğunun farkında olmaksızın, herhangi bir edimde bulunabilmemiz için muğlak bir biçimde var olması gereken, doğru sayılan inanç ve eğilimlerdir." (Eagleton, 2016: 41). Lévi-Strauss'a göre de "Bir kültür çok sayıda özellikten oluşur." (2016: 82). Tüm bu özellikler, bir bakıma bireyi biz yapan manevi değerlerdir.

Eserde, anlatıcı ve babası eve doğru giderken bir yokuşa gelirler. O yokuşa camları buzlu, tepesi karlı bir araba, girdiği bir çukurda sürekli patinaj yapmakta ve çukurdan çıkamamaktadır. Hiç kimse arabayı kurtarmak, o çukurdan çıkarmak için bir şey yapmaz. Babanın arabaya bir el atma yönündeki ısrarını da anlatıcı güçlkle yener. Çünkü hem sakat hem yaşlı hem de hastadır babası. Ağır ağır ilerlerken baba ikide bir dönüp arabaya bakar ve söylenir. Romanda, bu durum, "Babamın akli arabada kalmıştı, birkaç adımda bir arkasına dönüp

can çekişen bir insana bakar gibi kederli gözlerle bakıyor, her defasında da kendi kendine, burası dağ başı mı yahu, diye mırıldanıyordu” (Toptaş, 2017: 13) şeklinde aktarılır.

Bu detayda iki ayrıntının gizli olduğu söylenebilir: Birincisi, ömrünün büyük bölümünü minibüs, kamyonet gibi araçların peşinde geçiren Aziz Bey’in, bu arabanın böyle acı çekmesine yüreğinin el vermemesidir. Araçlar, Aziz Bey’in ekmek teknesidir. Yıllarca bu araçlarla yük ve insan taşımış; ailesinin geçimini bu araçlardan kazandığı parayla sağlamış; bu araçlar uğruna evini, çocuklarını bırakıp Anadolu’nun çeşitli yerlerine gitmiştir. Bacaklarından birini bu araçlardan birinde kaybetmiş, araç sevdasının peşindeyken küçük oğlu Suat ölmüştür. Araçlar, Aziz Bey’in dünyasında ailesinden birer fert gibi, bazen onların da ötesindedir.

Bu bölümdeki ikinci detay, insani değerlerin unutulmuş olmasıdır. İnsanların araca gösterdiği bu kayıtsız tavır, aynı zamanda diğer insanlara gösterdiği tavidir. Hiç kimsenin bu arabaya yardım etmemesi, başka bir deyişle insanlara ve insanlığa yardım etmemesi anlamına gelmektedir. Nitekim bu insan kalabalığının diğer parçaları, romanın ilerleyen bölümlerinde Güvenpark’ta buz tutmuş havuza düşen ve ölümle mücadele eden Aziz Bey için de hiçbir şey yapmayacak, oradan geçip gidecektir.

Aziz Bey, medikale egzersize gittiğinin üçüncü günü oğlunu beklemeden medikalden ayrılır. Kendince biraz hava almak, sıkıntısını atmak için yürüyerek Güvenpark’a gider. Anlatıcı, babasını bulduğu zaman baba, bataklığa düşüp çıkmış gibi sırlıklam ve çamur içindedir. Oğlunu görünce hüngür hüngür ağlamaya başlar. Eve gidip biraz sakinleştikten sonra durumu anlatır.

“[O]rada, yerleri kaplayan kar yüzünden hiç farkına varmamışım ben, gide gide gitmiş, büyükçe bir havuzun ortasında yürümeye başlamışım. Ayaklarımın altındaki buz çatıradak kırılınca, daha ne oluyor demeye bile kalmadan paldır küldür suyun içine düştüm tabii. Üstelik düşmemle birlikte elimden kayan koltuk değneğini de kaybettim. Sonra işte ben orada, buz tabakalarının arasında can havliyle çırpırırken, yanımdan yöremden bir sürü insan geldi geçti ama hiçbiri, hiçbiri başını çevirip bakmadı oğlum. Anlıyor musun, hiçbiri... Sesime kulak veren de olmadı.” (Toptaş, 2017: 21-22)

Anlaşıldığı kadarıyla babanın bu kadar içli içli ağlamasının sebebi, göle düşmüş olması değil, insanların ona yardım etmemesidir. Yokuştaki arabaya el atmayan insanlar, Aziz Bey ölümle boğuşurken ona da el uzatmazlar. Buradaki de-tayın, gelenek-modernite çatışmasının insanlığı zamanla yok etmeye başlaması olduğu söylenebilir. Oysa Aziz Bey'in dönemindeki ve yöresindeki insanlar böy-le değildir. Romanın, Aziz Bey'in köyünü ele alan bölümlerinde Güvenpark'ta-kinden çok farklı bir iklim vardır. İnsanlar hasta ziyaretine belirli bir düzen dâhi-linde gelir, Aziz Bey'in bilinçdışı söz ve davranışlarını olgunlukla karşılar. Komşu ve akrabaların tümü bu yaşlı insana yardımcı olmak, onu yaşatabilmek adına ellerinden geleni yapar.

Eserde dikkati çeken bir diğer nokta, anlatıcının kasabasındaki tüm akraba ve komşuları sık sık eserde kendini gösterip rol alırken, Ankara'daki komşuların-dan hiç söz edilmemesidir. Kasabadaki insanlar ne kadar birbirine bağlı ve gele-nek kavramının içini dolduran bir anlayışa sahipseler kent merkezindeki insanlar da bir o kadar birbirinden kopuk, geleneksel değerlerden sıyrılmış ve kendi ka-buklarına çekilmiş durumdadır. Gelenek ve modernite kavramlarının mekânsal karşılığı olarak kabul edebileceğimiz kasaba-şehir çatışmasını, anlatıcı da belirli aralıklarla vurgulamaya devam eder.

Anlatıcı, babasının Güvenpark'ta başından geçenleri eşine anlattıktan sonra şöyle bir diyalog geçer aralarında: "Çok tuhaf, dedi Seher, ben bu tür tesadüf-ler sadece filmlerde ya da romanlarda olur sanırdım" (Toptaş, 2017: 25). Eski dönemlerde filmlerde ya da romanlarda rastlanabilecek bu tür vurdumduymaz-lıklar artık hayatın içinde yer almaya başlamış ve bu değişim dile getirilmez ol-muştur. Öte yandan, bu sözlerle anlatıcının kurmaca kavramına bir gönderme yaptığı da düşünülebilir. Eşinin, sadece filmlerde ya da romanlarda yer aldığını düşündüğü bu durum, yazar anlatıcının bu romanında da yer almaktadır. Bu, bir bakıma, okura bu anlatının reel bir metin değil, bir roman olduğu konusundaki örtük uyarıdır.

Romanın ilerleyen bölümlerinde annenin, babayla ilgili kötü bir rüyanın hay-ra çıkması için çocuklarından lokum ve bisküvi alıp dağıtmalarını istemesi bir başka geleneksel değerdir. Türk kültüründe çeşitli vesilelerle lokum ve bisküvi olarak yoldan geçenlere dağıtmak ve böylece hayır işlemiş olmak gibi bir ge-lenek herkesçe malumdur. Annenin de çocuklarından lokum ve bisküvi olarak böyle bir hayır yapması konusundaki isteğine anlatıcının verdiği yanıt, moder-

nitinin geleneksel değerlere nasıl ket vurduğunun bir başka göstergesidir: “[S] okaklarda çocuk falan kalmadı artık anne, in cin top oynuyor. Onlar ya televizyonların ya da bilgisayarların başındalar şimdi. Çarşıya kadar yürüse, ancak dört beş çocukla karşılaşırız herhalde.” (Toptaş, 2017: 149)

Olayın devamında annenin geçmişe dair anlattığı nüanslar, geleneksel toplum yapısının nasıl değiştiğini ve annenin tabiriyle artık hayır işlemenin bile ne denli zor olduğunu ortaya koyan durumun özeti gibidir. Etli aş, bulgur pilavı, kırık leblebi peşinde serçe sürüsü gibi koşup gelen o dönemin çocukları, yerini bilgisayar başından kalkmayan, sokakta oynamayı bilmeyen teknoloji çağı çocuklarına bırakmıştır. Geleneksel yapı ve geleneksel değerler günden güne işlevini kaybetmekte, silikleşmektedir.

Anlatıcının, eserde geleneksel değerlerin taşıyıcısı olarak kullandığı motiflerden biri, türkülerdir. Bu türküler seslendiren sanatçılardan biri Denizlili Talip Özkan’dır. Babasını götürdüğü hastane bahçesinde bir çingenenin yanık sesinden Havada turna sesi gelir kanadı kırma türküsünü dinler. Anlatıcının çocukluğunda bu türküyü Talip Özkan güzel söylemektedir. Buradan yola çıkarak kardeşine, bu Denizlili türkücü için Denizli’de onun adını yaşatacak bir şey yapıp yapılmadığını sorar. Kardeşinin bildiği kadarıyla böyle bir şey yoktur. Anlatıcı, hüznlenir bu duruma. Sonra birden karşıdaki dağları gösterir:

“Şu dağları görüyor musun, dedim Nihat’a, elimi sol taraf uzatarak; Cankurtaran’dan tırmanıp onları aşınca, hemen burnumuzun dibinde Kazak Abdal’ın dergâhı var, biliyorsun. Çatısı çökmek üzere, duvarları desen ona keza. Yani orası öyle harabeye dönmüşken, benim az önce sorduğum soru yanıştı zaten.” (Toptaş, 2017: 190-191)

Göründüğü kadarıyla geçmişe ait birçok değer ya unutulmaya yüz tutmuş ya da kendi kaderine terk edilmiştir. Geleneğin kültürel dokusunda önemli bir yere sahip olan Talip Özkan, Kazak Abdal gibi isimler gelenekle beraber, geleneğin tozlu perdesi altında kaybolmaya yüz tutmuştur.

Anlatıcı ve ailesi, babayla ilgili kötü rüya hayra çıksın düşüncesiyle gofret dağıtmaya karar verirler. Bu düşünceyle aldıkları gofretleri mahallede bulabildikleri çocuklara dağıtırlar. “Dağıttınız mı, diye sordu annem. Dağıttık, dedi Nihat; bakkalın birinden yüz on beş, birinden iki yüz kırk beş tane aldık ve hepsini dağıttık. İyi ettiniz, iyi ettiniz diyerek birkaç defa başını salladı annem.” (Toptaş, 2017: 151)

Dikkat edilirse dağıtılan gofret miktarı, alışılmışın aksine kutuyla değil sayı ile belirtilmiş olduğu görülür. İki bakkaldan alınan gofretler "115" ve "245" tanedir. Gofret sayılarının toplamı bizi 360 sayısına götürür. Bu sayı, tasavvuftaki devriye nazım şekli anlayışıyla açıklanabilir. Dinî-tasavvufi halk edebiyatı nazım şekillerinden olan devriyeler, vakti gelen ruhun maddî âleme inerek eşref-i mahlûkat olan âdemde vücut bulması ve vakti dolan ruhun beşerî dünyadan ayrılarak yeniden Allah'a dönmesi konusunu ele alır. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi'nde bu nazım şekli için yargımıza benzer bir bilgi verilir:

"360 derecelik bir daire şeklinde izah edilen ve ortasından geçen 'hatt-ı mevhum' denilen düz çizgi ile 180 derecelik iki kavse ayrılarak iki safhada anlatılan devir anlayışının başlangıçtan itibaren ortaya çıkan birinci devresine 'mebde' adı verildiği gibi 180 derecelik bir yay halindeki bu kısmına 'kavs-i nüzûl' de denilmektedir. ... İlâhî nurun yine sırayla topraktan madene, ondan bitkiye, bitkiden hayvana, hayvandan mahlûkatın özü (zübdesi) ve en şerefli olarak yaratılan insana intikal ederek onun suretinde ortaya çıkmasına ve insanın da insân-ı kâmil mertebesine yükselerek ilk zuhur ettiği asıl kaynağa, yaratıcısına dönmesine ise 'meâd' denir." (TDV 1994: 251).

Nitekim roman kahramanlarından Aziz Bey, topraktan bedene intikal etmiş, oradan da ilk zuhur ettiği kaynağa dönmüştür. Eserdeki ana olay, vav şeklinde ana rahmine düşen bir eşref-i mahlûkatın vav şeklinde asıl kaynağa yeniden dönüşüdür.

Yöresel söyleyiş özellikleri roman boyunca belirli aralıklarla ortaya çıkan bir diğer detay unsurudur. "Hıyallamak, göynümek, yekinmek, çokuşmak, çağıl cüğü, bürgü, yassır, behr, hapahap, omça" gibi yöresel söyleyiş unsurları özellikle anlatıcının Denizli'de, büyük ailesinin içinde bulunduğu zamanlarda ve ortamlarda kullanılır.² Kanımızca bu yöresel söyleyişler, eserde sık sık karşımıza çıkan modernite-gelenek çatışmasında geleneğe sahip çıkma çabasının bir diğer ürünüdür.

Modernitenin geleneği, dolayısıyla kültürü aşındırdığı, kültürel ve tarihi dokulara zarar verdiği düşüncesi evrensel bir görüş olarak sanat ve edebiyatın bir-

2 Geniş bilgi için bkz. Sözer, Huriye (2017). "Hasan Ali Toptaş'ın Eserlerinde Yerel Dile Ait Sözlük Birimler ve Denizli Ağzı". *International Journal of Language Academy*, 5/3: 146-164.

çok dalında güncel bir tema olarak işlenmektedir. Bu konuda belki de en çarpıcı görüşlerden birini Lévi-Strauss koyar ortaya.

“[K]ayıbettiğimiz bazı şeyler olduğunu düşünüyorum ve belki de onları yeniden elde etmeye çalışmalıyız, çünkü yaşadığımız türden bir dünyada ve izlemek zorunda olduğumuz türden bir bilimsel düşünmeyle, bu şeyleri hiç kaybedilmemiş gibi aynen bulabileceğimizden emin değilim; fakat onların varlığından ve öneminden haberdar olmaya gayret gösterebiliriz.” (2013: 25).

Bir bakıma Toptaş’ın yaptığı da bu tür bir kaybın önüne geçmek için kültürel yapı ve değerlerimize bir kez daha dikkat çekmektir.

Kurmaca Böyledir İşle

Aziz Bey’in yanağında bazen ortaya çıkan ve neye benzediği kestirilemeyen çukur ve gölge de eserde yer alan önemli detay unsurları arasındadır. Romanın başında patinaj yapan araç bölümünde bu detay şöyle yer alır:

“Olup bitenler babamı rahatsız etmeye başlamıştı, bunu yüzünden okuyabiliyordum. Arabaya bakarken ağzı hafifçe aralanıyor, bazen de kerpeten gibi sınıksız kapanıyordu çünkü. Kapandığı vakit yanağında bir çukur oluşuyordu hatta ve neye benzediği kestirilemeyen küçük bir gölge bu çukurun içinde, arabanın çırpınışlarına eşlik edercesine, ince ince titriyordu.” (Toptaş, 2017: 13)

Bu detay, bizi Çehov’un tüfeğine götürür. Bu tüfek ilerleyen bölümlerde patlayacaktır. Babasını çamura batmış gibi bulan anlatıcı, nasıl olup da böyle olduğunu üzümlere sorunca çukur detayı bir kez daha ortaya çıkar. Ankara’daki hastanede doktorun ameliyat zorunluluğunu belirtmesinden sonra ölümü yakınında hisseden Aziz Bey’in yüzünde aynı gölge ve çukur belirir. Roman boyunca, Aziz Bey’in üzüldüğü, kızdığı ya da derin derin düşündüğü zamanlarda ortaya çıkan bu gölge ve çukur, onun var olduğunun bir ispatı, varlık sebeplerinden biri gibidir. O gölge, Aziz Bey’i hayata bağlayan unsurlardan biridir. Bu gölge ve çukur, romanın sonuna dek çeşitli durumlarla ele alınır ve eserdeki başat detay unsurlarından biri olarak gizemini korur.

Romanın sonlarına doğru Aziz Bey, uykuyla uyanıklık arası bir durumdayken şakağındaki elini öteki eliyle aniden tutup can havliyle iter. Başkasının sandığı o elin kendi eli olduğunu anlayınca mahcup olur ve o gölge, o çukur bir kez daha

çıkart ortaya. Söz konusu detay, romanın sonunda amacına uygun bir bağlamla yeniden görev alır ve Çehov'un tüfeği patlar:

"Derken yavaş yavaş aşağıya doğru yürüdü bu sinek, hani babanın yanağında bazen bir çukur oluşurdu ya, işte geldi, geldi, o çukurun içine durdu ve olduğu yerde, birkaç kere kanat çırpı.

Hıyallamıştım ben, hıyallamıştım, dedi Metin Enişte; o sırada sekerattaydı bacanak.

İşte, diye devam etti annem; sinek yanağındaki o çukurda birkaç kere kanat çırpınca, baban kuş gibi, hafifçe teslim etti canını. Sinek havalandı o vakit, odanın içinde sarhoş sarhoş şöyle bir döndü, sonra da kapıdan çıktı gitti.» (Toptaş, 2017: 247)

Bu bölümden de anlaşılacağı üzere, bu çukur Aziz Bey'in yaşam çukurudur. Orada titreyen gölge de onun ruhudur. Aziz Bey'in üzüldüğü, hayal kırıklığına uğradığı bölümlerde ruhunun çektiği ızdırap bu gölge aracılığıyla örtük bir biçimde belirtilir. Yokuştaki araba için kendisi bir şey yapamazken, Güvenpark'taki olayı anlatıp insanların vurdumduymazlığını belirtirken ya da evinin penceresinden sokağa bakıp ölüme doğru yaklaştığını ve ailesine yük olmaya başladığını düşünürken, kanat çırpıncasına beliren o gölge, aynı zamanda Aziz Bey'in iç sesinin ifadesidir.

Metindeki önemli detaylardan biri de üç sayıdır. Bu sayı ilk olarak şöyle çıkar karşımıza: "İmge Kitabevi'ne girip bilgisayarın başındaki karayağz delikanlıya Sterne'ün Tristram Shandy'sinin üçüncü baskısının gelip gelmediğini sordum önce. İlk baskısını kaybetmişim çünkü, kitaplığımda açılan boşluk sadece gözüme değil hemen her gün kalbime de batıyordu." (Toptaş, 2017: 16-17)

Gerçek-kurmaca çatışmasının bir kez daha hissedildiği bu bölümde, Tristram Shandy'nin ilk baskısını kaybeden yazarın neden ilk veya ikinci baskıyı değil de üçüncü baskıyı aradığı zannımızca hem bu romanla hem de Sterne'ün eseriyle bağlantılıdır. Sterne'ün Tristram Shandy adlı eseri, Türkçe olarak ilk kez 1999 yılında basılır. İkinci baskının yılı 2006, üçüncü baskının yılı ise 2012'dir. Düşüncemize göre, Kuşlar Yasına Gider'in yazım aşamasında Tristram Shandy'nin üçüncü baskısının yapılmış bulunması olasıdır.

Eserin ilerleyen bölümlerinde anlatıcı, eşiyile birlikte haberleri izlerken, ilk olarak Ankara OSTİM'deki iki ayrı patlamada on yedi kişinin öldüğünü elli üç

kişinin de yaralandığını duyar spikerden. Devamında İstanbul'dan Bartın'a giderken dereye uçan yolcu otobüsünde yedi kişinin öldüğü, otuz dört kişinin yaralandığı haberi bildirilir (Toptaş, 2017: 28). Anlatıcının, kurmaca dünya içerisinde, anlattığı bu iki haber gerçek yaşamdan alınmadır. OSTİM'deki patlama 4 Şubat 2011, İstanbul-Bartın seferi yapan otobüsün yaptığı kaza 2 Şubat 2011 tarihlidir (Toptaş, 2017: 28). Gerçeklere dayalı bu bölümler, muhtemelen olayların olmasından birkaç gün sonra televizyonda haber bültenlerine konu edinilmiştir.

Gerçek-kurmaca çatışmasının yaşandığı en önemli nokta şüphesiz ki burasıdır. Yazar Tristram Shandy'nin 2012 tarihli üçüncü baskısını sorduktan iki gün sonra eşyle 2 Şubat 2011 ve 4 Şubat 2011 tarihli haberleri izler. Eserde de belirtildiği üzere haberlerin güncel olduğu dikkate alınırsa bu tarih uyumsuzluğu, eserin gerçek ve biyografik bir eser değil, kurmaca yönün ağır bastığı bir metin olduğunun göstergelerinden biri olarak kabul edilebilir.

Üç sayısı belirli aralıklarla ve çeşitli şekillerde karşımıza çıkmaya devam eder. Aziz Bey'in Mercan Medikal'den ayrılarak Güvenpark'a kendi başına gitmesi ve suya düşmesi olayı üçüncü gün gerçekleşir. Anlatıcının kızı Ayperi'nin üç kedisi vardır: Avcı, Leke ve Cu. Anlatıcı, babası memlekete döndükten sonra üç ay boyunca sık sık arar onu (Toptaş, 2017: 44) ve Ankara'dan Denizli'ye gelirken ardından koşturarak sütkanı atı üçüncü kez gördükten sonra akrabalarına anlatmaya karar verir.

Akrabalarının anlattığı kadarıyla bu at, ecel atıdır. Ecel atı anlatıcıya ayan olmuştur ve mutlaka birini almaya gidiyordur. Bir görünüp bir kaybolan at ise zamanın dolmasını beklemekte, bu nedenle belirli aralıklarla ortaya çıkmaktadır. Nitekim anlatıcının bu olayı nakletmesinden üç gün sonra ecel atı ilk kurbanın alır. Bu kişi, vesikalık fotoğraf çektirir gibi poz veren, konuşmaya başlarken hırkasının fermuarını açan, sözü bittiğinde ise boğazına kadar çeken İzzet Dayı'dır. Bir kuşluk vakti, nereden esmişse ceviz ağacının tepesine çıkmış ve oradan düşerek ölmüştür. Bu ceviz ağacı, aynı zamanda beyaz gömleğinin ağartısında eriyen küçük çocuğun, altında sürekli belirmediği ve oyun oynadığı ağaçtır.

137-142. sayfalar arasında bahsi geçen akademisyen ve akademisyenin anlatıcının eserleri üzerine yaptığı çalışma okura, romanın gerçek bir olaylar zinciri değil, kurmaca bir eser olduğunu anlatmaya çalışan diğer bir önemli detaydır. Bu bölümde anlatıcı, baba evindedir ve kendi üzerine yazılmış bir eseri incele-

mektedir. Kitabın yazarı; kızıla çalan sakallı, genç bir akademisyendir. Anlatıcı ve akademisyen arasındaki anlaşmaya göre, bu genç akademisyen, anlatıcımızın talepleri doğrultusunda, anlatıcının hayatı ve ailesiyle ilgili yanlış bilgi veremeyecek; eserlerini otobiyografik metinler olarak algılama konusunda zorlamalara girişmeyecektir.

Çalışmanın sonuna gelindiği zaman akademisyenin tavrı değişir. Sözlerinin arkasında durmayan ve yazarın hayatını, hazırladığı esere kendi düşünceleri doğrultusunda aktaran genç akademisyen; yazarın değişiklik talebini reddeder ve eseri kendi hazırladığı gibi bastırır. Neticede yazarın yaşamına ve çocukluğuna dair yanlış bilgiler verilir; anlatıcının romanlarındaki kahramanlar, onun hayatından insanlar olarak yansıtılır hatta anlatıcı suça meyilli olarak gösterilir.

Bu bölümden yola çıkarak anlatıcının Hasan Ali Toptaş üzerine yazılmış bir incelemeyi eleştirdiği düşünülebilir. Bu aşamada karşımıza Hasan Ali Toptaş üzerine yazılmış akademik eserler çıkacaktır. Anlatıcının sözünü ettiği kişinin bu akademisyenlerden biri olduğunu öne sürmek yanlış bir değerlendirme olacaktır. Bu yargı iki temel gerekçeye bağlanabilir: Birincisi, anlatıcının eserde verdiği bir ipucuna dayanıyor: "Okudukça, ister istemez yeniden öfkeleniyordum tabii. Kitabı yazan akademisyen, yazarla anlatıcıyı aynı kişi sanıyordu çünkü; bu nedenle de bilimsel çalışma yapıyorum iddiasıyla, romanlarımdaki kahramanları kollarından yahut yakalarından, paçalarından tutarak sürükleye sürükleye getirip benim hayatımın orasına burasına raptediyordu." (Toptaş, 2017: 139)

Anlatıcı, burada genç akademisyen üzerinden okura bir mesaj vermeye çalışır. Bu mesaj, bu romanda gerçeklik kurgusu ve otobiyografik özellikler arayan okura yönelik olan, bunun yanlış olduğunu gösteren bir uyarıdır. Akademisyenin yazarla anlatıcıyı aynı kişi sanması ne kadar hatalıysa okurun bunu öyle düşünmesi de o kadar hatalıdır. İkinci temel nokta ise edebî eserin yorumlanmasında kurmacanın sınırları dâhilinde hareket etme zorunluluğudur. Romanda ele alınan karakterler yazarın düşünce dünyasının yarattığı ve gerçeklikle ilişkilendirilmemesi gereken karakterlerdir.

Demir'in ifadesiyle, "Anlatı ancak gerçek olaylara öykü formu verilmeye çalışıldığında problemdir; bunun en açık sebebi de gerçek olayların kendilerini öykü gibi sunma becerilerinin olmayışıdır" (2016: 21). Dolayısıyla kurmaca bir dünyanın ürünü olan bu eser için gerçeklik arayışına koyulmak, öykü formunun dışına çıkmak olacaktır.

Kuşlar Yasına Gider, yayımlandıktan sonra yazılı ve görsel basında bazı eleştirmenlerce otobiyografik yönü ağır basan bir roman olarak değerlendirilmiştir. Eserin ilk yayımlandığı dönemlerde, eserin bir otobiyografik roman olarak okunması gerektiğini bildiren çeşitli inceleme yazıları yayımlanır:

“Kuşlar Yasına Gider’deki ana karakterde Toptaş yazar kimliğiyle, romanın hikâyesinde de öz yaşam öyküsüyle müşahhas biçimde görünmektedir. Her ne kadar, edebiyat erbabında bu türden ileri sürülmüş iddiaları temkinle karşılayıp sonunu inkâra bağlama cihetinde zuhur eden alışıldık tepkiyi kendisi de göstermekten geri durmasa da... Romancının gerçek hayatında, çocukken başının arkasında beliriveren yara hâlen kapanmamıştır mesela.” <https://www.yenisafak.com>. (Erişim: 24.06.2019)

Önceki bölümlerde de belirtildiği gibi, yazarın çocukluk yılları ve aile yapısından bu romana yansıyan bölümler olduğu açıktır. Ancak bu, eserin, kurmaca boyutun ağır bastığı fiktif bir yapının ürünü olduğu gerçeğini değiştirmez. Bu eser de anlatmaya bağlı diğer birçok ürün gibi gerçeklik unsurundan beslenmiş, kurmacanın yapısı ve imkânları dâhilinde değiştirilip biçimlendirilmiştir. Böylelikle ortaya, postmodern unsurlar ve çeşitli kültürel öğelerle örülü geleneksel bir roman çıkmıştır.

Toptaş, Kuşlar Yasına Gider romanının çıkmasından sonraki çeşitli söyleşilerinde bu eserin otobiyografik bir roman olmadığını, öyle algılanmaması gerektiğini sıklıkla vurgular. 15.10.2016 tarihli Hürriyet gazetesine verdiği röportajda, “[R]omandaki baba, babam değil. O, romandaki baba. Romandaki oğul da ben değilim. Hem benim hem değilim. ‘Kuşlar Yasına Gider’ otobiyografik bir roman değil. Zaten, yazar ‘otobiyografik bir roman’ demediği sürece hiçbir roman öyle değildir.” [<http://www.hurriyet.com.tr>. (Erişim: 25.06.2019)] diyen Toptaş, otobiyografik varsayımı bizzat reddeder. Kuşlar Yasına Gider, gerçeklik unsurunu son derece başarıyla kullanmış olan, kurmaca dünyanın şaşırtıcı zenginliği içerisinde okuru sarsan ve belki de herkesin çocukluğuna bir parantez açan yapısal bir kurgunun ürünüdür.

Anlatıcının, eşyle balkonda sohbet ederken aktardıkları bir dönemin panoraması gibidir. Dedesinin bir savaşta cepheye katıldığını, arkadaşlarıyla esir düştüğünü, beş altı yıl sonra tam da kendisinden ümit kesilmişken perişan bir halde köye döndüğünü aktaran anlatıcı sözlerini şöyle sürdürür:

"[A]dı konulamayan, görülmemiş bir tuhaflık varmış üzerinde. Kasabalılar bu hâl neyin nesidir diye düşünürken çok geçmemiş, birkaç hafta sonra dedem Beşparmak Dağı'nın tepesine çıkıp yaralı bir kurt gibi acı acı ulumaya başlamış... Kasabalılar Tata Osmanların Hasan'ını bırakıp dedeme Canavar Hasan demeye başlamışlar bu yüzden." (Toptaş, 2017: 29-30)

Bu kesit, reel dünyanın kurmacaya yansıyan görüntülerinden biridir. Hasan Ali Toptaş üzerine yazılmış bir eserde yer alan sanatçıyla ilgili bir röportajda Toptaş, dedesini benzer cümlelerle anlatır: "Fukara bir adammış Hasan dedem. Esareten kurtulup geldikten sonra, arada bir Beşparmak Dağı'ndaki kayalıkların tepesine çıkıp kurt gibi olurmuş. Bu yüzden ona Canavar Hasan demişler. Canavar Hasan, kerpiç duvarın dibine oturur ve sabahtan akşama kadar öyle sessiz sedasız bakar dururmuş." (Varlık, 2010: 55-56)

Görünüşe göre Toptaş, bu anısını, röportajdan yedi sekiz yıl sonra yazdığı romanına da almış ve anlatıcının ağzından bunları yansıtmıştır. Romanda kesinliğine kanaat getirilebilen önemli otobiyografik unsurlardan biri de bu nüanstır. Yazarın, çocukluk yıllarında önemli bir yere sahip bulunan ve savaş yıllarının Anadolu'da bıraktığı izlerin küçük bir örneği olan bu durumu, toplumsal katmanda derin etkileri bulunan olaylara bir parantez açmak için kullandığı kanısındayız.

Türküler: Sülkırı Al'a Daveliye

Kurmacadan anlaşıldığı kadarıyla, anlatıcı, çocukluk anılarının yönlendirdiği bir düzlemde çeşitli arayışlar içinde bulunmakla beraber çocukluk yıllarının manevi ve kültürel dokusunun özlemini de duymaktadır. Obeyesekere'ye göre,

"Bir toplulukta simge sistemlerinin bazılarının, diğerlerine göre çocuklukta dürtü kaynaklarına daha yakın olması, başka kültürlerde de bir isteğin diğerine karşı kullanılabileceğini ya da ikisinin de kullanılmayabileceğini ve sonuç olarak iki yönde de simge geliştirmeye nispeten umarsız kalmanın mümkün olduğunu gösterir." (Obeyesekere, 2011: 104)

Bu bakımdan, anlatıcının temel kaygılarından birinin var olanı elde tutmak olduğu şeklinde bir görüş belirtilebilir. Bu aşamada, kurmacaya gizem katan, müzikal bir değer kazandıran detaylardan biri de türkülerdir. Ankara-Denizli yolculukları, yazarın aynı zamanda kendisiyle ve türkülerle baş başa kalabilmesine

imkân tanıyan en önemli unsurlardır. Bu türküler bir yönden anlatıcının iç sesinin yansıması, diğer yandan kurmacaya yön veren estetik unsurlardır. Anlatıcı, ilk Denizli yolculuğunu eşi ve beş yaşındaki kızıyla yapar fakat bu yolculukta türkü yoktur. Varsa bile bundan söz edilmez. Anlatıcının arabada biri varken ve Denizli dönüşlerinde de türkülerden söz etmez. Gözlemlendiği kadarıyla anlatıcı, sadece tek başınayken ve Ankara’dan Denizli’ye giderken türkü dinler. Araba yolculukları dışındaki tek türkü, Denizlili sanatçı Talip Özkan’a ait olan ve bir çingenenin yanık sesinden esere yansıyan Havada turna sesi gelir kanadı kırma dizeleriyle başlayan türküdür.

Eserdeki ilk türkü, dördüncü bölümde, anlatıcının ikinci Ankara-Denizli yolculuğunda, kurmacada rol almaya başlar. Kendi deyişiyle dikkati dağılıp gitmesin diye aracının radyosunu açan anlatıcı, o an karşısına çıkan, şişkin avurtlu ve esmer sesli Seyit Çevik’ten Avluda bağlıdır yiğidin atı türküsünü dinlemektedir. (Toptaş, 2017: 71-72)

Bu türkü biraz sonra ortaya çıkacak sütkıran atın ilk kez görüldüğü sahenin de hazırlayıcısıdır. Bir bakıma bu türkü ve diğer yolculuklarda dinlenen türküler, sütkıran ata birer davetiyedir. Romanın bel kemiği olan türküler, bu yolculuktan sonra anlatıcının sırdaşı olur. Sütkıran ata yalnız onlar tanık olur ve sütkıran atla bütünleşir.

Roman boyunca söz edilen türküler ve sanatçılarla ilgili şöyle bir tespitte bulunulmuştur:

- “Avluda bağlıdır yiğidin atı”-Seyit Çevik (s. 71-72),
- “İtikadın tam tut”-İnce Halil (s.91),
- “ ... ” -Hacı Taşan (s. 117),
- “Şu karşiki dağda kar var duman yok”-Fatma Türkan Yamacı (s. 117),
- “Yağar yağmur vb.”-Talip Özkan (s. 127),
- “Arguvan türküleri”-... (s.127),
- “Ey hamamcı bu hamama güzellerden kim gelir”-Zaralı Halil (s. 128),
- “Fırsat elde iken sarmadık yâri”-Zaralı Halil (s. 129),
- “Buradan bir atlı geçti”-Bekçi Bakır (s. 177),
- “ ... ”-Erkan Oğur (s. 177),
- “Ben bir Yakup idim kendi hâlimde”-Kazancı Bedih (s. 177),
- “Seher vakti bülbül ağlar ekseri”-Seha Okuş (s. 177),
- “Cahildim dünyanın rengine kandım”-Neşet Ertaş (s. 177),

- "Havada turna sesi gelir kanadı kırma"-Talip Özkan (s. 189-190),
- "Aşağıdan gelir gelinin göçü"-Hacı Taşan (s. 211-212),
- "Dereler buz bağladı"-Okan Murat Öztürk (s. 212),
- "Yüksek minarede kandiller yanar"-Enver Demirbağ (s. 212),
- "Gece rüyada sohbetin"-Nida Ateş (s. 212).

Görünüşe göre türküler, kurmacada önemli birkaç misyon yüklenir. Bunlardan biri, önceki bölümlerde sözü edilen gelenek-modernite çatışmasında geleceğin özel değerlerine vurgu yapmak, unutulmaya yüz tutmuş türkülerini ve türküleri bir kez daha hatırlatmaktır. Eserde ele alınan türküler Erzincan, Denizli, Kırıkkale, Şanlıurfa gibi çeşitli yörelere aittir. Bir bakıma bu türküler, Türk halk kültürünün birer zengin motifi, Anadolu folklorunun birer yanık ezgisidir.

Türkülerin üstlendiği bir başka görev, olay örgüsünü canlı tutmak; anlatıcının yaratmak istediği atmosferi daha çarpıcı bir konuma sokmaktır. Nitekim, sütkırı atın ilk ortaya çıktığı an anlatıcı, radyoda Seyit Çevik'ten Avluda bağlıdır yiğidin atı türküsünü dinlemektedir. Bu sütkırı at, adeta o türküden doğar, büyür ve arabanın arkasından bir siluet şeklinde aracın içine girip geri çekilir. At motifinin ikinci kez görüldüğü sahnede de İnce Halil (Zaralı Halil), İtikadın tam tut türküsünü söylemektedir. "Gönülden tasdik ederek inanma" (Devellioğlu, 1998: 468) anlamında kullanılan itikad sözcüğü; köpükler içinde, doludizgin koşan ve acı acı kişneyen sütkırı attan korkmaması gerektiğini, bu atın kaderle ilgili bir unsur olduğunu anlatıcıya kanıksatmaya çalışan bir kavramdır.

Esere adını veren türkü ise romanda hiç değinilmeyen bir Ardahan türküsüdür. Üçüncü bendi, Bu yol Pasin'e gider / Döner tersine gider / Şurda bir garip ölmüş / Kuşlar yasına gider şeklinde olan türkünün bu bendinin ilk iki dizesi romanın ilk bölümünde verilirken sonraki iki dizesi verilmez, romanın dokusu içine sindirilir. Bu aşamada, türkülerin at motifiyle beraber romanın yapı taşlarından biri olduğu, roman unsurlarıyla etkileşim halinde bulunduğu ve romanı şekillendirdiği söylenebilir.

Eserdeki can alıcı detaylardan biri de şüphesiz ki at motifidir. Gerçek dünyada da hayâli dünyada da başka bir deyişle günlük yaşamın karmaşasında da ölüme giden süreçte de bu at motifi, kilit noktalarda yer alır. Anlatıcı, Ankara'dan Denizli'ye doğru giderken radyodan bir türkü açar. Radyoda açılan türkü ve devamında yaşananlara dair şu notlar verilir.

“Direksiyonun başında dikkatim dağılıp gitmesin diye ben de arabanın radyosunu açmış, o an karşıma çıkıveren Seyit Çelik’ten, “Avluda bağlıdır yiğidin atı” türküsünü dinliyordum... İşte tam o sırada, gözümüne bir beyazlık yansıdı solumdaki dikiz aynasından. İlk arkamdaki arabalardan biri beni sollamaya çalışıyor sandım ama değildi; uzayıp kısalan, yükselip alçalan, bazen de birdenbire kaybolan tuhaf bir beyazlıktı bu... [A]sfaltın kenarından koşan, süt kırnı bir atla karşılaştım.” (Toptaş, 2017: 71-72)

At metaforunun kurmacada rol almaya başlaması bu sahneyle gerçekleşir. Süt kırnı at, belli bir mesafe boyunca doludizgin koşarak, ağızından beyaz köpükler saçarak ve bir görünüp bir kaybolarak anlatıcılığı takip etmektedir. Zaman zaman burnunu arabanın tamponuna değdirircesine arabaya yaklaşır, zaman zaman ağartısı arabanın içine dek girer, sonra geri çekilir. Uzun bir takibin sonunda yine acı acı kişneyerek ortadan kaybolur. Bu ilk algıdan sonra süt kırnı at; her görünüşünde köpükler içinde, doludizgin bir şekilde belirli bir noktaya kadar bıkmadan, usanmadan anlatıcılığı takip eder.

Bu aşamadan sonra at motifi, romanın çeşitli bölümlerinde anlatıya yön veren detaylardan biri olarak sık sık karşımıza çıkar. Özellikle Hüseyin dayı aracılığıyla kurmacada önemli bir yer bulan at motifi, bazen Hüseyin dayıyla dörtlüye koşarak, bazen otoyolda asfaltın kenarından bir görünüp bir kaybolarak, bazen de Hüseyin dayının telefonundan kişneyerek sık sık anlatıya müdahil olur. İki ay önce ölen atının sesini telefonuna kaydeden Hüseyin dayı, çocuklarına kendisini sık sık aramalarını tembihler. Nedenini ise, “[T]elefon aniden çalınca, at kapının önüne gelmiş gibi oluyor.” (Toptaş, 2017: 101) şeklinde açıklar. Telefondaki at kişnemesi, ölen atın varlığını duyumsama; ölüme karşı, hatırlamayı üstün kılma çabasıdır.

Eserde de ifade edildiği gibi bu at, ecel atıdır ve birini almak için geliyordur. Bu kişinin kim olduğu belli değildir fakat bilinen bir şey vardır ki atın, eceli olduğu kişiye ulaşmasına henüz vakit bulunduğu için at, bir yere kadar anlatıcılığı kovalar; ardından orada kaybolur. Bir sonraki sefere kadar da ortalıkta görülmez. Türlü rastlantılarla kendini hissettiren bu motif, anlatıcı ve kızının konuşmalarında da ortaya çıkar.

Anlatıcının kızı, babasını peşinden sürükleyip kedilere bakmaya götürür. Bu arada da babasının hayvan sevgisini sorgular. “[S]öyle bakalım bab, en sevdiğin

hayvan hangisi, diye sordu. Azıcık duraksadıktan sonra, en çok kedileri seviyorum, dedim ona. Kocaman gözlerle dönüp baktı aniden. Hani sen en çok atları severdin, dedi, daha önce öyle dememiş miydin?” (Toptaş, 2017: 71-72). Anlatıcı, aslında en çok atları sevmesine rağmen, neden atları zikretmek istemediğini küçük kıza açıklayamaz. Bu, bir bakıma anlatıcının, ecel atını çevresinden uzak tutma çabasının ifadesidir.

Su... Al... Suat...

Edebî eserlerde karakterler önemli bir yer tutar. Olay akışını yönlendiren bu karakterler, iletinin temel yansıtıcıları arasında yer alır. Bu eserdeki önemli karakterlerden biri, iki yaşında ölen ve roman boyunca ağırtılı uzun gömleğiyle, çocuk gülüşleriyle karşımıza çıkan Suat'tır. Nihat doğmadan önce evin iki çocuğu vardır: anlatıcı ve Suat. Babası el kapılarında kamyonculuk yaparken Suat, çiçek hastalığına yakalanır ve ölür. Cenazesi babası yokken defnedilir, taziyesi babası yokken yapılır. Dahası, babası oğlunun öldüğünü bile aylar sonra eve döndüğü zaman öğrenir.

Anlatıcı, eşi ve kızıyla yaptığı ilk Denizli seferinde baba evinin balkonuna çıkar. Çocukluk yıllarının özlemiyle Çökelez Dağı'na, dağın berisindeki köylere, geniş ovaya hayranlıkla bakar. Tam o esnada, mezarlığın dibindeki derenin köşesinden, dizine kadar inen beyaz gömleğiyle küçük bir çocuk çıkar ve küçük adımlarla gelip bahçenin önündeki taşta oturur. Anlatıcıyla göz teması kurduğu bölüm, şöyle aktarılır: “Yönünü dağa vermişti otururken, ben sadece sol dizini, sol omzunu ve sol yanağını görüyordum. Derken başını çevirip neredeyse sitemkâr bir şekilde aniden bana baktı bu çocuk. Gömleğinin ağırtısında eriyen solgun bir yüzle, beni tanıyamadın öyle mi ha, dercesine baktı.” (Toptaş, 2017: 50)

Bu noktadan sonra beyaz gömleli, küçük çocuk belirli aralıklarla anlatıcının karşısına çıkmaya başlar. Bazen ceviz ağacının altında gezinen, bazen ağacın dibindeki taşta oturan bu küçük çocuk, daima mezarlığın dibindeki dereye inen sokağın köşesinde ortaya çıkar ve yine o köşeye giderek kaybolur. Küçük çocuk, anlatıcıya ya o yalnızken ya da sadece onun dikkat edeceği bir noktada görünür. Çocuğun, anlatıcıya başkaları varken görüldüğü tek sahnede, anlatıcı anne ve babasını almış; onları Ankara'ya, hastaneye götürmek için aracıyla yola çıkmak üzeredir. Küçük çocuk, o esnada bir köşede durup eğilmiş, arabaya doğru bak-

maktadır. Romanın ilerleyen bölümlerinde bu küçük çocuk, bu kez bir akşam vakti görünür anlatıcıya. Bu kez merakını yenmek isteyen anlatıcı evden çıkıp koşarak küçük çocuğu takip eder. Kendisini görünce kaçmaya başlayan küçük çocuğu seslense de durduramayan ve yakalayamayan anlatıcı, küçük çocuğun ipi kopmuş bir uçurtma gibi, dereye inen sokağın köşesindeki karanlığın içinde kaybolup gitmesini izlemekten başka bir şey yapamaz. (Toptaş, 2017: 156)

Anlatıcı, bu küçük çocuğa dair ilk kaygıyı, kardeşi Nihat’la sohbet ederken duyar:

“Annem birkaç günde bir rüyasında bir çocuk görüyormuş ağbi, evin etrafında gezinip duran, beyaz gömlekleli, mum benizli bir çocuk. Uzaktan uzağa bakıp duruyormuş öyle. Belli bir mesafede duruyormuş hep, yaklaşmıyormuş. Annemin onu bir yerden gözü ısıriyormuş ama çıkaramıyormuş bir türlü. Soracak olduğunda da çocuk her seferinde birdenbire uzaklaşıyormuş.” (Toptaş, 2017: 192)

Annesinin rüyasında gördüğü, belirli bir mesafeden daha yakına gelmeyen, mum benizli, beyaz gömlekleli bu çocuk, anlatıcıya çıplak gözle görünmekte ve belki de bir şeyler anlatmak istemektedir. Beyaz gömlekleli bu küçük çocuk, romanın sonlarına doğru hemen tüm karakterlerin yaşamının odak noktasında yer almaktadır: Anlatıcının gözü önünde, annenin rüyasında, babanın dilindedir. Bu küçük çocuğun Suat olduğu artık okur tarafından bilinmektedir. Suat, bu aşamadan sonra romandaki gizem unsuru olmaktan çıkarak, romana yön veren soyut bir karakter niteliği kazanır. Bu niteliği kazanmasında şüphesiz en büyük pay sahibi Aziz Bey’dir.

Roman boyunca ketum bir görüntüyle karşımıza çıkan baba figürü, ölüme doğru yaklaştıkça, Suat’a dair içinde biriktirdiği pişmanlık duygusunu dışa vurmaya başlar. Küçük oğlunun cenazesine katılamayan, oğlunun öldüğünü bile aylar sonra öğrenen baba, yıllar boyu yaşadığı iç hesaplaşmaları, evlat acısının yansımalarını dilinin döndüğünce anlatmaya çalışır. İyice kötüleşen Aziz Bey’in ağzından artık “su” dışında tek sözcük veya hece çıkmamaktadır. Bu heceyi her tekrarlayışında anne de iki çocuğu da onun ne dediğini anlayamaz ve her defasında koşup ona su getirirler. Su içmeyi çoğu kez reddeden Aziz Bey, ardından sarsıla sarsıla ağlamaya başlar. Bu durumun nedenini aynı zamanda bir yazar olan anlatıcı çözümler. “Anne, dedim sonra; babamın ağzından on defa su kelimesi çıkıyorsa, bunlardan birinde ya da ikisinde sahiden su istiyor bence. Geri-

ye kalan sekizinde yahut dokuzunda, Suat demeye çalışıyor. Su diye ilk heceyi söylüyor, fakat gücü yetmediği için getiremiyor gerisini.” (Toptaş, 2017: 235)

Yazar anlatıcının belirttiği gibi Aziz Bey artık ölüm döşeğinde olduğu için içindeki en büyük pişmanlığı, en büyük yürek sızısını anlatmaya çalışmaktadır. Bu büyük yara, Aziz Bey’in söyleyemediği, annenin rüyalarında görüp çıkaramadığı, anlatıcının görüp de tanıyamadığı Suat’tır.

Bu küçük çocuk, son olarak mezarlıkta, Aziz Bey defnedilirken görünür. Aziz Bey’i defnettikleri mezardan sekiz dokuz mezar ötede, bademlerin altında durmuş; namaz kılyormuş gibi ellerini önünde bağlamıştır. Her zamanki gibi, yüzünde tatlı bir gülümseme vardır; anlatıcının kendisini fark ettiğini görünce de mezarlığın derinliklerine doğru ilerleyerek kaybolur.

Ayperı’nin kaybolan kedisi ve kaybolma zamanı, eserdeki bir başka detay unsuru olarak değerlendirilebilir. Babasıyla beraber anneannesinin evinden çıkıp evine doğru giden Ayperi, sitenin bahçesinde sağa sola göz gezdirir. Ne aradığını, babasına şöyle açıklar:

“Bab, dedi ardından da; biliyor musun, Cu bir haftadır yok, kayıp.

Kaybolmuştur kuzu, dedim ona, çıkar gelir nereye gittiyse.

Bir şey demedi, sitenin öteki tarafına dolanıp eve girinceye kadar sustu Ayperi; adımlarıyla, ağzıyla, yanaklarıyla, elleriyle, en çok da gözleriyle sustu.

Bab, dedi salondaki koltuklardan birine oturduğunda, gözlerimin içine bakarak; biliyor musun, Cu artık dönmeyecek.

Belli olmaz, belki döner gelir, dedim çaresiz bir sesle.

Dönmeyecek, dedi yeniden.

Bunu dedikten sonra da hafifçe içini çekti.” (Toptaş, 2017: 242)

Ayperı’nin kaybolan kedisinin adı Cu’dur. Ayperi’nin anlattığı kadarıyla, kedinin adı aslında Boncuk’tur. Boncuk, feci bir kaza geçirir ve kuyruğu kopar. Kuyruğu kopunca vücudu da eksilmiş olur. Böylece boncuktan geriye sadece Cu kalır. Bu kedi, bazı yönleriyle Aziz Bey’e benzetilebilir. İkisi de feci birer kaza geçirmiş, bu kazalarda Aziz Bey bacağını, Cu ise kuyruğunu kaybetmiştir. Cu da Aziz Bey gibi yaşlıdır. Aziz Bey, nasıl ki konuşmayı pek sevmiyorsa, Cu da miyavlamayı sevmemekte, insanlara hep belli bir mesafede durmaktadır. Ayperi, Cu’nun kaybolduğunu ve bir daha geri gelmeyeceğini babasına anlattığı akşam Aziz Bey’in de vefat ettiği akşamdır.

“Romanda iki ayrı güç vardır: İnsanlar ve insanlar dışında kalan bir sürü değişik şeyler. Roman yazarının görevi, bu iki gücü ayarlamak, birinin gereklerini ötekini gerekleriyle uzlaştırmaktır” (Forster, 2016: 149). Toptaş’ın bu eserde insan dışındaki varlıkları karakter niteliğinde kullanması, tam olarak böyle bir anlayışın ürünüdür. Romanda insan dışındaki unsurlar, insanın varoluş çabasının başka bir düzlemdeki sürdürücüleri gibidir.

Sonuç

Sanatsal ve kurgusal yaratının en önemli örneklerinden olan ve nasıl işlediğine dair çeşitli görüşler ortaya konan roman, genel anlamda realiteden beslenen fakat onu değiştirip yeni bir dünyanın mahsulü hâline getiren edebi tür olarak değerlendirilebilir. Roman kuramı üzerine çalışan çeşitli araştırmacıların eserlerinden de anlaşılacağı üzere, romanda gerçeklik payının bulunmasından ziyade gerçekliği kurmaca dünyanın sınırları dâhilinde ifade edebilmek önemlidir.

Her edebî eser, yazıldığı dönemin zihniyetinden çeşitli izler taşır. Bu unsurlar doğrudan doğruya verilebileceği gibi, çeşitli dilsel oyunlar ve kurgusal olaylar aracılığıyla da ifade edilebilir. Kimi zaman bu zihniyet unsurları içerisinde yazara dair bilgiler de yer alabilir. Yazar anlatıcının bulunduğu her eserde otobiyografik özellikler aramak, olay ve olguları yazarın yaşamıyla ilişkilendirmek, okuru ve araştırmacıyı hataya düşürebilir.

İncelemeye konu edinilen Kuşlar Yasına Gider adlı eser için de bu durum söz konusudur. İncelemelerden görüldüğü kadarıyla metnin çeşitli yerlerinde anlatıcı, bu metni otobiyografik bir roman olarak değerlendirmenin doğru olmadığını çeşitli örtük uyarılarla dile getirir. Bu bağlamda ifade edilmelidir ki bu eserdeki buluşlar birer tespit ve iddia değil, dikkat çekilmek, üzerinde düşünülme istenen birer yorum niteliğindedir.

Roman, kurmaca dünyaya açılan yeni bir kapıdır. Bu kapının anahtarı da doğrudan doğruya yazarın kendisidir. Bu nedenle, her edebî eserin içerdiği mesajlar ve detay unsurunun yansımaları ancak yazar tarafından doğru olarak yansıtılabilir. Bu çalışmanın amacı da bu bilinçle, yazarın anlatmak istediklerine yönelik iddialarda bulunmak değil, yazarın okura açtığı pencerelerden farklı bakış açılarıyla yorumlarda bulunmaktır. Nitekim kurmaca dünya, çok eksenli ve çok katmanlı bir yapı olup, çeşitli okumalara olanak sunmaktadır.

Kaynakça

- Assmann, Jan (2015). *Kültürel Bellek*. İstanbul: Ayrıntı.
- Bahtin, Mihail (2017). *Karnaval dan Romana*. İstanbul: Ayrıntı.
- Bahtin, Mihail (2016). *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*. İstanbul: Metis.
- Demir, Yavuz (2016). *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde*. Ankara: Pegem Akademi.
- Devellioğlu, Ferit (1998). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın.
- Eagleton, Terry (2016). *Kültür Yorumları*. İstanbul: Ayrıntı.
- Forster, E. M. (2016). *Roman Sanatı*. İstanbul: Milenyum.
- Kuruçay, Akif. "Meydan okuyan bir roman: Kuşlar Yasına Gider". <https://www.yenisafak.com/hayat/mezdan-okuyan-bir-roman-kuslar-yasina-gider-2562774>. [Erişim: 24.06.2019]
- Lévi-Strauss, Claude (2013). *Mit ve Anlam*. İstanbul: İthaki.
- Lévi-Strauss, Claude (2016). *İrk, Tarih ve Kültür*. İstanbul: Metis.
- Lodge, David (2013). *Kurgu Sanatı*. Ankara: Hece.
- Mazlum, Özge (2011). "Rengin Kültürel Çağrışımları", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31: 125-138.
- Mennan, Zeynep (2002). "Günlerin Köpüğünde Renkler ve Çağrıştırdıkları", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 19/2: 75-99.
- Obeyesekere, Gananath (2011). *Kültürün İşleyişi*. İstanbul: Doruk.
- Oskay, Çınar. "Hasan Ali Toptaş:1970'leri özlüyorum, düşmanlığın bile bir zarafeti vardı". <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hayat/hasan-ali-top-tas-1970leri-ozluyorum-dusmanligin-bile-bir-zarafeti-vardi-40249534>. [Erişim: 25.06.2019]
- Önder, Alev (2017). "Kuşlar Yasına Gider Romanında Postmodernizmle Geleceğin Buluşması". *Hikmet-Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı*. Yıl 3: 99-111.
- Sözer, Huriye (2017). "Hasan Ali Toptaş'ın Eserlerinde Yerel Dile Ait Sözlük Birimler ve Denizli Ağzı". *International Journal of Language Academy*, 5/3: 146-164.

Stevick, Philip (2010). *Roman Teorisi*. Ankara: Akçağ.

Toptaş, Hasan Ali (2017). *Kuşlar Yasına Gider*. İstanbul: Everest.

Toptaş, Hasan Ali (2003). *Yalnızlıklar*. İstanbul: İş Bankası.

Uzun, Mustafa (1994). *İslam Ansiklopedisi*. (1. Baskı, IX. Cilt, s. 251-253). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Varlık, Mesut (2010). *Efendime Söyleyeyim*. İstanbul: İletişim.

Wood, James (2013). *Kurmaca Nasıl İşler*. İstanbul: Ayrıntı.

Durali Yılmaz'ın Şeyh Bedrettin İsyançı Bir Sufinin Darağacı Yolculuğu Romanı Üzerinde Bir İnceleme

Durali Yılmaz's Journey of Seyh Bedrettin a Rebellant Sufi an Investigation on the Novel



Duygu Gül BİLİR

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Yüksek Lisans Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Isparta, Türkiye.

ORCID: 000-0001-2345-6789

E-mail: duyugul_1993@hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 25.09.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 19.11.2019

Kaynak Gösterim / Citation:

Bilir, Duygu Gül (2019). "Durali Yılmaz'ın Şeyh Bedrettin İsyançı Bir Sufinin Darağacı Yolculuğu Romanı Üzerinde Bir İnceleme".

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 11/22, s. 55-79. <http://dx.doi.org/10.26517/ytea.409>

Öz

Kurmaca ve fantezinin peşinde olan sanatkar için tarih, istediği gibi yoğunlaşarak şekillendirebileceği, üzerine kendi gerçekliğini inşa edebileceği bir oyun alanıdır. Özellikle karanlıkta kalmış haklarında gerçekliği kanıtlanabilir bilgiye ulaşılmamış tarih dönemleri, kişiler ve olaylar sanatkarlara daha serbest bir alan sunar. Hakkında kısıtlı bilgiye sahip olunan, 15. yüzyıl Osmanlısında Kıyı Ege'de patlak veren isyandan sorumlu tutularak idam edilen Şeyh Bedrettin, sanatkarları kendine çeken tarihî bir kişiliktir. Söylenti ile gerçekliğin birbirine karıştığı yaşamıyla farklı çevrelerce sahiplenilen Şeyh Bedrettin, Cumhuriyet'in erken döneminde ilk olarak Şerefettin Yaltkaya tarafından inceleme konusu yapılır. Şeyh Bedrettin'in düşünce dünyası ve adının karıştığı isyan hareketi Marksist görüşe sahip sanatkarların Şeyh Bedrettin'i tarihteki ilk Marksist olarak anlamlandırmasına neden olur. Şeyh Bedrettin'le alakalı bilimsel ve sanatsal çalışmalar arttıkça farklı görüşlere sahip sanatkarlar, Şeyh Bedrettin imajını kendi gerçeklikleriyle yeniden kurarlar. Sanatkarın dünya görüşüne göre Şeyh Bedrettin Marksist bir isyançı ya da haksızlığa uğramış bir sufi olarak kurmaca dünyalardaki yerini alır. Bu çalışmada Durali Yılmaz'ın İsyançı Bir Sufi'nin Darağacı Yolculuğu romanının kurmaca dünyasındaki Şeyh Bedrettin imajı incelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Şeyh Bedrettin, isyan, tarih, kurmaca.

Abstract

For an artist in pursuit of fiction and fantasy, history is a treasure that he can make his own reality upon which he can knead and shape as he wishes. Some of the darker historical periods, which are more difficult to access, which are clear about them, are focused and the events are more attractive to the artists. Sheikh Bedrettin, who was held responsible for the rebellion that erupted in the coastal Aegean of the 15th century Ottoman Empire, is an attractive personality for artists. Sheikh Bedrettin was first examined by Şerefettin Yaltkaya in the early period of the Republic. Sheikh Bedrettin's world of thought and the rebellion movement in which his name is confused the signature of the artists with a Marxist view leads to the interpretation of Sheikh Bedrettin's first Marxist in history. As Sheikh Bedrettin's technological background and approach increases, artists who have different views establish their own designs that show the image of Sheikh Bedrettin. According to the artist's worldview, Sheikh Bedrettin takes his place in the fictional worlds as a Marxist rebel or an unjust Sufi. Buyan Durali Yılmaz's novel of The Insurgent Sufi's Darağacı Journey to explore the image of Sheikh Bedrettin in the fictional world.

Keywords: Sheikh Bedrettin, revolt, history, fiction.



Extended Summary

The life of Sheikh Bedrettin and his world of thought could not be clarified in all aspects. In particular, sources of information about Sheikh Bedrettin's appointment as a cascade and what happened the reafter are limited. The sources of information about Sheikh Bedrettin's life before being Musa Çelebi's are more extensive. There are various sources of information about Sheikh Bedrettin's education, which carried him to the position of "cadi-lesker". Sheikh Bedrettin's father, Kadi Israel, was the first person interested in his education. Following the education, he received under the supervision of his father; He continues his education in the important science centers of the fifteenth century such as Bursa, Konya, Cairo and Tabriz. The first lessons are about reading and memorizing the holy book of the Quran. Then he learns the grammar rules of Arabic, the language of the holy book. He had a short-term education in Bursa Thermal Spa Madrasah and then he went to Konya. Sheikh Bedrettin wanders the Anatolian geography by furthering his education in the important educational centers of Anatolia. The last two stops of the educational journey are Cairo and Tabriz. After the death of Hüseyin-i Ahlati, Sheikh Bedrettin moved to his office and stayed there for six months. The grandson of Sheikh Bedrettin Hafız Halil Menakibname says that the other caliphs who are jealous of his grandfather are disturbing and causing problems. Shaykh Bedrettin, unable to cope with these problems, decided to return to Anatolia and left Cairo with his family. Other elements that Menakibname did not mention may have played a role in this sudden departure, dated 1404-1405. The political turmoil in Cairo is one of the reasons for his decision to return to Anatolia. It is difficult to get clear information about the experiences of Sheikh Bedrettin after his return to Anatolia. The geography of Anatolia is dominated by war and chaos. Throne fights are taking place in the Ottoman Empire. In Anatolia, Çelebi Mehmet and Rumeli Musa Çelebi are trying to establish their own order. Sheikh Bedrettin, the rivalry between the brothers is next to Musa Celebi. The struggle for the throne, which resulted in the loss of Musa Çelebi, discredited Sheikh Bedrettin. Sheikh Bedrettin is also responsible for the rebellion in the coastal Aegean. These events prepare the tragic end of Sheikh Bedrettin.

The reason why Sheikh Bedrettin appeared as a historical character that aroused interest in the Republican period was the rebellion movement, which

was mixed with his name. Rebellion takes place in Aydın and Manisa regions under the leadership of Börklüce Mustafa and Torlak Kemal. Börklüce Mustafa and Torlak Kemal use Vâridât, which is a collection of Sheikh Bedrettin's views and mystical orientations in the field of Sufism. Under the leadership of Torlak Kemal and Börklüce Mustafa, known for his proximity to Sheikh Bedrettin, the rebellion in the coastal Aegean creates a small civil war in the Ottoman Empire. This rebellion was suppressed bloody by the Ottoman army.

Torlak Kemal and Börklüce Mustafa, the pioneers of the rebellion, defend a philosophy of life that prepares the ground for the rebellion. Considering the close proximity of Torlak Kemal and Börklüce Mustafa to Şeyh Bedrettin, it is suggested that the source of this philosophy was the ideas of Şeyh Bedrettin. Sheikh Bedrettin is considered the creator of the rebellion. This leaves Sheikh Bedrettin to the death row, leaving behind dozens of questions awaiting answers. These questions are answered by different ideological groups on their own axes since the first years of the Republic. These answers are added as new variants to the image of Sheikh Bedrettin.

Durali Yılmaz's Sheikh Bedrettin Rebellion The image of Sheikh Bedrettin, drawn in the Sufi's Daragaci Cruise, looks at the fiery rebellion of Torlak Kemal and Börklüce Mustafa. Sheikh Bedrettin takes his place in the fiction of the novel with his ideas and not his actions. In the novel, Sheikh Bedrettin's inner reckoning and regrets. In addition, according to the period he lived, well-educated bikrim owner Sheikh Bedrettin's life and dilemmas, which were formed by the merger of reality and fantasy, were found in the novel.

Giriş

Tarihî olaylar ve kişilikler, tarih biliminin malzemesi olarak tarih araştırmacıları tarafından olabildiğince tarafsız yönelişle araştırma ve incelemeden geçirilip nesnel bilgiye dönüştürülürler. Tarihçinin amacı tarihi en gerçekçi hâliyle ortaya çıkararak tarih bilimine hizmet etmektir. "Tarih bilimi, toplumların gelişim ve değişim sürecinde yaşadığı olayları ve olguları belgelerin ışığında inceler ve değerlendirir. Bunu yaparken de objektif kriterlere bağlı kalmak zorundadır. Ancak, tarihçi her ne kadar belgelere dayansa da objektif olma çabası gösterse de tarih metni de neticede bir yorum olarak ortaya çıkar. Bu metin, tarih araştırmacısının yaşadığı çağın içinden yönelttiği dikkatin ve tercihlerin bir sonucu olmaksızın kurtulamaz" (Carr, 1993: 31). Yaşadığı çağdan tarihî olayları tarafsız olarak aydınlatmaya çalışan tarihçilerin karşılaştığı zorluklardan biri araştırma konusu yapılan tarih nesnelere hakkında yeterli belge bulunmaması, bulunan belgelerin gerçekliğinin şüphe götürür olmasıdır.

Karanlıkta kalan tarihî kişiler ve dönemler sanatçılar için büyük bir ilham kaynağıdır. Hakkında az şey bilinen tarih nesnelere sanatçıların kullanımı için daha elverişlidirler. Kullanılan tarihî nesne ne kadar bulanıksa sanatçının hayal dünyasında yeniden inşası kolaylaşır, inandırıcılığı artar. Popüler kültürde tarihin nesnesi olan kişiler ve olaylar pek çok sanatsal çalışmaya konu olmaktadır. 15. yüzyılda Anadolu ve Rumeli topraklarında yaşamış mutasavvıf, âlim ve devlet adamı Şeyh Bedrettin, adının karıştığı isyan hareketi sonucu trajik şekilde idam edilmesiyle sanatçıların ilgisini çekmiş, Cumhuriyet'in erken döneminden itibaren edebiyat malzemesine dönüşmeye başlamıştır.

M. Şerefettin Yalpkaya, Cumhuriyet'in ilk yıllarında M. Fuat Köprülü'nün yönlendirmesiyle Şeyh Bedrettin üzerine bir araştırma yapar. Bu araştırmanın etkisiyle Şeyh Bedrettin, araştırmacıların ve sanatçıların ilgisini çekmeye başlar. Araştırma sonuçları Simavna Kadısıoğlu Şeyh Bedrettin adıyla 1924 yılında yayınlanır. Bu çalışmayla Şeyh Bedrettin'in tarihî kimliği ve adının karıştığı isyan hareketi gündeme gelir. Şerefettin Yalpkaya'nın çalışmasından sonra Şeyh Bedrettin çok sayıda araştırmaya konu olur. "Şeyh Bedrettin, hakkında yapılan ilmî araştırmalara paralel çizgide çeşitli sanatkârlar tarafından edebî eser seviyesinde ele alınmış, sanatkârların estetik anlayışına, bakış açısına ve ideolojik kodlamasına bağlı olarak farklı şekillerde yorumlanmıştır." (Gariper vd. 2007: 154). Nazım Hikmet, Yalpkaya'nın çalışmasından hareketle 1929 yılında Kab-

lettarih şiiirinde ve 1936'da Simavne Kadısı Ođlu Őeyh Bedrettin Destanı'nda Őeyh Bedrettin'i edebî eser seviyesinde konu edinir. Nazım Hikmet'in bu eserlerinde "Őeyh Bedrettin'in kiŐiliđinde takdim ettiđi 'toplumcu, idealist, paylaşımcı, materyalist, feodal dűzen karŐıtı ihtilalci halk kahramanı' imajı, sonraki yıllarda sol kesimin hem popűler tarihçiliđinde hem de sanat ve edebiyatında bu tarihsel saptırma dođrultusunda idealist toplumcu bir yaklaşımla işlenmeye ve yűceltilmeye çalıŐılır" (Ocak, 1998: 141). Őeyh Bedrettin'e karŐı sol kesimde Nazım Hikmet öncűlűđűnde baŐlayan ideolojik kodlama, tarihî gerçekliđi yeterince ortaya konulamamıŐ Őeyh Bedrettin etrafında devletin sűműrű dűzenine baŐkaldırın materyalist bir kahraman imgesi oluŐturur. Sol kesim tarafından oluŐturulan Őeyh Bedrettin imgesi 1990'dan itibaren, İslámcı kesim tarafından, "solun elinden kurtarılmaya", materyalist kimlikten sıyrılmaya, kısaca bir anlamda "sol ideoloji tarafından sahiplenilmiŐ bu tarihsel Őahsiyeti geri almaya yűnelik yayınların konusu yapılır. Bu yayınlarda Őeyh Bedrettin'in sanıldıđı gibi İslám dinine karŐı olan materyalist dűŐűnce adamı ya da isyancı bir Batını deđil, aksine Sűnni İslám'a sıkı sıkıya bađlı ciddi bir álim ve mutasavvıf olduđu tezi savunulur" (Ocak, 1998: 141). Őeyh Bedrettin'in birbirine karŐı olan iki ideolojik grup tarafından kullanılması ya da taraf yapılmaya çalıŐılması hayatının iki grup için de yorumlanmaya műsait olmasından kaynaklanır.

Sanatçı, eserini ortaya koyarken gerçekliđi kendi içinde olan kurmaca bir dűnya inŐa etme çabasındadır. Yer yer olađan gerçeklikle keŐiŐe de bir eserin gerçekliđi ve tutarlılıđı kendi içinde sorgulanır. Sanatçı, diŐ dűnyadaki herhangi bir nesneyi, kiŐiyi, eŐyayı vb. eserinde kullanabileceđi gibi tamamen kendi hayalindeki yapılarla da eser meydana getirebilir. Eserine konu olarak tarihî nesnelere sečen sanatçılar için tarih, kurmaca dűnyalarında yeniden inŐa edebilecekleri bir malzeme hâline gelir.

"Temelde sanat eseri için tarih amaç deđil araçtır. Sanat eserinin tarihin gerçekliđini bulup çıkarmak, ona görünűrlűk kazandırmak gibi temelde bűyle bir varlık sebebinden sűz etmek pek dođru olmaz. Sanat eseri tarihten aldıđı malzeme ile kurmaca bir dűnya oluŐturmanın, estetik bir yapı kurmanın peŐindedir. Bunun yanında tarihin gerçekliđini ortaya koyma çabasına giriŐmiŐ, olayların ve olguların gerçekliđini sanat eserinin dűnyasında sergileme uđraŐına giriŐmiŐ eserlerle de karŐılaŐılır. Fakat bu tűr eserler gittikçe sanat eserinin estetik dűnyasından uzaklaŐarak öğretilici

yahut bir düşünceyi yaymaya yönelik olmaktan kurtulamaz. Bu tür eserler içerisinde estetik kadro ile ideolojik tabakayı birlikte yürütme başarısına ulaşan az sayıda ürünle karşılaşılır." (Gariper, 2006: 118)

Bilim ve sanat dünyasında Şeyh Bedrettin'in adının duyulmasının ardından onu konu edinen çok sayıda eser yazılır. 1969'da Orhan Asena Simavnalı Şeyh Bedrettin adıyla bir tiyatro kaleme alır. Bunu Erol Toy'un 1973'te iki cilt olarak yayımlanan Azap Ortakları romanı takip eder. Hilmi Yavuz 1975'te Bedrettin Üzerine Şiirler başlığı altında İkinci Yeni duyarlığından beslenen bir şiir kitabı çıkarır. Mustafa Necati Sepetçioğlu, Darağacı romanını 1979'da yayımlar. Tiyatro oyuncusu ve yazarı Mehmet Akan 1986'da aynı konuda Hikâye-i Mahmud-i Bedrettin oyununu kaleme alır. Şair Ahmet Telli çeşitli şiirlerinde Şeyh Bedrettin'i şiir diliyle işler. Nâzım Hikmet'e yakınlığı ile bilinen Sovyet yazarı Radi Fiş bir roman yazar, bu roman Ben de Halimce Bedrettinem adıyla Türkçeye çevrilir. Durali Yılmaz, 2002'de çalışma konumuz olan Şeyh Bedrettin İsyancı Bir Sufinin Darağacı Yolculuğu romanını yayımlar. Son olarak Kadir Mısıroğlu imzasıyla 2005 yılında Kavuklu İhtilâli Şeyh Bedrettin adlı küçük hacimli roman yayımlanır.

I. Durali Yılmaz'ın Şeyh Bedrettin İsyancı Bir Sufinin Darağacı Yolculuğu Romanı

İsyancı Bir Sufinin Darağacı Yolculuğu romanında Şeyh Bedrettin, en önemli eseri kabul ettiği Teshil'i bitirdiği sahne ile romanın dünyasındaki yerini alır. Teshil, Şeyh Bedrettin'in olgunluk eseri olacak ve bu eser Musa Çelebi'nin kurmayı düşlediği büyük cihan devletinin hukuk kitabı olacaktır. Ancak Çelebi Mehmet'in kardeşini yenmesiyle bu arzu gerçekleşemeyecek bir hayale dönüşür. Şeyh Bedrettin'in içinde bulunduğu psikolojiyi belirtmek amacıyla fıkıh kitabı Tehsil'in başındaki not epigraf şeklinde verilerek romana başlanır. "Allah, beni, zalimlerin elinden ve zâlimlerin yardımcı ve yandaşlarının şerrinden korusun. Bütün ayıplarımı ve kusurlarımı örtsün. Felaketlerimi ve üzerime gelecek bütün kötülükleri giderip yok etsin..." (Yılmaz, 2002: 9). İznik, 26 Temmuz 1413 Çarşamba tarihini taşıyan bu notta, Şeyh Bedrettin, kendisine güven vermeyen bir çevrede bulunduğunu, sürgünde olduğu için bulunmaya zorlandığını ve kendini bekleyen kötü niyetli kişilerin eylemlerinden Allah'a sığındığını ifade eder.

Yaşamı boyunca çok sayıda eser yazan Şeyh Bedrettin'in eserlerinin sayısını Bursalı Mehmet Tahir otuz sekiz olarak verir, eserlerin birçoğunun nüshası bu-

gün yoktur (Severcan, 1996: 7). Şeyh Bedrettin'in bilinen en önemli iki eseri Teshil ve Vâridât'tır. Teshil'i bizzat kendisi hazırlayan Şeyh Bedrettin, bu eseriyle hukuk alanında daha önce örneğine rastlanmamış bir kitap ortaya koymayı hedefler. Vâridât ise Şeyh Bedrettin'in sohbetlerinde anlattıklarının müritleri tarafından yazıya geçirilmesiyle oluşturulan toplama kitaptır.

Şeyh Bedrettin'in Marksist ideolojinin içine çekilmesi Börklüce Mustafa ile Torlak Kemal önderliğinde gerçekleştirilen isyana, İslâm'ın kaidelerine karşı görüşleri ise Vâridât'a dayandırılır. Onun Vâridât'ta İslâm dininin kaidelerine aykırı söylemleri, adının karıştığı isyan hareketiyle birleşince Şeyh Bedrettin'i idam sehпасına götüren süreç hızlanır. Vâridât'ta,

1. "Doğrusu biz emaneti göklere, yeryüzüne ve dağlara sunduk.' Ben bu sözle Allah'ın sureti anlamına geldiği düşüncesindeyim çünkü Âdem Allah'ın bir sureti biçiminde yaratılmıştır." (Şeyh Bedrettin 1990: 10)
2. "(Hicrî) Sekiz yüz sekiz yılı cuma gününde yeşiller giyinmiş iki kişi gördüm. Birinin elinde Allah'ın selamı ona olsun İsa'nın ölüsü vardı. O iki kişi sanki bana İsa'nın bedeninin öldüğünü ima ediyorlardı. Allah daha iyi bilir. Halk tabakasının iddia ettiği gibi ölü bedenlerin yeniden dirilmesi doğru değildir. Fakat öyle bir zaman gelebilir ki insanlardan kimse kalmazsa yeniden topraktan babasız ve anasız insan doğar ve evlenmeye çoğalır." (Şeyh Bedrettin 1990: 17)
3. "Cennet ve cehennem ile ayrıntıların anlamlarının cahillerin akıllarından geçen anlamlarla ilgisi yoktur." (Şeyh Bedrettin 1990: 17)

şeklinde İslâm inanç sistemiyle uyuşmayan söylemlerin yanında Vâridât'ta Şeyh Bedrettin kendi özelliklerinden de bahseder. "Bazı zamanlar okumaya dalmış olduğumda gönlüme sanki pırl pırl parlayan birtakım kişilerin görüntüsü düşer. Düşüncelere dalar ve bu kişilerin görüntüleri beni meşgul eder. Her ne kadar bu düşünceyi gönlümden atmaya çalışsam da atamam. Bir de bakıyorum ki ertesi gün o kişi beni ziyaret etmeye geliyor ve onu bilfiil görüyorum" (Şeyh Bedrettin, 1990: 35). Kendi mistik yönünü vurgulayan böyle bir anlatımla Şeyh Bedrettin'in saygınlık kazanması kolaylaşır. Şeyh Bedrettin'in Vâridât'ı, Şeyh'in kerametlerini ve dinî konulardaki görüşlerini öğrendiğimiz eseridir. Bu eserin Şeyh Bedrettin'in bizzat kendisi tarafından yazılmayıp onun sohbetlerine katılan müritleri tarafından sonradan yazıya geçirilmiş olması eserin güvenilirliği açısından kaygan bir zemin oluşturur.

Börlüce Mustafa ve Torlak Kemal'in kıyı Ege'de Osmanlı Devlet'ine karşı başlattıkları isyanın motivasyonu olarak devletin yönetim ve vergi konularındaki baskıcı tavrı gösterilir. Devlet sistematığına bir başkaldırı meydana getiren isyan, Marksist ideoloji ile bu noktada bağdaştırılır.

Şeyh Bedrettin'i Marksist ideoloji ile eserlerine taşıyan sanatçıların görüşlerini dayandırdıkları iki önemli nokta isyan ve Vâridât'tır. Teshil ise hukuk alanında yazılmış aklı hitap eden bir kitaptır. Çalışmamıza konu olan romanda kurgu Teshil üzerine oturtulur.

Kahire'de eğitimini ve tasavvufi anlamda olgunlaşmasını tamamlayan Şeyh Bedrettin, Edirne'ye geri dönmelerinden sonra Rumeli'de sultanlığını ilan eden Musa Çelebi'den kazaskerlik teklifi alır. Romanda Şeyh Bedrettin'in devlet teşkilatında görev almak gibi bir amacının olmadığı tek isteğinin Teshil'i bitirmek olduğu, ısrarlar nedeniyle görevi kabul ettiği vurgulanır. İstemediği bir makama oturmasına rağmen Şeyh Bedrettin, bu görevi içselleştirerek kendisine ulvî bir amaç belirler. Bu dönemde Osmanlı devleti iki koldan yönetilmektedir. Rumeli'deki yönetimin kazaskeri olan Şeyh Bedrettin, Anadolu'nun yazgısının değişmesini, yüzyıllardır süren kargaşanın sona ermesini istemektedir. Fıkıh konusundaki ününü herkesin bildiği Şeyh Bedrettin, Musa Çelebi ile beraber, cihana hâkim bir hukuk devleti kurmak ister. Bu nedenle fıkıh alanındaki çalışmalarına çok önem verir. Fıkıh alanında devrim yapmak isteyen Şeyh Bedrettin Teshil'i bitirmek ister.

"Şeyh Bedrettin, Musa Çelebi'deki cevheri gördü; onun, Rumeli ve Anadolu'yu kurtuluşa götüreceği bir büyük lider olduğuna inandı. O andan itibaren bir büyük cihan devleti düşledi. Bu cihan devletinin hukuk temellerini atmak da kendisine düşüyordu... O, insani olanı dini olana ezdirmeyen, aristokrasiyi halkın üstüne çıkartmayan bir hukuk düzeninin temellerini atacaktı. Aslolan da bu temeldi; kılıç ve kana dayanan bir temel üzerine cihan devleti kurulamazdı. Süreklilik ancak kalem ve mürekkeple olabilirdi." (Yılmaz, 2002: 11-12)

Şeyh Bedrettin'in hayalini kurduğu hukukî temeller üzerine oturacak olan cihan devleti daha kurulma aşamasındayken, yerini klasik Osmanlı devlet yapısına bırakır. Çünkü Musa Çelebi, kardeşi Çelebi Mehmet'le girdiği iktidar mücadelesini kaybeder. Musa Çelebi'nin ölümü, Şeyh Bedrettin için zor günlerin başlangıcı olur. Hâkimiyeti eline alan Çelebi Mehmet, Musa Çelebi'nin

Rumeli’de kurmaya başladığı düzeni dağıtır. Dönemin kazaskeri olan Şeyh Bedrettin, ilmine hürmeten infaz edilmez, İznik’e sürgüne yollanır.

“Şeyh Bedrettin, tanınmış bir bilgindi. Onun hakkında karar vermek için epeyce düşünen Mehmet Çelebi, çevresindeki bilginlere danışarak fermanı çıkardı: Şeyh Bedrettin, İznik’te oturmaya zorunlu tutulacak, kendisine bin akçe aylık verilecek, şehrin dışına çıkmamak kaydıyla dilediği gibi yaşayabilecek, diledikleriyle konuşabilecekti. Ziyaretine gelmek isteyenlere asla engel çıkarılmayacaktı. Durumu öğrenen Şeyh Bedrettin, kendisine bağlanan aylığa şaşırı. Bu, devletin en üst düzey görevlilerine ödenen paraydı. Neredeyse kazaskerlik aylığını aynen veriyorlardı. Kitaplarından başka mal varlığı olmayan Şeyh Bedrettin, kendisine bir fermanla bildirilen bu karar üzerine ailesini yanına alarak, Edirne’den İznik’e doğru yola çıktı.” (Yılmaz, 2002: 16)

Şeyh Bedrettin’in torunu Hafız Halil Menakıbnamesi’nde dedesinin kazaskerlik görevini istemediğinden, ısrarlar sonucu kabul etmek zorunda kaldığından bahseder. Romanda ise Şeyh Bedrettin ısrarlar sonucu kabul ettiği görevi içselleştirdiği ve Osmanlı hukuk sistemini benzeri görülmemiş bir seviyeye çıkarmayı hedeflediği yorumu yapılır. Musa Çelebi’nin devrilmesini takip eden süreçte İznik’e sürgüne yollanan Şeyh Bedrettin, kendisini çalışmalarına verir.

Romanda, Şeyh Bedrettin, Musa Çelebi’nin öldüğü haberini aldığı anda içini büyük bir hüznün kaplar. O sırada dışarıda sesler duyan Şeyh, gelen sesleri dinler ve insanlar hakkında yorumda bulunur.

“Sesler duydu Şeyh Bedrettin; içinde bulunduğu girdaptan çıkıp dinledi: İnsanlar, Mehmet Çelebi için şenlik yapıyorlardı Sultan Musa’nın sarayının etrafında ve Edirne sokaklarında!.. Sabah, Musa Çelebinin savaşı kazanması için göklere açılan eller, şimdi Mehmet Çelebi için alkış tutuyordu... İnsanlar, insancıklar... Her birine bir Tehsil gerekti onların, yoksa Bayazıt Paşaya, Evronos Paşaya yem olurlardı; onlara daha çok ölücü adam gerekti sonunda bol bol ganimet getiren savaşlar için... Onlar öleceklerdi din için, vatan için, sultan için; paşalar ve beyler mala mülke konacaklardı.” (Yılmaz, 2002: 14-15)

Aklından bu düşünceleri geçiren Şeyh Bedrettin, insanların kimliksizliği karşısında büyük üzüntü duyar. Şahıslara bağlı yaşamaya alışan insanlar, kendi görüş ve inançlarına göre değil iktidara göre şekil almaktadırlar. İşte Şeyh Bedret-

tin'in amacı bu insanlara yol yordam, hak adalet öğretmektir. Bunu da Tehsil ile yapabileceğine dair inancını kaybetmez.

Musa Çelebi'nin haberini ilk aldığı anda aklından Tehsil'i Meriç'e atmayı geçirir. Sonra bu kitabın onun için ne demek olduğunu aklına gelir ve bu düşüncesinden vazgeçer. "Nil, bütün kitaplarını alıp götürmüştü ama Meriç nasıl taşıyabilirdi Tehsil'i? Tehsil gelecekti, Tehsil aydınlıktı, Tehsil bütün bir insanlıktı ve Tehsil, Şeyh Bedrettin'in yüreği idi" (Yılmaz, 2002: 14).

Tehsil'i İznik sürgünündeleyen tamamlayan Şeyh Bedrettin, kitabı sayesinde sürgün hayatının sona ereceğini düşünür. Eserini padişaha sunmak için bir mukaddime yazması gereken Şeyh Bedrettin, bu mukaddimeyi yazmakta zorlanır. Musa Çelebi'nin hükümdar olduğu sağlam bir hukuk sistemi üzerine kurulmuş bir devleti hayal ederek yazdığı kitabını şimdi başka bir hükümdara sunmak zorunda kalır.

Edirne'deki kazaskerliği sırasında, Çelebi Mehmet tarafından, Musa Çelebi'nin alt edildiği haberini almasıyla Şeyh Bedrettin, büyük bir umutsuzluğa sürüklenir ve içinde bulunduğu ruh hâlini yıllar önce Mısır'da yaşadığı bir hadiseyle anlamlandırır. "Meriç'in sesini duyar gibi olan Şeyh Bedrettin, tıpkı yıllar önce bütün kitaplarını Nil nehrine attığı günkü gibi hissetti kendini: Yapayalnız umutsuz" (Yılmaz, 2002: 13). Bir rivayete göre Şeyh Bedrettin, Hüseyin Ahlati ile tanışmasından sonra onun cezbesine kapılarak tüm kitaplarını Nil Nehrine attığı söylenir. Roman da bu hadiseye paralel olarak Şeyh Bedrettin'in henüz tamamlanmayan Tehsil'i Meriç Nehrine atmak istediğinden bahsedilir.

"O zaman kitaplarını Nil'e atıp Hüseyin Ahlati'ye koşmuş ve onunla kendini yeniden yaratmıştı. Meriç kıyısında ise bizzat kendi elleriyle yazmakta olduğu bir kitaba, Tehsil'e sarılmıştı dört elle. Bütün kuşkularını, bütün umutsuzluklarını önündeki kâğıtlara dökülen kara yazılara yükleyerek, geleceğe en aydınlık notlar düşmüştü. Şimdi ise Tehsil'in sayfaları önünde, İznik gölünün mavi penceresinden geleceğe bakıyordu. Fakat her şey sisliydi ve hiçbir şey seçilemiyordu." (Yılmaz, 2002: 15)

Şeyh Bedrettin, Nil'e kitaplarını atıp şeyhine sığınmışken, Meriç'in kenarında sığınacak kimsesi olmadığından, kendi kitabı Tehsil'e sığınır, hayatını adadığı kitabını yok etmekten vazgeçer. Kitabını İznik'te sürgündeleyen tamamlayan Şeyh'in geleceğe düşmek istediği aydınlık notlar ise sise bürünür. Kitaplarını Nil'e attığı zaman, Hüseyin-i Ahlati'nin rehberliğinde bilinenin ötesindeki soyut

alana geçen Şeyh Bedrettin, içinde bulunduğu açmazdan kendini kurtuluşa götürecek olan manevi hazza ulaşmıştır.

“Hüseyin Ahlati, onu görünenin ötesine alıp götürdü. O zaman Bedrettin’in yüreğinde bütün bir insanlığın geçmişini ve geleceğini okudu ve insanlıkla bütünleşti, Tanrıyla bütünleşti. Sonra her bir şey yerli yerinde oturdu kafasında; bütün kuşkular ve korkular silinip gitti. Bedrettin kendini yeniden yarattı, Tanrıyı yeniden şekillendirdi.” (Yılmaz, 2002: 14)

İznik gölünün mavi penceresinden geleceğe bakan Şeyh Bedrettin, hayat mücadelesinde yalnızdır. Üstelik müritleri, ailesi, Anadolu ve Rumeli halkı kendisinden medet ummaktadır. İçinde bulunduğu durumdan kaçma şansı yoktur. Şeyh Bedrettin, İznik’teki mahpusluğundan kurtulmak için çare arar. Çünkü İznik ona kaybettiklerini, içinde bulunduğu ümitsizliği hatırlatmaktadır. “Genelde zorunlu ikamet için adalar seçildiği hâlde, onun için şehir seçilmişti, üstelik devletin en gözde şehirlerinden biri” (Yılmaz, 2002: 33). Devletin en gözde şehirlerinden birinde olduğunun farkında olmasına rağmen, burada bulunmak onun için giderek çekilmez bir hâl gelir. Çünkü bu şehre zorunlu olarak gönderilmişti ve şehir içinde istediği ile görüşme ve gezme hakkına da sahip olmasına rağmen Şeyh Bedrettin’in akli İznik surlarının girişinde bırakmış olduğu özgürlüğünde kalmıştır.

İznik’teki sürgün hayatından kurtulmak için Teshil’i padişah Çelebi Mehmet’e sunup ondan ilmi ve ilmin ötesini öğrendiği diyarlara gitmek için izin istemeyi düşünür. “Kader ağlarını ne çabuk ve acımasız örüyordu!.. Mehmet Çelebi için bir iki övgü kelimesi yazıp Teshil’i tamamlamaya karar verir. Teshil, Mehmet Çelebi’ye ulaşır ulaşmaz belki de bu şehirdeki tutsaklık bitecekti; tekrar Mısır’a, Türkistan’a ve başka diyarlara gidecekti” (Yılmaz, 2002: 61). Ancak bu arzusunun önüne devrin padişahına duyduğu öfke geçer ve onu aşılması zor bir ikileme sürükler. İçinde bulunduğu durumdan kurtulmak istemesine rağmen, Musa Çelebi’ye duyduğu bağlılık nedeniyle Çelebi Mehmet için bir türlü methiye yazamaz. İçinde bulunduğu hâli Yunus Emre gibi mısralara dökmek istediğinde ise bir bilgin olduğu aklına gelir.

“Şeyh Bedrettin’in kalbine bir kırgınlık, hatta bir öfke yürüdü devrin padişahı Mehmet Çelebiye karşı. Bir hırsla kamışını hokkadan aldı; tıpkı Yunus gibi yüreğindeki kırgınlık ve öfkeyi gelecek kuşaklara ulaştırmak istiyordu. Dizi dizi mısralar yazmak geliyordu içinden. Hayır olamazdı, o bir bilgindi;

insanların yücelmesi düzeninin sağlıklı yürümesi için ilmini kâğıtlara döküyordu.” (Yılmaz, 2002: 27)

Romanın dünyasında Şeyh Bedrettin, İznik'teki sürgün hayatında, âlim olmanın getirdiği soğukkanlılık ile özgürlüğünden mahrum bırakılmanın üzüntüsüyle dolup taşan duyguları arasında sıkışmış durumdadır. Yıllar önce Mısır'dayken de bir bunalıma düşmüş, onu kurtaran şeyhi Hüseyin-i Ahlati olmuştur. Şimdi ise kendisini kurtaracak kimse yoktur. Üstelik kendini Anadolu ve Rumeli'de zulüm gören insanlara yardım etmek mecburiyetini içinde hissetmektedir. Şeyh Bedrettin, bu çaresizlik içinde İznik'ten geçmişine ve Anadolu'nun hâline bakar.

Şeyh Bedrettin, sürgünde hayatını sorguladığı sırada evliliklerini düşünür. İlk eşi "Cazibe"yi büyük bir özlem ile anar. Şeyh Bedrettin, ilk aşkı aynı zamanda çocuğunun annesi olan Cazibe'yi bir hastalık nedeniyle erken kaybetmiştir. Bu ölümle sarsılan Şeyh Bedrettin, annesinin isteği üzerine yeniden evlenir. Ancak o ilk aşkını unutamaz ve onun kendisiyle evlenmeden önceki inancı olan Hıristiyanlık inancına mensup kişilerle konuşarak onu tanımadan önceki hâlini kavramak ister. Sakız adasındaki Hıristiyanlarla görüşmeler yaparken aradığı aslında Cazibe'nin ilk gençlik yıllarıdır.

"Yoksa Şeyh Bedrettin, Sakız'da papaz ve rahiplerle uzun uzun sohbetlere dalarak, Câzibe'nin o hiç tanımadığı ilk gençlik yıllarını mı arıyordu? Sadece adadaki papaz ve rahipler değil, bütün Hristiyanlar, Şeyh Bedrettin'e hayran olmuşlardı. Onda yalnız Hristiyanlığı ve Müslümanlığı değil, bütün bir insanlık dinini görüyorlar; onu dinlerken sıradanlıktan yüceliğe, yani insan olmanın bilincine eriyorlardı." (Yılmaz, 2002: 32)

Şeyh Bedrettin'in Hıristiyanlar ile yakın ilişki içinde bulunması, Aydın ve Manisa yöresinde meydana gelen isyana Hıristiyan kesimin de dâhil olması Şeyh Bedrettin'in isyana taraftar toplamak amacıyla mı bu dine mensup insanları yanına çekmeye çalıştığı sorusunu akıllara getirir. Romanda bu sorunun cevabı romantik bir nedene bağlanarak Şeyh Bedrettin'in ölen ilk eşinin Hıristiyan olmasıyla açıklanır.

Tarihî kaynaklara göre Şeyh Bedrettin'in Hıristiyan tebaa ile yakın ilişki kurmasının birden fazla nedeni vardır. Şeyh Bedrettin'in annesi Grek kökenli bir Hıristiyan'dır, annesi vesilesiyle daha çocukluğunda Hıristiyanlığı tanımaya başlar. "Bedrettin Mahmud'un ailesinin Hıristiyan kökenli tek üyesi yalnız annesi değil, eşi ve bir gelini, yani oğlu İsmail'in hem annesi hem karısı, Menâkıb yazarı

Halil'in annesi olmak üzere iki kişi daha olacaktır" (Ocak, 1998: 146). Bu aile üyelerinin Şeyh Bedrettin'in Hıristiyanlara karşı olumlu bir bakış geliştirmesine neden olacağı söylenebilir. Aile üyeleri dışında Şeyh Bedrettin'in Hıristiyanlıkla münasebetinin mekânsal bir boyutu da vardır. Menakıbnâme'de belirtildiğine göre Şeyh Bedrettin'in babası Kadı İsrail, Simavna'yı fethettikten sonra oranın kilisesini kendine ev yapmıştır (Halil, 2015: 33). Kiliseden bozma bir evde büyüyen Şeyh Bedrettin'in aile üyelerinin de etkisiyle Hıristiyanlara karşı normalden fazla hoşgörü gösterecek olması doğal karşılanması gereken bir durumdur.

Kutsal topraklar ve Kahire Şeyh Bedrettin'in yaşamında kırılma noktalarıyla karşılaştığı mekânlardır. Kahire'de bulunduğu dönemde Hüseyin Ahlati ile karşılaşır. Bu karşılaşma sonucu Şeyh Bedrettin ilimle uğraşan genç bir âlim iken tasavvuf yoluna giren ateşli bir müride dönüşmeye başlar. Bu dönüşüm hayatının ilerleyen döneminde fikirlerinin şekillenmesinde etkin rol oynayacak ve ismiyle bütünleşen "şeyh" unvanına sahip olmasını sağlayacaktır. "Heş be Hiş yazarının ifadesine göre Şeyh Bedrettin'in yaradılışı zaten tarikat yoluna uygundu bunun yanı sıra etkisi altına girdiği Şeyh Hüseyin-i Ahlâtî'nin çağdaşları tarafından hekim, tabip ve veli şeklinde düşünülmesi onun sadece sofî olmayıp aynı zamanda bir tabip ve filozof olduğunu da göstermektedir" (Yaltkaya, 2001: 32-33). Bunların neticesinde genç Bedrettin, Hüseyin-i Ahlâtî'nin şöhreti ve karizması karşısında kayıtsız kalamayarak yaradılışındaki uygunlukla tasavvuf yoluna girmiştir. Şeyhinden tasavvufun yanında ilerleyen dönemdeki görüşlerini şekillenmesinde büyük rol oynayacak olan felsefeyi de öğrenen Bedrettin Mahmud, bilimin somut çizgisinden, tasavvuf ve felsefenin soyut, mistik çizgisine bu dönemde geçiş yapmış ve hayatı boyunca somut alan ile soyut alan arasında sıkışmaktan kendini alamamıştır.

Romanın dünyasında, ömrünün şaşaalı günleri geride kalmış, sürgün edilmiş bir devlet adamı, içinde Anadolu ve Rumeli'nin feryadını hisseden, bu feryadı dindirmek için bilim adamı mantığıyla mutasavvıf duyularını arasında gidip gelen Şeyh Bedrettin'in psikolojisi, itibarı gibi hırpalanmış durumdadır. Ruhsal çöküntü yaşayan Şeyh Bedrettin, yıkım yaşadığı Anadolu topraklarından uzaklaşmak ister. Teshil'i de amacına hizmet etmek için kullanmayı düşünür. Ancak büyük bir amaçla başka bir hükümdar için yazmaya başladığı kitabı Çelebi Mehmet'e sunmak Şeyh Bedrettin için zor bir iştir. "Mukaddimeyi yazmak binlerce eser yazmaktan daha zor geliyordu şimdi Şeyh Bedrettin'e. Çünkü Teshil'i, Musa Çe-

lebinin kuracağı cihan devletini düşleyerek kaleme almıştı. Şimdi ise Mehmet Çelebi oturuyordu tahtta ve mukaddime onun için yazılacaktı” (Yılmaz, 2002: 52).

Zorlanmasına rağmen İznik'teki sürgünün sonlanıp, ilmi ve ilmin ötesini öğrendiği topraklar olan Mısır topraklarına geri dönebilmek arzusuyla, mukaddimeyi yazar ve sultana gönderir. Şeyh Bedrettin'in kutsal topraklara gitmeyi amaçladığı günlerde şeyhin müritleri Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in Aydın ve Manisa yörelerinde Osmanlı Devleti'ne karşı büyük bir isyan başlatmışlardır. Mukaddimesine cevap alamayan Şeyh Bedrettin, izni kendisi istemek için İznik'ten ayrılır. Bu hareketin isyana destek olarak algılanması sonucu onun isyanı desteklediği anlamı çıkarılır.

Tarihi kaynakların çoğunda isyan, Şeyh Bedrettin'in padişahlık hevesine düşüp müritleri Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'i kıskırttığı, onların isyan çıkarmasının ardında da kendisinin ayaklandığı şeklinde anlatılır. Bu kaynaklar arasında, İbn-i Arabşâh'ın Ukûdü'n-Nasîhası, Aşıkpaşazâde Tarihi, İdrîs-i Bitlisî'nin Heşt Be Hişt'i sayılabilir. Ayrıca Giese'nin neşrine çalıştığı yazarı bilinmeyen eserde de Şeyh Bedrettin'in Osmanlı Devleti'ne karşı ayaklandığı anlatılır. Bazı tarihi kaynaklarda ise sadece Börklüce ve Torlak'ın isyanları anlatılır, Şeyh Bedrettin'den bahsedilmez. Fatih devri âlimlerinden Şükrüllah bin Şihabüddîn'in Behçetü't Tenvârihi ve Dukas'ın tarihi bu kaynaklara örnektir. Osmanlı tarih yazıcılığında yazarların padişaha bağlı olduğu düşünülürse idam edilen Şeyh Bedrettin'in isyancı bir saltanat heveslisi olarak kayda geçirilmesi yadırganacak bir durum değildir. İsyanda Şeyh Bedrettin'den bahsetmeyen kaynakların da olması bu konuyu yoruma açık hâle getirir. Şeyh Bedrettin'in torunu Hafız Halil'in Menakıbnamesi'nde ise Şeyh Bedrettin'in devlete baş kaldırmak gibi bir amacının olmadığı, Rumeli'ye geçmesinin nedeninin Çelebi Mehmet'ten hacca gitmek için izin istemek olduğu anlatılır (Halil, 2005: 148). Torunun dedesi için yazdığı bir eserde yeterli nesnellikte olamayacağından Şeyh Bedrettin'in isyana etkisi ya da katkısı yoruma açık görünmektedir.

I.I. İsyancı Bir Batını yahul Yanlış Anlaşılmiş Bir Sufi; Şeyh Bedrellin

Şeyh Bedrettin İsyancı Bir Sufi'nin Darağacı romanında, Börklüce Mustafa ile Torlak Kemal'in çıkardığı ayaklanma, bu ikilinin Şeyh Bedrettin'e olan yakınlığı

ve isyan sonrasında gelişen olayların Şeyh Bedrettin üzerindeki etkisi geniş yer tutar.

İznik'te, Teshil'i bitirdikten sonra iç dünyasına yönelen Şeyh Bedrettin, en yakın adamı Börklüce Mustafa'nın gönderdiği bir nottan oğlunun ölüm haberini alır, bunu üzerine Börklüce'ye torunu Halil'i İznik'e getirmesini söyleyen bir not yollar. Notu alan Börklüce Mustafa, Halil'i de yanına alarak İznik'e gider. İznik surlarının girişinde Şeyh Bedrettin'in kazaskerlik döneminde yakın arkadaşlık kurduğu Torlak Kemal ile karşılaşılır. Torlak Kemal, yaşanan hadiselerden sonra ne yapacağını bilememiş, Şeyh Bedrettin'le konuşmak, ondan akıl almak için İznik'e gelmiştir.

Şeyh Bedrettin'in yanına varıp Teshil'i bitirdiğini öğrendiklerinde çok mutlu olurlar. Rumeli'deki yönetimde Musa Çelebi'nin ve Şeyh Bedrettin'in yanında yer alan bu iki mürit, Şeyh Bedrettin'e ve onun hayalini kurduğu devlet düzeyine gönülden bağlanmışlardır. Bu nedenle Teshil, onlar için büyük bir umut kaynağı olarak anlam kazanmaktadır. Şeyh Bedrettin içinse Teshil, sürgünden kurtulmasına yardım edebilecek bir araçtır. Teshil'in hayallerindeki devletin temeli olduğuna inanan Börklüce ve Torlak, Şeyh Bedrettin'in bu hayalden vazgeçmesini ve kurmak istedikleri düzeni parçalayan Çelebi Mehmet'e göndermesini yadırgarlar. Şeyh Bedrettin, müritlerine Anadolu'yu refaha kavuşturmak için zulmün olduğu her yere Teshil'deki öğretiyi yaymalarını, bu sayede yürekleri aydınlatmalarını ister. Kendisi pes etmiş görünmektedir.

"Anadolu bir feryattır!.. Şimdi siz, bu feryadın içinde olacaksınız ve bu feryadı bütün benliğinizde duyacaksınız ki, Teshil, Anadolu'nun her bir köşesine harf harf düşsün. Bir zamanlar birer süvari olup Musa Çelebinin ordusuna koşan bu harfler, bu kez birer kandil olsun ve yürekleri aydınlatsın." (Yılmaz, 2002: 72)

Çelebi Mehmet'in yönetiminden memnun olmayan Şeyh Bedrettin, Anadolu'nun geleceğine dair görüşlerini anlatır. Ona göre iktidarı tekeline alan Çelebi Mehmet, Anadolu'da bozulan düzeni, yeniden kurabilmek için sert bir tavır alacaktır. O, Çelebi Mehmet'in yönetim anlayışını "Anadolu'ya gözdağı vermek" şeklinde ifade eder ve yönetimin insanları ezmeyi amaçladığını söyler. Şeyh Bedrettin'in görüşleri üzerine Börklüce, Aydın bölgesindeki yerel yönetimdeki değişiklikten bahseder. "Bulgar kralının oğlu Aleksandr Sisman, Süleyman İsmail oldu ve sözünü ettiğiniz bu yöreye vali atandı. Mehmet Çelebi de kralın

kızını haremine aldı. Yani padişah efendimiz bundan böyle Aleksandr Sisman'ın akrabasıdır!.." (Yılmaz, 2002: 74).

Şeyhlerinden dinlediklerini, kendilerince kavrayan Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal, Şeyh Bedrettin'in işaret ettiği Aydın yöresine giderek orada faaliyetlerine başladılar. Kısa sürede onların Şeyh Bedrettin'in adamları oldukları kulaktan kulağa yayılır. Yönetimden memnun olmayan yöre halkı, hoşnutsuzluğunu dile getiremeyip, kendilerine yol gösterecek bir kurtarıcı ararken çıkıp gelen Şeyh Bedrettin'in adamları bir anda halkın aradığı, sığınmak istediği kurtarıcılar konumuna yükselirler. Bunun yanına Şeyh Bedrettin ve Teshil etrafında oluşmaya başlayan efsaneler de eklenince kısa sürede dikkatleri üzerlerine çekmeyi başaran Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal, bölgede yapılanma taraftar toplarlar.

Börklüce ve Torlak'ın çevresinde hızla biriken kalabalık, Osmanlı'nın vergi yaptırımları altında ezilmiş durumdadır. Bölgede el değiştiren yönetim, faturayı halka kesmiş, halk bir yılda çift vergi vermek zorunda bırakılmıştır. Böyle bir durumda Osmanlı yönetimine karşı nefret duymaya başlayan halk, kendilerine eşitlikçi bir yaşam vadeden, üstelik bunu Şeyh Bedrettin gibi bir din büyüğünün duası ile yapan Börklüce ve Torlak'a yürekten inanır.

"...İnsanlar, Aydınoğlu Cüneyt Beye vergilerini vermişler, kışa hazırlanıyorlardı ki, Cüneyt Bey onları, Mehmet Çelebi'ye sattı. Bu sırada Bulgaristan'ı alan Mehmet Çelebi, Bulgar kralının kızına âşık olmuş ve onunla evlenmişti. Kralın oğlu Aleksandr Sisman'ı da Süleyman İsmail yapıp Aydın yöresine vali göndermişti. Mehmet Çelebiyi ardında hisseden Sisman, yöre halkından tekrar vergi istedi ve daha önce Cüneyt Beye verdiklerinin kendisini ilgilendirmediğini söyledi... Vali Sisman, vergi konusunda en ufak taviz vermiyor, direnenlerin mülklerini hemen elinden alıyordu. Zira Osmanlı kanunlarına göre arazi devletindi, kişiler bunu ancak devlet adına işletebilirdi." (Yılmaz, 2002: 80)

Halk, bu vergilere olan tepkilerini türkülerle dile getirir. Bu türkülerden birisinde Osmanlı Devleti'nin üretim aşamasında bir işlevinin olmadığını, ürün alma vakti geldiğinde de üründen pay istemesinden duyulan rahatsızlık şöyle ifade edilir;

"Şalvarı şaltak Osmanlı
Eyeri kaltak Osmanlı
Ekende yok biçende yok

Yemede ortak Osmanlı” (Yılmaz, 2002: 81)

Osmanlı yönetimine karşı öfke duyan ve ağır vergiler altında ezilen halk perişan hâdedir. Ankara savaşı ve onu takip eden yıllardaki Fetret devrinde, halk kargaşa ortamında kalmıştır. Fetret devri bitip Çelebi Mehmet, Osmanlı tahtına oturduğunda ise Anadolu’da yeniden bir düzen kurmak için sert önlemler alması, yerel güçlerin vergi toplarken halkı düşünmemesi sonucu halk devlete karşı iyice kinlenir. Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal, ezilmiş olan halkı kurtarmak amacıyla Şeyh Bedrettin’in telkinlerini yorumlayıp yeni bir düzen fikrini yöre halkına sunarlar. Yaşantısından memnun olmayan insanlarda bu yeni düzen kolayca karşılığını bulur.

“Börklüce Mustafa, Şeyh Bedrettin’i sürekli yanında hissederek, ondan aldığı ilhamla sükûtu dillendirmeye başladı:

“Tasavvufta üç aşama vardır. Öncelikle bilmelisiniz ki tasavvuf, bütün dinlerin özüdür. Yalnız ilahi dinler değil, Budizm, teozm gibi tabiat dinleri de tasavvufun içindedir. Daha açık söylesek, tasavvuf, insanlık dinidir; dini olanla insani olanın iç içe geçişidir. Çoğu zaman da insani olan öne geçer. O bakımdan bu söyleyeceklerim her din mensubu için geçerlidir. Bu üç aşamayı sayıyorum işte: Birincisi; benim malım benim, senin malın senin. Bu bencilliktir, çocukluktur. Yetişkin insanlar bu aşamayı çoktan geçtiler. Bizler çocuk muyuz ki senin benim kavgası yapalım?.. İkincisi; senin malın senin, benim malım da senin... Bu ne demek? Benim evim senin evindir, benim malım senin malındır. Yani benim yanımda rahat ol, bir yabancı gibi, bir konuk gibi davranma. Görüyorsunuz ki, bunda da bir bencillik vardır, ancak bu bencillik perdelenmeye çalışılmaktadır. Bu, sıradan insanların birbirlerine iltifatıdır. Üçüncüsü; benim malım da, senin malın da tanrınındır. Yani mal mülk kimsenin değildir, herkesindir. Bu dünya, insanlığın ortak malıdır; kimsenin onu parsellemeye hakkı yoktur... Pekiyi, Osmanlı bunun neresinde? Ekmede yok, dikmede yok, biçmede yok... Pekiyi nerde var? Yemede var... Bu hakkı nereden alıyor? Hem de mal benimdir, diyor. Ben devletim diyor. Osmanlı olmasa devlet olmasa ne olur? Her şey çok daha iyi olur. Olgunluk çağına gelmiş insanların güdülmeye mi ihtiyaçları var ki, Osmanlı çobanlık yapmaya kalkışıyor? Sakın ola ki ekmeğinizi Osmanlıya kaptırmayın.” (Yılmaz, 2002: 82-83)

Anlatılan bu sistem Şeyh Bedrettin’in, müritlerine telkin ettiği bir sistem değildir. Börklüce’nin anlattığı tasavvuf aşamaları ve ortaklık sistemi Tehsil’de de

yoktur. Şeyhlerinden dinlediklerini kendilerince yorumlayıp, Şeyh Bedrettin'in ününü arkalarına alarak Osmanlı Devleti'ni yıkmaya yönelik bir tavır takınan Börklüce ve Torlak, insanları yanlarına çekebilmek ve onları yanlarında tutabilmek için Şeyh Bedrettin'in ününü kullanırlar. Şeyh Bedrettin'i Dede Sultan adıyla efsaneleştirerek daha etkili bir hâle getirirler. Börklüce Mustafa'nın anlattığı yeni düzenin cazipliği ve Şeyh Bedrettin'in adı etrafında oluşan Dede Sultan imajı sayesinde kısa sürede çevre illerden halk kitleleri hâlinde Aydın yöresinin Ortaklar adı verilen kasabasında toplanmaya başlar.

Ortaklar adını verdikleri yerleşimde mesken tutan Şeyh Bedrettin'in müritleri etrafındaki kalabalık gün geçtikçe artar. Başlarda bu durumu önemsemeyen Çelebi Mehmet, kalabalığın giderek artması ve "dede sultan" efsanesinin kulağına kadar gelmesiyle bu hareketle ilgilenmeye başlar. "Dede sultan" diye anılan kişinin Şeyh Bedrettin olduğunu öğrenen Çelebi Mehmet, bu yapılanmayı ortadan kaldırmak ister. Bunun için Vali Sisman'ı görevlendirir. Sisman ve ordusu Börklüce Mustafa'yla Torlak Kemal'in etrafında toplanan halk tarafından bozguna uğratılır. Bu bozgun Dede Sultan efsanesinin daha da güçlenmesine neden olur. Kazanılan zafer halkta büyük bir coşkuya neden olur ancak Şeyh Bedrettin coşkudan ziyade matemdedir. Zafer haberini Şeyh Bedrettin'e ulaştıran ulak ile Şeyh Bedrettin arasındaki konuşma onun isyan karşısındaki hoşnutsuzluğunu ve içine düştüğü açmazın nedenini belirler.

"Dede Sultan hazretleri... Aziz şeyhimiz! Himmet buyurunuz, bu kez Anadolu'nun kaderi değişsin. Osmanlı, Allah'ın mülküne el koymuştur ve biz bu mülkü ondan kurtardık. Himmetinizi esirgemezseniz, Anadolu'ya bir daha Osmanlı zulmü düşmeyecektir. Nitekim Selçuklu da zulme bulaşınca yok olmuştur...'

Şeyh Bedrettin, karşısında süklüm püklüm duran adama baktı, derin bir nefes aldı ve dedi:

'Anadolu'nun feryadı dinmemiştir, daha da artmıştır ve korkarım ki daha da artacaktır. Ben Börklüce ile Torlak'ı, bu feryadı bütün benliklerinde duymaları için yolladım...'" (Yılmaz, 2002: 100)

İyi eğitim alan, bir dönem üst düzey devlet görevi üstlenen Şeyh Bedrettin, Börklüce Mustafa ile Torlak Kemal ve yandaşlarının zafer sarhoşluğu yaşadığı zamanda fotoğrafı geniş açıdan değerlendirebilecek zihin gücüne sahiptir. Yüz elli yıl önce Anadolu Selçuklu topraklarında Dede Garkın halifelerinden Baba

İlyas'ın müridi Baba İshak'ın başlattığı isyan uyandırdığı büyük akse ve ilk aşamadaki başarısına rağmen kanla bastırılmış ve Baba İlyas Amasya kalesine asılmıştır. (Yılmaz 2002: 98-99). Baba İshak isyanı ve Baba İlyas'ın idamı yüz elli yıl sonra bu kez Şeyh Bedrettin adına tekerrür eder. Şeyh Bedrettin, bu durumun farkında olmasına rağmen yайдan çıkan oka müdahale etme şansı olmadığını da bilir.

Zaferin verdiği coşkunlukla ayaklanmanın giderek kuvvetlenmesi üzerine ayaklanmayı bastırması için düzenlenen ikinci sefer için şehzade Murat ve Bayazıt Paşa görevlendirilir. Bu görev verildiğinde şehzade henüz on üç yaşındadır. Bayazıt Paşa'nın komutasındaki Osmanlı ordusu ayaklanmayı bastırır. Börklüce Mustafa, Aydın ilinin meydanında çarşıya gerilerek idam edilir.

Aydın yöresinde bu hadiseler yaşanırken İznik'teki Şeyh Bedrettin, yaşananlardan hiç hoşnut değildir. Oradaki halkın acılarını paylaşması için gönderdiği müritleri büyük bir yanlışlık yapmış, Osmanlı kılıcının bölgeye inmesine neden olmuşlardır. O, bu durumdan büyük üzüntü duyar. Üstelik kendi etrafında Dede Sultan adında bir efsane oluşturulmuş, bu efsane kontrolsüzce büyüyerek bir veli imgesine dönüşmüştür.

"Müslim ve gayr-i Müslüm herkesin dilinde Dede Sultan ve Teshil vardı. İnsanlar, Dede Sultan'ı karşılarında görünce, dilleri tutuluyor, hayran hayran bakıyorlardı. Onu uzaktan görmenin bile zenginlik ve sağlık getireceğine inanıyorlardı. Artık kimse onu, bir zamanlar kazaskerlik yapmış bilgin Şeyh Bedrettin olarak görmüyordu; o, Dede Sultan'dı, erenler ereniydi." (Yılmaz, 2002: 110)

Şeyh Bedrettin, bu efsanenin dizginlenemeyeceğini ve kendi sonunu getireceğini düşünür. "Şeyh Bedrettin, bu durumdan çok rahatsızdı. İnsanın hayatı bir kez efsaneleşti mi, onun insanlara gerçeği anlatabilmesi imkânsız olurdu" (Yılmaz, 2002: 111). Şeyh Bedrettin, istemese de Dede Sultan efsanesinin yükünü taşımak zorunda kalır.

Şeyh Bedrettin, Aydın yöresinde yaşanan hadiseler üzerine İznik'te kalamayacağını anlar. Çünkü bu yörede onun isteği olmamasına rağmen kendi adına yapılan bir savaşla Osmanlı hanedanını karşısına almış durumdadır. "Elinde olmayarak karşı karşıya gelmişti Osmanlı'yla; çünkü Börklüce Mustafa ile Torlak Kemal bilinçsizce bir savaşa tutuşmuşlardı Osmanlı'yla ve bu savaş da onun adına yapılıyordu..." (Yılmaz, 2002: 103). İnsanlar Dede Sultan'dan medet bek-

lemelerine karşın Şeyh Bedrettin'in yapabilecek bir şeyi yoktur. Üstelik kendi adını bile efsanesinden ayırıp benliğini ortaya koyacak durumda değildir.

İznik'ten ayrılan Şeyh Bedrettin, İsfendiyar Beyliği'ne geçer. Börklüce ile Torlak'ın zaferi üzerine orada hürmetle karşılanır. Sohbet esnasında gelen haberci, Börklüce'nin idam haberini getirir. Bunu Şeyhe söyleyemezler, zaten o yaşananları yüreğinde hissetmiştir. Hürmetle karşılandığı İsfendiyar beyliğine ulaşan bozgun haberiyle istenmeyen kişi konumuna gelen Şeyh Bedrettin, oradan ayrılmak zorunda kalır.

İçine düştüğü durumun farkında olan Şeyh Bedrettin, Rumeli'ye geçer orada Prens Mirça'nın yardımını görür. Deliorman denilen ormanlık bölgeye yerleşir ve kendine çalı çırpıdan bir ev yapar. Kısa sürede etrafında insanlar birikmeye başlar. Şeyh Bedrettin, gelenlere bir tembihde bulunur. Gelenlerin yanlarında bir çakı bile buldurmamalarını ister.

"...Deliorman, adı üstünde uçsuz bucaksız bir ormandı. Burasına "ağaç denizi" de denirdi. Bu denizin içine dalan, bir daha yolunu bulup çıkamazdı. Tam da Şeyh Bedrettin'in istediği yerdir burası. Burada yanına gelenleri eğitebilir, insanlık onurlarını öne çıkarabilirdi. Üstelik burada mal mülk kavgası da olamazdı, çünkü böyle bir şey yoktu. Herkes ormanda ne bulursa onunla yetinir, dahası elinin emeğini yerdı... Çalı çırpıdan yapılmış bir kulübe istiyordu, burada malın mülkün esiri değil kendisinin efendisi olmayı düşünüyordu..." (Yılmaz, 2002: 141-142)

Şeyh Bedrettin, etrafında biriken insanlarla sohbet eder. Onlara hoşgörü ve adaleti anlatır. İnsanların birbirini ezmeden de yaşayabileceğini söyler. "Orada bulunanlardan bazıları da onun söylediklerini yazıyorlar ve böylece Teshil'den sonra Vâridat'da tamamlanıyordu" (Yılmaz, 2002: 143). Huzur içindeki bu ortam ve sohbetler çok uzun sürmez. Şeyh Bedrettin, çevresinde toplanan insanlarla sohbet ettiği bir gece Çelebi Mehmet'in iki süvarisi Şeyhi yargılanmak üzere götürmeye gelir. Şeyh Bedrettin, sezgi gücüyle onların geleceğini çevresindekilere önceden haber verdiğinden insanların gözünde gelecektekilerden haber veren bir veli olarak görünür.

Şeyh Bedrettin, yargılanmak üzere Serez'e götürülür ve bizzat padişah Çelebi Mehmet'in katıldığı bir divanda yargılanır. Divan'da Şeyh Bedrettin ile Çelebi Mehmet arasında şu konuşma geçer:

“Şeyh efendi!..” dedi öfkeyle Mehmet Çelebi.

Bunun üzerine Şeyh Bedrettin, gözlerini kaldırıp Mehmet Çelebiye baktı.
Mehmet Çelebi:

“Niçin benzin sarardı? Sıtmaya mı tutuldun ki ellerin titremekte?..”

Şeyh Bedrettin karmaşık duygular içinde Mehmet Çelebiye bakıyor ve susuyordu. Onun kendisine bu kadar soğuk davranacağını beklemiyordu.

“Sultanım!.. Bilirsin ki güneş batacağı zaman sararır. Şahinin yuvasına yılan gelirse, şahin yuvada kalmaz... Yolcuyu yılan sokarsa, yılanın zehri onun benzini sarartır. Yılan, güneşi görünce canlanır ve kuvvetlenir... ve güneş, ikindi üzeri sararmaya yüz tutar.” (Yılmaz, 2002: 158)

Bu konuşmanın devamında Şeyh Bedrettin, Aydın bölgesindeki isyanla bir ilgisinin olmadığını, İznik'ten ayrılma nedeninin hacca gitmek için izin istemek olduğunu belirtir. Çelebi Mehmet, Teshil mukaddimesinde kendisinden talep edilen hac iznine cevap vermemiş, Şeyh Bedrettin'in de İznik'ten kaçmaktan başka çaresi kalmamıştır. Şeyh Bedrettin, padişahla biraz daha konuşsa suçsuzluğunu kabul ettirecekken, onu yargılamak üzere getirilen Heratlı bilgin Mevlâna Haydar, divana girer. Bu iki bilgin Şeyh Bedrettin'in dini görüşleri üzerine tartışırlar. Şeyh Bedrettin, gayet makul cevaplar verir. Ancak konuşmanın ilerlemesiyle anlar ki ne derse desin bu divan onu idam etmek üzere toplanmıştır. Bunun üzerine kendi fermanını kendisi verir. “Kılıç bütün günahları temizler. Kendi hükmünü kendim vererek, başımı ayak yapıyor, boynumu kılıcınıza uzatıyorum!..” (Yılmaz, 2002: 171). Şeyh Bedrettin, Serez çarşısında bir demirci dükânının önünde çıplak olarak asılarak idam edilir.

1.2. Şeyh Bedrettin'in Gönüllere Dokunan Yunus Emre'ye Bakışı

Kurmaca dünya inşa etmenin verdiği özgürlükle roman kişileri istendiği gibi şekillendirilebilir. Tarihî kişileri konu edinen romanlar kişilerini başka tarihî kişilerle birlikte değerlendirebilirler. Bunu yaparken tarihte sapma yaparlar ya da başka bağlantı yollarıyla iki tarihî kişiyi buluştururlar. İsyancı Bir Sufi'nin Darağacı Yolculuğu romanında Şeyh Bedrettin'in zihninde 13. yüzyıl Anadolu coğrafyasını karış karış dolaşıp söylediği şiirlerle halkın sevgisini kazanan Yunus Emre'nin Divan'ına ve düşüncelerine yer verilir. Yunus Emre Divan'ı kurmaca evrende Şeyh Bedrettin'in başucu kitabı olur.

Şeyh Bedrettin, Yunus Emre Divan'ını başucundan ayırmaz. Yunus Emre'nin şiirlerini duygularının tercümanı olarak görür. "Aziz Yunus Emrem, sen mi benim gönül kelimelerimi seslendiriyorsun, ben mi senin kelimelerle içimin duygularını biçimlendiriyorum?" (Yılmaz 2002: 29) diyerek Yunus Emre ile arasındaki duyuşun birbirine ne kadar yakın olduğunu ortaya koyar. Yunus Emre'nin yaşadığı dönemde Anadolu halkı yoksulluk içindedir. Bu yoksulluğa Moğol zulmü de eklenince halkın çektiği eziyet Yunus şiirlerinde yankısını bulur. Şeyh Bedrettin, sürgünde bunalıma düştüğü anlarda Yunus Divan'ından şiirler okur.

"Yunus Emre divanına takıldı gözü. İçine düştüğü karanlığı aydınlatacak bir ışık bulmuşçasına hemen eğildi ve Yunus Emre Divanını aldı. Sihirli bir aynaya bakar gibi bakıyordu ona. Bu aynada kendisinin ve görünen her şeyin değişmesini; mavi gülümsemenin geri gelmesini istiyordu ve bu niyetle bakıyordu." (Yılmaz, 2002: 24)

Şeyh Bedrettin, Yunus'un Anadolu'ya karşı tavrıyla kendi tavrını karşılaştırır. Yunus, Anadolu'nun sesi olmuş, bu ses halkın perişanlığını haykırmıştır. Şeyh Bedrettin, kendisinin yapması gerekenin bu feryadı dindirmek olduğunu inanır. Bunu da yazmakla yapacaktır. Onun yazacağı insanlara adaleti öğretecek olan fıkıh kitabı Teshil'dir.

Yunus Emre tüm Anadolu tarafından sevilen ve hoşgörüsüyle tanınan bir derviş ve halk şairidir. Şiirlerinde halkın perişanlığını, haksızlıklar karşısındaki isyanı dile getirir de Yunus Emre'nin adı herhangi bir isyanla anılmamıştır. Romanda Şeyh Bedrettin'in Yunus Emre sevgisi ile Bedrettin'in isyan istemediği, Yunus Emre'nin şiirleriyle yapmak istediğini kendisinin nesirle yapmak istediği anlatılmak istenir.

Romanın dünyasına konuk olan bir başka tarihî kimlikte hoşgörüsü dünyaca ünlü olan Mevlânâ'dır. Ancak romanda Mevlânâ'ya karşı olumsuz bir bakış yöneltilir. Yunus Emre ile çağdaş olan Mevlânâ üst düzey bir aileye mensuptur ve eserleriyle halkın sesi olmaktan uzaktır. Yunus halkın feryadını şiirlerine taşıyan Mevlânâ, kendi dünyasında Farsça şiirler mırıldanmakla suçlanır. "Mevlâna, kendi dünyasında Farsça şiirler mırıldanırken, kardeşi Menteş'i, Baba İshak ile birlikte Seyfe gölü kıyısında şehit veren Hacı Bektaş, bu kan deryasında tutabildiklerinden tutuyor ve geleceğe taşıyordu... İşte bu feryadı taşımak da Yunus Emre'ye düştü" (Yılmaz, 2002: 58).

Şeyh Bedrettin'in Mevlânâ'ya olumsuz bakış getirmesinin nedeni, onda kendisinde olan eylem isteğini görmemesiyle alakalı olabilir. Ayrıca Mevlânâ hayatı boyunca devlet erkânı tarafından saygı ile karşılanmış, üst tabakadan bir âlim ve mutasavvıftır. Şeyh Bedrettin ise devlet hayatının başında Mevlânâ'nın konumuna yakın bir konumda bulunmasına rağmen geldiği noktada hor görülen bir sürgündür. Bunlara benzer nedenlerle Şeyh Bedrettin Mevlânâ'ya eleştirel bakar.

1.3. Şeyh Bedrettin ve Eşrefoğlu Rumi

Romanda yer alan bir başka tarihî kişi de Eşrefoğlu Rumî'dir. Eşrefoğlu Rumî, İznik şehrinde doğmuştur ve orada yaşamaktadır. O da Şeyh Bedrettin gibi ilimle uğraşırken, tasavvuf yoluna girmiştir. Şeyh Bedrettin'den farklı olarak Eşrefoğlu'nun şairliği de vardır. O, Şeyh Bedrettin'in İznik'e sürgün edildiği haberini duyduğunda onunla görüşmeyi çok ister. Ancak Müzekkinnüfus adlı bir kitap yazmakla meşgul olduğundan, bir türlü Şeyh Bedrettin'i görmeye gidemez. Müzekkinnüfus, halkı dini ve tasavvufi konularda bilgilendirmek amacıyla yazdığı didaktik bir eserdir. Eşrefoğlu, eserini bitirdiğinde şunu düşünür. "...Sıradan insanlara yönelik bir çalışma, insanı, büyük ve derin düşüncelerin çok uzağına atıyordu." (Yılmaz 2002: 182). Uzak kaldığı derin düşüncelere tekrar erişmek isteyen Eşrefoğlu Rumî, Şeyh Bedrettin'le sohbet etmek ister, onun İznik'te bulunmasına sevinir. Eşrefoğlu Rumî, Şeyh Bedrettin'in tasavvufi yönünü geri planda bırakıp, bilime ağırlık verdiği düşüncesindedir. Kendisi yıllar önce Abdal Mehmet'le karşılaştıktan sonra bıraktığı ilme bir daha geri dönememiştir. Şeyh Bedrettin ise bilimin ötesine geçmesine rağmen dönüp tekrar ilmini eline almıştır. Fıkıh alanında meşhur kitaplar yazan Şeyh Bedrettin'in dost sohbetlerinde tasavvufla ilgili görüşlerini anlatması ve bunları Vâridât adıyla kitaplaştırması Eşrefoğlu'nu mutlu eder.

"Eşrefoğlu, Şeyh Bedrettin'in derin bir tasavvufi yönü olduğunu biliyordu. Adı üstünde bir şeyh idi o... Fakat eserlerinde tasavvuftan en ufak bir iz yoktu... Eşrefoğlu'nu sevindiren en önemli şey ise, Şeyh Bedrettin'in çok özel dostlarıyla birlikteyken tasavvufi yönünü ortaya çıkaran bazı sözleriydi. Şeyh Bedrettin, bunları nesir ve nazım karışımı bir üslupla söylemişti; bunlara "Vâridat" adını vermişti." (Yılmaz, 2002: 43)

Şeyh Bedrettin, İznik'e sürgün edildikten sonra Eşrefoğlu Rumî'nin niçin kendini ziyaret etmediğini düşünür. Teshil'i tamamladıktan sonra çıktığı gezide

bir camide karşılaşan ikili, orada kısa bir sohbet gerçekleştirirler. Adeta konuşmadan birbirlerini anlarlar. Bu sohbet sonrası Eşrefoğlu'nun derin düşünme yetisinin körelmesine neden olan Müzekkinnüfus'un köreltici etkisini üzerinden atmasına, dimağının genişlemesine yeter.

Sonuç

İsyancı Bir Sufi'nin Darağacı Yolculuğu romanında Börklüce Mustafa ile Torlak Kemal'in çıkardıkları isyanın kaynağı olarak Vâridât değil Teshil gösterilmiştir. Romanda Şeyh Bedrettin'in Marksist çevrelerce ilk materyalist olarak değerlendirilmesine neden olan Vâridât yerine kurgunun Teshil üzerine oturtulması, Şeyh Bedrettin'i materyalist olarak tanıtan çevrelere karşı bir hareket olarak algılanmaya müsaittir. Vâridât, coşkunluğun, Teshil ise aklın eseridir.

Romanın dünyasında Şeyh Bedrettin, duygularının kısılcacında kalmış aciz bir tip olarak yer alır. Aydın ve Manisa yörelerinde çıkan isyanlara karşı mücadeleci bir tavır yoktur. O, inandığı hükümdarın saltanatının sonlanmasının ardından kendi içine kapanmış bir kişiliktir. Gerçekleştirmek istediği amaçları sonlanmıştır. Romanda aktif bir isyancı yerine pasif bir sufi olarak kodlanır.

Şeyh Bedrettin'in bakışıyla değerlendirilen Yunus Emre ve Mevlânâ, Bedrettin'in yumuşak karnını ortaya koyar. O, Yunus Emre gibi bir halk insanı olma amacındadır. İsyan onun amaçladığı bir eylem değildir. Mevlânâ ise büyük bir âlim olmasına rağmen kendi kabuğunda şiirler mırıldanması, halka yakın olmasıyla eleştirilir.

Şeyh Bedrettin'in romanda pasif bir sufi olarak değerlendirilmesine karşın romanın adının İsyancı Bir Sufi'nin Darağacı Yolculuğu olması ise geniş kitlelere isyancı olarak tanıtilen Şeyh Bedrettin imajına gönderme olarak yorumlanabilir. Romanda Şeyh Bedrettin'in isyanı devlete karşı aktif bir isyan yerine kendine karşı pasif bir isyan olarak anlam kazanır.

Kaynakça

Balivet, Michel (2000). Şeyh Bedrettin Tasavvuf ve İsyân: Ela Güntekin (Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.

Carr, Edward Hallet (1993). *Tarih Nedir?*. Misket Gizem Göktürk (Çev.). İstanbul: İletişim.

Gariper, Cafer (2006). "Nâzım Hikmet'in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı*'nı Metinlerarasılık Çerçevesinde Okuma Denemesi", *Süleyman Demirel Üniversitesi VI. Uluslararası Dil, Yazın, Deyişbilim Sempozyumu Bildirileri*. 1-2 Haziran, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Basımevi: 117-123.

Gariper, Cafer; Küçükcoşkun, Yasemin (2007). "Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Darağacı Romanında Şeyh Bedrettin İmgesinin Dönüşümü", *Erdem*, 49: 151-182.

Hafız, Halil (2015). Şeyh Bedrettin Menakbnamesi. Mehmet Kanar (Çev.). İstanbul: Tekin.

Ocak, Ahmet Yaşar (1998). *Osmanlı Toplumunda Mülhitler ve Zındıklar 15-17. Yüzyıllar*. İstanbul: Yurt Vakfı.

Severcan, Şefaettin (1996). "Şeyh Bedrettin'in Hayatı ve Eserleri". Şeyh Bedrettin. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Gevher Nesibe Tıp Tarihi Enstitüsü.

Şeyh, Bedrettin (1990). *Vâridât*. Cengiz Ketene (Çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı.

Yaltkaya, M. Şerefettin (2001). *Simavna Kadısıoğlu Şeyh Bedrettin*. İsmail Aka, Mustafa Demir (Haz.). İstanbul: Temel.

Yılmaz, Durali (2002). Şeyh Bedrettin İsyancı Bir Sufinin Darağacı Yolculuğu. İstanbul: Ozan.

Alternatif Tarih Yaratımında Yaşamöyküsel Romanın Kullanımı:

Ben de Halimce Bedreddinem

Use of Biographical Novel in Alternative History Creation:

Ben de Halimce Bedreddinem



Öz

Şeyh Bedreddin, dini ve siyasi bir ayaklanmanın önderi olarak bilinmesinin yanı sıra gerek dinle ilgili kavramlara getirdiği farklı yorumlar gerekse hak, mülkiyet, eşitlik, ortaklık gibi konularda ileri sürdüğü düşünceleriyle dikkatleri çeker. Tarih ve tasavvuf araştırmalarının ilgi odağı olan Şeyh Bedreddin'in edebi yapıtlara da konu edildiği görülür. 1944 yılından itibaren Türk edebiyatıyla ilgilenen Sovyet yazar Radi Fiş, "Spyaşçie Probudyatsya" başlıklı romanıyla Şeyh Bedreddin'in yaşamöyküsüne ve içinde bulunduğu isyan hareketine yer verir. Onun yaşamöyküsü alternatif tarih yaratımı için kaynak olarak gösterilir. Ben de Halimce Bedreddinem adıyla çevrilen bu romanda Bedreddin'in ayaklanma lideri konumuna gelme serüveni ayrıntılı biçimde kurgulanır. Marksizmin savunduğu dinlerin ve halkların kardeşliği, eşitlik, hak, ortaklık gibi olgular, Şeyh Bedreddin'in hakikate ulaşmada verdiği serüveninin temelini oluşturur. Romanda "ortaklık" konusu tartışılırken Börklüce Mustafa yoluyla bu konuya sosyalist-feminist bir yorum getirilir. Şeyh Bedreddin ve müritlerinin bir halk kahramanı olarak idealize edildiği bu roman Şeyh Bedreddin, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in trajik ölümleriyle sonlanır.

Anahtar Sözcükler: Şeyh Bedreddin, Börklüce Mustafa, Radi Fiş, Ben de Halimce Bedreddinem.

Abstract

Beside the fact that Sheikh Bedreddin is known as the leader of religious and political uprisings, he attracts attention with various interpretations of concepts related to religion, and his ideas about rights, property, equality and partnership. It can be seen that Sheikh Bedreddin, who is interested in history and Sufi studies, is also subject to literary works. The Soviet writer Rady Fish, who has been interested in Turkish literature since 1944, included the biography of Sheikh Bedreddin and the rebellious movement in which he participated, with his novel "Spyaşçie Probudyatsya". His biography is cited as a source for alternative history creation. In this novel, translated as Ben de Halimce Bedreddinem, Bedreddin's adventure unfolds to become the leader of an uprising. Facts such as the brotherhood of religions and peoples, equality, rights and partnerships advocated by Marxism form the basis of Sheikh Bedreddin's adventure in reaching the truth. When discussing the issue of partnership in the novel, a socialist and feminist interpretation is introduced into this problem through Borkluce Mustafa. Idealized as the national hero of Sheikh Bedreddin and his followers, this novel ends with the tragic death of Sheikh Bedreddin, Borkluce Mustafa and Torlak Kemal.

Keywords: Sheikh Bedreddin, Borkluce Mustafa, Rady Fish, Ben de Halimce Bedreddinem.

Ebru Vural ARSLAN

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Gelendost Meslek Yüksekokulu, Isparta Türkiye.

ORCID: 0000-0002-7402-6073

E-mail: e.vrl@hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 23.10.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 31.10.2019

Kaynak Gösterim / Citation:

Vural Arslan, Ebru (2019).

"Alternatif Tarih Yaratımında Yaşamöyküsel Romanın Kullanımı: Ben de Halimce Bedreddinem", Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 11/22, 81-110. <http://dx.doi.org/10.26517/ytea.416>



Extended Summary

Besides the fact that Sheikh Bedreddin is known as the leader of religious and political uprisings, he attracts attention with various interpretations of concepts related to religion, and his ideas about rights, property, equality and partnership. Sheikh Bedreddin, the leader of popular uprisings, was the object of historical and mystical research with his thoughts and actions against public order since his life, and was also the subject of literary genres with different interpretations. The period of crisis, which was called the Age of Fetret between 1402-1413, caused political, socio-economic problems and injustice, which began in different parts of the country. In this novel of Radi Fiş, translated into Turkish by the name of Ben de Halimce Bedreddinem, Sheikh Bedreddin takes place as a folk hero who seeks to create a new order with the desire of right, justice and equality. As in the publications of the Turkish left literature, Sheikh Bedreddin becomes an ideological flag that fights for social equality and the welfare of all people and is regarded as an early representative of Marxism. It is an undeniable fact that the views of Nazim Hikmet and Engels played an important role in the transformation of Sheikh Bedreddin into an ideological image and becoming a revolutionary figure. Sheikh Bedreddin passes through important science stops such as Bursa, Konya, Jerusalem, Cairo in order to reach the truth and grasp the truth with the light of science. When he was thinking that truth can only be achieved through reason, he encounters Sheikh Ahlati in Cairo. Sheikh Bedreddin undergoes a great transformation after his encounter with Ahlati. His wife, Cazibe and his mentor, Meryem who is Cazibe's sister and also Ahlati's wife, played a major role in the transformation of his life from jurist to sufi. His love for attraction leads him to Ahlati. Thanks to Mary, he understands the teachings of Ahlati. Thus, he thinks that he can reach the truth with intuition and love and sees the purity of everything in the material world and returning to his essence as his sole purpose in life. After the death of Akhlati, Bedreddin was declared a caliph of Akhlati, but was not accepted by other students of Akhlati and went to Jerusalem, and then to Anatolia. Sheikh Bedreddin started his duty as a sheikh in Western Anatolia, where the Hurûfism was widespread, and later in Rumelia, he acquired many disciples. Bedreddin's injustice witnessed during his journey of science, Timur's persecution and pressure on the people of Anatolia, the betrayals of the Anatolian beys to his homeland disturbed Bedreddin. Bedreddin believes that rebellion

is inevitable in order to put an end to the injustice that people experience by establishing a new social order; He visits Anatolia, especially Western Anatolia and Chios, and asks for the help of important people from different religious circles to rebel; and gives tasks to Borkluce Mustafa and Torlak Kemal at key moments. At the end of all these journeys in the narrative, Bedreddin appears on the historical stage with his rebel leader / revolutionary identity. In Anatolia, he accepts Musa Celebi's offer to review cases and seeks rights. After the execution of Musa Celebi, he was deported to Iznik. During the exile in Iznik, he met with his students in Yakup Celebi Tekka, where he stopped and organized. There are different narratives about public uprisings in historical sources. In some sources, Borkluce Mustafa and Bedreddin uprisings are regarded as different uprisings, while in some sources Borkluce Mustafa, Torlak Kemal and Sheikh Bedreddin organize these uprisings together. In the novel, in these uprisings, Borkluce Mustafa, Torlak Kemal and Sheikh Bedreddin revolted together and the person who directed this uprising was Sheikh Bedreddin. According to the rebellion plan, Borkluce Mustafa will act first, Torlak Kemal will support Borkluce from Manisa and Bedreddin will take over when the event becomes stronger and rooted. In the novel, Sheikh Bedreddin's ideas about property, partnership, justice, rights and religious freedom are presented mainly through the Borkluce Mustafa. Borkluce applies the collective living order in practice, and this order has been tested in Manisa. The author uses the views of Engels in the construction of the uprising and pointed out the main problem of this rebellion as the equal use of production resources and the desire to create a paradise in this world. The land will be taken from the hands of beys and offered on an equal footing for people, so that people with different beliefs will continue to live in a libertarian order. The brotherhood of the earth and the equal enjoyment of the earth's blessings are presented in many parts of the narrative with the discourse of the children of Adam and Eve. In the narrative, people from different religions come together to fight for rights and equality, and the promise of the savior of heaven on earth shows that this movement is both a messianic and a political movement. The uprising was crushed by state forces, as a result of which all three heroes were executed. This novel notes that Radi Fish resorted to socialist-feminist discourse in constructing the processes of change and rebellion that Bedreddin went through. He criticizes the view of women of that period through women whom he chooses as novel character, defines the place of women in society and argues that they

should be active in public life and participation in the struggle. In the novel, the discourse of everything except women is not only the discourse of the principle of partnership. The author makes a socialist-feminist comment on this topic. Engels' views on the The Origin of the Family Private Property and the State are also found in this novel. While Engels is trying to explain the class and economic conditions of women and, therefore, families during production, Radi Fish must determine the living conditions of women through the revolt of Bedreddin and his students and state that equality between men and women is inevitable with feminist discourse. She emphasizes that women can not only do household chores, but also participate with men.

Giriş

Fetret Devri'nden sonra ortaya çıkan halk ayaklanmalarının lideri konumundaki Şeyh Bedreddin, yaşadığı dönemden bugüne düşünceleri ve toplumsal düzene karşı gelen eylemleriyle tarihçi ve araştırmacıların odağında olmuştur. Şeyh Bedreddin ayaklanmasıyla ilgili çalışmalara bakıldığında Şeyh Bedreddin'in ve eylemlerinin farklı bakış açılarıyla değerlendirildiği görülür. Araştırmacılar kendi dünya görüşlerini de işin içine katarak Şeyh Bedreddin'in kimliğini çözümlenmeye çalışır. "Kimi tarihçiler Bedreddin'i, daha adil bir toplum düzeni için savaştan, tümüyle olumlu bir devrimci olarak betimlerken kimileri de onu Osmanlı hükümlerine karşı isyan ederek kendi hükümdarlığını kurmak isteyen tümüyle olumsuz bir sapkın olarak görmüşlerdi." (Çıpa, 2017: 113-114). Araştırmacılar farklılıklara karşın Bedreddin'in ünlü bir bilgin ve hukukçu olduğu yönünde birleşirler. Şeyh Bedreddin'in İznik sürgününe kadar aldığı eğitim, hangi görevlerde bulunduğu, kimlerle karşılaştığı gibi unsurlar konusunda birbirine yakın anlatımlar söz konusuken İznik sürgününden Şeyh Bedreddin'in ölümüne kadar geçen süreçle ilgili bilgilerde ayrıntı verilmediği, bu nedenle Bedreddin sorunuyla ilgili boşluklar ve farklılıkların olduğu göze çarpar (Kurdakul, 1977: 65)

Farklı ideoloji ve formasyonlara sahip yazarlar, tarihi belgelerin sınırlı kaldığı bu noktada boşlukları kendi bakış açılarına uygun düşecek biçimde tamamlamaya çalışır ve Şeyh Bedreddin'i, ideolojik bir malzemeye dönüştürür (Ocak, 1998: 142). Ahmet Yaşar Ocak, Şeyh Bedreddin'in ideolojik çatışmaların malzemesi durumuna gelmesini iki nedenle açıklar:

"İlki, bu şahsiyetin zamanına göre en üst derecede eğitim görmüş ve döneminin en ünlü bilim ve tasavvuf adamları arasına girmiş biri olarak, üstelik Osmanlı Devleti'nin önemli bir bürokratik makamında fiilen görev yapmış bir devlet adamı sıfatıyla, bu devlete karşı çıkarak bütün Osmanlı tarihinin belki de en önemli toplumsal hareketinin lideri haline gelişindeki esrarlı değişimle doğrudan ilgilidir. (...) Diğer sebep ise, gerek kendisinden gerekse meydana getirdiği hareketten bahseden kaynakların durumuyla ilgili görünmektedir." (Ocak, 1998: 137).

İdeolojik çatışmalar, iki farklı Bedreddin sunsa da Şeyh Bedreddin'in savunduğu görüşlerin geniş bir kitleye nasıl yayıldığı ve kendisiyle müritlerinin farklı noktalarda başlattığı hareketlerin hangi koşullarda gerçekleştiği konusunda benzer anlatımlar yer alır. Bedreddin'in önderi olduğu ayaklanmanın hangi ko-

şullarda gerçekleştiğini belirleyebilmek için o dönemdeki olaylara genel hatlarıyla değinmek gerekir. XV. yüzyılın başları Osmanlı için zorluklarla dolu bir dönem olarak belirir. Anadolu'ya saldırılar düzenleyen Timur, Yıldırım Bayezid'i Ankara Savaşı'nda yenilgiye uğratar ve Yıldırım Bayezid, Timur'a tutsak düşer, Timur bu kez yönünü Batı Anadolu'ya çevirir ve pek çok yeri talan eder. Bir süre sonra Bayezid'in yaşamını yitirmesiyle şehzadeler arasında başlayan taht kavgaları, beyliklerin canlanmaya başlaması Osmanlı'yı buhrana sürükler (Cerrahoğlu 1966: 27-28). Beyliklerin birbirleriyle olan mücadelesi sonucu sürekli değişen sınırlar, ağır vergiler karşısında Anadolu halkı, can ve mal güvenliğini sağlayamaz duruma gelir, geçim sıkıntısı çeker (Babinger, 2015: 26). Anadolu'da Osmanlı'ya karşı ciddi bir başkaldırı furyası başlar. 1402-1413 yılları arasında Fetret Devri olarak adlandırılan bunalım dönemi, Mehmet Çelebi'nin saltanatını ilan etmesi ve pekiştirmesiyle sonlanmış görünür ancak siyasi, sosyo-ekonomik sorunlar, halk ayaklanmaları gibi etkenler bu bunalım döneminin bir müddet daha sürmesine neden olur. Paul Wittek, bu bunalımların nedeni olarak gaziler ile yüksek din otoriteleri arasındaki uyumun bozulmasını gösterirken Halil İnalçık, sınır boylarıyla Anadolu arasında bulunan sosyal karşıtıktan söz eder. Tüm bu görüşlere karşılık Werner ise anti-feodal güçlerin sınıf egemenliğine karşı başkaldırısını bu bunalımın başat nedeni olarak ileri sürer (Werner, 2014: 234). Bu başkaldırıya Balkan devletlerinin direnişi, Batılıların siyasi müdahaleleri eklenir. Şeyh Bedreddin ve müritleri böyle bir bunalım ortamını fırsat bilip bu karmaşadan yararlanırlar. Börklüce Mustafa'nın Karaburun'da, Torlak Kemal'in Manisa'da ve Şeyh Bedreddin'in Rumeli'de başlattığı söz konusu ayaklanmalar bastırılmasına karşın devlet için yıpratıcı hareketler olarak tarihe geçmiştir.

Şeyh Bedreddin ayaklanması tarihçilerin, araştırmacıların yanı sıra yazar ve şairler için de ilgi çekici bir konudur. Türk yazınında Şeyh Bedreddin'in ve öncüsü olduğu ayaklanmanın şiir, tiyatro, roman gibi türlere konu edildiği görülür. Bedreddin kişiliği, donanımı, düşünceleri ve eylemleriyle edebi yapıtlara bitimsiz bir kaynak olmuştur. Erol Toy'un 1973'te yayınladığı Azap Ortakları adlı romanı, Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Darağacı (1979) romanı, Orhan Ase-na'nın Simavnalı Şeyh Bedreddin (1969) adlı oyunu, Hilmi Yavuz'un Bedreddin Üzerine Şiirler (1975) adlı şiir kitabı başta olmak üzere Şeyh Bedreddin'in pek çok edebi türe konu olduğu görülür. Bu yapıtlarda olay örgüsündeki kurgu ve roman kişilerinin kişilik özellikleri yazarın bağlı olduğu ideolojiye göre biçimlenmiştir. Şeyh Bedreddin'in ideolojik bir imgeye dönüşüp devrimci kişiliğiyle

öne çıkmasında Nazım Hikmet'in önemli rol taşıdığı yadsınamaz bir gerçektir. Nazım Hikmet, M. Şerefeddin'in Bedreddin hakkında yazdığı risaleyi okuduktan sonra "bu ilahiyat Fakültesi müderrisinin sülüs yazısından, kâmiş kaleminden, dividinden ve rihından Bedreddini(mi) kurtarmak" amacıyla Kablettarih ve Simavne Kadısoğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nda Şeyh Bedreddin'i konu edinir (N. Hikmet, 2014: 225)

Türk sol yazını, Nazım Hikmet'in de etkisiyle yayınlarında Şeyh Bedreddin'i toplumsal eşitlik ve tüm insanların refahı için mücadele eden ideolojik bir bayrağa dönüştürmüştür (Gramatikova, 2017: 146). Bedreddin, bu yayınlarda sosyal demokrat olarak belirlemekte, hatta Marksizm'in erken dönem temsilcisi olarak görülmektedir. Geçmişle bağını koparmış gibi görünen devrimler ya da devrimci ideolojiler, aslında kendilerine özgü bir tarih yaratmak/icad etmek durumundadırlar. Böylece yeni durumlara uyarlanmış tarihi referanslarla kendi geçmişlerini oluşturarak modern zamanda kendilerine yer edinmiş olurlar (Hobsbawm, 1980: 2-3). Sol ideolojinin "kendine bu tarihin içinde bir kök yaratma" (Ocak, 1998: 140) arzusunun temelinde Hobsbawm'un ileri sürdüğü gerekçenin yattığı söylenebilir. Sağ ideolojinin içerisinde yer alan bazı sanatçılar ise sol ideolojinin kendilerine kök yaratma uğruna bu tarihi olayı ve Şeyh Bedreddin'in kişiliğini bilerek çarpıttığını ileri sürer. Yapıtlarında bu çarpıtmayı vurgulama çabasına girerek Bedreddin'in bilgin yönüne dikkat çekerler.

Türk yazarların yanı sıra Nazım Hikmet'le arkadaşlık kurup onun düşüncelerinden etkilenmiş olan Sovyet yazar Radi Fiş'in Ben de Halimce Bedreddinem adlı romanında tarihi belgelere başvurularak Şeyh Bedreddin'in yaşam öyküsü sunulmuştur. Radi Fiş, gerek Türkçeden Rusçaya çevirdiği gerekse Türk kültürü ve edebiyatının değerli kişileri üzerine yazdığı kitaplarla iki ülke arasında kültürel bir köprü kurup bu kişilerin yapıtlarını ve adlarını yurt dışında yer alan yazında duyurur. Türk dili ve yazınıyla 1944 yılında uğraşmaya başlamış, ülkemiz yazınıyla ilgili inceleme, araştırma ve eleştiri yazıları yazar. Nazım Hikmet, Mevlana ve Şeyh Bedreddin hakkında yazdığı yaşamöyküsel romanlarla öne çıkar. Başlıca yapıtları şunlardır: Türk Edebiyatında Türk Halkının Ulusal Kurtuluş Kavgası (1952), Günümüz Türkiye Şiiri (1958), Sabahattin Ali-Yaşamı ve Sanatı (1959), Nazım Hikmet- Yaşamı ve Sanatı (1960), Türk Yazarlarının Yaşamı ve Yazgısı (1963), Nâzım'ın Çilesi (1968), Celaleddin Rumi (1972), Genç Türk Şairleri (1974), Sonsuza Kadar Sürecek Bir Konuşma (Nazım Hikmet ile ilgili anılar-1980), Bir

Alternatif Tarih Yaratımında Yaşamöyküsel Romanın Kullanımı: Ben de Halimce Bedreddinem

Gün Mutlaka (Genç Türk Şairlerinin Şiirleri-1984), Ben de Halimce Bedreddinem (1988) (Aliçavuşoğlu, 2000: 23)

Tarihte siyasi otoritenin yanında yer alan kişiler kadar otoriteye karşı çıkıp başkaldıranlar da yer alır. "Her toplum bir toplumsal anlaşmazlıklar meydanıdır, varolan otoriteye karşı yer alanlar, otoriteyi tutanlar kadar o toplumun ürünleri ve yansımalarıdır." (Carr, 2002: 60). Şeyh Bedreddin, Radi Fiş'in bu romanında tarihte otoriteye karşı çıkan tarihi bir kişilik olarak konumlanır. Radi Fiş, romanının ön sözünde kitabının nasıl yazıldığına yer verirken Engels'e gönderme yapar ve Şeyh Bedreddin'i sosyalist ideoloji içerisinde kodlar. Engels'e göre Ortaçağ'da ideolojilerin tüm biçimleri teolojiye bağlıdır, bu nedenle yığınlar kendi çıkarları dinsel kılık altında gösterilebilir. Radi Fiş, Şeyh Bedreddin'in de XV. yüzyılda tam olarak bunu yapmaya çalıştığını ancak yorumlarının resmi düşüncelere ters düştüğünü ve onun zındık olarak gösterildiğini dile getirir (Fiş, 2008: 9-10). Kitabın nasıl yazıldığını ise şöyle açıklar:

"Bu kitap, Osmanlı ve Bizans vakayinamelerine, Bedreddin'in torunu tarafından yazılan tercümeihaline ve dönemin başka belgelerine dayanılarak yazılmıştır. Bedreddin'in kimi bilimsel yazıları ve öğrencileriyle söyleşilerine ilişkin notlar da günümüze kadar ulaşmıştır. Kitabın başlıca kahramanları, dünyamızda yaşamış, gerçek kişilerdir. Bu kahramanların duygularını, düşüncelerini, karakterlerini ve olayların mantığa uygun biçimde akışını elimizdeki bilgi parçacıklarıyla yeniden canlandırmamız gerekmiş, üzerlerinden akıp giden yüzyıllarla yer yer dökülmüş fresklerin çağdaş bilimin yardımıyla tamamlanması gibi, bizim de ele aldığımız kişilerin portreleri ve yaşadıkları olaylarla ilgili zaman zaman karşılaştığımız kopukluk ve boşlukları düşgücümüzün yardımıyla doldurmamız gerekmiştir." (Fiş, 2008: 10).

Radi Fiş'in, yukarıdaki açıklamada belirttiği gibi olay örgüsünü kurgularken yaptığı araştırmalara sadık kaldığı hatta İznik sürgününe kadar olan olayları Hafız Halil'in Menakıbnâme'sine uygun olarak verdiği söylenebilir. Romanda dönemin politik, sosyo-ekonomik yapısıyla ve Şeyh Bedreddin'in nasıl bir eğitim sürecinden geçtiğiyle ilgili ayrıntılı bilgiler yer alır. Bedreddin ve müritlerinin ayaklanmasıyla ilgili farklı araştırmacıların verdiği karşıt bilgileri, belirsizlikleri düş gücünden daha çok kendi savunduğu ideoloji doğrultusunda devrimci bir lider imgesi yaratma çabasıyla yeniden kurguladığı, boşlukları doldurduğu görülür.

Konularını tarihî olaylardan, tarihî bir kişilikten alan edebiyat türleri ulusun belleğini yansıtmaları bakımından değerlidir ve bu türlerin alternatif tarih yazımına aracı olduğu söylenebilir. Alun Munslow, *Tarihin Yapısökümü* adlı kitabında tarihi, edebiyatın en yakın komşusu olarak görür. İki farklı disiplin olmalarına karşın tarihin de bir tür edebiyat olduğunu ileri sürer. "İster bir siyasi hareket, ekonomik süreç; isterse bir olay olsun, geçmişle doğrudan yüz yüze gelemeyeceğimiz için anlatıyı ikili bir işlevi yerine getirmesi için kullanırız: Hem geçmişin yerine geçmesi hem de geçmişle girdiğimiz etkin ilişkide bir mübadele aracı olması." (Munslow, 2000: 16). Tarihi konu edinen edebi anlatılarda da geçmişle girilen ilişkide bir değiş tokuş söz konusudur. Bu değiş tokuşta "tarihin verilerinden hareket eden edebiyatçı, tarihçinin dışarıda bıraktığı malzemeyi, üzerinde durmadığı ayrıntıları kendisine konu edinir ve bu alanları kurgusal çerçevede, yeni bir tarih algısı şeklinde edebî metne dönüştürür." (Çetindaş, 2018: 50). Bu anlatılarda geçmişteki olaylara ışık tutulurken geçmiş, bugünün duyarlılığıyla ve sanatçıların sahip oldukları ideolojilerle kurgulanır ve tarihi olaylara yeni bir yorum kazandırılır.

Radi Fiş, tanık olmadığı bir zamanda gerçekleşmiş olan bu tarihi ayaklanmayı kurgularken yaşamöyküsel roman özelliklerini kullanmayı tercih eder. Bu tercihinin asıl amacı, ayaklanmanın nasıl gerçekleştiğini ve sonuçlarının neler olduğunu vermekten daha çok Şeyh Bedreddin'in devrimci yönünü sivirtmek; onu kişiliği, dünya görüşü ve eylemleriyle sosyalist düşüncenin öncüsü olarak göstermek istemesidir. Yazar, Fetret Devri ve onu takip eden yıllardaki olayları yeniden kurmanın ötesinde romanın odağına Şeyh Bedreddin ve yoldaşlarını yerleştirir. Nazım Hikmet'e olan yakınlığı ve aynı ideolojinin içerisinde yer almasının da etkisiyle Radi Fiş, Şeyh Bedreddin, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'i feodal beylerin zorbalığına karşı mücadele veren, toplumsal eşitlik ilkelerini ve hoşgörüyü savunan halk kahramanları olarak yüceltir. Romanın olay örgüsünü kurgularken geriye dönüşler yaparak Şeyh Bedreddin, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in yaşamöyküsüne yer verir. İç monolog ve iç diyalog tekniklerini sık sık kullanarak söz konusu roman kişilerinin olayları algılayış biçimlerini, dönüşümlerini ve nasıl kişiliklere sahip olduklarını okuyucuya sunmak ister. Bu bağlamda Ben de Halimce Bedreddinem, yaşamöyküsel roman özelliği gösterir. Dönemin olayları daha çok Şeyh Bedreddin'in devrimci, hoşgörülü ve adil kişiliğini belirgin kılacak biçimde kurgulanır. Şeyh Bedreddin'in hayatı, kimlerle temas kurduğu, olayları algılayış biçimi ve sorunlara getirdiği çözüm önerileri

romanın ana sorunsalıdır. Yazar bu bilgilerle birlikte dönemin olaylarını sol ideolojinin süzgecinden geçirerek yeniden yorumlar.

Şeyh Bedreddin'in Dönüşümü ya da Unutulma Nehrinin Suları

Ben de Halimce Bedreddinem adlı romanda Şeyh Bedreddin'in, ünlü bir bilginden devrimci bir halk kahramanına evrilme sürecine tanıklık ederiz. Roman dört ana bölümden oluşur. İlk bölümün adı olan Teshîl, Şeyh Bedreddin'in Letâif'ül İşârât adlı hukuk kitabının şerhidir ve İznik'te Mehmet Çelebi'ye sunulmak üzere yazılmıştır.

Romanın ilk bölümünde olay yeri, Bedreddin'in sürgün gönderildiği İznik'teki Yakup Çelebi Tekkesi, olay zamanı ise 1415'tir. Daha ilk sayfalarda "yalnızca Osmanlı mülkündeki devletlerin değil, belki de bütün dünyanın yazgısını değiştirecek fikirler" in bu tekkede olgunlaşmaya başladığı belirtilir ve Şeyh Bedreddin'in tekkesine sık sık uğrayan kişilerin kimler olduğu sıralanır (Fiş, 2008: 18). Cavlaklar, kalenderiler, abdallar, torlaklar, âşıklar, Araplar, İranlılar, Türkmenler, Valahlar, Bulgarlar, Ermeniler, Yunanlar... (Fiş, 2008: 19). Oysaki Teshîl'in ön sözüne bakıldığında Bedreddin'in İznik'te hapis hayatı yaşadığı, ders verip öğrenci toplayacak özgürlüğe sahip olmadığı anlaşılmaktadır. Bedreddin'in İznik'te özgürce dolaşıp öğrencilere birtakım dersler verdiği, bu derslerden oluşan notların da Vâridat adlı kitabı oluşturduğu yönündeki genel kanının yaygınlaşmasında Ahmet Mithat Efendi ve Mizancı Murad'ın payı vardır (Kurdakul, 1977: 71-72). Anlatıcı, bu kurguyla örgütlenmenin İznik'ten yapıldığını ve Şeyh Bedreddin'in etkilerinin geniş kitlelere yayıldığını vurgular.

Bu bölümde Ankara Savaşı'nı takip eden Timur saldırıları ve Mehmet Çelebi'nin başa geçtiği dönemle ilgili bilgiler okuyucuya sunulur. Ankara Savaşı, Anadolu'da yıkıma sebep olmuştur. Yüksek vergiler ödemek zorunda kalan halkın çektiği yoksulluk ve uğradığı zulüm karşısında Şeyh Bedreddin'in tavrı ve sözleri, güç unsurlarına karşı başlatılacak olan hareketin haklılığını ve zorunluluğunu gösterir. İznik'teki örgütlenmenin süreçleri verilirken Şeyh Bedreddin'in tekkede öğrencileriyle yaptığı konuşmalar yoluyla da onun hoşgörülü ve alçakgönüllü kişiliği öne çıkarılır. Radi Fiş, ilk bölüm olan Teshîl'de, örgütlenme sürecinin yanı sıra Şeyh Bedreddin'in baba evinden ayrılışı, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'le tanışması gibi hayatının dönüm noktalarını oluşturan olayları zaman dizinini bozarak geriye dönüşlerle sunar. Romanda geriye dönüş tekniği kullanılarak Bedreddin'in gençlik yılları hakkında bilgiler verilir.

Bedreddin, yirmili yaşlarda "genç, güçlü, umut dolu bir molla olarak, ilimlerde daha güçlenmek için" baba evinden ayrıлып amcaoğlu Müeyyed ve arkadaşı Musa ile Bursa'ya gelir ve Bursa Kadısı'nın öğrencisi olur (Fiş, 2008: 79). Değişik dinlerden insanların barış içinde yaşadığı Bursa'da, farklı din bilginlerinin katıldığı bir tartışmada Rumca konuşan Georgios Hemistas'a Bedreddin'in Rumca karşılık vermesi yazarın yabancı dil bildiğini gösterir ancak romanda yabancı dili nasıl öğrendiğiyle ilgili bilgiye yer verilmez. İlk İslami bilgileri babasından almış olan Bedreddin'in annesi sayesinde "Grekçeyi de öğrendiği" ileri sürülür (Ocak, 1998: 146). Bedreddin, Hemistas'ın sayesinde Platon'un öğretileriyle tanışır. Hemistas'ın öğretmeni Haham Elisayos, dinler arasında hiçbir farkın bulunmadığı, din bilginlerinin görevinin dinler arasındaki ayrılıkları gidermek olduğu gibi görüşleriyle Bedreddin'e ufuk açar. Bedreddin, sonraları bu görüşün savunucusu olacak, hoşgörüyü öğretilerinin temeline yerleştirecektir. Elisayos, aykırı görüşlerinden dolayı diğer din adamlarının tepkisini çeker, bunun sonucunda diri diri yakılarak idama çarptırılır. Elisayos'un haksızlığa uğraması, Bedreddin'in adalet konusunu irdelediği ilk olaydır. Bu nedenle Yakup Çelebi Tekkesi'nde başkaldırı planları yapılırken bugün Anadolu halkının uğradığı haksızlık, onu gençlik yıllarında tanık olduğu bu olaya götürür. Geriye dönüş tekniğiyle verilen bu olaydan sonra başkaldırının gerekçelerine ve planına yer verilerek Teshîl bölümü sonlandırılır.

Kitabın ikinci ana bölümü Vâridat'tır. Vâridat, Bedreddin'in Bursa'da bulunduğu zamanla başlar, Bedreddin'in Kahire'den Anadolu'ya dönmesine kadar ki olay zincirleri kronolojik olarak sunulur. Bedreddin'in Bursa'da tanık olduğu olaylarda derin etki bırakır ve kendini bilime adar.

"Bedreddin, pislikten ve yanlışlıklardan kurtuluşun biricik yolu olarak Muhammed'in insanlığa sunduğu bilime inanıyordu. Ona göre sapıncıtan kurtuluşun ve dünyadaki çarpıklıkların düzeltilmesinin biricik yolu, Tanrısal gerçeğin bütün incelikleriyle öğrenilmesiyle mümkündü. İnançları ilk sınavdan Bursa'da geçmişti. (...) Ama Bedreddin, verilen hükmün insanı utandıracak denli adaletten uzak oluşunu da; kötülüğü cezalandırmak, haklıyı haksızdan, suçluyu suçsuzdan ayırmakla görevli öğretmenin, Osmanlı Devletinin koskoca kadısının, insanı isyan ettiren böylesi bir haksızlık karşısında güçsüz ve çaresiz kalışını unutamıyordu. Ve bu durum, kendisi ağır bir aşağılanmaya uğramışçasına yüreğini eziyor, esiyordu." (Fiş, 2008: 93-94).

Elisayos'un idamından sonraki gün üç arkadaş, kadıdan "bilim ışığını yücelerde tutan insanların bulunduğu diyarlara gitmek için izin istediler." (Fiş, 2008: 94). Bursa Kadısı, onları sayılar ve gökcisimlerinin hareketi üzerine uzman olan, gökcisimlerinin hareketine göre ön bilicilik yapan Mevlâna Feyzullah'ın yanına, Konya'ya gönderir. Mevlâna Feyzullah'ın dört ay sonra ölmesi sonucu Bedreddin, yönünü Şam'a, Kudüs'e, Kahire'ye çevirmek ister çünkü fıkıh ilminin bilgileri bu şehirlerde toplanmıştır. Şam'a gitmek üzere bir kervanla yola çıkar. Şam'a yaklaştıklarında burada veba salgını olduğunu öğrenip yolunu değiştirerek Kudüs'e gider.¹ Kudüs'te ünlü bir hadis ve fıkıh bilgini olan İbni Hacer-ül Eskalani'den dersler almaya başlar. Bir gün tüccar Ali Keşmirî'nin evinde bir ziyafet düzenlenir. Buraya toplanan bilginler insanın yaratılışı ve Tanrı'nın iradesiyle ilgili bir tartışma konusu açarlar. Ali Keşmirî, Bedreddin'in yaklaşımından ve bilgisinden etkilenir. Kitaplığını onun hizmetinde açar, tartışmalar düzenler. Bedreddin, edinebileceği her türlü bilgiyi edindikten sonra bilim ve inancın merkezi Kahire'ye gitmek ister (Fiş, 2008: 93-110).

Romanda Şeyh Bedreddin'in on beş yıl boyunca Kahire'de yaşadığı bilgisi yer alır. Bedreddin, Kahire'de her geçen gün bilginin sınırlarını genişletmiş, ününe ün katmış, Kahireli bilginlerle tartışma olanağı bulmuş, onlardan bakış açısını genişletecek bilgiler edinmiştir. Kahire'de "eşitliği, kardeşliği yücelten, yüceltmesi gereken din adına, baskının, yalanın, zulmün, ikiyezlülüğün kutsallaştırıldığına tanık olan Bedreddin kitap üzerine kitap yazıyor, bilimsel tartışmalara katılıyor, geleceğin hukukçularını yetiştiriyordu." (Fiş, 2008: 112). Kahire'de Sultan Berkuk'un oğlu Ferec'in eğitiminden sorumlu olan Şeyh Bedreddin, bir gün Sultan Berkuk tarafından Mübarekşah, İbni Haldun gibi saraya yakın ulemaların toplanacağı yemekli bir toplantıya davet edilir. Bu toplantıda Bedreddin, Hüseyin Ahlati'yle tanışır, bu tanışma Şeyh Bedreddin'in yaşamında önemli bir dönüm noktasıdır. Hukuk konularıyla başlayan tartışma bilginin hangi yolla elde edilmesi gerektiği konusuna kadar gelir. Bedreddin, bilginin salt akıl yoluyla

1 Bazı kaynaklarda Kudüs durağı yer almaz. "Şakaayık'a göre Feyzullah'ın ölümünden sonra Mısır'a gidip Mübarekşâh-ı Mantıkî'den, Seyyid Şerîf-i Cürçânî'yle beraber ders" alır (Gölpınarlı 2017: 66). Menâkıbnâme'ye göre Bedreddin, Konya'dan ayrılarak Mısır'a gitmek ister. Mısır'a uzanan bu yolculukta Kudüs'te de bulunur. Orada yoksullukla geçen günlerden sonra Ali Keşmirî'yle tanışır, Ali Keşmirî ona yardımcı olur (Gölpınarlı 2017: 196). Bedreddin'in Ali Keşmirî'yle birlikte Kahire'ye varmalarının ertesi günü Anadolu ve Rumeli'den gelmiş olan kişiler, Bedreddin'in orada olduğunu duyunca etrafında toplanmaya başlar (Kaygusuz 2005: 53). Anlatıda Kudüs durağına yer verilmesi, Bedreddin'in farklı bilginler ve din adamları tarafından tanındığı bir nokta olması bakımından önem taşır.

elde edilebileceğine inanır, hakikate ulaşmanın yolunu bilimin yolu olarak görür. Şeyh Ahlati ise Şeyh Bedreddin'in görüşlerine karşılık şunu ortaya koyar:

"Hakikati bulmanın yolu sizin için kuşku, bizim içinse inanç... Sizi harekete geçiren güç yarar, bizi harekete geçiren güçse aşk... (...) Örneğin siz bizim oruçlarımızı, geceyi uyumadan geçirmelerimizi ve bu türden ağır bedensel uygulamalarımızı zararlı, insanlık dışı, en azından yararsız buluyorsunuz. Oysa bunlar sizin kuşku mantığının da yarar sevginizin de asla sağlayamayacağı bir şeyi sağlar: akı ve ruhu azad eder, hür kılar, erkin eyleyler. (...) Bu işi bir kez anlayıp bir kez bu yolun yolcusu oldunuz mu, gayri geriye dönüş yoktur." (Fiş, 2008: 121).

Bedreddin birden vecde gelerek bu yolun yolcusu olmak ve Ahlati'nin ardı sıra yürümek istediğini söyler.

"-Sizin yoldaşınız olmak, erişmeyi düşleyebileceğim en yüce şeydir, saygıdeğer fakih. Yoluma döndükten sonra, Hallacı Mansur'un beşyüz yıl önce kendinden geçerek 'Enelhak!' diye haykırışındaki anlamı kavrayıncaya dek epeyce duraklamam, konaklamam, nice bin güçlüğün üstesinden gelmem gerekti. Vecd içinde onun coşkulu yolundan yürüdükçe gördüm ki, ben dünya olmuşum, dünya da ben olmuş. Ben gayri bileceğimi bildim, anlayacağımı anladım diye düşünmeye başladım. Ama şimdi görüyorum ki, önümde daha aşmam gereken çok uzun bir yol var... sizinle birlikte..." (Fiş, 2008: 121).

Böylece aklın ve yüreğin birliği yolu açılmış olur. "Şeyh Ahlati'nin de içinden geçirdiği gibi, bilgiye ulaşan iki ayrı yolun birleşebilmesi, iki ayrı dünyanın; -tensel ve ruhsal dünyanın- dolayısıyla da tüm evrenin birliğinin yeni bir kanıtını oluşturuyordu." (Fiş, 2008: 123). Bilimin doruğuna ulaşmış olan Şeyh Bedreddin, Ahlati'nin müridi olmayı kabul ederek ünlü bir hukuk bilgininden tasavvufun cezbisine kapılmış bir sufiye dönüşür.²

"Hakka, hukuka, adalete, insanların yasaların önünde eşitliğine susamış bir insan olarak Bedreddin tüm umutlarının birer hayalden başka bir şey olmadığını anlamıştı: İnsanlara hükmedenlerin çırlıçıplak açığa çıkan sefih özlerini; onların aklı, vicdanı nasıl ellerinin tersiyle ittiklerini, yasaları nasıl küçümsediklerini görmüştü. Ve şu anda, aklın sınırsız erkine duydu-

2 Bedreddin, Ahlati'nin müridi olduktan sonra kitaplarını Nil Nehri'ne atmasıyla ilgili bilgi Balivet'te de "dervişlerin kıl abasını giyer, mallarını yoksullara dağıtır ve başka bir ilim sınıfına geçişini simgeleyen bir hareketle kitaplarını Nil'e atar." biçiminde yer alır. (Balivet 2005: 44). Bu bilgi, Bedreddin'in başka bir ilim sınıfına geçmesini simgelemesi bakımında önem taşır.

ğu inançla, geçip giden gençliğiyle, -hakkını veremediği gençliğiyle- vedalaşyordu. Onca yıllık emeğiyle, bütün umutlarını dile getirdiği ve şu anda unutulma nehrinin sularında bir an önce yitip gitmekten başka bir işe yaramayan kitaplarıyla vedalaşyordu.” (Fiş, 2008: 144).

Bedreddin için mistik bir çile dönemi, yolculuk başlar. Düşüncelerini hakikatten uzaklaştıran her şeyden uzaklaşmak ve arınmak için Ahlati'nin gözetiminde dört duraktan geçer: Sabır, tevekkül, rıza, erbain. Bedreddin, her çileden çıktığında ülkesinin durumuyla ilgili haberleri duydukça daha çok içine kapanır ve yeniden çileye girer. Hiçbir şey yiyip içmeden, kimseyle konuşmadan geçirdiği günlerin ardından oldukça zayıflar, güçten düşer ve ölümün eşiğine gelir. Ahlati, onun hastalığını sağaltma işini üstlenir. Bir ay kadar çeşitli kürlerle tedavi edilen Bedreddin, bir ayın sonunda ayağa kalkar. Şeyh Ahlati, onun yer değişikliğine ihtiyaç duyduğunu söyleyerek onu Tebriz'e gönderir (Fiş, 2008: 145-165). Şeyh Bedreddin'in Tebriz'e yola çıkması, Timur'un Osmanlı seferinden dönüş zamanına denk gelir. Tebriz yolunda Timur'un ordusuyla karşılaşan Bedreddin, beyliklerini kazanmak uğruna Timur'un yanında saf tutan, Osmanlı Devleti'ne ihanet eden beyleri ve yurttaşlarını görünce kendini tutamayıp onlara lanet okur, askerlere hesap sorar. Timur'un muhafızları Bedreddin'i yakalayarak Timur'un huzuruna çıkarır. Zekâsı, hazırcıvaplığı ve cesurluğuyla Timur'un gözüne giren Bedreddin, Timur'dan şeyhülislamlik teklifi alır. O gece Şeyh Bedreddin, kaçış planı yapmak ister, Ahlati de tesadüfen aynı gece Şeyh Bedreddin'i Kahire'ye geri getirmesi için adamını göndermiştir. "Vakt irişmişti". (Fiş, 2008: 165-178).

Anlatıda Şeyh Bedreddin'in Tebriz'e niçin gittiği, orada neler yaptığıyla ilgili bilgi verilmez. Yalnızca bir yıldan biraz fazla orada kaldığı belirtilir (Fiş, 2008: 179). Bedreddin'in Kahire'ye dönmesinden kısa süre sonra Şeyh Ahlati'nin yaşamı son bulur. Bedreddin, Ahlati'nin ölümünden sonra Ahlati tarafından halife ilan edilmesine rağmen Ahlati'nin diğer müritleri tarafından kabul görmemiş, önce Kudüs'e sonra da Anadolu'ya geçmiştir. Bedreddin, yeni bir toplum düzeni kurarak halkın uğradığı haksızlıklara son vermek için ayaklanmanın kaçınılmaz olduğuna inanmış; Anadolu'ya, özellikle Batı Anadolu'ya ve Sakız Adası'na ziyaretlerde bulunup ayaklanmanın gerçekleşmesi için önemli kişilerin yardımını istemiş; kilit noktalarda Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'i görevlendirmiştir. Anlatıda tüm bu yolculukların sonunda Bedreddin, tarih sahnesinde ayaklanma lideri/devrimci kimliğiyle belirir.

Hakikatin İzinde

Şeyh Bedreddin, bir bilgin ve mutasavvıf olmasına karşın daha çok başlatmış olduğu isyan oluşumuyla anılagelmıştır. Kaynaklarda halk ayaklanmalarıyla ilgili farklı bilgiler yer alır. İleri sürülen bilgiler arasında

-farklı noktalarda çıkan bu isyanların birbirinden bağımsız olduğu,

-Şeyh Bedreddin ile Börklüce Mustafa arasında birlik olduğu,

-Börklüce Mustafa'nın başlattığı ayaklanmanın ardından Şeyh Bedreddin'in bunu kendi lehine kullanarak halkı isyana davet ettiği,

- Börklüce'nin Karaburun ve Aydın civarında isyan çıkardığı, bu isyandan Bedreddin'in sorumlu tutulduğu ve Bedreddin'in kaçmak zorunda kaldığı gibi bilgiler yer alır.

Hatta Dukas, Bizans Tarihi adlı kitabında halk ayaklanmalarıyla ilgili Şeyh Bedreddin'e hiç yer vermez. "Stalarion adlı bir yerde kendi kendine yaşayan bir köylü meydana çıktı" diye anılan Börklüce, Türklere fakirliği öğretmek kadınların dışında her şeyin ortak olması gerektiğini savunan ayrıca Hristiyanlarla da dostluk ilişkileri kurmaya çalışan bir isyancı olarak anlatılır. (Dukas, 1956: 67).

Necdet Kurdakul, Bütün Yönleriyle Bedreddin adlı çalışmasında Bedreddin'le ilgili kaynakları dört grupta incelemiş, bilgileri doğrudan alıntıladıktan sonra söz konusu kaynakların yazarlarının konuya hangi açıdan yaklaştıklarını da çözümlenmeye çalışmıştır. Bunun yanı sıra kaynaklarda farklılık gösteren konuları maddeleştirilerek bilgileri karşılaştırma olanağı sağlayan bir tablo oluşturmuştur. (Kurdakul, 1977: 58-61). Bu makaleyle Bedreddin'in hangi şartlar altında isyan ettiğini, bu isyanı kimlerle birlikte hazırladığını, isyan sürecini ve sonuçlarını metnin sunduğu bağlamda ele almak amaçlandığından söz konusu belgelerdeki farklılıklara yer verilmeyecektir.

Ahlata'nın ölümünden sonra Bedreddin, ailesiyle birlikte Kudüs'e geçer, yıllar önce dostluğunu kazandığı Ali Keşmiri'nin evinde bir süre kalır. Bedreddin'in izinden gitmek isteyen müritler Kahire'den ayrılıp Kudüs'te toplanır. Müritlerin yanı sıra daha önceki yıllarda Bedreddin'le yolu kesmiş olan bazı kişiler de Bedreddin'in çevresinde yer almaya başlar.

"Bedreddin çeyrek yüzyıl önce iki arkadaşıyla birlikte Edirne'den hakikat ve adalet arama yolculuğuna çıkmıştı. Yolculuğa başladığında öğrenciydi; şimdiyse sekiz yüz dolayında izleyicisi olan ünlü bir şeyh olarak dönüyor-

du. Delikanlı olarak başlamıştı yolculuğuna, dönüşünde bir aile reisiydi. Yolculuğunun amacı gerçekleşmedi: Bulamadı aradıklarını. Ama kendini buldu, yolunu belirledi.” (Fiş, 2008: 195)

Hak ve adaletin gereğini yerine getirmek, bunları uygulama olanağı bulmak için Kudüs'ten Anadolu'ya geçen Bedreddin, taht mücadelesi içindeki kardeşlerden Musa Çelebi'nin kazaskerlik teklifini kabul eder. Onun adil bir hükümdar olacağına inanır çünkü Musa, Bedreddin'e herkese eşit olarak uygulanacak yasalar koyma sözünü verir (Fiş, 2008: 21). Musa Çelebi'nin Mehmet Çelebi tarafından öldürülmesinden sonra Bedreddin, bilim ve inanç alanlarında saygın biri olması nedeniyle öldürülmez, aylığa bağlanarak İznik'e sürgüne gönderilir. Sürgün yılları Bedreddin'i amacından uzaklaştırılmaz. O, tüm insanların yasalar önünde eşit olacağı gibi sosyal ve ekonomik koşullarda da eşit olması içinse baskının egemen olduğu bu düzene son vermek gerektiğini düşünür. "Yüzyıllardan beri dönüp durmakta olan zulüm tekerleğinin dönüşünün yavaşlatılması, baskının hafifletilmesi bir şeyi değiştirmezdi; baskı ve zulüm tümünden yok edilmeliydi." (Fiş, 2008: 21). Bedreddin, harekete geçmek için önce gözaltından kurtulmalıdır. Bu nedenle Teshîl adlı kitabını Mehmet Çelebi'ye sunarak ondan hacca gitmek için izin ister. Mehmet Çelebi, bu isteğine izin vermeyince Bedreddin, en güvendiği yoldaşlarını İznik'teki Yakup Çelebi Tekkesi'ne toplar.

Anlatıda başkaldırı planı şöyledir: Önce Börklüce Mustafa harekete geçecek, Torlak Kemal Manisa'dan Börklüce'ye destek verecek, olay güçlenip köklenince başa Bedreddin geçecektir. Aydın-Karaburun, Manisa ve İznik arasındaki haberleşmeyi de Âşık Şeyhoğlu Satı sağlayacaktır (Fiş, 2008: 86-87). Bedreddin, planı yaptıktan sonra yıllar önce Bursa'da tanıştığı Rum Hemistas'a ve Yahudi cemaatinin önderi Hayyaf'a birer mektup yazar. Mektupları müritlerine vererek ayaklanmaya destek olmaları için arkadaşlarına çağrıda bulunur.

Romanda Şeyh Bedreddin'in suçlanmasına ve idamına neden olan mülkiyet, ortaklık, adalet, hak, inanç özgürlüğü konularında ileri sürdüğü düşünceler daha çok Börklüce Mustafa aracılığıyla sunulur. Bu durum, halk ayaklanmalarının ilk aşamasının Börklüce Mustafa yönetiminde gerçekleşecek olmasıyla açıklanabilir. Ayrıca Börklüce'nin kontrolü altında bulunan Aydın ve çevresinde farklı inançlara sahip kozmopolit nüfusun yoğun olması bu sorunların çözümü için sunulan yaşam düzeninin kolayca uygulanmasına olanak tanır. Anlatıda Şeyh Bedreddin inanç, hoşgörü, eşitlik konularındaki düşünceleriyle öne çıkarken

Börklüce Mustafa, ortak yaşam biçiminin savunucusu ve uygulayıcısı durumundadır.

Romanda ayaklanmanın nasıl patlak verdiği, Börklüce Mustafa ile Torlak Kemal'in Bayezid Paşa yönetimindeki orduya karşı verdikleri mücadele, Börklüce Mustafa'nın ortak yaşam düzenini uygulamaya çalışması ve bunun sonuçları, romanın üçüncü ana bölümü olan Hakikat Bizimle bölümünde yer alır. Merak unsurunun en canlı olduğu bu bölüm, köylülerin Küçük Menderes Havzası'ndaki direnişiyle başlar. Ankara Savaşı'ndan sonra beyliklerin canlanmaya başlamasıyla Cüneyd Bey, devlete karşı koyarak Aydın, İzmir ve Manisa civarında yönetimin başına geçmek ister ve köylüleri haraca bağlar. Osmanlı yönetiminin atadığı yeni vali de köylülerden yıllık haracı istemeye kalkınca yaşlı bir köylü, zaten elindekileri Cüneyd Bey'in adamlarına vermek zorunda kaldığından bu duruma itiraz eder. Bunun üzerine valinin adamları, yaşlı köylüye şiddet uygular. Tüm köylü bu olay karşısında birlik olur ve tohumluk buğdayları vermek istemez. Çekişmenin sonucunda mültezimler köylünün elindeki iki yığın tohumluk buğdayı ateşe verir. Subaşı, birkaç köylüyle muhtarı bağlayıp kente götürür. Dabbey (Ödemiş/Günlüce) 'de gerçekleşen bu olaydan sonra valinin adamları, Tire'de Börklüce Mustafa'nın yanında yer alan Doğan ve adamları tarafından sarılır. Doğan, devlet hizmetinde bulunanların hepsini öldürür, köylüleri yanına aldıktan sonra Börklüce Mustafa'nın yanına gider (Fiş, 2008: 201-204).

Börklüce, köylünün hakkının bu şekilde aranmasından rahatsız olur. Çünkü Bedreddin'le birlikte verdikleri karara göre ezilmiş halkın hakkı kan dökmeden aranacak, hoşgöründen ödün verilmeyecekti. Bu olayı talihsizlik olarak gören Börklüce, köylülerin henüz mücadele için hazır olmadıklarını düşünür: "Köylü bugün savaşmak değil, toprağını ekip biçmek istiyor. Uğruna orağına, baltasına sarılabileceği, canını yoluna koyabileceği özgürlüğün tadını tatmadı daha köylü. Beylerin, paşaların ardında ilahi güçler olduğunu sanıyor." (Fiş, 2008: 210). Doğan'ın acele ettiğini, kan dökünce beylerden farklarının kalmadığını söylemesi üzerine Doğan, şöyle karşılık verir:

"Biz de biliriz ki, hangi dinden olursa olsun, bütün insanlar kardeşler; hepimiz Adem'le Havva'nın çocuklarıyız... Ve de kardeş kanına girmek, bayağılıkların en bayağısı bir iştir. (...) Peki ya bir de silahsız insanların üzerine yürünmüşse? Hele hele bu silahsız insanların hakikat diye keşfettikleri bir şeyin ardında yürümekten başka hiçbir suçları günahları da yoksa?

Ellerimizi göğsümüzde kavuşturup, bu insanların canavarlıklarını seyir mi edeceğiz? Bu mudur yiğitliğin gereği? Eğer buysa, Hak diye, hakikat diye tutturduğumuz şeye tükür gitsin! (...) Beyler, kendilerinin diye bildikleri şeyi güzellikle bırakırlar mı sanıyorsun? Hiç kan dökmeden geriler mi bu adamlar?" (Fiş, 2008: 213).

Yeryüzü kardeşliği ve yeryüzünün nimetlerinden eşit olarak yararlanma olgusu anlatının pek çok yerinde Âdem ile Havva'nın çocukları söylemiyle sunulur: "Tanrı dünyayı Adem'le Havva için yarattı. Biz hepimiz onun çocuklarıyız, mirasçılıyız. Demek ki dünya ve nimetleri beylere efendilere değil, inancına, parasına puluna bakmadan herkese aittir." (Fiş, 2008: 229).

"Açgözlülüğün, çekememezliğin, çıkarıcılığın nedeni, zenginliklerin bölüşümündeki haksızlıktı ve bu haksızlığa son vermenin zamanı da artık gelmişti. Nimetlerin dağıtımı, kini ve çekememezliği artırmaktan başka bir işe yaramıyordu. Yapılacak tek şey tüm nimetleri, bütün zenginlikleri herkesin ortak varlığı kılmaktı." (Fiş, 2008: 267).

Yazar, ayaklanmayı kurgularken Engels'in görüşlerinden faydalanmış, bu ayaklanmanın temel sorununu üretim kaynaklarının eşit kullanımı ve bu dünyada bir cennet yaratma arzusu olarak belirlemiştir. Topraklar beylerin elinden alınacak, halkın eşit kullanımına sunulacak, böylece halk özgürlükçü bir düzende yaşamını sürdürecektir (Fiş, 2008: 229-230). Bu düşüncelere Engels'in Köylüler Savaşı yapıtında da rastlanır. Thomas Münzer'e göre "Tanrı krallığı, hiçbir sınıf farkının, hiçbir özel mülkiyetin, toplumun üyelerine yabancı hiçbir özerk devlet iktidarının bulunmadığı bir toplumdan başka bir şey değildi. Var olan bütün otoriteler, boyun eğmeyi ve devrime katılmayı reddederlerse devrilmeliydiler; bütün işler ve mallar ortaklaşa olmalı ve en eksiksiz eşitlik egemen olmalıydı." (Engels, 1978: 79).

Kaynaklarda Börklüce Mustafa'dan köylüleri silahlanarak direniş göstermeye yönelten bir isyancı olarak söz edilir. Onun eylemlerine getirilen olumsuz bakış, romanda devlet adamı olan Eski Tire Kadısı aracılığıyla sunulur:

"Geçen yıl ürünler toplanıp da mültezimler köy köy dolaşmaya başladıklarında, Küçük Menderes vadisindeki köylerden birinde imamlık yapan bir öğrencimin hizmetkârı geldi yanıma. Dediğine göre, Avancuk köyünde bir derviş ortaya çıkmış, saf köylülerin kafalarını karıştırmaya başlamış. Haşa, sultanlar ve beyler hiçbir iş yapmayan asalaklar ve dahi zorbalara

miş ve de özgür Müslümanları boğaz tokluğuna çalışan kölelere dönüştürmek istiyorlarmış. Halbuki, toprak, güya, onu işleyen kim ise, ona ait olmalıymış. Toprağın verdiği ürün ise, onu elde etmek için ter dökenin hakkıymış. Eğer beyler de bu ürünlerden pay almak istiyorlarsa, köylülerle birlikte sabahtan akşama ter dökmeliymişler. Bu da yetmezmiş gibi, güya kendini Tanrı yoluna adanmış bu kafir, bu herifi naşerif, aşardı, cizreydi diye gelecek olan devlet görevlilerine ve mültezimlere karşı, orakla, çekiçle, kazmayla, kürekle karşı koymaya çağırmış köylüleri.” (Fiş, 2008: 205-206)

Anlatıda Doğan'ın Tire'de devlet güçlerine karşı koyarak onları öldürmesi ayaklanmanın ilk kıvılcımı olarak yer alır. Artık devlete karşı silahlı mücadele kaçınılmaz duruma gelmiştir. Bu olayla birlikte Tire dolaylarında yer alan tüm köylerde isyan hareketi başlar. Manisa'da da âhiler, devletin kadılarına karşı ayaklanır ve ürettiklerini dağdaki köylülere yiyecek karşılığında verme kararı alır. Börklüce Mustafa, eylemlerini güvenli biçimde yürütebilmek için Karaburun'a geçer. Karaburun'da herkesin eşit olacağı yeni bir toplum düzenini oluşturmayı dener.

“(…) hem kasaba, hem de kıyılardaki Rum köylerinden yamaçlardaki Türk köylerine kadar bütün köyler Dede Sultan'ın adamlarının elinde bulunuyordu. Bölgede ne kadar mültezim, muhafız, korucu, kolcu, bey adamı, Osmanlı askeri varsa tümü kovulmuş, dağ geçitleri sıkı sıkı tahkim edilmişti. (...) Hayvanlar ortaklaşa sürülüyor, her köyün kadınları toplanıp sürüden sağdıkları sütle hep birlikte yoğurt, peynir, yağ yapıyor, bölüşüyorlardı. Avlanan balıklar, herkese dağıtılıyordu. Bütün köylerde ve kasabanın her mahallesinde önemli sorunları karara bağlamak üzere kurullar oluşturulmuştu.” (Fiş, 2008: 241-242).

Her şeyin bölüşüldüğü bu düzende, ufak tefek anlaşmazlıklar olsa da mülkiyet sorununu çözülmüştür. Anlaşmazlıklar kurullarda hakkaniyet gözetilerek çözüme kavuşur. Her şey yerli yerine oturunca Torlak Kemal'e de haber gönderilir: “Gayrı dağlarda gizlenmek yoktu, gayrı bendinden boşanmış bir sel gibi aşağılara inmenin vaktiydi. Bütün topraklara el konulacaktı.” (Fiş, 2008: 258). Aydın, Karaburun ve Manisa'da devlete karşı başlatılan isyanlar karşılıksız kalmaz, kısa süre sonra Vali komutasında beş yüz sipahi, iki bin yaya asker, okçular ve zırhlılar Börklüce Mustafa'nın üzerine doğru gelmeye başlar. Börklüce Mustafa'nın birliği, Osmanlı askerinin Karaburun'a doğru gelirken ilk konaklayacakları yer

olan Yekli'de pusuya yatar. Çatışma, Börklüce Mustafa'nın zaferiyle sonuçlanır (Fiş, 2008: 274-293). Torlak Kemal, bu zaferden güç alarak Manisa'da halkı cesaretlendirmek için bir konuşma yapar:

"Hepimiz Adem'le Havva'nın torunlarıyız, dolayısıyla da ekip biçmeleri için onlara bağışlanan bu topraklar, hepimizin ortak malıdır. Osmanlı ordusunu yenen kardeşlerimiz, toprakları herkesin ortak malı yaptılar. Kim ki bu işe karşı çıkıp kılıcına davrandı, kılıçla öldü. Aydın, İzmir ve Karaburun topraklarında, Allah'ın da istediği nizam olan, hakikat nizamı kuruldu. Evet, Allah'ın da istediği nizamdır bu, ama sultanlar, beyler, paşalar ve onların uleması bunu halktan hep gizlemişlerdir." (Fiş, 2008: 311-312)

Torlak Kemal, köylülerde cesareti besleyen şeyin inanç olduğunu bildiğinden halka "Allah'ın istediği" düzeninin de bu olduğunu söyleyerek ortak yaşam düzenini benimsetmeye çalışır. Manisa'da beylerin elinden alınmış özgür topraklarda "toprak, her türlü mal mülk, hayvan, bütün zenginlikler, kadınlar dışında, herkesin ortak varlığıdır." (Fiş, 2008: 246) yasası, Torlak Kemal tarafından uygulanmaya çalışılır. Herkesin çalışmak zorunda olduğu, inanç özgürlüğü ve kardeşliğin egemen olduğu yeni bir düzen zulmün elinden kurtuluşun tek yoludur. Torlak Kemal'e köylüler, ahiler, Yahudi zanaatkarlar, bazı tüccarlar destek vermiş olsa da Manisa'da yeni düzeni kurma denemeleri Karaburun'dakine göre daha sancılı olur. Gerek köylülerin temel ihtiyaçlarını karşılamada çektiği sıkıntılar gerekse bazı torlakların taşkınlıkları, zor kullanarak köylüden yiyecek istemeleri gibi durumlar Torlak Kemal'i zora sokar. (Fiş, 2008: 338-342).

Şeyh Bedreddin, Börklüce'nin zafer haberini alınca İznik'te ikinci isyan hareketini başlatmak üzere plan yapar. Rumeli'de baskı altındaki Türkler, Rumlar ve diğer halkların kurtuluşa ermesi, zulmün karanlığı(nın) parçalanması için (Fiş, 2008: 309) Bedreddin gizlice İznik'ten ayrılır, Rumeli'ye geçmek için İsfendiyar Bey'in yardımını ister. İsfendiyar Bey, Şeyh Bedreddin'i Kırım'a geçirmek için bir donanma hazırlar. Ancak bu bir oyundur, kaptan havanın durumunu bahane ederek Şeyh Bedreddin'i Kırım'a değil, Eflak kıyılarına bırakır ve kaçar. Bedreddin, Eflak Voyvodası Mirçea tarafından ağırlanır. Bedreddin, bir süre sonra Mirçea'nın yanından ayrılarak Ağaçdenizi ya da Deliorman adı verilen bölgeye gelerek oradaki halkın kendisine katılması için bir çağrıda bulunur:

"İnsanlar hak eşitliğine değil, çıkara dayalı bir yaşam sürüyorlar. Dirlik düzenlik değil zorbalık var bu yaşamda. Ve çıkarıcılarla zorbalık, dünya

nimetlerinden daha az pay alanlar değil, tam tersine bütün zenginlikleri ellerinde tutanlardır. Ey, her şeylerini kaybetmiş olanlar, silkin üzerinizdeki ölü toprağını ve ayağa kalkın. Çünkü artık hakikat zamanı gelmiştir. O hakikat ki, bugüne dek, zindanlara kapatılanların dillerinde, köylülerin feryatlarında, cellat kütüklerinde kan ve gözyaşıyla yükseliyordu sesi. Öğrencilerimiz Börklüce Mustafa'yla Kemal Torlak'ı, insanlara doğru yolu, hak yolunu göstermeleri için Aydın ve Manisa vilayetlerine gönderdik. Beylerin topraklarını ellerinden alıp halkın ortak malı yaptı bu kardeşlerimiz. Sultanın ordusunu doğruluğun, hakkın gücüyle tepelediler... biz, bilim gücümüzle, evrenin birliğinin gizlerini bilişimizle dinlerin ve halkların sahte yasalarını değiştireceğiz, boş yasakları kaldıracacağız, dünyayı yalanın utancından temizleyeceğiz. Toprağı olmayanlar toprak sahibi, iktidarda olmayanlar iktidar sahibi olacaklar. Hakikat bayrağının altında toplanın, saflarımızda yer tutun!" (Fiş, 2008: 376)

Şeyh Bedreddin'in sözleri oradakiler arasında heyecan uyandırır. Her inançtan Bulgar, Türk, Rus, Rum, Ermeni, Arnavut olmak üzere pek çok insan Deliorman'da Şeyh Bedreddin ve onun başlatmak istediği ayaklanma için gece gündüz çalışır. Bu çalışmaların sürdüğü sırada Mehmet Çelebi, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in başlattığı isyan hareketlerinin her geçen gün geniş kitlelere yayıldığını ve Börklüce Mustafa'nın valiyle giriştiği mücadelede başarılı olduğunu duyar. Bu isyanı bastırmak amacıyla on üç yaşındaki oğlu Murad ve Bayezid Paşa'yı onların üzerine gönderir.

"Börklüce Mustafa'nın on bin yiğidini tepeleyip Aydın ve Saruhan beyliklerinin topraklarını eski sahipleri olan beylere ve sultanın sadık kullarına dağıtan Beyazid Paşa, buradan doğruca Manisa'ya, Kemal Torlak'ın üzerine yürümüştü. Osmanlının kudurganlığından kenti korumak isteyen Kemal, üç bin yoldaşıyla düşmanı kent dışında karşılamaya atılmıştı. Kan gövdeyi götüren bir kapışma olmuş ve Osmanlılar Kemal'in yiğitlerini biçmişler, darmadağın etmişlerdir. Kemal Torlak canlı yakalanmış ve en yakın yoldaşı Abdal Torlak'la birlikte kale duvarında ipe çekilmişti." (Fiş, 2008: 414).

Torlak Kemal'in idamından kısaca söz edilirken Börklüce Mustafa'nın idam sahnesi daha ayrıntılı anlatılır ve Börklüce'ye insanüstü özellikler yüklenir. Börklüce türlü işkencelere karşın yapılanlara koca bir gülümsemeyle karşılık verir. Cellat kan ter içindeyken o sakinliğini korur. Çarmıha gerili biçimde yoldaşlarının

gözünün önünde öldürülmesine tanıklık ederken her bir yoldaşı "İriş, Dede Sultan" nidalarıyla idam edilir. Börklüce ise "İriş, Şeyh Bedreddin!" der (Fiş, 2008: 408-413). Börklüce'nin cansız bedeni halka ibret olması için ertesi güne kadar devenin üzerinde çarşıya gerili biçimde kalır.

Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal bozguna uğratılıp idam edilirken Şeyh Bedreddin, olanlardan habersiz biçimde Deliorman'da hazırlıklarını tamamlayarak yönünü Zagora'ya döner. Burada Osmanlı ordusuna karşı verdiği mücadeleyi kaybeder. Eğitimli Osmanlı askerlerine karşı Bedreddin'in yanında yer alan farklı etnik gruplara mensup yoldaşlar organize olamamışlar, yoldaşların arasına gizlenmiş olan casuslar topluluk içinde fitneye sebep olmuşlardır (Fiş, 2008: 419). Bedreddin, daha fazla insanın hayatını kaybetmesine engel olmak için teslim olur. Yazıcısı Mecnun'un çoğalttığı eserleri sayesinde hakikatin asla ölmeyeceğini dile getirir. Bedreddin yargılandıktan sonra hakkında idam kararı verilir. 18 Aralık 1416'da Serez'in Bakırcılar Çarşısı'nda çıplak bir biçimde asılarak öldürülür. Ölmeden önceki vasiyeti şöyledir: "Bedenimi, şu bakırcılar çarşısı yakınında bir yere gömün... ama beni kara toprakta değil, hakikati anlamış insanların yüreklerinde arayın." (Fiş, 2008: 429). Böylece Bedreddin, düşüncelerinin ölümsüzlüğünü duyurmuş olur. Ayaklanma sürecinin kurgusunda Şeyh Bedreddin ve yoldaşları, başlarda kan dökmeden, zorbalık yapmadan başkaldırı planları yapan ancak gelişen olayların sonucunda bu mücadeleyi silahlanarak devam ettirmek zorunda kalan adil, hoşgörülü kişiler olarak çizilmiştir. Müritlerin Börklüce'den, Börklüce'nin ise Bedreddin'den yardım umduğu "İriş!" söylemi, müritlerinin Dede Sultan ve Bedreddin'i kurtarıcı olarak gördüğünü gösterir. Anlatıda farklı dinlerden insanların bir araya gelip hak ve eşitlik uğruna verdikleri mücadele, kurtarıcının yeryüzü cenneti vaadi gibi söylemlerde bulunması bu hareketin mesihanik bir hareket olduğunu gösterir (Ocak, 1998: 170). Werner, bu durumu şöyle açıklar: "Eski düzeni devirmeden eşitliği gerçekleştirmek imkânsız olduğundan sınıf mücadelesi ile hoşgörü yan yana yürüyordu. Eşitlik düşüncesi, peygambercilik akımları Mesih (mehdi) rolünü nasıl benimsiyorsa mehdiliğe de aynen o şekilde soyunuyordu, çünkü eşitliğe giden kurtuluş yolunu ancak Tanrı'nın koruduğu bir önder ya da mehdi açabilirdi." (Werner, 2014: 278). Ahmet Yaşar Ocak da bu tezi çalışmalarında savunur, "Türkiye Tarihinde Mehdici Hareketlerin Toplu Tarihine Doğru (Metedolojik Bir Yaklaşım) " başlıklı bildirisinde Bedreddin'den önceki isyan hareketlerini metedolojik olarak inceleyerek Bed-

reddin ve müritlerinin hareketlerinin mehdici hareketler olduğu yönünde ayrıntılı açıklama yapar (Ocak, 2017: 48-55)

Sosyalist-Feminist Söylem

Radi Fiş, bu romanda Bedreddin'in yaşadığı değişimin ve ayaklanmanın süreçlerinin kurgusunda yer yer sosyalist-feminist söyleme başvurur, dönemin kadına bakışını eleştirir. Roman kişisi olarak seçtiği kadınlar aracılığıyla kadının toplumdaki yerini belirler, sosyal yaşama ve verilen mücadeleye katılımında etkin olması gerektiğini ileri sürer. Bedreddin'in yaşadığı değişimde Bedreddin ve Şeyh Ahlati'ye Berkuk tarafından eş olarak sunulan iki Habeşli köle Cazibe ve Meryem'in önemli rol taşıdığını vurgular. Bedreddin, o dönemdeki genel düşüncenin aksine kadını erkekten daha aşağı bir varlık olarak görmediğinden Cazibe'yle evlendiğinde onun tutsaklığına son verir. (Fiş, 2008:132). Anlatıda kadına verilen değer, Celâleddin Rumi'den alıntılanan soru ve yanıtıyla desteklenir. "Kadın nedir?' Ve yanıtı: 'Dünyanın ta kendisidir!'" (Fiş, 2008: 135).

Romanda Bedreddin, Ahlati'nin öğretisiyle karşılaşınca aşkın derin anlamını kavramak için sürekli kendini, evreni, insanın varlığını irdeler. "Kendini başkalarına bir şey öğretebilecek durumda sanıp dururken, onca okumuşluğuna, yazdığı onca kitaba karşın, birden yaşamın bilgeliği karşısında umarsız, yaşama yeni bir şeyler katmaya yetenezsiz, şu küp gibi bomboş duymuştu kendini" (Fiş, 2008: 140-141). Sessizlikle dolu günler birbirini kovalar, Bedreddin'in etrafındaki herkes ondaki bu değişiklikten dolayı endişelidir. Bedreddin'in oğlunun doğumunun üçüncü günü kız kardeşi Cazibe'yi ziyarete gelen Meryem, gece Bedreddin'i çatıda düşünceli görünce çatıdan inmesine yardımcı olarak odasına götürür. Birlikte sabaha dek konuşurlar. Anlatıcı bu olayı anlattıktan sonra kurmaca dışı bir bilgiyle o çağda kadınların toplum içindeki konumundan ve onlara verilen değerden söz eder ve Meryem aracılığıyla kadının varlığını yüceltir.

"Ortaçağ vakanüvisleri ve tarih yazarları yapıtlarında bize binlerce ilahiyat bilgininin, fakihin, şeyhin, ozanın, bilim ve sanatın çilesini çekmiş nice değerli kişinin adlarını aktarmışlardır. Ama bunlar arasında kadınların sayısı yüzü ya bulur ya bulmaz. Gerçekte de bilim, düşün, sanat alanında öncülük etmiş kadınların sayısı çok değişti, çünkü gerek İslam, gerekse de Hıristiyan-Batı dünyasında kadın insandan sayılmıyordu. (...) Kadınların adları çoğu kez mezartaşlarında bile belirtilmiyordu. (...) Bundan altı yüzyıl önce, ilkyaz Kahiresi'ni tıpkı bugün olduğu gibi güneyden esen ve

hamsin adı verilen rüzgâr bir toz bulutu ardında gizlerken, Meryem sabaha dek Bedreddin'e neler anlattı, bunu hiçbir zaman öğrenemeyeceğiz. (...) "O gece," diye yazıyor Halil, Cenabı Allah, Şeyhin yüreğindeki örtüyü kaldırdı, ona hakikate hizmet hırkasını giydirdi ve nice gizemli şeydeki gizi görmesini sağladı. (...) Yaşamöyküsünün bir yerinde Bedreddin'in kendi sesi duyulacak ve şunları söyleyecektir: 'Ve o Meryem'in yanında kendini, gülün yanında bir dulavratotu gibi duydu...' Tek bir satır... Ama nice sayfaya değen bir satır. Meryem'in o gece Bedreddin'e neler anlattığını bilmiyoruz. Ama o geceki konuşmanın Bedreddin üzerinde nasıl bir etki bıraktığını biliyoruz (Fiş, 2008: 141-143).

Bedreddin, önceleri hakikate ulaşmada salt aklın kullanılması gerektiğini savunurken artık sezgi ve aşka teslim olur. Bedreddin'in Ahlati'nin öğretilerini kavramasında ve yolunu çizmesinde Meryem'in etkili olduğu bilgisi tarihçi Balivet'in Tasavvuf ve İsyân adlı kitabında da yer alır:

"Bu kadınlar Simavnalı şeyhin hayatında önemli rol oynayacaktı: Cazibe Menakıbnâme yazarının babası, yani Bedreddin'in oğlu İsmail'in annesi; Mâriye, Bedreddin'in akıl hocası oldu. Çok akıllı bir kadın olan Mâriye, Şeyh Ahlâtî'nin öğretilerinden çok şey kazanmıştı. Bir gece Bedreddin'le tasavvuf hakkında konuştu. Onun yanında Bedreddin kendini gülün dike-ni olarak görüyordu." (Balivet, 2005: 44)

Anlatıda Bedreddin'in uyanışı Meryem'le birlikte gerçekleşir gibi görünür. Radi Fiş ise bu bilgiyi aktarırken Cazibe'nin etkisini de göz ardı etmez. Bedreddin'in aşk yoluna girmesinin Cazibe sayesinde gerçekleştiğini iç monolog tekniğiyle Bedreddin'e söyler. Bedreddin, kendini Cazibe'yle karşılaşınca kadar sınırlarının dışına çıkmayan, insanlar hakkında yargılarda bulunan biri olarak görür. Cazibe'den sonra aşk, Bedreddin'i Ahlati'ye getirir ve ona doğru yolu gösterir (Fiş, 2008: 152).

Bedreddin, ilim uğruna gittiği her uğrak yerinde farklı din, mezhep ve tarikatlarla karşılaşır. Farklı öğretilerden edindiği inanış biçimlerini ve farklı görüşleri kendi iç dünyasında harmanlayarak yeni bir mezhep oluşturma yoluna gider. Eşitlik ve mal birliğinin sağlandığı, hoşgörünün egemen olduğu yeni düzen bu mezhebin temel ilkesini oluşturur. Eşitlik ve ortaklıktan söz edilirken kadınlar ayrı tutulur.

“Her şeyin çift olarak halk edildiğine, madde ve ruhun varlığa vücut verdiğine, müsbet ve menfi kuvvetlerin münasebetiyle hayat ve hareketin uyandığına, karı ve kocanın birleşmesinden insanlığın doğmakta olduğuna göre, nikâhlı kadınlar iştirakten müstesnadır. Bu birlik haricinde kalan her şey insanların müşterek malıdır.” (Kaygusuz, 2005:108)

Dukas'ın Bizans Tarihi adlı yapıtında Börklüce Mustafa isyanından söz edilirken Mustafa hakkında “Bu zat Türklere fakirliği (yani mal ve mülk sahibi olmamağı) tedris etti; kadınlardan başka her şeyin, yani yiyecek, giyecek, çift ve ekilmiş tarlaların insanlar arasında müşterek olması akidesini telkin ediyordu.” bilgisi yer alır (Dukas, 1956: 67). Romanda kadınların dışında her şeyin ortak olacağı söylemi, yalnızca ortaklık ilkesinin söylemi olarak kalmaz. Yazar, bu konuya sosyalist-feminist bir yorum getirir. Börklüce Mustafa'nın Karaburun'da yoldaşlarıyla birlikte toplandıkları bir kurulda konu kadın sorununa gelir. Kadının da mal gibi ortak sayılıp sayılamayacağı, kurulda kadınların erkeklerle yan yana oturmasının caiz olmaması, kadının aklının yetersizliği, örtülü olup olmaması gibi konular yoldaşların bazıları tarafından gündeme getirilir ve Dede Sultan'ın verdiği yanıtlarla bu anlayış, sert biçimde eleştirilir (Fiş, 2008: 246-248). Yeni yaşam düzeninin “Toprak, her türlü mal mülk, hayvan, bütün zenginlikler, kadınlar dışında herkesin ortak varlığıdır.” yasası Dede Sultan için yeterli bir açıklama değildir. Herkes derken bu sözcüğün kadınları kapsamadığı düşüncesinin çıkarılabileceğini ileri sürer ve bu yasaya kadınlarla ilgili olarak şu tümcelerin eklenmesini ister: “Hakikat karşısında yalnızca dinler ve halklar değil, kadınlarla erkekler de eşittir. İşte bu yüzden de kurulumuzda kadınlar erkeklerin yanı sıra da yer almalıdır.” (Fiş, 2008: 246). Kurulda kadın erkek eşitliğinin yanı sıra tek eşlilik-çok eşlilik konuları da tartışılır. İslamiyet ve Hristiyanlık'ın buyruklarıyla uygulamalarından örnekler verilir. Hristiyanlık'ta tek eşliliğin olduğunu ancak o dönemdeki “Hristiyan beylerin topraklarında çalışan bir ırgatın yeni evlendiği karısını, isterse gerdeğe girmeden önce kendi yataklarına alabil” diklerinden söz edilir. Bu, kadının değersizliğinin, beylerin alt sınıftan kişiler üzerinde kurduğu baskının örneği olarak romanda yer alır (Fiş, 2008: 247-248)

Radi Fiş, Bedreddin ve müritlerinin ayaklanmasını Engels ve Marx'ın görüşleri doğrultusunda sosyalist bir düzlemde kurguladığından romanda Engels'in söz konusu yapıtıdan izlere rastlanır. Engels, kadının dolayısıyla ailenin o dönemdeki sınıfsal ve ekonomik koşullarını üretim temelli açıklamaya çalışır. Kapitalizm öncesinde barbarlıktan uygarlığa geçiş sürecinde erkek ve kadın arasında iş

bölümü vardır. Her cins, sorumlu olduğu alanda egemendir ve yaptığı/kullandığı aletlerin sahibidir. Ortaklaşa kullanılan nesnelere ise ortak mülkiyet söz konusudur, ev ekonomisi aile arasında ortaklaşadır. Asya'da hayvanların evcilleştirilmesiyle birlikte hayvancılık, tarım ve ev sanayi gibi çalışma kollarındaki üretim artışı ve yeni servetlerle aile köklü bir değişikliğe uğrar. Geçinme gereçlerini kazanmak erkeklerin işi olur aynı zamanda bu, üretimden elde edilen kazancın da erkeğe gittiği, kadınların bundan yararlanabileceği ancak mülkiyette hiçbir payının olmaması sonucunu doğurur. Önceleri yabanıl savaşçı ve avcı konumunda olan kadın evde ikinci planda kalır. Kadının ev işlerindeki erkeğin üretime olan katkısının yanında önemsiz duruma gelir. Kadınların bu durumdan kurtulmasının tek yolu kadın erkek eşitliğinin sağlanmasıdır (Engels, 2003: 151-154).

Romanda anlatı zamanında henüz Engels'in söz ettiği gibi üretimsel bir dönüşüm söz konusu olmadığından Radi Fiş, kadının içinde bulunduğu koşulları Bedreddin ve müritlerinin isyanı aracılığıyla belirlemek ve feminist bir söylemle kadın-erkek eşitliğinin kaçınılmaz olduğunu belirtmek durumunda kalır. Kadınların yalnızca ev işleriyle yetinmeyip erkeklerle yan yana mücadeleye katılabileceği hakikat bacılarının başı olan Hatice Hatun'a söylenir. Hatice Hatun, Dede Sultan'a kafa tutarak feminist bir söylemle bunu ifade eder:

"Sözde sen bizim yasalarımızı düzenleyen adamsın, ama daha kendi kafanın içini düzene koyamamışsın! Bizden, bacılarınızdan ne istiyorsunuz siz? Beylerin zamanında olduğu gibi, ocak başında aş pişirerek ya da beşik sallayarak sizlerin bizim yazgımızı belirlemenizi mi? Yoksa, içi boş kelleleriniz artık omuzlarınızın üstünde durmaz olduğu zaman, sizin yüzünüzden beylerin zulmüne, aşağılamalara, tutsaklıklara yeniden katlanmamızı mı? Hayır! Geçti artık bunlar! Biz bu kılıçları boşuna kuşanmadık, haberiniz olsun!"(Fiş, 2008: 277).

Kadınlar Aydın ve Karaburun'da olduğu gibi Manisa'da da hakikat savaşçılarının yanında yer alır. Savaşabilecek olanlar, tıpkı Bacıyan-ı Rum örneğinde olduğu gibi kılıç kuşanarak âhi savaşçılarla birlikte mücadele etme kararı alırlar ve kendilerine bir bacıbaşı seçerler. Bu durum Torlak Kemal'i sevindirir (Fiş, 2008: 337)

Romanda kadınlar aracılığıyla ortaya konan sosyalist-feminist söylem, yalnızca bir söylem olarak kalır. Cazibe ve Meryem, Bedreddin'in düşünce ve eylemlerinde dönüşüm yaşamıyla ilgili bölümde yer aldıktan sonra romanın

diğer olay halkalarında neredeyse hiç yer almaz. Bunun yanı sıra hakikat savaşçıların içinde kadınları temsil eden hakikat bacıları, kurullarda söz sahibiyken Börklüce'nin ve Torlak Kemal'in devlet güçlerine karşı verdiği çatışmada savaşırken görülmez. Bu durum Radi Fiş'in ayaklanmayı ideolojik bir zemine oturtma kaygısıyla açıklanabilir.

Sonuç

XV. yüzyılda Fetret Devri'nden sonra ortaya çıkan halk ayaklanmalarının nedenleri, amaçları, birbiriyle olan bağlantısı gibi sorunsalların kaynaklarda farklı biçimlerde yer aldığı görülür. Radi Fiş, Nazım Hikmet'le kurduğu arkadaşlığın ve sahip olduğu ideolojinin de etkisiyle Ben de Halimce Bedreddinem romanında Şeyh Bedreddin'i Anadolu'da çıkan halk ayaklanmalarının önderi olarak belirlemiş, Şeyh Bedreddin'in kişiliği, düşünce dünyası ve eylemlerini öne çıkararak yaşamöyküsel bir roman kaleme almıştır. Ayaklanmanın süreçleri Engels'in yapıtlarında yer alan görüşlerle kurgulanarak okura sunulur. Marksist düşüncenin savunduğu üretim araçlarının beylerin elinden alınıp halka eşit biçimde dağıtılması, inançlar karşısında hoşgörülü olma, kadın ve erkeğin her koşulda yan yana mücadele etmesi gerektiği gibi konular ayaklanmanın gerekçeleri olarak gösterilir. Şeyh Bedreddin ve müritlerinin haksızlık ve zulme son vererek halka herkesin eşit ve özgür bir yaşam süreceği yeryüzü cenneti vaadinde bulunmaları bu hareketin karakterinin siyasi olduğu kadar mesiyani olduğunu da göstermektedir. Özellikle Şeyh Bedreddin ve Börklüce Mustafa'nın çevresinde toplanan müritler, onları bir kurtarıcı olarak görür. Bedreddin ayaklanmanın beyni durumundayken Börklüce savunulan ortak yaşam düzeninin uygulayıcısı konumundadır. Bununla beraber Börklüce'nin devlet güçlerine karşı verdiği silahlı mücadeleye geniş yer ayrılır. Bu mücadelenin kurgusunda Börklüce ve yoldaşlarının kahramanlığı, olaylara bakışı vurgulanır. Anlatıda o dönemdeki ataerkil yapının kadına bakışı, kadın hakları, erkek-kadın eşitliği gibi konulara Börklüce aracılığıyla sosyalist-feminist bir yorum getirilmiş, bu yorumda yine Engels'in görüşleri etkili olmuştur. Hakikat bacıları, bu mücadelenin bir kolu olmuş; haklarını savunan, erkeklerle birlikte özgürlük mücadelesi vermek isteyen kadınlar olarak romanda yer almıştır. Feminist söylemleriyle dikkat çeken Hatçe Hatun ve diğer kadınlar ne yazık ki ayaklanmanın eylem alanında göz ardı edilmiştir. Dönemle ilgili kaynakların çoğunu tarayarak bu romanı yazan Radi Fiş, romanda Şeyh Bedreddin ve müritlerinin yaşamöyküsünü sunarken onların verdikleri mü-

Alternatif Tarih Yaratımında Yaşamöyküsel Romanın Kullanımı: Ben de Halimce Bedreddinem

cadeleyi ideolojik bir bayrağa dönüştürerek yüceltir, resmi otoriteye karşı çıkan Şeyh Bedreddin'i bir halk kahramanı olarak gösterir. Belirsizlikler ve farklılıklarla tarihi belgelerde yer alan bu ayaklanma, Börklüce Mustafa'nın ayaklanması ve diğer halk ayaklanmalarıyla birlikte ele alınarak ideolojik kodlamalarla yeniden yorumlanarak alternatif tarih yaratımı olarak karşımıza çıkar.

Kaynakça

Aliçavuşoğlu, Esra (2000). *Türk Yazar ve Türkolog Radi Fiş'in Vasiyeti Üzerine Külleri İstanbul'a Getirilecek/Kendini Türkleşmiş Sayıyordu*, Cumhuriyet Kitap Eki (23.11.2000), s. 23.

Babinger, Franz (2015). *Simavna Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin*. İlhami Yazgan (Çev.). Ankara: La Kitap.

Balivet, Michel (2005). *Şeyh Bedreddin Tasavvuf ve İsyan*. Ela Güntekin (Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı.

Carr, Edward Hallet (2002). *Tarih Nedir*. Misket Gizem Gürtürk (Çev.). İstanbul: İletişim.

Cerrahoğlu, Ahmet (1966). *Şeyh Bedreddin Meselesi*. İstanbul: Çığ.

Çetindaş, Dilek (2018). *Alternatif Tarih Yazımı ve Yöre Tarihciliği Noktasında Samim Kocağöz Romanları*, V. Uluslararası Tarih Eğitimi Sempozyumu, s. 48-67, E-Kitap.

Çıpa, H. Erdem (2017). *Osmanlı Tarih yazımında Şeyh Bedreddin ve Börklüce Mustafa: Halil b. İsmail'in Menâkıb-ı Şeyh Bedreddin b. İsrail İsimli Eseri*, Uluslararası Börklüce Mustafa Sempozyumu, s. 113-123, İzmir Büyükşehir Belediyesi Akdeniz Akademisi.

Dukas (1956). *Bizans Tarihi*. VL Mirmiroğlu (Çev.). İstanbul: İstanbul Matbaası.

Engels, Friedrich (1978). *Köylüler Savaşı*, Okay Gönensin (Çev.). İstanbul: Payel.

Engels, Friedrich (2003). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. Kenan Somer (Çev.). Ankara: Eriş. (Sol Yayınları'ndan düzenlenmiş baskı)

Fiş, Radi (2008). *Ben de Halimce Bedreddinemt*. Malum Beyhan (Çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Gölpınarlı, Abdülbâki (2017). *Şeyh Bedreddin ve Manâkıbı*. İstanbul: Kapı.

Gramatikova, Nevena (2017). *XIV. Yüzyıl Sonundan XV. Yüzyılın Başına Kadar Gerçekleşen Olayların Biyografik ve Tarihsel Kaynağı Olarak Simavnalı Şeyh Bedreddin'in Hafız Halil Tarafından Yazılan Menâkıbnâme'si*. Uluslararası Börklüce Mustafa Sempozyumu, s. 141-187. İzmir Büyükşehir Belediyesi Akdeniz Akademisi.

Hikmet, Nâzım (2014). *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*. İstanbul: Yapı Kredi.

Hobsbawm, Eric ve Terence Ranger (2006). *Geleneğin İcadı*, Mehmet Murat Şahin (Çev.). İstanbul: Agora.

Alternatif Tarih Yaratımında Yaşamöyküsel Romanın Kullanımı: Ben de Halimce Bedreddinem

Kaygusuz, Bezmi Nusret (2005). *Şeyh Bedreddin Simavenî*. İstanbul: İleri.

Kurdakul, Necdet (1977). *Bütün Yönleriyle Bedreddin*. İstanbul: Döner Reklam.

Munslow, Alun (2000). *Tarihin Yapısökümü*. Abdullah Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Ocak, Ahmet Yaşar (1998). *Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.

Ocak, Ahmet Yaşar (2017). *Türkiye Tarihinde Mehdici Hareketlerin Toplu Tarihine Doğru (Metedolojik Bir Yaklaşım)*. Uluslararası Börklüce Mustafa Sempozyumu, s. 48-56. İzmir Büyükşehir Belediyesi Akdeniz Akademisi.

Werner, Ernst (2014). *Büyük Bir Devletin Doğuşu: Osmanlılar (1300-1481)*. Orhan Esen-Yılmaz Öner (Çev.). İstanbul: Yordam.

Gaston Bachelard'ın Mekân Algısı Ekseninde Pınar Kür'ün Öykülerinde Çocukluk Dünyası Üzerine Bir İnceleme

A Research on the World of Childhood in the Stories of Pınar Kür in the Axis of Space Perception of Gaston Bachelard



Öz

Modern Türk edebiyatının önde gelen kadın yazarlarından biri olan Pınar Kür, oyun yazarı, tiyatro eleştirmeni, çevirmen, roman ve öykü yazarı gibi yönleri ile edebiyat dünyasına damga vuran bir isimdir. Tiyatro oyuncusu olma arzusu ile yola çıktığı sanat yolculuğuna bir yazar olarak devam eden sanatçının 1970'li yılların başlarında Dost Dergisi'nde yayımlanan öyküleri ile öykücü kimliğini açığa vurduğu görülür. Bu makalenin amacı *Bir Deli Ağaç* (1981), *Akışı Olmayan Sular* (1983) ve *Hayalet Hikâyeleri* (2004) adlı öykü kitapları üzerine yapılan incelemede çocukluk dünyasına önem verdiği tespit edilen Pınar Kür'ün kadın ve erkek kahramanların ruhsal serüveni üzerine odaklı öykü evrenine Gaston Bachelard'ın mekân algısı ekseninde çocukluk dünyası üzerinden bir bakış sergilemektir.

Anahtar Kelimeler: Pınar Kür, çocukluk dünyası, mekân, Gaston Bachelard, psikanaliz.

Abstract

Pınar Kür, one of the leading women writers of modern Turkish literature, is a name that marked the world of literature with her features such as playwright, theater critic, translator, novel and story writer. It is seen that the artist continuing her art journey as a writer with the desire to become a theater actor reveals her identity as a storyteller with her stories published in Dost Magazine between 1971-1973. The aim of this article is to exhibit an overview on childhood world on the axis of Gaston Bachelard's perception of space to the story universe focused on the spiritual adventure of the male and female heroes of Pınar Kür, who was determined to give importance to the world of childhood in the analysis of her story books called *Bir Deli Ağaç* (1981), *Akışı Olmayan Sular* (1983) and *Hayalet Hikayeleri* (2004).

Keywords: Pınar Kür, childhood world, space, Gaston Bachelard, psychoanalysis.

Emine AYAN

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Dr., Çukurova Üniversitesi, Türk
Dili ve Edebiyatı Bölümü, Adana,
Türkiye.

ORCID: 0000-0003-2132-5587

E-mail: eayan333@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 06.09.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 11.11.2019

Kaynak Gösterim / Citation:

Ayan, Emine (2019). "Gaston
Bachelard'ın Mekân Algısı
Ekseninde Pınar Kür'ün
Öykülerinde Çocukluk Dünyası
Üzerine Bir İnceleme", Yeni Türk
Edebiyatı Araştırmaları, 11/22,
111-126. <http://dx.doi.org/10.26517/ytea.402>



Extended Summary

Pınar Kür, one of the leading women writers of modern Turkish literature, is a name that marked the world of literature with her features such as playwright, theater critic, translator, novel and story writer. It is seen that the artist continuing her art journey as a writer with the desire to become a theater actor reveals her identity as a storyteller with her stories published in Dost Magazine between 1971-1973. In this article an overview has been exhibited on childhood to author's story universe focused on the spiritual adventure of the male and female heroes with the childhood world was touched in Pınar Kür's story books called *Bir Deli Ağaç* (1981), *Akışı Olmayan Sular* (1983) and *Hayalet Hikâyeleri* (2004).

Pınar Kür is a prominent writer in Turkish literature with her productive identity. The writer who entered the literature with her plays and stories has taken its place in the world of literature with her novels called *Yarın Yarın* (1976), *Kucuk Oyuncu* (1977), *Asılacak Kadın* (1979), *Bitmeyen Ask* (1986), *Bir Cinayet Romanı* (1989), *Sonuncu Sonbahar* (1992), *Bespese* (with Murathan Mungan, Faruk Ulay, Elif Safak and Celal Oker) (2004), *Cinayet Fakültesi* (2006) and her story books called *Bir Deli Ağaç* (1981), *Akışı Olmayan Sular* (1983), *Hayalet Hikâyeleri* (2004). In this study, the stories in Kür's three-story books mentioned above have been examined in the context of the childhood world and the nature of this world has been revealed in the author's understanding of the story. In *Bir Deli Ağaç* consists of five stories called "Yaz Gecelerinde Keman", "Herkes Bana Düşman", "Bir Deli Ağaç", "Taksim-Macka" and "Bir Ayrılık Şarkısı", it is seen that in some aspects, the world of childhood was touched in three stories called "Yaz Gecelerinde Keman", "Herkes Bana Düşman" and "Bir Ayrılık Şarkısı". In "Yaz Gecelerinde Keman" a child's share of masculine discourse, which is the product of a gender approach to women, is exhibited. In "Herkes Bana Düşman" touches a childhood world where the image of the father is dimmed. "Bir Ayrılık Şarkısı" in which a close relationship was contacted between space and childhood spirit is a story that makes it possible to analyze in the context of Gaston Bachelard's perception of space. *Akışı Olmayan Sular* consists of five stories called "Biraz Daha Ölmek", "Kısa Yol Yolcusu", "Leyla İçin Şiir", "Son Çizgi" and "Bitmiş Zamana Dair". In the stories other than "Son Çizgi" an atmosphere of story dominates the childhood world. "Biraz Daha

Ölme  is suitable to be analyzed in the context of Bachelard’s theoretical approach, which found a parallel between psychoanalysis and space. “Kısa Yol Yolcusu”, in which a close relationship is established between space and childhood spirit, reflects the childhood world through a spatial texture that provides shelter to this world. “Leyla İin Őir” is shaped by Levent’s platonic love, whose childhood takes place in one of the small apartments of Paris Apartment. “Bitmis Zamana Dair” is another story in which there is a close relationship between space and childhood spirit. It is seen that Hayalet Hikâyeleri consists of five stories called “Hayalet Hikâyesi (Lanetli Ev) ”, “Dusman (Uyumak) ”, “Edebiyat Neye Yarar? (Kına) ”, “Gece G r Őmesi (Ziyaretci) ”, “Ses (Sesler) ” and in these stories just “Hayalet Hikâyesi (Lanetli Ev) ” and “Gece G r Őmesi (Ziyaretçi) ” includes childhood world.

In this study that fifteen stories of Pınar K r’s short stories called Bir Deli Ağa, Akışı Olmayan Sular and Hayalet Hikâyeleri are examined in the context of childhood, it is determined that Pınar K r’s nine stories was included the childhood world and the childhood was intensively processed in the story books called Akışı Olmayan Sular, Bir Deli Ağa and Hayalet Hikâyeleri respectively. In the examination, an injured child self was found and it was understood that the underlying fact of this self was mainly family reasons. As a matter of fact, it is seen that the children in the author’s stories either have a problematic relationship with their parents, are deprived of their parents’ interest or they have grown up without a mother or father. In the study with reference to the stories in which the childhood world is projected through a spatial texture, “house” play an important role in the childhood world with its inner form that constitutes a shelter for a wounded child’s self in Pınar K r’s stories and the relationship between “house” and childhood world has been established in the context of Bachelard’s perception of space, which, in a theoretical framework, attaches a spirit / inner value to the “home” beyond being an architectural structure. It is concluded that space has an important place in the stories of the author and her stories are fed from an autobiographical essence in spatial context.

Giriş

Türk edebiyatında üretken kimliği ile dikkat çeken Pınar Kür, yazacaklarının o zamana kadar yazdıklarının aynısı olmaması endişesi (Söğüt, 2006: 10) ile "kendini her kitabında biraz daha aşmaya, farklı bir şeyler üretmeye, daha önce söylenmemiş şeyler söylemeye adanmış ve... önündeki farklı yükseklikteki basamakları kâh küskünlükle kâh neşeyle, ama asla kişiliğinden ve beklentilerinden ödün vermeden tırmanmış" (Söğüt, 2016: 8) bir yazardır. Aile çevresinde küçük yaşlardan itibaren yazmaya özendirilip yüreklendirilen (Söğüt, 2016: 32) ve yettiği ortamın etkisiyle hem Doğu hem de Batı kültüründen beslenerek sanatsal yanını inşa ettiği anlaşılan Kür, annesinin babasının kütüphanesindeki kitapları okuyarak (Söğüt, 2016: 211) yetişmiş; kendisi için gerçek bir okul addettiği Paris'te yeni çıkan akımları, çağdaş arayışları görmüştür (Söğüt, 2016: 89). Yazma edimini varoluşunun bir parçası kıldığı anlaşılan Kür için yazmak "var olduğunu kendi kendine kanıtlamanın (ya da kabul ettirmenin) tek yolu"dur (Söğüt, 2016: 408). Yazar kendisi ile yapılan bir söyleşide yazı yazma sürecini şöyle ifade etmektedir:

"Ben yazmaya başlamadan önce çok uzun süre kafamda dolaştırıyorum. Öyle oluyor, böyle oluyor, değişiyor, not alıyorum. Her bölümde şunu yazacağım diye notlar çıkarıyorum ama bunlar tabii ki değişiyor... . Sonra bu planlamayı yaptıktan sonra masa başında yazmaya oturduğumda, çok büyük bir konsantrasyon, çok büyük bir yoğunlaşma istiyor. Dolayısıyla sizinle konuştum değil mi, akşam oturup ben yazı yazamam, sabahtan itibaren kendi kendimle olmam lazım ki geceleri yazıyorum. Ben o süreci içimdeki sıkıntıyı artırmak diye adlandırıyorum. Çünkü çoğaltıyorum, çoğaltıyorum bir yerden sonra patlıyor ve yazmaya başlıyorum. Böyle alışkanlıklarım var." (Yılmaz, 2004: 15)

Çocukluk dönemindeki şiir hevesinin ardından sanat hayatına tiyatro oyuncusu olmak üzere atılan Kür'ün, yazdığı *Cowards All* adlı ilk piyesinin (Söğüt, 2016: 71) ardından ilk kez 1963'te Cumhuriyet gazetesinde tiyatro yazıları yayımlanmaya başlamış, yüksekokulda öğrenciyken İki Başlı Adamın Tek Eli adlı oyunu İstanbul Gençlik Festivali'nde oynanmış, 1965'te Fransa'dayken yazdığı *Kuru Kuru Kurbanın Olam* oyunu *Amour L'dos* adı ile Fransızcaya çevrilip Uluslar Tiyatrosu'nun Gençlik Bölümü'nde sahnelenmiş ve seçilen beş oyun arasında yer almıştır (Kurdakul, 1982: 70). Devlet Tiyatrosu'nda dramaturg olarak çalışır-

ken 1973-74'te Dost dergisinde yayımlamaya başladığı ilk öykülerine kitaplarında yer vermeyen (Kurdakul, 1982: 70) ve sonrasında tiyatro oyunculuğundan ziyade yazarlığı tercih ederek (Söğüt, 2016: 84) 1976 yılından itibaren çeviri, roman ve öykü türündeki eserlerini okur ile buluşturmaya başlayan yazar, Yarın Yarın (1976), Küçük Oyuncu (1977), Asılacak Kadın (1979), Bitmeyen Aşk (1986), Bir Cinayet Romanı (1989), Sonuncu Sonbahar (1992), Beşpeşe (Murathan Mungan, Faruk Ulay, Elif Şafak ve Celal Oker ile birlikte) (2004), Cinayet Fakültesi (2006) adlı romanları ve Bir Deli Ağaç (1981), Akışı Olmayan Sular (1983), Hayalet Hikâyeleri (2004) adlı öykü kitapları ile edebiyat dünyasında yerini almıştır.

Bu çalışmada hikâyeleriyle romanlarını ayrı yerlerde tuttuğunu (Söğüt, 2016: 288) ifade eden ve öykü yazmayı kendi kendinin ilacı (Söğüt, 2006: 5) addeden Kür'ün yukarıda adı geçen üç öykü kitabındaki öyküler çocukluk dünyası bağlamında bir incelemeye tabi tutularak yazarın öykü anlayışında bu dünyanın mahiyeti açığa çıkartılacaktır.

Bulgular

Pınar Kür'ün 12 Eylül'ün bunalımcı atmosferinde (Söğüt, 2016: 270) yayımlama kaygısı gütmeyen oturduğu apartmanda yaşayan insanları izleyerek yazmaya başladığı öykülerle (Söğüt, 2016: 271) şekillenen Bir Deli Ağaç (1981), aynı zamanda yazarın uzunca bir süre üzerinde çalıştığı bir ırmak roman tasarısı olan Nazlı Hanım'ın Kızları'nın kendisinde yarattığı bunalımın yan ürünüdür (Ciravoglu, 1981: 118). "Yaz Gecelerinde Keman", "Herkes Bana Düşman", "Bir Deli Ağaç", "Taksim-Maçka" ve "Bir Ayrılık Şarkısı" adlı beş öyküden oluşan kitapta "Bir Deli Ağaç" ve "Taksim-Maçka" öyküsü dışında kalan üç öyküde kimi yönleri itibarıyla çocukluk dünyasına temas edildiği görülür.

Otobiyografik bir kurmacanın göstergesi olarak Pınar Kür'ün yeni taşındığı apartman dairesinde Mehmetcan'la yaşadığı aşkın en parlak, en yoğun ve güzel döneminde dinlediği Brahms vesilesiyle hikâyesinin doğduğunu (Söğüt, 2016: 282) ifade ettiği "Yaz Gecelerinde Keman", oturduğu Paris Apartmanı'nın dördüncü katından yükselen keman konçertosunun Sevim Hanım'ın imgeleminde uyandırdığı aşk hikâyesi üzerine kuruludur. "Uyumsuzların, uymaya çalışmayanların, yaşama biçimi olarak yalnızlığı seçmiş toplum kaçaklarının sığınağı" (Kür, 2017b: 29) olarak betimlenen otuz iki dairesi Paris Apartmanı'nda her ne ka-

dar kapıcıninkilerden ve dördüncü kata yeni taşınan çiftinkinden başka bir tek çocuktan söz edilemese de, öyküde kocasını bırakıp çocuğunu alarak peşine düştüğü oldukça ünlü bir profesör hekimle dördüncü kattaki dairede yasak aşk yaşayan (Kür, 2017b: 40) bir kadının çocuğundan hareketle çocukluk dünyasına temas edildiği görülür. Kadına yönelik toplumsal cinsiyetçi yaklaşımın bir ürünü olan eril söylemden bir çocuğun nasibini alışının sergilendiği öyküde bu söylemin bulaştığı ketlenmiş bir çocukluk dünyasının varlığı söz konusudur. Bu bağlamda öyküde sözü edilen çocuğun yalnız başına oynamak zorunda kalmasını (Kür, 2017b: 55) ve "günahtan habersiz günah çocuğu" (Kür, 2017b: 156) addedilmesini eril söylemin bir sonucu olarak değerlendirmek mümkündür:

"Dördüncü kattakilerin Paris Apartmanı'nın yaşamına da beklenmedik bir karmaşa eklediğini... zayımsadım... Gördüğüm, işittiğim kadarıyla kimse "yasadışı" ilişkiden söz açmıyordu... Gelen gidenin, yapıya girip çıkanın belli olmadığından, dış kapının gecenin olmadık saatinde açık bırakıldığından da dem vuramazlardı-yoktu çünkü böyle şeyler... Geriye kala kala "çocuk" kalıyordu. İşin garibi, sözü edilen "haşarı oğlan"ı bunca aydır ne görmüş ne de işitmişim. Kimi kez kapıcıninkilere uyup bahçeye de dalan, yazın oyunlarını akşamın geç saatlerine dek sürdüren yüzlerce sokak çocuğunun gürültüsünün yanında herhalde yalnız başına oynamak zorunda kalan tek bir oğlan dünyanın en büyük haşarısı olsa bile bu ihtiyarları ayaklandıracak kadar korkunç ne yapabilirdi zaten?" (Kür, 2017b: 54-55)

Bir Deli Ağaç'ın ikinci öyküsü "Herkes Bana Düşman", annesinin intiharını sorgulayan Orhan'ın hikâyesidir. Sevil'in (1982: 54) tespitiyle bu intihar olayının bencil duygular içinde her türlü insan ilişkilerine yabancılaşmış çıkarıcı kent soylu tipini çizen oğul açısından ele alındığı öyküde, beş yaşında kaybettiği babasını hayal meyal hatırlayan (Kür, 2017b: 74) Orhan'dan hareketle baba imgesinin silik bırakıldığı bir çocukluk dünyasına temas edildiği; ancak bu dünyadan ziyade bir yetişkinin bakış açısı ile anne-oğul ilişkisine vurgu yapıldığı görülür.

"Bir Ayrılık Şarkısı" çocukluk dünyasının varlığını belirgin bir biçimde hissettirdiği bir öyküdür. "Yaz Gecelerinde Keman" öyküsündeki Sevim Hanım'ın komşusu Şükran Hanım'ın kızının çocukluğunun geçtiği eve yaptığı ziyaretten hareketle bu dünyaya temas edilen öykü, gerek mekânsal dokusu gerekse bu doku ile paralel çocukluk evreni ile Gaston Bachelard'ın Mekânın Poetikası (1957)

adlı eserinde öne sürdüğü kuramsal görüşler çerçevesinde irdelenmeye müsait bir görünüm sergilemektedir.

Tüm düşüncesini yaşanmış mekâna dair meseleler üstünde toplayarak (212) iç mekânın içsel değerleri üzerine fenomenolojik bir çalışma yapan (33) Bachelard (2018), mekânların insani değerini belirlemeyi amaçladığı (28) eserinde mekânın insan ruhu ile kazandığı içsel değere işaret eden bir kuramcıdır. Bachelard'ın (2018) "insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük bütünleştirici güçlerden biri" (37) saydığı ve "insan ruhuna ilişkin bir analiz aleti" (29) olarak alımladığı "ev" in insan ruhunun yansıması olan hayaller ile kazandığı içsellik değerine vurgu yaptığı görülür. Hayali insan doğasının önemli güçlerinden biri sayan (26) ve hayalgücünün kavradığı mekânın, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine teslim edilmiş kayıtsız bir mekân olarak kalamayacağını (28) dile getiren Bachelard (2018), "ev" i "hayali, içsel varlığımızın topografyası" (29), "insana istikrarlı olması için nedenler ya da yanlısamalar sunan bir hayaller yekünü" (48) addeder. Bachelard'ın "ev" i nesnel olarak betimlenebilecek bir taş yığınının öte insani olanla bütünleştirdiği ve "ev" in hayallerle örülü içsel değerine temas ettiği görülür. Nitekim ona göre "ev" "bir manzaradan çok bir 'ruh hali" (103) olup içinde yaşanmış bir ev, atıl bir kutu olmaktan ziyade geometrik mekânı aşmaktadır (78). Bachelard'ın düşlemeyi barındırdığını, düşleyeni koruduğunu, huzur içinde düş kurulmasını sağladığını (36) düşündüğü "ev" i hayallerle örülü içsel değeri itibarıyla insanın hayallerine beşiklik eden bir tür sığınak addettiği görülür:

"Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden hem de ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır. Aceleci metafiziklerin vazettiği gibi insan "dünyaya fırlatılmış" bir varlık olmaktan önce, evin beşiğine yatırılmış bir varlıktır. Kürduğumuz düşlerdeki ev hep büyük bir beşiktir. Somut bir metafizik bu olguyu, bu basit olguyu bir kenara atamaz; öyle ki, bu olgu bir değerdir, kurduğumuz düşlerde dönüp dolaşıp geldiğimiz önemli bir değer. Varlık, hemen bir değer olup çıkar. Yaşam güzel başlar; evin kucağında kapalı, korunmuş, ılık mı ılık." (37)

Mekân ile çocukluk ruhu arasında sıkı bir ilişki kurulduğu anlaşılan "Bir Aynılık Şarkısı"nda Bachelard'ın yukarıda sözü edilen kuramsal görüşleri ile koşut olarak "ev" in çocukluk dönemindeki içsel değerine ve çocukluğun hayallerle

örülü evrenine barınak teşkil eden mekânsal dokusuna işaret edilir. Öyküde çocukluğunda babasını annesinden hep çok seven (Kür, 2017b: 157) ; ancak dünyada en çok kendisini sevdiğine kesinkes inandığı (Kür, 2017b: 160) babasının annesini aldattığı sırada her davranışının gerisindeki derin bir sevgisizlik (Kür, 2017b: 160) karşısında hayal kırıklığına uğrayan Şükran Hanım'ın kızı için günahattan habersiz olduğu çocukluk yıllarında içinde hiç durmadan koştuğu ev (Kür, 2017b: 156), hayallerini çevreleyen bir tür sığınak; "her şeyin derme çatma ve geçici olduğu bir dünyada sonsuzluğa dek barınılabilecek tek yer"dir (Kür, 2017b: 156). Şükran Hanım'ın kızının çocukluk dünyasında "ev" in barındırdığı düşsel değere işaret edilen öyküde, tüm düşleri taşılaştırıp görmeyen gözlerinin gerisine saklayan Paris Apartmanı'ndaki (Kür, 2017b: 182) baba evindeki "yüksek tavanlar"ın ve "uçsuz bucaksız odalar"ın (Kür, 2017b: 157) Bachelard'ın mekan analizinden hareketle hayal dünyasının imleyicisi konumunda olduğunu söylemek mümkündür. Öyle ki Şükran Hanım'ın kızına göre değil baba evinde bütün katın, büyük salonun bir ucundan öte ucuna her dönemde durulacak olsa yıllarca sürebilecek uzun bir yolculuğa çıkılabilir (Kür, 2017b: 157). Kuramsal bağlamda irdelendiğinde de Bachelard (2018: 224) için "uçsuz bucaksızlık" düşlemenin bir parçası durumundadır:

"Uçsuz bucaksızlık bizim içimizdedir. Yaşamın yavaşlattığı, tedbirli olmanın durdurduğu ama yalnız kaldığımızda yeniden işe koyulan bir tür varlık genişlemesine bağlıdır. Hareketsiz kalır kalmaz, başka bir yerde oluruz: uçsuz bucaksız bir dünyada düş kurarız. Uçsuz bucaksızlık, hareketsiz insanın hareketidir. Uçsuz bucaksızlık, dingin düşlemenin dinamik özelliklerinden biridir."

1983 yılında yayımlanan ve 1984'te Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanan Akışı Olmayan Sular, Kür'ün ilk öykü kitabını yazarken esinlendiği Elmadağ'daki görkemli apartman dairesinden (Söğüt, 2016: 269) hareketle kaleme aldığı; dolayısıyla mekânsal bağlamda otobiyografik bir özden beslenen öykülerden oluşan bir kitaptır. "Biraz Daha Ölmek", "Kısa Yol Yolcusu", "Leyla İçin Şiir", "Son Çizgi" ve "Bitmiş Zamana Dair" adlı beş öyküden oluşan kitapta "Son Çizgi" dışındaki öykülerde çocukluk dünyasının baskın olduğu bir öykü atmosferi ile karşılaşılır.

Kitabın ilk öyküsü "Biraz Daha Ölmek", geçirdiği sinir krizi dolayısıyla hastanede yatan enfarktüs hastası Erdoğan'ın ansızlığı çocukluk dünyası üzerine

kuruludur. "Yaz Gecelerinde Keman" ve "Bir Ayrılık Şarkısı" adlı öykülerde olduğu üzere Paris Apartmanı'nın çocukluk dünyasına mekân teşkil ettiği öykü, çocukluk döneminde sergilediği nevrotik tutumla dikkat çeken ve yaşadığı ev ile arasında ruhsal bir bağ kuran öykü kişisi dikkate alındığında psikanaliz ile mekân arasında bir koşutluk saptayan Bachelard'ın kuramsal yaklaşımı bağlamında çözümlenmeyi olanaklı kılmaktadır.

"Kabaca ya da sinsice yerinden edilmiş bilinçdışı"nın (41) yardımına koşan psikanalize eşlik edebilmek için yer-analizi adı altında bir mekân analizine girişen Bachelard (2018: 41), psişik ağırlığın baskın olduğu bölgeye yönelttiği araştırmasında yer-severlik damgası taşıyan mekânlardan (43) hareketle mekân ile insan ruhu arasında bir ilişki kurarak bilinçdışının analizini mekânsal bir düzleme taşımıştır. "Ev" in sırasıyla "bilinçdışı"na ve "bilinç"e tekabül ettiği anlaşılan "hatırlanamaz olanla hatıranın sentezi"ni (35) ihtiva eden içsel formuna işaret eden Bachelard, yalnız anıların değil, unutulunanların da, bilinçdışının da bir yere yerleştiğini; ruhun bir konut olduğunu (30) ifade etmiş; bu bağlamda "bir odanın yazıldığını", "bir odanın okunduğunu", "bir evin okunduğunu" (44-45) belirtmiştir. Bachelard'ın bu kuramsal görüşlerinin yansısını "Biraz Daha Ölmek"te görmek mümkündür.

Daha işin başından beri ruhsal olayların gelişim seyrini göz önünde tutan; ilkin nevrotik belirtilerin etiyojisi (nedenleri) üzerindeki örtüyü aralayan, ardından öbür ruhbilimsel olayları ele alarak, bunlar üzerinde kalıtımsal psikoloji kapsamına giren bir çalışmayı gerçekleştiren Sigmund Freud (2012a: 81) tarafından geliştirilen psikanaliz, "çocuk erişkinin babasıdır kuralına önem ve ağırlık kazandırmış, erişkin ruhunun çocuk ruhunun bir uzantısı olduğunu saptamış" (Freud, 2012a: 81) bir kuramdır. "Biraz Daha Ölmek"te çocukluk döneminde Erdoğan'ın annesine duyduğu cinsel yakınlık Freud'un (2013: 45) tespitiyle yanılgılar ve düşler gibi bir anlam içeren ve yaşantılarla mahrem bir ilişki içinde bulunan nevrotik bir semptomun belirtisi olup bu yakınlığın altında yatan olgu psikanalitik bağlamda "aklın, ne dışarıdan bakan ne de öznenin kendisi için gözleme hemen açık olmayan etkin kesimi" (Freud, 1999: 17) konumundaki bilinçdışı ile yakından ilişkili olan oedipal evreye uzanmaktadır. "Ev" ile "eşya"nın Erdoğan'ın çocukluk dünyasındaki içsel değeri göz önünde bulundurulduğunda, mekân ile insan ruhu arasındaki ilişkiyi psikanalitik bir düzleme taşıyan Ba-

chelard'ın kuramsal görüşünden hareketle öyküde çocukluk dünyası üzerinden psikanalizin mekânsal yönüne işaret edildiğini söylemek mümkündür.

"Biraz Daha Ölmek"te ilkokul üçüncü sınıfa giden Erdoğan'ın çocukluğunda aynanın karşısında izlemekten haz aldığı (Kür, 2017a: 16), yatağına girdiğinde uyuyuncaya dek aklından çıkartamayarak kokusunu ve sesini duyumsamayı arzuladığı ve bir "fetişizm" in (Freud, 2003: 55) göstergesi olarak kolunu öperek öptüğünü düşlediği (Kür, 2017a: 18) annesini bir arzu nesnesi olarak alımlayıp şehvetli bulması (Kür, 2017a: 17) çocukluk çağıının cinsellik bakımından taşıdığı önemi göz önüne seren (Freud, 2003: 79) ve "amaçlarından biri de, çocukluğun ilk yıllarını kaplayan amnezi örtüsünü kaldırmak, bilinçli anıya çocukluğun cinsel yaşamının gösterilerini ve deneyimlerini çağırarak" (Freud, 2012b: 39) olan psikanaliz bağlamında düşünüldüğünde başarılı bir şekilde atlatılmayan oedipus kompleksinin bir sonucudur. Oedipal evrede fena halde enseste meyilli olup (Eagleton, 2011: 165) annesine yönelik cinsel istek duyan (Freud, 2013: 358) ; ancak babası tarafından iğdiş edilme korkusu ile kendini annesinden uzaklaştırarak babası ile özdeşleşip toplumsal cinsiyet rolünü üstlenemeyen (Eagleton, 2011: 165) oğlan çocuğunda cinsel kimlik karmaşası olarak nükseden nevrotik bir semptom gelişir. Nitekim öyküde Erdoğan'ın kız kardeşine alınan küçük bebek evlerini, minik minik koltukları, sofa ve çay takımlarını kendisine alınan tanklardan, trenlerden, toplardan daha çok beğendiği ve kız kardeşinin bebekleriyle takımlarıyla kurduğu gerçeğin minyatürü bambaşka evrenin içinde -baba rolünde- yer aldığı oyuncaklarla eşdeğer bir işlevi olduğunu duyumsayıp kendisini cansız hissettiği (Kür, 2017a: 15) görülür. Ayrıca öyküde psikanaliz ile mekânsal dokunun kesiştiği bir düzlemde Erdoğan'ın çocukluk dünyasında meydana gelen sarsıntı aksettirilir. Nitekim Bachelard'ın mekan algısı, mekân ile insan ruhunu harmanlayıcı bir nitelik taşır. Dolayısıyla insanın arasında bir bağ kurduğu mekândan kopuşu onda olumsuz bir etki bırakacaktır. Öyküde de çocukluğunda evini çok seven (Kür, 2017a: 13) ve evdeki eşyalar ile arasında ruhsal bir bağ kurarak adeta onları yaşantısının bir parçası (Kür, 2017a: 46) kılan Erdoğan'ı bu eşyaların satılması derinden etkilemiş (Kür, 2017a: 18) ; bilhassa annesinin, babasının sedef kakmalı takımı yerine kendisinin uğruna bisikleti bile feda edecek kadar çok sevdiği (Kür, 2017a: 47) yatak odası takımını satması annesine tümüyle sahip olduğuna inandığı bir anda (Kür, 2017a: 48) Erdoğan'ın çocukluk dünyasında bir yıkım yaratmıştır.

"Kısa Yol Yolcusu" bir kent içi otobüs yolculuğu esnasında bir eskici vitrininde gördüğü armonik bir askıdan hareketle çocukluk yıllarına geri dönen öykü kişinin çocukluk dünyasını içerir. Mekân ile çocukluk ruhu arasında sıkı bir ilişkinin kurulduğu öykü, çocukluk dünyasını bu dünyaya sığınak teşkil eden mekânsal bir doku üzerinden aksettirir. Bu bağlamda Bachelard'ın kuramsal yaklaşımı ile örtüştüğü anlaşılan öyküde "ev" travmatik bir çocukluk dünyasına sığınak teşkil eden huzur verici yapısı ile dikkat çekmektedir. Nitekim öyküde annesi, babası tarafından bıçaklanarak öldürülen (Kür, 2017a: 85) ve çocukluğunun ilk yılları anneannesinin evinde geçen (Kür, 2017a: 81) çocuk için bu ev "sarıllıp sarmalanmış bir dünya" (Kür, 2017a: 82) olup çocuğa bir sıcaklık verir (Kür, 2017a: 82). "Biraz Daha Ölmek" öyküsündeki Erdoğan ile benzer olarak bu öyküde de ruhun özdeşleştirildiği mekândan kopuş çocukluk dünyasında olumsuz bir etki bırakır. Öyküde babası ansızın gelip onu kendi "soğuk, ... kırık dökük, çini sobasız, mangalsız, halısız, sandıksız, armonik askısız" (Kür, 2017a: 84) evine götürene dek üşümek nedir bilmeyen (Kür, 2017a: 82) çocuğun çocukluğunun sığınağı olan anneannesinin evinden koparılması ruhunda derin bir yara açarak adeta çocukluk dünyasının elinden kayıp gitmesine sebep olmuştur:

"Aylarca, hatta üvey annem geldikten sonra, ben okula başladıktan sonra bile, yıllarca oradan kaçıp eski evime dönmeyi kurdum durdum. Ama ilk zamanlar beni içeri kilitler öyle giderdi babam. Üvey annem gelip de okula başladıktan sonra ise artık yolu hiçbir zaman bulup çıkaramayacağımı biliyordum. Eski mahallenin adını bile söylemekten kaçındı babam, ölünceye dek. Bir gün, İstanbul bunca değişmeden önce, rastlantı sonucu olsun geçebilseydim oradan, bir ağacı, bir pencereyi, bir şekerçi dükkânını tanıyabilir, anneannemi ya da ondan kalan bir şeyleri yakalayabilirdim belki. Olmadı. Bugün bile bilmiyorum çocukluğumun ilk ve en güzel yıllarını hangi mahallede yaşadığımı." (Kür, 2017a: 84)

"Leyla İçin Şiir" çocukluğu Paris Apartmanı'nın küçük dairelerinden birinde geçen ve on yaşında iken aynı apartmanda oturduğu neredeyse annesi ile aynı yaştaki (Kür, 2017a: 98) Leyla'ya ilgi duyan Levent'in platonik aşkıyla örülü dünyası ile şekillenen bir öyküdür. Sözü edilen aşkın bir "çocukluk düşü" (Kür, 2017a: 92) olarak yansıtıldığı öyküde bu düşün Levent'in çocukluk ruhunda yarattığı etki dillendirilir. Nitekim öyküde Leyla için yazdığı şiirleri yok ederek özüne ayırdığı dünyayı alt üst etmeye çalışan annesi ile arasında aşılmaz bir duvar oluşan (Kür, 2017a: 94) ve şiir yazma hevesi babası tarafından söndürül-

meye çalışılan (Kür, 2017a: 95) Levent'in Leyla'yı başka bir adamla gördüğünde içinde "bir anda yok oluvermek" (Kür, 2017a: 118) isteği uyandırdığı ve Leyla'nın ölümünün çocukluk ruhunda tüm yaşamına etki edecek onulmaz bir yara açtığı görülür.

Pınar Kür'ün on iki yılda yazdığını (Söğüt, 2016: 277) ifade ettiği "Bitmiş Zamana Dair", yazarın Paris Apartmanı'nda geçen bir çocukluk dünyası üzerine inşa ettiği bir başka öyküsüdür. Bachelard'ın mekâna ilişkin öne sürdüğü kuramsal görüşler ile paralel olarak mekân ile çocukluk ruhu arasında sıkı bir ilişkinin kurulduğu dikkat çeken öyküde, kendisini küçük, yalnız bir kız (Kür, 2017a: 167) olarak nitelendirilen ve hemen hemen hiç kimseyle özellikle de anne ve babasıyla geçinemeyen (Kür, 2017a: 172) kız çocuğunun Paris Apartmanı'nın dokuzuncu katında oturan Nebile Hanım'ın dairesini çocukluk dünyasının bir sığınağı olarak görmesi "ev" in çocukluk ruhuna can veren içsel değerine işaret etmektedir. Nitekim "geçmişle tüm ilişkisini koparmış bir ailenin çağdaş, girintisiz çıkıntısız, gizlisiz saklısız -esrarsız!- güzelliksiz... isimsiz ve sıfatsız eşyalı evinde büyümüş" (Kür, 2017a: 175) olan kız çocuğu için Nebile Hanım'ın evi "büyülü bir saray" (Kür, 2017a: 175) ; gerek mimarisi gerekse eşyası ile içinde huzur bulduğu "bambaşka bir çağ" (Kür, 2017a: 174) ve bir tür varlık nedenidir. Bu bağlamda öyküde çocuğun Nebile Hanım'ın yaşamının artıklarıyla birlikte sığındığı yeri tanımamış olması ve o yaşama'ya tanık olmaması durumunda kendi olamayacağını (Kür, 2017a: 173) ifade etmesi dikkat çekicidir. Bachelard'ın kuramsal görüşleri doğrultusunda irdelendiğinde mekânın ve eşyanın çocukluk dünyasındaki yerine ışık tutulduğu anlaşılabilir öyküde eşyanın yitiminin bu dünyada bıraktığı etki, çocukluğunda platonik bir aşkla bağlandığı Ahmet'in yıllar sonra ölüm haberini alan kızın depresen anılarında ifadesini bulmaktadır:

"O evin yaşamasını paylaştığım yıllarda bunların bir bölümünün -en az göze batanların- birer ikişer yok olduğunu, sonra daha büyük parçaların gittiğini gördüm. Ahmet'in de öldüğünü bana açıklayan gazete ilanından ise geriye kalan ne varsa satılacağını öğrendim. Acı veriyor bana... Anılarını satabilir insan belki, yaşarken kimi kez yapmak zorunda kaldıkları gibi. Ya da eşyayı anılaştırmaya vakit bulamayan biri... Onları paraya dönüştürebilir. Ama satın alınabilir mi?" (Kür, 2017a: 176)

Pınar Kür'ün üçüncü öykü kitabı Hayalet Hikâyeleri yazarın geçirdiği derin bir depresyon döneminin (Söğüt, 2016: 380) ardından yeniden yazma kararı

olarak (Söğüt, 2006: 9) Ayvalık'ta yazmaya başladığı (Söğüt, 2016: 393) öykülerden oluşur. Bir Cinayet Romanı (1989) ile Sonuncu Sonbahar'da (1992) bulunduğunu düşündüğü farklı anlatımı tekrar etmemek için arayı uzattığını (Yılmaz, 2004: 11) ifade eden Kür, on iki yıllık bir aranın ardından yayımladığı Hayalet Hikâyeleri'nin anlatımında Bir Deli Ağaç ve Akışı Olmayan Sular'dan ciddi bir farklılık olduğunu ve bu kitaba kendisinin on küsur yıldır yaşadığı tatminsizliklerin hasretliklerin, kırgınlıkların, acıların girdiğini (Yılmaz, 2004: 11) belirtir. "Hayalet Hikâyesi (Lanetli Ev) ", "Düşman (Uyumak) ", "Edebiyat Neye Yarar? (Kına) ", "Gece Görüşmesi (Ziyaretçi) " ve "Ses (Sesler) " adlı beş öyküden oluşan kitapta "Hayalet Hikâyesi (Lanetli Ev) " ve "Gece Görüşmesi (Ziyaretçi) " adlı öyküler dışında çocukluk dünyasına yer verilmediği görülür.

"Hayalet Hikâyesi (Lanetli Ev) ", çocukluk dünyasının metaforik ve mekânsal bir zeminde çok sesli bir anlatıcı tipolojisi ile işlendiği bir öyküdür. Öykü, "yersiz, yurtsuz, anasız babasız, öyle hasbelkader büyümüş, uzak akrabalar tarafından okutulmuş bir çocuk" (Kür, 2017c: 26) olan ve kendini bildi bileli kimsesizliği benimsemekten başka bir yaşam biçimi tanımayan (Kür, 2017c: 26) Tekin'in bu yönü itibariyle kendisi ile özdeşleştirip içsel bir bağ kurduğu "kimsesiz görünüşlü bir ev"de (Kür, 2017c: 26) çocukluk dünyasının izini sürüşü ile şekillenir. Mekân ile çocukluk ruhu arasında sıkı bir ilişkinin kurulduğu öyküde okur, buğulu bir çocukluk dünyasını imleyen hayalet metaforu ekseninde Tekin'in geçmişi ile yüzleşmesine tanık olur. Nitekim öykünün sonunda Tekin, babasına deli gibi sevdalanan, onun da kendisini sevdiğine inanan annesi Sabah'ın, onu kandırıp hamile bırakan; ancak nikâhına almayıp başka biri ile evlenen (Kür, 2017c: 58) babası yüzünden düğün günü kendisini astığını (Kür, 2017c: 56) öğrenmiş ve böylece o evde hiç yaşamadığı, orada doğmadığı halde içsel bir bağ kurduğu o eve niçin ait olduğunu anlamıştır (Kür, 2017c: 56). Bu yönü itibariyle Bachelor'dın kuramsal yaklaşımı ile örtüşen öyküde çocukluk dünyasında mekâna nasıl ruh kazandırıldığı sergilenmiş olur. Öykü -yukarıda örneği sergilendiği üzere- mekânın bir ruhu olduğunu iddia eden Bachelor'dın kuramsal özü ile uyuşmaktadır.

"Gece Görüşmesi (Ziyaretçi) " adlı öyküde de babası tarafından terk edilmiş yalnız bir çocuk söz konusudur. Öykü, çocukluk yıllarına geri dönen anlatıcının uğruna babasının yirmi yıllık yuvasını yıkıp onları bıraktığı (Kür, 2017c: 109) Leyla ile iç hesaplaşmasını içerir. Bir hırsız, bir yılan gibi evlerine girip babası-

nı elinden alıp götürdüğünde (Kür, 2017c: 103) aşkın da aldatılmanın da, terk edilmenin de başarıyla üstesinden gelen, kocasını bir damla gözyaşı akıtmadan kapı dışarı eden, kendisine önceleri gizli gizli ağlamayı, sonra da gülmeyi yasaklayan (Kür, 2017c: 106) bir anne ile yapayalnız kalan (Kür, 2017c: 103) çocuk; yaşamını pervasızca alt üst eden (Kür, 2017c: 104) ve yıllarını acılar, bunalımlar içinde geçirmesine sebep olan (Kür, 2017c: 100) Leyla'ya öfke duyar. Öyküde çocukluk dünyasına bu öfkenin şekil verdiği görülür.

Pınar Kür'ün "Bir Ayrılık Şarkısı", "Biraz Daha Ölmek", "Kısa Yol Yolcusu", "Bitmiş Zamana Dair" ve "Hayalet Hikâyesi (Lanetli Ev)" adlı beş öyküsünde çocukluk dünyasının, mekânın çocukluk ruhu ile içsel bir değer kazanan bir sığınak olarak işlenmesi Kür'ün kaynağını kendi öz yaşamından alan yazma tercihi ile yakından ilişkilidir. Kendisi ile yapılan bir söyleşide yazı yazarken yarattığı insanlarla yarattığı mekân içinde birlikte yaşadığını (Söğüt, 2016: 247), bir mekân içinde hikâyeyi kurup insanları o mekâna oturttuğunu (Söğüt, 2016: 275) ve tiyatrodan aldığı etki ile mekânın bir resim olarak okuyucunun gözüne gelmesini istediğini (Söğüt, 2016: 272) dile getiren Kür, "yaşadığı mekândan etkilenen" (Söğüt, 2016: 391), "üzerinde mekânın etkisi olan" (Söğüt, 2016: 394) bir yazardır. Yazarın çok sevdiğini ve beğendiğini (Söğüt, 2016: 273) ifade ettiği Elmadag'daki görkemli apartman dairesinden hareketle kurguladığı Paris Apartmanı, Bir Deli Ağaç'ta "Yaz Gecelerinde Keman" ve "Bir Ayrılık Şarkısı"; Akışı Olmayan Sular'da ise "Biraz Daha Ölmek", "Leyla İçin Şiir" ve "Bitmiş Zamana Dair" adlı öykülere mekân teşkil eder ve "sık sık, sanki çok etkin bir öykü kişisi gibi kendini gösterir" (Ertop, 2017: 65).

Sonuç

Pınar Kür'ün Bir Deli Ağaç, Akışı Olmayan Sular ve Hayalet Hikâyeleri adlı öykü kitaplarında yer alan on beş öyküsünün çocukluk dünyası bağlamında analiz edildiği bu makalede Pınar Kür'ün dokuz öyküsünde çocukluk dünyasına yer verildiği ve yazarın sırası ile Akışı Olmayan Sular, Bir Deli Ağaç ve Hayalet Hikâyeleri adlı öykü kitaplarında çocukluğun yoğun olarak işlendiği tespit edilmiştir. Yapılan analizde çocukluk dünyası bağlamında öne çıkan yaralanmış çocuk benliğinin altında yatan olgunun ailevi sebepler olduğu anlaşılmıştır. Yazarın öykülerindeki çocukların ya anne ve babaları ile sorunlu bir ilişki içinde oldukları ya anne ve baba ilgisinden mahrum bırakıldıkları ya da annesiz veya babasız büyüdükleri dikkat çekmiştir.

Çocukluk dünyasının mekânsal bir doku üzerinden aksettirildiği öyküler doğrultusunda makalede, Pınar Kür'ün öykülerinde "ev" in yaralanmış bir çocuk benliğine sığınak teşkil eden içsel formu ile çocukluk dünyasında önemli bir rol oynadığı ve "ev" ile çocukluk dünyası arasındaki ilişkinin kuramsal bir çerçevede "ev" e mimari bir yapı olmanın ötesinde bir ruh/içsel bir değer atfeden Bac-helard'ın mekân algısı bağlamında kurulduğu tespitinden hareketle öykülerde mekânın önemli bir yeri olduğu ve öykülerin mekânsal bağlamda otobiyografik bir özden beslendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Kaynakça

Bachelard, Gaston (2018). *Mekânın Poetikası*. Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: İthaki.

Ciravoğlu, Öner (1981). "Pınar Kür'e Sorular". *Yazko Edebiyat*, 6: 114-119.

Eagleton, Terry (2011). *Edebiyat Küramı Giriş*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Ertop, Konur (2017). "Eski, gizemli, sevgi ve acı dolu bir apartmanda", <<http://www.butundunya.com/pdfs/2017/03/063-067.pdf>> (Erişim Tarihi: 16.07.2019).

Freud, Sigmund (1999). *Sanat ve Edebiyat*. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın (Çev.). İstanbul: Payel.

Freud, Sigmund (2003). *Cinsiyet ve Psikanaliz*. Zeki Yıldırım (Çev.) Ankara: Yer-yüzü.

Freud, Sigmund (2012a). *Psikanaliz Üzerine*. Kâmuran Şipal (Çev.). İstanbul: Cem.

Freud, Sigmund (2012b). *Psikanaliz Üzerine konferanslar*. İhsan Kırmıllı (Çev.). Ankara: Alter.

Freud, Sigmund (2013). *Metapsikoloji*. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın (Çev.). İstanbul: Payel.

Freud, Sigmund (2013). *Psikanalize Giriş Nevrozlar*. Kâmuran Şipal (Çev.). İstanbul: Say.

Kurdakul, Şükran (1982). "Özel Bölüm: Toplumsal Gelişmeler Karşısında Kadının Sanatçılarımız". *Sanat Olayı*, 14: 53-74.

Kür, Pınar (2017a). *Akışı Olmayan Sular*. İstanbul: Can.

Kür, Pınar (2017b). *Bir Deli Ağaç*. İstanbul: Can.

Kür, Pınar (2017c). *Hayalet Hikâyeleri*. İstanbul: Can.

Sevil, Necmettin (1982). "Yaşam ve ölüm öyküleri". *Çağdaş Eleştiri*, 1: 54-55.

Söğüt, Mine (2006). "Pınar Kür: Ben hiçbir zaman "okur ne istiyor" diye düşünerek yazmadım". *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, 279: 5-11.

Söğüt, Mine (2016). *Aşkın Sonu Cinayettir Pınar Kür ile Hayat ve Edebiyat*. İstanbul: Can.

Yılmaz, Zerrin (2004). "Pınar Kür ile Söyleşi "Her öykümün arkasında bir başka öykü gizli". *E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi*, 63: 10-15.

Orhan Asena'nın Oyununda İdealleştirilmiş Bir Kahraman: Simavnalı Şeyh Bedreddin ve Onun Mistik Sosyalizmi An Idealized Character in Orhan Asena's Play: Simavnalı Seyh Bedreddin and his Mystical Socialis



Öz

Simavna Kadısoğlu Şeyh Bedreddin, Osmanlı Devleti'nin kuruluş dönemi yıllarının dikkate değer isimlerinden biridir. Hem Fetret Devri (1402-1413) olarak bilinen kaotik dönemde, kazaskerlik gibi yüksek bir bürokratik makamda görev yapan bir devlet adamı hem de dönemin önde gelen âlim ve mutasavvıflarından biri olan bu tarihsel kişiliği bugün ilgi çekici kılan, adının resmî otoriteye karşı gerçekleştirilen bir isyan hareketine karışmış olmasıdır. Düşünceleri ve eylemleri bakımından çeşitli tarihî kaynaklarda birbirine zıt birtakım söylemlerle anılan Şeyh Bedreddin, farklı dünya görüşlerine sahip yazarlarca kullanılmış, özellikle Cumhuriyet dönemi yazarlarının kaleminde toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla idealleştirilmiştir. Şeyh Bedreddin'i malzeme edinen yazarlardan biri de Orhan Asena'dır. Genellikle geçmiş ve bugün arasında köprü kurduğu tarihsel oyunlarıyla dikkat çeken yazarın 1969 yılında sahnelenen Simavnalı Şeyh Bedreddin oyunu, Cumhuriyet dönemi eserlerinde, toplumun daha iyi bir sosyal düzen rüyasını gerçekleştirmek üzere odak figürü olarak idealleştirilen Şeyh Bedreddin'i, aynı idealleştirmeyle fakat farklı bir çıkış noktasıyla ele alır. Asena'nın oyunundaki Şeyh Bedreddin, düşüncelerinde ve eyleminde Tanrı'ya yaslanan mistik bir sosyalisttir. Bu çalışmada, Orhan Asena'nın oyununda kurgulanan Şeyh Bedreddin imgesi değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Anahtar kelimeler: Tarihsel oyun, Orhan Asena, Simavnalı Şeyh Bedreddin, isyan, mistik sosyalizm.

Abstract

Simavna Kadısoğlu Şeyh Bedreddin is one of the remarkable names of establishment period of the Ottoman Empire. He was a statesman who served in a high bureaucratic position such as the military judge in the chaotic period known as the Fetret Period, and also was one of the leading scholars and sufis of the era. The thing that makes this historical personality interesting today is his involvement in a rebellion movement against official authority. Şeyh Bedreddin, who was referred to with a number of different discourses in various historical sources in terms of his thoughts and actions, was used by writers with different world views, especially in the period of the writers of the Republican period, he was idealized with a socialist realistic perspective. One of the writers who used Şeyh Bedreddin as a historical material is Orhan Asena. He generally takes attention with historical plays which build bridge between the past and present, and the play Simavnalı Şeyh Bedreddin staged in 1969, treats Şeyh Bedreddin, who has been idealized in the literary works of the Republican period as a focus figure in order to realize a better social order of society, with the same idealization but with a different starting point. Şeyh Bedreddin in Asena's play is a mystical socialist leaning on God in his thoughts and action. In this article, the image of Şeyh Bedreddin, which was fictionalised in Orhan Asena's play, will be evaluated.

Keywords: Historical drama, Orhan Asena, Simavnalı Şeyh Bedreddin, rebellion, mystical socialism.

Emine Candan İRİ

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Ar. Gör., Süleyman Demirel Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Isparta, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-1238-5978

E-mail: candan.akcicekiri@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 11.09.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 11.11.2019

Kaynak Gösterim / Citation:

İri, Emine Candan (2019). "Orhan Asena'nın Oyununda İdealleştirilmiş Bir Kahraman: Simavnalı Şeyh Bedreddin ve Onun Mistik Sosyalizmi", Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 11/22, 127-153. <http://dx.doi.org/10.26517/ytea.403>



Extended Summary

Research Problem:

The main aim of this research is to show how Simavna Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin as an historical personality is drawn in the play, Simavnalı Şeyh Bedreddin, by Orhan Asena, and to analyze this image of Şeyh Bedreddin in all aspects. Prior to this analysis, it is mentioned how history and literature which have a close connection in terms of discussing human reality, evaluate this material and interpret this reality. It is also emphasized that literature, which creates a fictional reality, has a flexible, subjective and therefore variable structure. From this point, it is tried to explain how Şeyh Bedreddin who has a quality of historical material, is fictionalized/ idealized in Asena's play, and what is the source of his humanist and socialist ideas which focus on human being.

Research Questions:

What type of a relationship can be noticed between history and literature?

How can these two be evaluated in terms of their approach to reality?

How is Şeyh Bedreddin as a historical personality interpreted by writers of different ideologies?

Orhan Asena, who advocates socialist realistic theatre thinking, what kind of a way does he criticize the ruined social order?

What are the points that Asena blinked in Marxist literature in his play?

How does Asena fictionalize/ idealize Şeyh Bedreddin in his play?

Can Asena's Bedreddin be described as a Marxist or materialist? Where do his socialist ideas, that led him to a rebellion movement, come from?

Literature Review

Historical realities are fictionalized and transformed in literary works. It is seen that in the literary works that take the subject from history, the artist is not connected to historical events or people entirely, fictionalizes this events or people according to his/ her own point of view, imagination, ideology and understanding of art without violating the rules of art and the principle of credibility, thus reveals an aesthetic reality. Moreover, it draws attention that writers who acquire historical material often want to illuminate the present and the problems of the present day from the past. One of the most remarkable

historical personalities in Turkish literature for writers, who want to tell the present through history, is Simavna Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin (1359-1420). Şeyh Bedreddin is a historical material which is especially prominent in the works of writers who adopt Marxist-materialist ideology. Nazım Hikmet takes an important step by idealizing Bedreddin according to Marxist-materialist ideology in his poem, Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı, published in 1936. This historical personality is continued to be idealized from a socialist realistic perspective in the works written in the following years.

Orhan Asena, one of the prominent writers of the Turkish theatre of the Republican era, is also a notable artist who presenting Bedreddin as an idealized hero. He drew a humanist approach to human reality and, like other artists who adopted Marxist ideology, drew Bedreddin as a socialist who dreamed of a world far beyond the world in which he lived, in the play, Simavnalı Şeyh Bedreddin. But it appears that the source of Bedreddin's socialist ideas that led him to a rebellion movement derives from his religious-mystical ideas, not from the Marxist-materialist worldview. Therefore, in this study, the image of Şeyh Bedreddin fictionalized in Orhan Asena's play will be tried to be evaluated in all aspects.

Methodology

Firstly, the boundary between history and literature is determined and how historical literary works, historical plays in particular, discuss history is focused on. It is determined that Şeyh Bedreddin is a historical element/ personality that is frequently used in literary works which use history as a source. After this, it is analysed that how this element is fictionalized in the play, Simavnalı Şeyh Bedreddin, by Orhan Asena who is one of the leading names of Turkish theatre in the Republican period. The subject plane in the work is summarized, then, people and events are evaluated and the findings are supported by excerpts from the work. In addition, various scientific publications including books, articles, and newspaper, journal articles are used as sources.

Results and Conclusions

As a result of the study, the following findings were obtained:

- Orhan Asena, one of the prominent playwrights of the Turkish theatre after 1950, has looked at a universal problem, that humanity has been faced with for centuries, from a historical window in his play, Simavnalı

Orhan Asena'nın Oyununda İdealleştirilmiş Bir Kahraman: Simavnalı Şeyh Bedreddin Ve Onun Mistik Sosyalizmi

Şeyh Bedreddin. He moved from Şeyh Bedreddin, a historical personality, in order to mirror the distorted order that prevented man from living humanly and made the weak one oppressed by the stronger.

- Asena who puts the fact of "human" in the foreground in his work, re-touches Bedreddin and the events that develop around him, and he has drawn the image of a Bedreddin who thinks only benefits of man, while the people around him think advantages of the state.
- The reference point of the socialism of this hero, imagining a sharing order based on common production and property, where people live together in unity, is a conception of God that is far ahead of its time.
- The idealized hero of Orhan Asena occasionally stands in line with the Marxist-materialist worldview in his doctrine and struggle. But the fact that he took the spirit of revolution from a concept of God that precedes man and this concept takes him and his socialism to a different point.
- Asena's Bedreddin is a humanist who has opened his heart to all mankind, a mystical socialist whose driving force is from God.

Giriş

Her ikisi de insan gerçeğini konu edinen tarih ve edebiyat, aralarındaki bu ortaklığa rağmen aslında birbirinden bağımsız düşünülmesi gereken birtakım nitelikler taşıyan iki ayrı alandır. Edebiyatın gerçeği ele alırken izlediği yol başka, tarihinki başkadır. Tarihçiden farklı olarak sanatçı, hayatın gerçeğini doğrudan yansıtmaya çalışmaz, dış dünyayı eserinde yeniden kurgulayarak bambaşka bir dünya yaratır. Bu dünyanın olayları, olguları, kişileri, dış dünyanın gerçekliğiyle birebir örtüşmek durumunda değildir. "Gerçek dediğimiz şey, değişikliğe uğrayarak edebî eserin dünyasına girer. Bunun için de hayatın gerçeği ile sanatın gerçeği birbirinden farklıdır." (Aktaş, 2005: 15). Tarihin nesnellğine karşılık sanatçının hayal gücünün ve yaratıcılığının ön planda olduğu edebiyat öznel bir niteliğe sahiptir.

Sanatın ve edebiyatın bir dalı olarak tiyatro da, insanı merkeze alması ve ona yönelmesi bakımından (Kaya, 2007: 240) tarihi sıklıkla malzeme edinen ve bu noktada tarihin sınırlarına giren sanatsal faaliyetlerin başında gelir. Tam da bu nedenle "konuca tarihsel bir olayı ona bağlı kalarak ya da içerikçe yorumlayarak vermeye çalışan" (Çalışlar, 2004: 177) tarihsel oyunlar, zaman zaman tarih bilimiyle karıştırılır ve bu bilimin yöntemleriyle değerlendirilmeye çalışılır. "Oysa tarih şaşmaz bir biçimde nesnel, oyun şaşmaz bir biçimde öznel. Bir oyun yazıyla, bir tarihçinin olaylara bakış açıları başkadır, yöntemleri başkadır. Amaçları başkadır. Başka başka bireşimlere varmak için başka başka çözümlemelere gitmeleri doğaldır, olağandır, hatta kaçınılmazdır." (Orhan Asena'dan aktaran Nutku 1998: 165). Sanatçıdan beklenen, eserinde tarihî gerçeklere birebir bağlı kalması değil, ele aldığı tarihsel kişi ya da olayı sanatın kurallarını ve inandırıcılık ilkesini ihlal etmeden kendi bakış açısına, hayal gücüne ve ideolojisine göre işlemesi, böylelikle estetik bir gerçekliği ortaya koymasındır. İnsanı tarihî bir malzeme olarak değil de bir birey olarak gözler önüne seren bu estetik gerçeklik; iç dünyası, hayalleri, çelişki ve çatışmalarıyla canlı bir insan portresi çizer. Konusunu tarihten alarak [t]arihin yöntem olarak nesneleştirdiği olay veya kişiler[i] edebiyat eserinin öznesi konumuna (Kacıroğlu, 2011: 245) getiren tarihsel oyunlar, geçmiş anlatır gibi görünmekle birlikte aslında bugüne dikkat çeker. "Çünkü tarihî tahkiyenin amacı, aslında bugünü anlatmaktır. Anlatıcı, tarih arıcılığıyla mensup olduğu toplumun çelişkilerini, değişmeyen veya değiştirilemeyen yönlerini, sorunlarını; çok az olsa da iyi ve güzel yönlerini anlatır." (Şengül,

Orhan Asena'nın Oyununda İdealleştirilmiş Bir Kahraman: Simavnalı Şeyh Bedreddin Ve Onun Mistik Sosyalizmi

2009: 1933). Tarihten beslenen sanatçı, tarihsel bir kişi ya da olayı kendi dünya görüşü doğrultusunda yorumlayarak içinde yaşadığı çağın gerçeklerine ışık tutmak, gerçekte tarihi değil, insanı görmek isteyen okuyucuda/ seyircide bugüne, bugünün insanına dair bir çağrışım uyandırmak ister (Nutku, 1998: 164).

Türk edebiyatında, tarihten beslenerek bugünü anlatmak isteyen yazarlar için dikkat çekici tarihî kişiliklerden biri, Osmanlı fakih ve mutasavvıfı, önemli bir isyan ve ihtilâl hareketinin başlatıcısı (Dindar, 1992: 331) Simavna Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin (1359-1420) olmuştur. [T]ek bir faktörle izah edilemeyecek ölçüde karmaşık bir nitelik taşıyan bir isyan hareketinin içerisinde yer alan bu tarihsel kişilik (Hira, 2012: 106), hem zamanına göre en üst derecede eğitim görmüş ve döneminin en ünlü bilim ve tasavvuf adamları arasına girmiş bir âlim ve mutasavvıf hem de Osmanlı Devleti'nin önemli bir bürokratik makamında görev yapmış bir devlet adamıdır (Ocak, 1998: 137). Bu ismi ilgi çekici kılan unsur, Osmanlı Devleti'nin Fetret Devri (1402-1413) olarak bilinen çalkantılı döneminde, yaklaşık üç yıl kazaskerlik gibi yüksek bir makamda görev yapmış olmasına karşın bir isyan hareketinin içinde yer almış olması ve bir zamanlar resmî devlet görevlisi iken resmî otoriteye karşı gelmiş bir suçlu (Kozan, 2009: 187) olarak anılmaya başlamasıdır. Hakkında çok konuşulmuş, çok yazılıp çizilmiş bu din, düşünce ve devlet adamı, gerek fikirleri gerek eylemleri bakımından tam anlamıyla açıklığa kavuşturulamamış, birbirine zıt görüşlerin odağı olmuştur. "Şeyh Bedreddin'i ve onun kişiliği etrafında gelişen olayları anlatan Osmanlı kaynakları onu devlete karşı isyan etmiş ve bunun sonucunda da idam edilmiş bir asi olarak ele alırlar." (Kacıroğlu, 2011: 242). Resmi tarih yazıcılarının büyük bir kesiminin bu olumsuz bakış açısı, "asi", "mülhid", "komünist hareketin lideri" gibi nitelendirmeleri beraberinde getirirken gayr-i resmi tarih yazıcılarının kaleminde çoğunlukla olumlu bir görünüme bürünen Şeyh Bedreddin, "eşitlikçi", "devrimci", "özgürlükçü", "sosyalist hareketin lideri" (Uyanık, 1997: 29), Osmanlı topraklarının Thomas Müntzer'i, Stalin'in Şeyh'i (Çıpa, 2017: 113) gibi ifadelerle gündeme gelir. Bedreddin'den söz eden kaynaklardaki bu karanlık ve çelişkili yan, onun kişiliğinin, düşüncelerinin ve eylemlerinin, tarihi malzeme edinen edebî eserlerde çokça rağbet görmesine ve farklı dünya görüşlerine sahip yazarlarca farklı açılardan ele alınmasına zemin hazırlar.

"Şeyh Bedreddin olayı Cumhuriyet dönemi yazarları tarafından bir halk hareketi, düzene başkaldırma olarak ele alınmış ve umumiyetle belli kesimden yazar

ve şairler tarafından işlenmiştir.” (Altun, 1996: 88). Cumhuriyet Türkiye’sinde “bozulmuş, saptırılmış tarih”in gözdesi (Ocak, 1998: 138) hâline gelen Şeyh Bedreddin, özellikle sol ideolojiyi benimseyen yazarların eserlerinde öne çıkan bir tarihî malzeme olmuştur. “Türkiye solunun tarihe bakışı çerçevesinde Şeyh Bedreddin olayını bir ‘tarihi bozma, tarihi saptırma’ (déformation historique) konusu yapan ilk şahsiyet, şair Nâzım Hikmet olmuştur.” (Ocak, 1998: 140). “Yüzyılların üzerini önemli ölçüde kapattığı, uzak tarihin sisleri arasında bıraktığı Şeyh Bedreddin’in [C]umhuriyet döneminde yeniden dirilmesi ve şöhret kazanmasında şüphesiz Nâzım Hikmet’in Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı’nın büyük payı vardır. Şair, ideolojik planda onda bazı özelliklere rastlamış, daha yerinde bir söyleyişle ona bazı ideolojik özellikler yüklemiş ve bu çerçevede Şeyh Bedreddin’in kişiliğinde kendisi için önemli unsurlar bulmuş görünmektedir.” (Gariper-Küçükcoşkun, 2007: 155). Onun 1936 yılında yayımlanan bu destanında sola doğru menkıbleştirilen/efsaneleştirilen (Deniz vd. 2017: 67) kahraman Bedreddin, onu takip ederek sonraki yıllarda kaleme alınan eserlerde de toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla idealleştirilmeye devam edilmiştir.¹

Geçmiş bugünün dünlerdeki uzantısı olarak gören (Şengül, 2008: 18), bu nedenle tarihe uzanıp bugünkü koşulları yorumlayan (Nutku, 2008: 323) ve Bedreddin’i idealleştirilmiş bir kahraman olarak sunan dikkate değer isimlerden biri de Cumhuriyet dönemi Türk tiyatrosunun öne çıkan yazarlarından Orhan Asena’dır. Şiir ve öyküleriyle edebiyata adım atan, 1954’te Devlet Tiyatrosu’nda

1 Şiir türünde Nâzım Hikmet’in Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı’ndan (Yeni Kitabı Yayınevi, 1936) sonra yine kitap hâlinde verilen eser, Hilmi Yavuz’un Bedreddin Üzerine Şiirler (Cem Yayınları, İstanbul 1975) adlı kitabıdır. Bunun dışında, Attılâ İlhan, Ahmet Telli, Nevzat Çelik, Arif Damar gibi modern Türk şairlerinin kimi şiirlerinde Bedreddin’e rastlanır. Roman türünde Erol Toy’un Azap Ortakları (İstanbul 1973), Rus yazar Radi Fiş’in Ben de Halimce Bedreddinem (Çev. Mazlum Beyhan, Yön Yayınları, İstanbul 1986) adıyla Türkçeye kazandırılan romanı, Yılmaz Karakoyunlu’nun Serçe Kuşun Sonbaharı (Doğan Kitap, İstanbul 2010) sayılabilir. Roman türündeki eserlere, Bedreddin’i sağ ideolojiye ait farklı bir bakışla ortaya koyan Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun Bu Atlı Geçide Gider (1977) / Geçitteki Ülke (1978) / Darağacı (1979) adlı romanları içeren üçlemesi eklenebilir. Tiyatro türünde ise Orhan Asena’nın Simavnalı Şeyh Bedreddin (Toplum Yayınları, Ankara 1969) adlı eserini, Mehmet Akan’ın Hikâye-i Mahmud Bedreddin (Hacan Yayınları, Ankara 1986) ve Kemal Demirel’in Simavna Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin’in Yargılanması (Yaba Yayınları, İstanbul 2004) gibi eserleri takip eder. Şeyh Bedreddin’i konu edinen eserlerle ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. “Fatma Deniz (Editör), Raşit Çavaş (Yayıncı), “Bir Osmanlı Ayaklanmacısının Menâkıbnâme (Hagiografi) Yoluyla Marksist Devrimciliğe Evrilme Süreci ve Bunun Modern Türkçe Edebiyatına Yansması: Börklüce Mustafa”, Uluslararası Börklüce Mustafa Sempozyumu-Bildiriler, Egeus Matbaacılık, İzmir 2017, s. 66-88.

sahnelenen Gılgameş (Tanrılar ve İnsanlar) adlı oyunuyla adını tiyatro dünyasında da duyuran Asena, tarihle kurduğu bağı şu ifadelerle dile getirir:

"Tarihi oyunlarımda bile tarihten hareket etmem. Hiçbir zaman bir tarihi olayı sahneye çıkarma düşüncem olmadı. Çağımızdan hareket ettim. Çağımızın sorunlarıyla, çağımızın insanlarıyla benzeşen sorunlar ve insanlar gördüğüm, bulduğum sürece tarihe yöneldim. Beni, 'Tarihten ne zaman başını kaldırıp da çevresine bakacak' diye eleştirenler bile oldu. Oysa ben hep çevreme bakıyordum: Coğrafya içerisindeki çevrem sokaktan başkaydı. Şili'yi buluyordu. Tarih içindeki çevrem dünden başlıyordu, Gılgamış çağına kadar gidiyordu. Çünkü sorunlar bugünün sorunları, insanlar bugünün insanlarıydı. Geçmişle bugün arasında bir kopukluk olduğuna hiçbir zaman inanmadım. Mekân olarak da zaman olarak da... Ben, insandan hareket ediyorum." (Kabacalı, 19 Şubat 1990).

İyi bildiği tarihten, geçmiş olaylardan açtığı sayfalarda (Nutku, 2002: 21) hep insanı ve insanın mücadelesini merkeze alan, böylelikle geçmiş ve bugün arasında sağlam bir köprü kuran Asena'nın yine hümanist bir yaklaşımla insan gerçeğine odaklandığı oyunlarından biri de "tarihsel bir kişilik olan Şeyh Bedreddin'in bir yeniden üretime tabii tutulduğu" (Kacıroğlu, 2011: 245) Simavnalı Şeyh Bedreddin'dir.

Mistik Bir Sosyalist: Simavnalı Şeyh Bedreddin

1969 yılında Ankara Sanat Tiyatrosu'nda Ergin Orbey'in rejisörlüğünde sahneye konan ve aynı yıl Toplum Yayınevi tarafından basımı gerçekleştirilen Simavnalı Şeyh Bedreddin², yazarının ifadesiyle çağından beş yüz yıl önce dünyaya gelmiş bir insanın çağıyla olan çatışmasını (Nutku, 1998: 67) konu edinir. Eşitlikçi ve özgürlükçü düşünceleriyle çağının çok ilerisinde yaşayan bu kahraman, Orhan Asena'nın esas çizgilerine dokunmamak şartıyla bir hayli rotüş ederek (Kaya, 2007: 248) kendi bakış açısına, muhayyilesine, duygu ve düşünce birikimine göre yarattığı kahramanıdır. Nitekim "[y]azar, tiyatro oyununun ön sözünde, yazma sürecini anlatırken, tarihî gerçeklerin tutarsızlığından bahsettikten sonra, öznel olacağını ve sanatçı kişiliğinin araya gireceğini söyleyerek, okuyucudan, kendisini hoş görmesini ister. Böylece daha tiyatro oyunu okunmadan önce yaratım süreci dile gelirken, tarihî gerçeklere bağlılık konusunda, okuyucu, yazarın, öznel tavrı açısın-

2 Çalışmada eserin şu baskısı kullanılmıştır: Orhan Asena, Simavnalı Şeyh Bedreddin, Gerçek Sanat Yayınları, İstanbul, 1993. Metin içi sayfa numaraları bu baskıya aittir.

dan uyarılmış olur.” (Yalçın, 2000: 169). Daha en başında, okuyucuya tarihsel bir olay olan Şeyh Bedreddin olayını oyunda yalnızca bir zemin olarak kullandığının ve kendi Bedreddin’ini yarattığının ipuçlarını veren yazar, tıpkı sol ideolojiyi benimseyen diğer sanatçılar gibi Bedreddin’i, içinde yaşadığı dünyanın çok ötesinde bir dünyanın hayalini kuran bir sosyalist olarak çizmiştir. Ancak Asena’nın Bedreddin’i, içinde bulunduğu düzenin karmaşasına bir son vermek isterken gücünü dini düşüncelerinden alan mistik bir sosyalist, müritleri Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal ile birlikte giriştiği mücadele ise dinin resmi yorumuna tepki olmasına karşılık dini verileri içeren bir zihin yapısına sahip toplumsal bir isyan denemesidir (Zelyut 1985’ten aktaran Uyanık, 1997: 21-22).

Oyun boyunca güzel günlerin özlemine duyan Bedreddin (s. 80), 1402 yılında yaşanan Ankara Savaşı yenilgisi sonrası Timur’a esir düşen Yıldırım Bayezid’in oğulları arasında yaşanan taht mücadelelerinin ve bu süreçteki iktidar boşluğunun yarattığı siyasal, ekonomik ve toplumsal bunalım ortamında, ezilen halkın kurtarıcılığını üstlenen (Helimoğlu Yavuz, 2017: 563) bir âlim, mutasavvıf ve siyaset adamı olarak karşımıza çıkar. İki perdeden oluşan oyun, Şeyh Bedreddin’in Edirne civarındaki hücrelerinde başlar. “Şeyh yedi yıldır dünyadan elini eteğini çekmiş, inzivasında yaşamaktadır.” (s. 13). İlk sahne, baş döndürecek kadar güzel, genç ve körpe bir kadın olan Hatice ve güzelliğinin olgun çağını yaşa[yan] Cazibe’nin (s. 13) yedi yıldır dört bir yandan gelip şeyhin etrafına toplanan yoksul köylüden, Bedreddin’in şan, şöret, makam ve mevkiiden uzak duruşundan ve bir bekleyişte olduğundan söz ettikleri sohbet ile açılır. Bu sırada, o tarihlerde elli yaşlarında olan Bedreddin (s. 15), oğlu İsmail’le birlikte içeri girer ve evlerine iki konuk geleceğini söyleyerek hazırlık yapılmasını ister. Oğluyla baş başa kalan şeyh, ona Vâridât adlı eserinden bazı bölümleri yazdırdığı sırada beklediği konuklar gelir. “Sizi bekliyordum.” der Bedreddin, “Biliyordum, yedi yıldır beklediklerimin bugün geleceğini.” (s. 18). Paçavralar içinde iki derviş kılığında gelen bu kişiler, Bedreddin’i rüyasında gören ve onun kendisinin piri olduğuna inanan hükümdar Musa Çelebi ve veziri Gazi Melek’ten başkası değildir. Şeyh, Musa Çelebi’ye halkın ne olduğunu sorar ve hükümdarın halkı tanımasının mümkün olmadığını, oysa iyi bir devlet yönetimi için halka kulak vermek gerektiğini uzun uzun anlatır. Oyunun ana izleklerinden biri olan halk ve devlet çatışmasının temelleri, Şeyh Bedreddin’in bu satırlardaki ifadeleriyle atılır. Musa Çelebi, güç de olsa Bedreddin’i kazaskeri olmaya ikna eder. Sahnenin sonunda Bedreddin, “Öyle bir düzende yaşarsınız ki Hünkârım. O düzen olmazsa siz olmazsınız, ben olursam o düzen olmaz (...) Ya

Orhan Asena'nın Oyununda İdealleştirilmiş Bir Kahraman: Simavnalı Şeyh Bedreddin Ve Onun Mistik Sosyalizmi

bana yazık olur, ya size, ya beni size kırdırırlar, ya sizi kırarlar..." (s. 24) sözleriyle adeta ilerleyen sahnelerde yaşanacak yıkımın sinyallerini verir.

İkinci sahne, Musa Çelebi'nin Edirne'deki sarayında geçer. Saraylılar kendi aralarında artık Şeyh Bedreddin'in yönlendirmesiyle hareket eden Musa Çelebi'nin icraatları üzerine konuşurlar. Şeyhin padişaha aşılacağı "herkesin kendi ektiği toprağın, diktiği ağacın, tuttuğu işin sahibi olması" fikri devletin ileri gelenlerini rahatsız etmiştir. Doksan yaşındaki Gazi Evrenuz, "Devletin temelinde bunca emeğim yatar. Osmanlı töresi bizimle başladı. Bu töre der ki: saltanat büyüğüdür..." diyerek Musa Çelebi'nin halkın çıkarlarını gözeten uygulamalarına karşı çıkar (s. 28). Ona göre bu fesat düşünceler, devletin temellerini sarsacak niteliktedir. Bu satırlarda, Gazi Evrenuz ve Musa Çelebi arasında geçen konuşmayla, halk ve devlet çatışması bir kez daha dikkatlere sunulur. Gazi Evrenuz, düzenin bozulmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirirken Musa Çelebi, "Bu düzen, düzen dediğiniz ne? Düzen haline getirilmiş bir düzensizlik, hak haline getirilmiş bir haksızlık değil mi?" sözleriyle düzenin değişmesi gerektiği yönündeki fikrini ortaya koyar (s. 30). Sahnenin sonunda, Musa Çelebi, içeri giren ulağın getirdiği haberle sarsılır: "Hünkârım. Haber alındı ki karındaşınız Mehmet Bey Bizanslı Manüel ile anlaşarak bir kere daha Rumeli'ye geçmiş bulunurlar... Kendisine iltica etmiş olan İnaloğlu Yahşi Bey, Sinan ve Budak Beyler'le birlikte." (s. 34).

Üçüncü sahne, ikisi de derviş kılığındaki Bedreddin ve Börklüce Mustafa'nın konuşmasına ayrılmıştır. Bedreddin, on binlerin içinden kethüdası olarak seçtiği Mustafa'ya "Bir büyük, korkulu yola çıkmaya var mısın benimle?" diye sorar (s. 36). Büyülenmiş gözlerle kendisine bakan Mustafa, onun sözünü çoktan bir buyruk olarak kabul etmiştir. Bedreddin, kendi tasavvufi düşüncesini yansıtan "Tanrı insanda, tabiatı ve dahi eşyada saklıdır. Her birimiz onun parça buçuyuz." sözleriyle herkesin değerli, onurlu ve eşit olduğu fikrini vurgulayarak Börklüce ile birlikte adımlayacakları yolun çıkış noktasını ona göstermek ister (s. 37). "İlk adımımızı attık." der Bedreddin, "Hünkârımız efendimiz buyurdular ki bundan böyle herkes ektiği toprağın sahibidir, herkes diktiği ağacın sahibidir, herkes tuttuğu işin sahibidir ve dahi herkes kendi kendisinin sahibidir." (s. 38). Bedreddin, bu uygulamanın halkı nasıl etkilediğini göstermek için Börklüce'yle birlikte halkın arasına karışır. Önce çömlekçilik yapan bir âhi ile karşılaşır. Âhi, Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarındaki âhilik sisteminden söz ederek Musa Çelebi'nin yaptığı değişikliğin aslında değişiklik olmadığını, yıllar önce yapılan ve zamanla bozulan değişik-

liğe yeniden dönüldüğünü söyler. "Nasil ki bu düzen bozuldu, bir kalın bir keskin çizgi ayırdı varlı ile varsızı, Müslüman ile Müslüman olmayanı, efendiyle tutsağı.. Şimdi Hünkârımız efendimizin buyruğu ile yeniden dönüyoruz fütüvvet [fütüvvet] yoluna." (s. 38-39). Bunun üzerine Bedreddin, onların vardığı noktadan yola çıkacaklarını söyleyerek kurmak istediği yeni düzende âhilikten feyz aldığı altını çizer. Orhan Asena'nın oyunun ön sözünde de belirttiği gibi âhilik düzeni pek yerel ve dar sınırlar içinde kalır. Bedreddin'in düşü, bu sosyal dayanışmayı, içinde tüm bireylerin tam bir eşitlik içinde bulunacağı, cins, din, ırk, sınıf farklarının yok olacağı bir sosyal devlet çapında genişletmektir (s. 8).

Âhiden sonra, elinde bir orakla başakları biçen yoksul bir köylüyle, hemen ardından ağını çekmekte olan bir Rum balıkçıyla sohbet eden Bedreddin, Börklüce'ye şu sözlerle seslenir: "Bugün herkese ektiği toprak, diktiği ağaç, tuttuğu iş dedik, yarın belki de herkese herkesin toprağı diyeceğiz, herkese herkesin malı mülkü diyeceğiz, yârin yanağından gayri diyeceğiz. İşte bunu ilk söyleyen sen olasin deyi seçtim seni." (s. 42). Bedreddin'in bu cümlelerine, onun kendi eserlerinde ya da ondan söz eden tarihî kaynaklarda rastlanmamaktadır. "Vâridat hariç, bugün elimizde bulunan nüshaları itibariyle genellikle İslam hukukuna ait olup üstelik bir kısmı İznik'teki sürgün hayatı sırasında yazılmış veya tamamlanmış eserlerinin hiçbirinde, ona ait olduğu ileri sürülen ihtilalci fikirlerin veya materyalist düşüncelerin en ufak bir izine rastlanmamıştır." (Ocak, 1998 138). Yalnızca Vâridât adlı tasavvufî eserinde, panteist-materyalist bir dünya görüşünden yana (Werner, 2011: 15) olduğu sezilir ve bu durum Bedreddin'in sınıfsız bir toplum idealine sahip olabileceğini düşündürür. Oyunda, ortak mülkiyete dayalı düzenin fikir babası Bedreddin olarak sunulur, gerçekte ise Börklüce Mustafa'nın yenilgiyle sonuçlanan isyan hareketinin anlatıldığı tek kaynak olan Bizans tarihçisi Dukas'ın eserinde Bedreddin'e dair kayıt yer almazken onun oyunda kurduğu cümleler Börklüce Mustafa'ya mal edilir.³ Bu noktada, Asena'nın tavrı,

3 "O günlerde İonia körfezinin ağzında bulunan dağın civarında ve Sakız adasının karşılığında Stilarion (Karaburun) adlı yerde kendi kendine yaşayan bir köylü meydana çıktı. Bu zat Türklere fakirliği (yani mal ve mülk sahibi olmamağı) tedris etti; kadınlardan başka her şeyin, yani yiyecek, giyecek, çift ve ekilmiş tarlaların insanlar arasında müşterek olması akidesini telkin ediyordu. 'Ben senin evine, kendi evim gibi, sen de benim evime kendi evin gibi girip çıkarsın, kadınlar müstesnadır.' diyordu. Bu telkinler ile, bütün cahil halkı iğfal ederek, kendi tarafına çekiyordu. Hilekârlıkla, hristiyanlarla da dostane münasebetler kurmağa çalışıyordu. Bu hususta başka bir telkinde daha bulunuyordu ve diyordu ki, 'Türklerden herhangi bir kimse hristiyanlar arasında takva ehli olmadığını söylerse kâfirdir.' " (Dukas, 1956: 67).

Orhan Asena'nın Oyununda İdealleştirilmiş Bir Kahraman: Simavnalı Şeyh Bedreddin Ve Onun Mistik Sosyalizmi

tıpkı Nâzım Hikmet'in Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nın izinde yazan diğer toplumcu gerçekçi sanatçılar gibi idealleştirilmiş bir Bedreddin imajı çizmek istemesinin bir sonucu olarak yorumlanabilir. Üçüncü sahne, Bedreddin'in "Bir noktaya varacağız ki Hünkârımız efendimizle de ittifakımız bozulacak belki, onu dahi sığdıracak yer bulamayacağız düzenimizde. İşte o gün için seçtim seni." sözleriyle devam eder (s. 42). Bu sözler, onun düşlediği düzenin, her ne kadar o devir için çok ütopyik bir düşünce (Ocak, 1998: 170) olarak görülse de yalnızca halkın ön planda tutulduğu saltanata karşı bir düzen olduğunu bir kez daha ortaya koyar. Bu sahnenin sonunda, düşman saldırısını haber veren davul sesleri duyulur ve az önce Bedreddin'in sohbet ettiği âhi, köylü ve balıkçı düşmanla mücadele için bir olur (s. 43).

Dördüncü sahnede mekân, Mehmet Çelebi'nin Samakov yakınındaki açık ordugâhıdır. Sahnenin başında, sabaha karşı ordugâhta nöbet tutarken kendi aralarında sohbet eden üç er, Musa Çelebi ile kardeşi Mehmet Çelebi arasındaki taht mücadelesinden, Gazi Evrenuz'un Musa Çelebi'ye olan kininden söz eder. Musa Çelebi, devletin diğer ileri gelenleri gibi Gazi Evrenuz'u da küstürmüş ve o da tıpkı diğerleri gibi Mehmet Çelebi'ye iltica etmiştir. Gazi Evrenuz, önce Mehmet Çelebi'ye, kardeşi Musa Çelebi'nin sağını solunu tuttuklarını, hücumun başlatılmasının uygun olduğunu bildiren bir mektup gönderir, sonra kendisi gelir ve önünde diz çöker. "Ancak bir taht armağan etmekle bağışlatabilirdik kendimizi. Osmanlı tahtı bundan böyle sizindir Hünkârım." diyerek bağışlanmak ister (s. 51). Bu sırada, Musa Çelebi'nin sadrazamıyla birlikte yakalanan Kazas-ker Simavnalı Şeyh Bedreddin, Mehmet Çelebi'nin huzuruna getirilir. Hünkâr, "Demek o sizdiniz. Yüz kişiden dinledik sizi, yüzü de başka söylerler... Kimsiniz siz? Ne istersiniz bu devletten?" diyerek Bedreddin'i sorguya çeker (s. 53). Mehmet Çelebi ve Bayezid Paşa'ya göre Musa Çelebi, Bedreddin'e kapıldığı için ata yolundan sapmış ve beylerini, paşalarını, ulularını küstürmüştür (s. 56). "Beylik, ululuk, paşalık insanın tabiatında var mıdır? Kime tanrı tarafından hil'at olarak giydirilmiştir bu saydıklarınız?" diyerek karşı çıkar Bedreddin (s. 56). Onun bu sözleri, Bayezid Paşa tarafından yalancı bir dini yaymaya çalışan bir yalancı peygamber olarak suçlanmasına sebep olur. "Haşa!" der, "Biz peygamber efendimizin yolundan gideriz... Ne var ki biz onun sapılmamış, saptırılmamış, o tenha yolundan gideriz, haberiniz var mıdır sizin bu yoldan?" (s. 56). Hakkındaki düzmece mesihlik, yalancı peygamberlik iddialarını reddeden Bedreddin, tıpkı Orhan Asena'nın oyunun ön sözünde de belirttiği gibi aslında bir yeni sosyal

düzen önerirken, İslâm'da bulunan bir özden yararlandığının altını çizerek (s. 7-8). Bedreddin'in düşüncelerinden çok etkilenen fakat bir o kadar da korkan Mehmet Çelebi, "Simavna Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin Mahmud'a İznik'i münasip görürüm oturmaklığa ve dahi üç bin akça aylık bağlarım ulufe olarak." diye ferman verir (s. 58). Bu karar karşısında şaşkınlığa düşen Bayezid Paşa, hünkârdan şu yanıtı alır: "Adam vardır ki lala, ölüsü dirisinden tehlikeli olur, bu Türk kocasını tek belleme, fikirlerini bir de kanıyla sulayacak olursa, her tohum attığı yerde bin Bedreddin fıskırır." (s. 58).

İkinci perde, İznik'te Hatice ve Câzibe arasındaki konuşmayla başlar. Aradan yedi yıl geçmiştir. İki kadın, Bedreddin'in kendilerine öğrettiği üzere çalışmanın erdeminden söz ederken uzun yoldan gelen Börklüce Mustafa ile Torlak Kemal içeri girer. Câzibe'nin Börklüce'ye "Mustafa Halife" diye seslenmesi, ardından Bedreddin'in "Beni yalnız bırakın halifelerimle." demesi dikkat çeker (s. 61). Börklüce Mustafa, Aydın Karaburun'da, Torlak Kemal ise Manisa'da halkı nasıl örgütlediğini anlatır. Bedreddin, haksızlıklara alışan insanın bir süre sonra bunları hayatın gereği sandığını, Tanrı'dan olmayanı Tanrı'dan bildiğini, zulmü olağan bir şey saydığını ve insanlık onurunu yitirdiğini söyleyerek zulme uğrayan halkın sıkıntılarını onlara göstermek ister (s. 63). Önce bir gece vakti gizlice avlanmaya çıkan balıkçıyı ve onun genç eşinin başına gelenleri anlatır ve ekler: "[S]uç şu düzenindir ki, küçüğü küçüğe, büyüğü daha büyüğe, onu da en büyüğe kul eder." (s. 65). Ardından Manisa dolaylarında dağlara çalı toplamaya çıkan yaşlı bir kadının başına gelenleri anlatır. Anlattıkları karşısında bir hayli etkilenen halifelerine, küçüğü büyüğe kırdıran bu çirkin düzeni değiştirmek için artık ayağa kalkma ve kaldırma vaktinin geldiğini söyler. Börklüce, Aydın ilinde, Karaburun'da; Torlak ise Manisa'da ayaklanacaktır. Bedreddin de İznik'ten ayrılacak, gizlice Anadolu'ya geçerek İsfendiyaroğlu'yla buluşup onu da bu davaya kazanmaya çalışacaktır (s. 68). Yedi yıldır bir kuruşuna el sürmeden biriktirdiği Osmanoğlunun ulufesini (s. 68) ve isyanın bildirisi niteliğindeki Vâridât adlı kitabını halifelerine verir. Sahne, Bedreddin'in Tanrı'ya şu seslenişleriyle kapanır: "Tanrım!.. Bağışla!.. Bilirsin ki ben kavgacı bir adam değilim, ama ne olursa olsun bu kavgaya senin için atılmam gerek. Ta ki, yeryüzünde tüm kavgalar dinsin ve beylerin[,] padişahların değil, senin kanunların yürüsün." (s. 69).

İkinci sahne İsfendiyaroğlu'nun Sinop'taki konağında geçer. Dört ay süren uzun bir yolculuğun sonunda ailesiyle birlikte İsfendiyaroğlu'nun yanına ge-

Orhan Asena'nın Oyununda İdealleştirilmiş Bir Kahraman: Simavnalı Şeyh Bedreddin Ve Onun Mistik Sosyalizmi

len Bedreddin, ondan bu zaman zarfında müritleri Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in yenilgiye uğradıklarını ve öldürdüklerini öğrenir. Bedreddin, İsfendiyaroğlu'ndan kendisini Eflâk'a çıkaracak bir gemi ister. İsfendiyaroğlu, onu kendisiyle kalması için ya da başka yerlere kaçırmak için ikna etmeye çalışır; ancak çabası sonuçsuz kalır. Bedreddin, ailesini buraya emanet edip Rumeli'ye geçmek ve Börklüce ile Torlak'ı yakan ateşe kendisi de atılmak ister. Hatice'yi ve çocuklarını, sabrı ve sükûnetiyle kendisinin güvenini kazanan Câzibe'ye emanet ederek yola çıkar.

Üçüncü sahnede mekân, Bedreddin'in Ağaç denizindeki kara kıldan yörük çadırının içi; vakit ise gecedir. Bedreddin, çadırında toplanan adamlarına, Osmanoğlu'yla kapışmalarının çok yakın olduğunu, onlara bir zafer vaat edemeyeceğini, isteyen vakit çok geçmeden evine, yurduna dönebileceğini söyler (s. 79). Bedreddin, adamları arasında kendisini ele vermek isteyen üç hain görür; ama onları seçemediğini söyleyerek öfkelenen adamlarının harekete geçmesine engel olmak ister. Pes etmiştir Bedreddin, kendisini yakalayıp Bayezid Paşa'ya götürecek olan "hain"lerin deyişle "[k]urban sunmak ister kendini. Kurban sunup diğerlerini kurtarmak." (s. 82). Çadırının dışına çıktığında "hain"lere seslenir: "Haydi!. Neredesiniz?.. Sizi beklerim." (s. 83). Bu sahnede seyirci, tarihsel kaynaklarda anlatılanlardan farklı bir Bedreddin ile karşılaşır. Bu Bedreddin; padişahlığını, halifeliğini, peygamberliğini ilan eden, Osmanlı ordusuyla mücadele eden ya da onlardan kaçan asi bir isyancı değil, müritleri Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in yenilgisinin ardından mücadele etmeyi bırakan ve diğer müritlerini selamete kavuşturmak için kendini feda eden teslimiyetçi bir âlimdir.

Oyunun son sahnesi Serez'de kurulan mecliste geçer. Artık zayıf düşmüş, hasta ve takatsiz, fakat başı dik ve gururlu görünen Bedreddin, Mehmet Çelebi ile karşı karşıyadır (s. 84). Börklüce'nin yalnızca kethüdası olmadığını, aynı zamanda halifesi, sağ kolu olduğunu söyleyen Bedreddin, onun yaymaya çalıştığı fikirlerin aslında kendi fikirleri olduğunu belirtir ve ekler: "Hayır, bu size karşı bir hareket değildi, bu yüzbin yıllık bir hareketti. Ezenle ezilen arasında, hakla batıl arasında sürüp giden." (s. 85). Bu sözleriyle, sürdürdüğü mücadelenin hükümdara değil yüzyıllardır kök salan bozuk düzene karşı olduğunu vurgulayan Bedreddin, "Siz devleti düşünürsünüz, ben insanı. Aramızda yüz bin yıllık sürüp giden anlaşmazlık işte bu." diyerek oyunun ilk sahnesinde temelleri atılan halk/insan ve devlet çatışmasını bir kez daha dikkatlere sunar (s. 86). Kendisini adeta

şeyhin yüceliğine kaptıran Mehmet Çelebi, Bedreddin'i yargılamaktan çekinir ve ulularından fetva ister (s. 86). Bunun üzerine sözü alan Mevlana Haydar, "Derler ki, siz kendinizi, tanrının nuru peygamberimiz efendimizle bir tutarmışsınız... Derler ki, siz kendinizi Mehti Peygamber ilan edermişsiniz." (s. 86-87) sözleriyle yalancı peygamberlik, mehdilik iddialarını bir kez daha gündeme getirir. Bedreddin, her ne kadar oyun boyunca bir peygamber sezgisiyle dünyada olup biten kötülükleri görebilse de yalnızca bu dünyada kötülüğü ortadan kaldırmak ve İslâm'ın özündeki gibi, yani Hazreti Muhammed'in ve dört halifesinin çağındaki adil düzen gibi bir düzen kurmak istediğini söyleyerek peygamberlik iddialarını yine yalanlar. Bedreddin'in açıklamalarıyla büyülenen Mevlana Haydar da tıpkı Mehmet Çelebi gibi onun bu bilgisi ve erdemi karşısında bir hüküm veremeyeceğini söyleyerek geri çekilir. "[B]ir garip tanrıya tapar ki, bizimkine benzemez." diyen Fahrettin Molla, öfkeyle ayağa kalkar (s. 89). Bedreddin'in kendi Tanrı anlayışını anlattığı "Bir de bir iman vardır ki, insan onunla dolar taşar adeta. Bu kaleme gelmez, bu kelâma sığmaz... Bir yücelikte ki, insan tanrıyla bir olur, tanrıyla bir olduğunu duyar, Mansur gibi 'Enelhak' diye bağırır ve çıkar senin gibi birisi, onu ipe çeker, işte o mertebedeyim ben" sözlerine karşılık fetvasını verir: "Kâfirdir bu!. Kanı helâl, malı haramdır bunun. Asıla!" (s. 90). Böylece Mehmet Çelebi'nin daha önce Bayezid Paşa'ya sözünü ettiği korkusu gerçek olur. Bedreddin, fikirlerini bir de kanıyla sula[r] (s. 58).

Kendisi halktan biri olmamasına rağmen, halkın ekonomik ve sosyal hakları için çetin bir kavgaya girişen (Saraç, 1971: 128-129) ve sonunda yenik düştüğü bu kavgada "insan"ı gözeten düşüncelerinin bedelini canıyla ödeyen Simavnalı Şeyh Bedreddin'in nasıl bir düzen düşlediği ortadadır. "Bir dünya düşlemektedir o; herkesin aynı[ı] sofradan, aynı[ı] kardeşlik duygusuyla yararlanacağı, yarın yanağından gayri herşeyin [her şeyin] bölüşüleceği bir dünya." (s. 9). Sevginin, hoşgörünün, eşitliğin, adaletin, birlik ve beraberliğin ön planda olduğu bu dünya, kelimenin tam anlamıyla bir yeryüzü cennetidir. Başka bir söyleyişle, "karnavalesk bir biçimde bile olsa hiç yaşanmamış insani bir düzeni, ezilenlerin eşitlikçi dünya mitini gerçek kılmak ist[eyen]" (Çoban, 2011: 176) Bedreddin'in Tanrı'yı, insanı ve evreni algılayışı, içinde yettiği düzenin dışında, yaşadığı çağın ilerisindedir.

"Biz tanrıyı başka anlarız, biz dünyayı başka anlarız, biz insanı başka anlarız, biz mutluluğu başka anlarız. O yumruğunu çalıp ülkesine ülkeler kat-

Orhan Asena'nın Oyununda İdealleştirilmiş Bir Kahraman: Simavnalı Şeyh Bedreddin Ve Onun Mistik Sosyalizmi

tıkça devleti âbad ettiğini sanır, biz o ülkelerde yaşayanların alınterlerini timar ve zeamet beylerinin sefahatları için akıtıp bir lokma bir hırkaya muhtaç yaşadıklarını gördükçe devleti berbat ettiğine inanırız.” (s. 71)

Parçası olduğu düzenle böylesine ters düşen Bedreddin, kendisi için hiçbir şey istemez, yalnızca yoksul halkı, ezilmiş insancıkları (Saraç, 1971: 126) düşünür. Mısır Sultanı Berkok'un ve Timur gibi bir cihangirin lütuflarını, Şeyh Ahlati'nin ölümünün ardından ona bıraktığı yerini, kendisine sunulan her türlü nimeti, itibarı reddeder (s. 14-15). Bu idealleştirilmiş kahraman, insanı insanca bir konuma taşımaya and içmiştir. Oyunun daha ilk sahnesinde, devletin göz ardı ettiği halkın kim olduğunu anlatırken bozuk düzenin çarkları arasında ezilmiş bu insanlara şu sözlerle dikkat çeker:

“Edirne'nin karanlık, çamurlu sokaklarına taşmanız gerek... Bir salkım üzümü uğurlayabilmek için bağbanın sopasını göze alanların ışsız evlerine taşmanız gerek... Hergün yüz türlü haksızlığa uğrayıp yüz kere canından bezen kimselerin vicdanlarına taşmanız gerek... Ektiğini biçtiğini ağasına taşıyan, gene de bir lokma ekmeğe muhtaç yaşayan kapı kullarının o iki zeytinden ibaret sofralarına taşmanız gerek... Dininizden değil deyî devlete cereme ödeyen Sakızlı Rum esnafın yüreğinde hergün büyüyen o haklı isyana taşmanız gerek... Bütün Âliosman'a taşmanız gerek” (s. 24).

Bu, düzene yenik düşmüş halk portresi, oyun boyunca çeşitli sahnelerde gözler önüne serilir. Onların dilsiz şikâyetleri, gizli acıları, saklı isyanları (s. 63), bazen gece vakti gizlice avlanmaya çıkmak zorunda kalan kocasının yolunu gözleyen genç bir kadının uğradığı tecavüzde, bazen bir yaz sıcağında sönmüş ocağını tutuşturabilmek için (s. 66) dağlara çalı toplamaya çıkan yaşlı kadının yatırıldığı falakada dile gelir. Bedreddin'in kavgasının aslında bu insancıkların kavgası olduğu (Saraç, 1971: 128), oyunun ilk sahnesinden sonuna değin dikkat çekilen halk-devlet, başka bir deyişle insan-devlet çatışmasında halkın ezilen, sömürülen, mutsuz kılınan, yok edilen taraf olarak çizilmesinden anlaşılır. Çevresindekiler için devlet ve devletin başındaki, her şeyden önce gelir; ama Bedreddin için önemli olan insandır ve onun töresinde insanlar eşittir (s. 54). İnsanın tabiatında beylik, ululuk, paşalık ya da kölelik yoktur, bunların hepsi insana sonradan yüklenen sıfatlardır (s. 56). Tümüyle insanlığı yücelten bir kurtarıcı Humanitarisme yaratan (Kıvılcımlı, 2011: 38) Bedreddin, buna dayalı bir sosyal ve ekonomik düzenin peşindedir.

Baş müritlerinden Börklüce Mustafa, çevresine toplanan Müslüman, Rum, Türkmen, Yahudi ve Tatar gibi farklı kimliklerden oluşan topluluğa bu düzeni şu sözlerle anlatır:

"İçimizde bir tanrıya iman etmeyen var mıdır? Öyleyse sorarım nereden sonra girer araya fark? Beni senden ayıran nedir? Paylaşamadığımız ne? Tanrı mı? Ben derim ki benim tanrımın senin tanrından artık yanı yoktur, ne de senin tanrının benim tanrımdan artık yanı. İman mı? Ben derim ki: eğer murat bir tanrıya inanmaksa benim imanımın senin imanından farkı yok, ne de seninkinin benimkinden. Evimiz, mallarımız, davalarımız, topraklarımız mı? Ben derim ki benim evim senin evindir ve dahi seninki de benim. Malım demiyelim, mallarımız diyelim, topraksa birlikte ekip sürelim, davarsa birlikte yaylayıp sağalım, hep birlik oturalım kalkalım, hep birlik yaşayalım hep birlik şükredelim tanrıya. Bitsin şu yüzbin yıllık kavga aramızda. Yarın yanağından gayri bölüşemeyeceği nesi vardır yiğidin?" (s. 61-62).

Gerek bu satırlarda gerek oyunun çeşitli sahnelerinde ara ara dile getirilen, dine,ırka ve sınıfa dayalı farkların yok edildiği, ortak üretim ve mülkiyete dayalı bir sosyal devlet özlemi, ilk bakışta Marksist-materyalist dünya görüşünün bir yansıması olarak düşünülebilir. Ancak oyunun ön sözünde, idealleştirilmiş kahramanı Bedreddin'i "mistik bir sosyalist" olarak nitelendiren Orhan Asena, onun bir Marksist ya da materyalist olarak tanımlanamayacağını ve sosyalizminin farklı bir noktadan filizlendiğini şöyle ifade eder:

"Bedreddin bir materyalist değildir ilkin. Olamazdı da. Bütün öğretisini tanrı kelamına dayandırmaya çalışan ve tüm eylemini tanrı adına yürüten bir kimse materyalist olabilir mi? Durum böyleyken, Bedreddin'i, Lenin'in şeyhi, Stalin'in ağababası sayan ciddiyyetten uzak yargılar kendiliğinden suya düşer. Nasıl olabilir ki: bu yargı, bizzat Marks'ın öğretisiyle de çatışmaktadır. Marks'a göre: bilimsel sosyalizm buharın, makinenin icadıyla gelişen kapitalizmin bir antitezi olarak çıkmıştır ortaya. Oysa Bedreddin'in çağında ne buhar, ne makine, ne endüstri, ne servet birikimi, ne de kapitalizm vardı; ne de onun antitezi olarak ortaya çıkmıştır Bedreddin'in sosyalizmi. Ancak tanrı kavramı Bedreddin'de çağını çok aşan, çok daha akıllı bir temele oturtulmuş bir tasarım halindedir. Batını akımlardan kökenini alan bu tanrı anlayışı her türlü iskolâstiği, şekilciliği, bağnaz tekelciliği iter." (s. 6).

Orhan Asena'nın Oyununda İdealleştirilmiş Bir Kahraman: Simavnalı Şeyh Bedreddin Ve Onun Mistik Sosyalizmi

Marksizm zaten temelde metafiziğin, dolayısıyla dine ait olanın karşısında yer alan bir öğreti (Kozan, 2009: 195) üzerine kurulduğu için Asena'nın gerek düşüncelerinde gerek eyleminde Tanrı'dan ilham alan Bedreddin'inin Marksist ideoloji çerçevesinde değerlendirilmesi mümkün değildir. Onun eşitlikçi, paylaşımcı ve tümüyle insancıl bir dünyayı arzulayan sosyalist fikirleri, temelini akılcı din ve Tanrı anlayışından alır. Özellikle 1960'lı yıllarda sol çevrelerde yüceltilen bir değer olarak benimsenen (Kacıroğlu, 2011: 246) Şeyh Bedreddin, Asena'nın oyununda yine yüceltilen, ancak dini kişiliği göz ardı edilmeden, başkaldırısının feyzini Marksist dünya görüşünden değil Tanrı'dan alan bir kahraman olarak yansıtılmıştır.

Bedreddin'in başkaldırısı, "yeryüzünde tüm kavgalar dinsic ve beylerin pa-dışahların değil, [Tanrı'nın] kanunları yürüsün" diyedir; o, bu kavgaya Tanrı için atılmıştır (s. 69). Baş müridi olarak on binlerin içinden seçtiği (s. 36) Börklüce Mustafa ile ilk konuşmasında Bedreddin, Tanrı adına yürüttüğü eyleminin varış noktasının da yine Tanrı olduğunu ima eder:

BÖRKLÜCE MUSTAFA-Biz sizin dileğinizi yerine getirmekle aradığımız mutluluğa kavuşmuş oluruz.

BEDREDDİN-(Mustafayı kendinden geçiren bir bakışla) Tanrının ışığına doğru Mustafam! Tanrının ışığının özüne doğru! (s. 37).

Bedreddin'e göre yeryüzünde Tanrı'nın kanunları uygulandığında ikilikler, çatışmalar, kavgalar son bulur; birlik, eşitlik, özgürlük, sevgi devreye girer ve neticede Tanrı'dan alınan ilhamla gelen düzen, insanı yine Tanrı'ya götürür. Bedreddin'in, Musa Çelebi'nin kendisinin yol göstericiliğiyle yaptığı düzenleme-lerin halk üzerindeki etkisini Börklüce Mustafa'ya göstermek için çıktığı gezinti- de karşılaştığı, kendini coşkunlukla işine vermiş (s. 39) köylü şöyle der: "Bütün bunlar benim olaliberi ben de daha bir kendimin oldum, daha bir kendimin olalı, daha bir tanrıyla doluyor içim. Bilmem ki anlatabiliyor muyum?" (s. 40). Bedreddin çok iyi anlar ve sorar Börklüce Mustafa'ya: "Anlıyorsun değil mi Mustafam. Neden daha fazla tanrıyla dolup taşıdığını içinin? Sevmek için insanın hür olması gerekir çünkü. Köle sevemez. Köle ezikliğinin acısını ve tiksintisini duyar yalnızca. Bir kalın buluttur ki bu, tanrının ışığı bile delip geçemez." (s. 40). İşte bu nedenle, Bedreddin'in eylemi "Tanrı'nın ışığına doğru"dur.

Peki, Bedreddin'in çağını aşan düşüncelerine ve eylemine yön veren din ve Tanrı anlayışı nasıl açıklanabilir?

İlk din eğitimini Sünni İslam inancına göre aile içinde alan, daha sonra sırasıyla Bursa, Konya, Kudüs, Kahire, Tebriz ve Kazvin gibi çeşitli illerde bu eğitime devam eden Bedreddin, özellikle Kahire'deki tahsil hayatı sürecinde, dönemin ünlü mutasavvıflarından Hüseyin Ahlâtî'nin etkisiyle tasavvufa yönelir (Kozan, 2009: 183). Önceleri gayretli bir fakih iken Hüseyin Ahlâtî ile kurduğu yakınlık sebebiyle ateşli bir sufiye dönüşen (Balivet, 2005: 45) Bedreddin'in tasavvuf alanındaki en dikkate değer eseri Vâridât'tır. "Bazılarınca bir harika ve bazılarınca ise yakılası bir kitap ve zındıklığın belgesi olarak kabul edilen bu ünlü eser, Şeyh Bedreddin'in en çok tartışılan ve ayaklanmasının arkasındaki teorisini oluşturan bir bildiri niteliğindedir." (Anıl, 1995: 59). Oyunda, Bedreddin'in, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'e "İşte kitabınız. Gayri benim yerimi o alacak, her müşkülünüzü ona danışabilirsiniz." (s. 69) diyerek emanet ettiği bu eser, Bedreddin'in insanlık adına başkaldırısına yol açan düşüncelerinin şifrelerini vermesi bakımından önem taşır. Şeyh Bedreddin'in "resmi görüşe aykırı tek yapıtı" (Timuroğlu 1981'den aktaran Çoban, 2011: 213) olarak dikkat çeken Vâridât, tasavvufun farklı bir yorumunu içerir. "Vâridat'ın temel çizgisinin Vahdet-i Vücûd'çu değil, panteist (Vahdet-i Mevcûd'çu) kavrayış olduğu söylenebilir." (Ocak, 1998: 201). Şeyh Hüseyin Ahlâtî'nin "Rum ülkesinin Hallac- Mansur'u" (Balivet, 2005: 119) olarak nitelendirdiği Şeyh Bedreddin, tasavvuf düşüncesindeki Vahdet-i Vücûd (varlığın birliği) anlayışına farklı bir yorum getirerek Vahdet-i Mevcûd (doğanın birliği), Batı felsefesindeki karşılığıyla panteizm (kamutanrıcılık, tümtanrıcılık) düşüncesini ortaya koyar.

"Bedreddin'e göre: Evren ve var olan her şey, Tanrı'dan ibarettir. Tek varlık Tanrı'dır. Tanrı, bütün evreni doldurur. Madde ve ruh Tanrı'nın muhtelif görünümlerinden ibarettir. Bütün işler, oluşlar onun özünden doğar. O, her şeyin kaynağı ve olgunluğun bizzat kendisidir. Tanrı her şeyden münezzehtir. Ama Tanrı her şeydir. Bütün varlıklar onun uzvu gibidir. Ancak, ne var ki, Tanrı, İslamiyetin bildirdiği gibi, evrenin ötelinde, bilinmeyen, görünmeyen ve yalnız gönüllerde ve düşüncelerde varolan bir varlık değildir. Tanrı, evreni doldurur, evrenle iç içedir. Tabiat ve Tanrı aynı şeydir. Oluş, yaratılış, salt varlık olan Tanrı'nın görüntü alanına çıkmasıdır. Yani Tanrı'nın görüş alanına çıkmasıyla evren yani kâinat meydana gelmiştir. Evren, Tanrı'nın suretidir. Ve bu bakımdan da evren de Tanrı gibi ebedidir. Sonu ve başı yoktur. Çünkü evren Tanrı var olduğu için vardır. Onun için de evrenin yok olması düşünülemez. İşte bu sebeptir ki: kıyamet deni-

len şey de mümkün değildir. Bütün dinlerin zaruri bir son diye beklediği kıyamet şimdiye kadar nasıl meydana gelmediyse bundan sonra da olmayacaktır. İnsan, özü ve yetenekleri bakımından Tanrı'ya benzer. İnsan da bütün evrenin olduğu gibi Tanrı'nın suretinde yaratılmıştır." (Anıl, 1995: 63-64).

Doğa ve Tanrı'nın bir olduğu, yaratılmış her şeyin tek sahibi ve kaynağı olan Tanrı'nın her şeyde ve herkeste zuhur ettiği düşüncesi, Şeyh Bedreddin'i paylaşımcı, eşitlikçi, barışçıl ve insancıl bir düzenin düşünüyü kurmaya iter. Bedreddin, yalnızca düş kurmakla da yetinmez, bu masalsi dünyayı gerçek kılmak için müritleriyle birlikte eyleme geçer. Kendisinin sözlerini Tanrı'nın kelâmı sayan (s. 42) Börklüce Mustafa'ya, bu eylemde ilk adımı nereden atacaklarını anlatırken şöyle der: "Tanrı insanda, tabiatta ve dahi eşyada saklıdır. Her birimiz onun parça buçuguyuz. Onun içindir ki değerliyiz, onurluyuz. Herkes ne denli kendi efendisi olarak kalırsa o denli yüceltir tanrıyı, herkes ne denli başkalarının efendiliğine saygı duyarsa o denli saygı duymuş olur tanrıya." (s. 37). Bedreddin'e göre Tanrı herkeste zuhur ettiğine göre hiç kimsenin kimseye üstünlüğü yoktur; zengin, fakir, âlim, cahil, padişah, halk, Rum, Yahudi, Müslüman, hepsi birdir.

BEDREDDİN- "Ben tanrının her bir yarattığını bir tutarım. Derim ki, beni ondan bir artık yaratmak tanrının şanına yakışmaz. Bin yol ağzında bine ayrılan insanları birbirine düşüren şeytandır, tanrı değil. O tanrı ki kuzularım demiş, benim yitik kuzularım demiş... Sürüden ayrılanı sürüye katmak dilerim. Onun için de öyle bir sürü düşünürüm ki, ak kuzu kara kuzuyla birlikte otlaya, ak aklıyla kibirlenmeye, kara karalığından utanmaya." (s. 89).

İnsanlar eşittir; çünkü Tanrı tüm insanlara eşit muamele eder.

BEDREDDİN-"Tanrıdan gelen her şey nasıl eşit gelir bak. Güneş yoksulu zengini gözetmez. Beyzadenin yüzüne nasıl gülerse, öksüzün de yüzüne öyle güler. Yağmur her tarlaya yağar. Sevinç öyle... İman öyle... Güzellik öyle... Dostluk öyle... Ölüm de öyle: Kayırmaz zengini yoksulu. Eğer bir fark gözetseydi tanrı, güçlüyle güçsüz arasında, anlı şanlı krallar, cihangirler dururken bir Mekkeli öksüzü mü seçerdi kendine sevgili olarak, sırdaş olarak?" (s. 87).

Bedreddin'in din ve Tanrı anlayışı, bütün dinlerin, kitapların, devletlerin ötesinde herkesi kucaklayan, ikilikleri yok eden, ayrıştıran değil birleştiren bir an-

layıştır. Ona göre Tanrı'nın herkese yetecek, hatta artacak kadar sevgisi vardır (s. 41). "Tanrı'nın insanda tecelli ettiğini [her insana eşit davrandığını] savunan biri, insanın mülkiyet eşitsizliğinden ötürü baskıya ve zulme maruz kalmasına, horlanmasına bigâne kalmaz; buna ortak olduğunda ya da bigâne kaldığında kendi düşünce ve ruh dünyasında asla huzur bulamaz." (Kuyurtar 2017: 504). Bedreddin'in halktan biri olmamasına rağmen, onların dilsiz şikâyetlerini duyup onlara ses olması, canı pahasına onlar için zorlu bir mücadeleye atılması, yalnızca böylesi bir Tanrı düşüncesine bağlanmış olmasıyla açıklanabilir. Şeyh Bedreddin'e göre,

"İyilik ve kötülük insandadır. Cin ve şeytan, insanın hayaline bağlı duyumlardır. Ayrı ve müstakil varlıklar değildir. Bu bakımdan iyilikten de kötülükten de insanın kendisi sorumludur. İnsanı hakka doğru götüren her şey melek ve rahmandır. Ve aksine sürükleyen ve insanın damarlarında dolaşan şehvani kuvvet ise şeytandır. Tanrı her varlıktan eğilimine uygun olanı ister. Yoksa Tanrı'nın dilediğini dilediği gibi yaptırmak şekli[n] de bir eylemi olamaz. Çünkü her istediğini yaptırmak bir zulümdür. Tanrı ise şefkatlidir. Zulüm yapmaz. Esasen Tanrı, kendisinden kötülük sâdır olmayacak olan iyilik ve güzelliğin kaynağıdır. Onun için Tanrı'nın insandan kötü bir iş yapmasını istemesi düşünülemez. Eğer insan kötülük yapıyorsa Tanrı'nın emirlerine karşı geliyor demektir. Eğer iyilik yapıyorsa o zaman da Tanrı'nın istediği gibi davranmış demektir. Bu insanın kendisine ve temayül ve istidatına bağlıdır. Sorumlu insandır. Cennet ve cehennem de tıpkı melek ve şeytan gibi yalnız düşüncede olan bir takım mecazi şeylerdir. Bunlar aslında, dünyadaki iyi ve kötü hareketlerin duygulardaki acı ve tatlı tezahürlerinden ibaret bulunmaktadır. Huriler, köşkler, yemişler ve bunların benzerleri yalnız düş ülkesinde vardır. Duyumlar âleminde mevcut değildir. Bunlar birer düş varlığıdır, kuruntu ürünüdür. Cennet ve cehennem cahil insanların birtakım kurallara uymaları için uydurulmuştur." (Anıl, 1995: 64).

Bedreddin'in inancında, ne bu dünyanın dışında başka bir dünya, ne cennet-cehennem ne de melek, cin, şeytan gibi unsurlar vardır. Bunların hepsi, insanın hayal âleminde kurduğu birtakım sembolik kavramlardır. Onun bu düşüncesi, oyunda Musa Çelebi'ye kurduğu şu cümleyle somutlaşır: "Hünkârım, her ne ki seni tanrıya yaklaştırır bir niyet, bir fikir, bir söz, ya da bir eylem işte o melektir, her ne ki seni tanrıdan uzaklaştırır bir niyet, bir fikir, bir söz, ya da bir

Orhan Asena'nın Oyununda İdealleştirilmiş Bir Kahraman: Simavnalı Şeyh Bedreddin Ve Onun Mistik Sosyalizmi

eylem işte o şeytandır." (s. 34). Tanrı, insanı sorumlu bir varlık olarak yaratmıştır. Meleğe ya da şeytana yakınlaşmak, iyiye ya da kötüye, güzele ya da çirkine bu-
laşmak, tamamen insanın kendi elindedir. Tanrı herkesi kendi yolunda yürütür.

BEDREDDİN-"Ne güzel bir ay ışığı!.. Anlayana ne ulu hikmet! Her şey ışığının altında. Güzellikler... Çirkinlikler... İyilikler... Kötülükler... Doğrular, eğriler... Hiçbir şeyden, hiç bir kimseden sakınmaz kendini... Ak, onun ak-
lığının nedenini bilir; kara, karalığının... Erdemler onun ışığında günahlar onun ışığında.. Tanrı en güzelini yapar ama. Herkesi kendi yolunda yü-
rütür!... İyiler kendi yolunda, kötüler kendi yolunda. Her kimin ki neye yeteneği var o yolda." (s. 83).

Tasavvuf inancına farklı bir yorum getirerek ortaya koyduğu Vahdet-i Mevcut düşüncesinin etkisiyle, her şeyin Tanrı'dan geldiğine, Tanrı'nın herkeste zuhur ettiğine ancak onun herkesi kendi eğilimlerine göre kendi yolunda yürüttüğüne inanan, ahireti, cenneti, cehennemi, kıyamet gününü reddeden ve cennetin de cehennemin de yalnızca bu dünyada yaşanabileceğini düşünen Bedreddin'in en büyük dileği; kendine inananları bu cennette yaşatmaktır (s. 10). Mistik bir anlayışı sosyal bir hareket ve isyanın kurgulayıcısı konumuna (Kırşunoğlu 2017: 28) getiren bu mistik sosyalistin, din, ırk, dil, sınıf ayrımı olmaksızın toplumun tüm fertlerinin eşitlik içerisinde bir arada olacağı bir yeryüzü cennetini gerçek kılma çabası, oyunun yazarına göre diyalektik yöntemle de ilişkilendirilebilecek bir çabadır. Oyunun önsözünde şöyle yazar Asena: "Bir materyalist değildirdir Bedreddin ama, dikkat edecek olursak gerek öğretisinde, gerek ondan sonraki eyleminde sağlam bir diyalektik metodun uygulandığını görürüz." (s. 8). Her ne kadar kendi dönemindeki ve ideolojisindeki yazarlardan farklı olarak Bedred-
din'i Marksist-materyalist dünya görüşünden uzak bir noktada konumlandırma-
ya çalışsa da bu sözleriyle Asena, Marksist literatüre gene de göz kırpar (Deniz vd. 2017: 81).

Marksist düşüncenin temel yöntemi "[d]iyalektik, bilimsel bir yöntemdir ve evrendeki her şeyi hareket, gelişim ve değişme süreci içinde görür." (Brooks vd. 2012: 39). Evreni durağanlık, değişmezlik, gelişmezlik çerçevesinde yorumlayan metafizik yöntemin aksine hareketi, değişebilirliği, devingenliği esas alan diya-
lektik yöntem, 'oluş'tan başka hiçbir şeyin sonsuz ve ölümsüz olamayacağını kabul eder. <https://www.aydinlik.com.tr/diyalektik-ozdemir-nutku-kose-yazilari-kasim-2017> [Erişim: 12. 10. 2018]. Oyunun ilk perdesinde, eyleminin kılavuzu

niteliğindeki Vâridât adlı eserini tamamlayan Şeyh Bedreddin'in, bu eserde yer verdiği bazı sözler ve ayetler, öğretisinde diyalektik düşünceye de bağlı kaldığını okurun dikkatine sunar. İlk sahnede, oğlu İsmail'e eserini yazdırırken şöyle der: "Yaz!. Tümün tümde oluşunda şüpheyi, işkili çekecek bir şey yoktur. Bütün varlıklar her şeyde, hatta her zerrede mevcuttur. Görmüyor musun? Tohumda bütün ağaç gizli olduğu gibi ağaçta da tohum bekler sırasını." (s. 16). Tohumda ağacın, ağaçta ise tohumun gizli olması, diyalektik bir süreçtir ve bu süreç, doğanın devingenliğine işaret eder. "Tohum, toprağa düştüğünde yeterli koşullar oluşursa filizlenir yani tohumluktan çıkar. Tohum bedeni oluşturmaktadır ve bu beden, henüz yeni tohumları içermez. Büyüme koşulları yerindeyse yeni bir sızramayla çiçeklenmeye, ardından meyve vermeye ve dolayısıyla yeni tohumlar oluşturmaya başlar." http://www.felsefe.gen.tr/aydinlanma_felsefesi_tarihi/aydinlanma-felsefesinde-varlik-felsefesi-anlayisi.asp [Erişim: 12. 10. 2018]. Öyleyse Bedreddin'in İsmail'e yazdırdığı bu söz, doğadaki hiçbir şeyin mutlak olmadığına, değişimin, dönüşümün zorunluluğuna göndermede bulunur. İlk perdenin sonunda Mehmet Çelebi ile karşı karşıya gelen Bedreddin, Taha sureesindeki şu ayete dikkat çeker: "Dağları sorarlarsa sana de ki: Rabbim onları unufak eder, kum gibi savurur da yeryüzünde bir iniş de göremezsin, bir tümsek de." (s. 57). Ardından bu ayeti şöyle yorumlar: "Ben derim ki: bir rüzgâr gele, harman savrula, feleğin yücelttiği insanlar alçala, alçalttığı kimseler yücele, herkes beyliğinden paşalığından soyuna da gerçek değeri ile kala. İşte o zaman anlaşıla kim nedir, ne kadardır? Az mıdır? Çok mudur?" (s. 57). Bedreddin'in bu yorumu, yine evreni diyalektik açıdan algılayışının bir sonucu olarak düşünülebilir. "Diyalektik, gerçek dünyada ya da düşüncede hiçbir tekil şeyin sabit kalmadığını, tersine sürekli değiştiğini, her şeyin, her kurumun bir başlangıcı olduğunu ve bu nedenle de zorunlu olarak bir sonu, yükselme ve gerileme safhaları olduğunu öğretir. Diyalektik her şeyin, her kurumun, her düşüncenin kendi karşısına dönüşerek yok olduğunu kanıtlar. Diyalektiği hiçbir şey durduramaz. Onun için hiçbir şey kutsal, hiçbir şey ihlal edilmez değildir." (Thalheimer, 2009: 87). Bu düşünceler, Bedreddin'i, saltanat rejimiyle yönetilen, Tanrı'nın bir yansıması gibi düşünülen padişahı her şeyin üstünde tutan, değişime kapalılığıyla donuk bir yapı sergileyen düzenin dışına iter. Bedreddin, tıpkı pratik bir materyalist, yani komünist gibi mevcut dünyayı değiştirmek, kurulu düzene saldırmak ve onu dönüştürmek ister (Brooks vd. 2012: 164). Eylemi, onların devrimci eylemine benzer. Ancak Bedreddin'in eylemi insanı insanlıktan çıkaran kapitalist düzene değil, aynı şe-

kilde, insanın insanca yaşamasına engel olan feodal ve otoriter düzene karşıdır. Daha da önemlisi, Marksist düşünce, metafiziğin, dolayısıyla dine ait olanın karşısında yer alırken Bedreddin öğretisinde ve eyleminde dine yani metafizik olana yaslanır (Kozan, 2009: 195). Dolayısıyla, her ne kadar diyalektik yönleme göndermede bulunan birtakım unsurlar metnin içine serpiştirilmiş olsa da oyundaki baskın unsur, insanlık adına başkaldırısını tümüyle Tanrı'ya dayandıran Simavnalı Şeyh Bedreddin'in mistik bir sosyalist oluşudur.

Sonuç

1950 sonrası Türk tiyatrosunun dikkate değer oyun yazarlarından Orhan Asena, Simavnalı Şeyh Bedreddin adlı oyununda insanlığın asırlardır karşı karşıya kaldığı evrensel bir soruna tarihsel bir pencereden bakar. İnsanı insanca yaşamaktan alıkoyan, küçüğü büyüğe ezdiren çarpık düzen, yalnızca dünün ya da bugünün sorunu değildir. Halkın devletle çatışması, halkla egemen sınıf arasındaki sınıf savaşımı, insanın cinsine, dinine, diline, ırkına dayalı olarak ötekileştirilmesi, tüm çağlarda toplumların çözümlenmesi güç problemleri arasında yer almıştır. Toplumcu gerçekçi tiyatro düşüncesini savunan Orhan Asena, içinde yaşadığı çağın sorunlarına ayna tutmak isterken tarihsel bir kişilik olan Şeyh Bedreddin'den hareket eder. Çeşitli kimliklere sahip bu tarihsel kişilik, sanatsal bir malzeme olarak günümüze değin çeşitli sanatçıların kaleminde farklı yorumlarla can bulmuştur. Eserinde "insan" gerçeğini ön planda tutan Asena da Bedreddin'i ve onun çevresinde gelişen olayları kendi dünya görüşüne göre farklı bir biçimde kurgulamış, çevresi devleti düşünürken kendisi yalnızca insanı düşünen bir Bedreddin imajı çizmiştir. Tüm ezilmiş insancıklar adına başkaldıran bu kahraman, insanların birlik, beraberlik, kardeşlik duyguları içerisinde bir arada yaşadığı, ortak üretime ve mülkiyete dayanan paylaşımcı bir düzenin peşinden giderken çağının çok ilerisindeki bir Tanrı anlayışından yola çıkar. Tüm dinlerin, kitapların, sınırların, devletlerin ötesinde, insanı insan kılan, birbirine sevdiren bu Tanrı, Bedreddin'in sosyalizminin dayanak noktasıdır. Sonuç olarak, Orhan Asena'nın idealleştirilmiş kahramanı Simavnalı Şeyh Bedreddin, öğretisinde ve giriştiği mücadelede Marksist-materyalist dünya görüşüne yakın bir çizgide durmasına rağmen, devrim ruhunu insanı önceleyen bir Tanrı anlayışından almış olması, onu ve sosyalizmini farklı bir noktaya taşır. Asena'nın Bedreddin'i kalbini tüm insanlığa açmış bir hümanist, davasını Tanrı'nın adıyla birleştirmiş bir mistik sosyalisttir.

Kaynakça

- Aktaş, Şerif (2005). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. (7. Baskı). Ankara: Akçağ.
- Altun, Kudret (1997). "Şeyh Bedreddin ve Düşüncelerinin Edebiyatımıza Yansımaları". *Şeyh Bedreddin Kongresi Tebliğleri*. Ed. Ahmet Hulûsi Köker. Kayseri: Erciyes Üniversitesi. 75-89.
- Anıl, Yaşar Şahin (1995). *Osmanlı Döneminde İki Dava: Şeyh Bedreddin ve Midhat Paşa Davaları*. İstanbul: YKY.
- Asena, Orhan (1993). *Simavnalı Şeyh Bedreddin*. İstanbul: Gerçek Sanat.
- Balivet, Michel (2005). *Şeyh Bedreddin-Tasavvuf ve İsyan*. (2. Basım). Çev. Ela Güntekin. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.
- Brooks, Mick ve John Pickard (2012). *Tarihsel Materyalizm ve Diyalektik Materyalizm*. (Birinci Basım). İstanbul: Arya.
- Çalışlar, Aziz (2004). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. (3. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut.
- Çıpa, H. Erdem (2017). "Osmanlı Tarihyazımında Şeyh Bedreddin ve Börklüce Mustafa: Halil b. İsmail'in Menâkıb-ı Şeyh Bedreddin b. İsrail İsimli Eseri". *Uluslararası Börklüce Mustafa Sempozyumu (2-5 Haziran 2016) Bildiriler*. İzmir: Egeus. 113-122.
- Çoban, Barış (2011). "Tarih, Metinlerarasılık ve Altın Çağ Bağlamında Toplumsal Başkaldırı ve Şeyh Bedreddin Hareketi". *Tarih-Ütopya-İsyan Şeyh Bedreddin* (2. Baskı). Haz. Barış Çoban. İstanbul: Su. 151-208.
- Çoban, Barış (2011). "Şeyh Bedreddin Hareketinin Manifestosu Olarak Vâridât". *Tarih-Ütopya-İsyan Şeyh Bedreddin* (2. Baskı). Haz. Barış Çoban. İstanbul: Su. 209-220.
- Deniz, Fatma ve Raşit Çavaş (2017). "Bir Osmanlı Ayaklanmacısının Menâkıbnâme (Hagiografi) Yoluyla Marksist Devrimciliğe Evrilme Süreci ve Bunun Modern Türkçe Edebiyatına Yansıması: Börklüce Mustafa". *Uluslararası Börklüce Mustafa Sempozyumu (2-5 Haziran 2016) Bildiriler*. İzmir: Egeus. 66-88.
- Dindar, Bilal (1992). "Bedreddin Simâvî". *İslâm Ansiklopedisi*. C. 5. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. 331-334.

Orhan Asena'nın Oyununda İdealleştirilmiş Bir Kahraman: Simavnalı Şeyh Bedreddin Ve Onun Mistik Sosyalizmi

Dukas (1956). *Bizans Tarihi*. V. Mirmiroğlu (Çev.). İstanbul: İstanbul Fethi Derneği İstanbul Enstitüsü.

Gariper, Cafer ve Yasemin Küçükcoşkun (2007). "Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Darağacı Romanında Şeyh Bedreddin İmgesinin Dönüşümü". *Erdem Dergisi*. S. 49. 151-182.

Helimoğlu Yavuz, Muhsine (2017). "Börklüce Mustafa Özelinden Hareketle Köylü İsyanlarının ve Liderlerinin Halk Kültüründe 'Pozitif Eylem/ Şahıs Motif' Olarak Algılanmasına Analitik Bir Yaklaşım". *Uluslararası Börklüce Mustafa Sempozyumu* (2-5 Haziran 2016) Bildiriler. İzmir: Egeus. 561-569.

Hira, Ayhan (2012). *Şeyh Bedreddin-Bir Süfi Âlimin Fıkıhçı Olarak Portresi*. İstanbul: İz.

Kabacalı, Alpay (19 Şubat 1990). "Kırk Beş Dolayında Tiyatro Oyununun Başarılı Yazarı Orhan Asena-Sokaktan Şili'ye Kadar". *Cumhuriyet Gazetesi*.

Kacıroğlu, Murat (2011). "Tarihin Nesnesinden Kurmacanın Öznesine Şeyh Bedrettin Yahut Tarihsel Bir Kimliğin Yeniden İnşası Üzerine". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. 239-274.

Kaya, Ramazan (2007). "Tarihin Hayat Bulma Alanı: Tiyatro". *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*. S. 15. 238-252.

Kıvılcımlı, Hikmet (2011). "Kadı İsrailoğlu Simavnalı Şeyh Bedreddin". *Tarih-Ütopya-İsyan Şeyh Bedreddin* (2. Baskı). Haz. Barış Çoban. İstanbul: Su. 37-54.

Kozan, Ali (2009). "İdeolojik Okumalardan Bilimsel Zemîne: Simavna Kadıoğlu Şeyh Bedreddin İsyânı". *İstem*. Yıl:7. S. 13. 181-198.

Kurşunoğlu, Mustafa Said (2017). "Nurettin Topçu'nun İsyan Ahlakı Perspektifinden Vahdet-i Vücut'çu Bir İsyan Örneği: Şeyh Bedreddin ve Varidatı". *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*. S. 7. 19-60.

Kuyurtar, Mehmet (2017). "Köylüler Hareketi ve Sol İlahiyat: Börklüce Olayı". *Uluslararası Börklüce Mustafa Sempozyumu* (2-5 Haziran 2016) Bildiriler. İzmir: Egeus. 497-504.

Nutku, Hülya (1998). *Cumhuriyet'in 75. Yılında 75 Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Nutku, Hülya (2002). "Cumhuriyet Tarihimizin Yakın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena". *Cumhuriyet Kitap*. S. 592. 21-26.

Nutku, Özdemir (2008). *Dünya Tiyatro Tarihi 2*. (3. Baskı). İstanbul: Mitos-Bo-yut.

Nutku, Özdemir (2008). "Diyalektik". <https://www.aydinlik.com.tr/diyalektik-ozdemir-nutku-kose-yazilari-kasim-2017>. (Erişim Tarihi: 12.10.2018).

Ocak, Ahmet Yaşar (1998). *Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler (15.-17. Yüzyıllar)*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.

Saraç, Tahsin (1971). "Asena'nın Oyunlarındaki Ezilmiş İnsancıklar". *Türk Dili*. S. 236. 126-135.

Şengül, Abdullah (2008). *Cumhuriyet Döneminde Tarihi Tiyatro*. Birinci Basım. Ankara: Alp.

Şengül, Abdullah (2009). "Türk Tiyatrosunda Tarih". *Turkish Studies*. Volume 4 /I-II Winter. 1931-1987.

Thalheimer, August (2009). *Diyalektik Materyalizme Giriş*. (Birinci Basım). Çev. Sevinç Altınçekiç. İstanbul: Yordam Kitap.

Uyanık, Mevlüt (1997). "Osmanlı Düşünce Tarihinde 'Karşıt Fikir' Kavramı ve Şeyh Bedreddin Örneği". *Şeyh Bedreddin Kongresi Tebliğleri*. Ed. Ahmet Hulûsi Köker. Kayseri: Erciyes Üniversitesi. 18-32.

Yalçın, Dilek (2000). "'Şeyh Bedreddin' Ya Da Tarihsel Gerçeklikten Kurgusal Söyleme". *Türkbilig / Türkoloji Araştırmaları Dergisi*. S. 1. 158-177.

Yıldırım, Ömer. "Aydınlanma Felsefesinin Varlık Felsefesi Anlayışı". http://www.felsefe.gen.tr/aydinlanma_felsefesi_tarihi/aydinlanma-felsefesinde-varlik-felsefesi-anlayisi.asp. (Erişim Tarihi: 12. 10. 2018).

Werner, Ernst (2011). "Bedreddin Hareketi". *Tarih-Ütopya-İsyan Şeyh Bedreddin* (2. Baskı). Barış Çoban (Haz.). İstanbul: Su. 11-35.

Edebî Metinlerdeki Edimsiz Karakterler Üzerine Bir İnceleme An Examination of the Virtual Characters in Literary Texts



Öz

Felsefik düzlemde insan bilincinin bir amaca yönelik davranış biçimi "edim" olarak tanımlanırken, bilincin amaçsız olarak sürüklendiği davranış biçimine ise "edimsizlik" denir. Edebî dünyadaki karakter yaratımları genel olarak edimli bir davranış biçimi sergilerken nadiren de olsa bazı karakterlerin edimsiz olarak kurgusal dünyanın içerisinde salındığı görülmektedir. Edebî dünyadaki edimsiz karakterlere girmeden önce edimsizliğin sadece karakterle sınırlı olmadığını belirtmek gerekir. Temel anlamı olaysızlık anlamına gelse de edebî perspektifte uyumsuzluk ve nedensizlik olarak metne yansır. Bu bir karakter olabileceği gibi tüm karakterleri de kapsayabilir hatta yaratılan dünyanın tamamını da için alabilir. Edebî dünyada her karakterin bir işlevi vardır ya da her karakter insani bir davranışı yansıtacak şekilde edimlidir şeklindeki söylem sınırlıdır ve genel-geçer bir kabuldür. Aslında gerek gerçek gerekse kurgu dünyadaki karakterler edimsizliğe sürüklenebilir. Karakteri bu edimsizliğe iten şey nedir ya da nelerdir? Burada temel problem ontolojik olarak görünse de toplum sosyolojisi önemli etkindir. Toplum içerisinde farklı olarak görülen ötekileştirilen, yabancılaştırılan karakterler yaşadığı çevreye karşı uyumsuz, nedensiz ve edimsiz davranarak tepkilerini gösterirler. Bunu yaptıklarında ise karşınıza ikiye bölünmüş bir bilinç ya da tamamen edimsizleşmiş karakterler çıkar. Bu bağlamda makale de ikiye bölünen karakterin bilincinden hareketle dünya edebiyattaki edimsiz karakterlerin bazıları irdelenerek edimsizlik üzerine bir yol haritası çıkarılmaya çalışılacaktır.

Anahatar Kelimeler: Karakter, Edim, Edimsizlik, Olaysızlık, Nedensizlik, Uyum-suzluk.

Abstract

On the philosophical level, the behaviour of human consciousness for a purpose is defined as "act" while the behaviour in which consciousness drifts aimlessly is called "virtuality". While character creations in the literary world generally exhibit a permed behaviour, it is seen that some characters released in a fictional world. Before dealing with the virtual characters in the literary world, it is necessary to mention that the virtuality is not limited to the character. Its basic meaning is uneventfulness, but in the literary perspective, it is reflected in the text as disharmony and arbitrariness. This could be a character, or it could involve all the characters, or even get the entire created world. In the literary world, each character has a function, or every character is acted to reflect a humanitarian behavior, but this discourse is limited and is a general acceptance. In fact, both real and fictional characters can be dragged into the world of virtuality. What is the thing that pushes the character to this virtuality? The main problem here is seen as ontological, but sociology is also a significant factor. The characters that are alienated, marginalized and seen differently in society, show their reactions by behaving without harmony with the ambiance they live in, without reason and without virtuality. When they do this, you will encounter consciousness or completely virtual characters who are divided into two. In this context, some of them in impelling characters in literature will be examined based on the consciousness of the character divided in the article and try to plan the path map of on the virtuality in world literature.

Keywords: Character, Act, Virtuality, Uneventfulness, Arbitrariness, Disharmony.

Kadir Can DİLBER

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Dr. Öğr. Üyesi, Ahi Evran
Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Kırşehir, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-3120-2719

E-mail: kadicandilber@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 20.06.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 01.11.2019

Kaynak Gösterim / Citation:

Dilber, Kadir Can (2019). "Edebî
Metinlerdeki Edimsiz Karakterler
Üzerine Bir İnceleme", Yeni Türk
Edebiyatı Araştırmaları, 11/22,

155-169. <http://dx.doi.org/10.26517/ytea.392>



Extended Summary

Classical texts aside, postmodern texts are designed as a new design, the absurdity of the world or the mediocrity of the world encountered problematic. Every character of an ordinary world is indeed virtuality, but the existence of the literary world, the environment, leads him to a virtual appearance. The question of whether a character can die and survive can be answered a little bit as long as myths explain it for the real world.

If the world in question is literary and fictional, immortality may apply to them, as consciousness will always be open and active. In this case, the absurd is exposed like daylight and is unstoppable to virtuality. In a world where two beings divide into two-person, the way people look at these beings becomes virtuality as the text progresses. The tendency to accept first and then reject it is based on the personalities of the characters. Surprisingly, there are efforts to become a virtual personality in the virtuality world where good and evil conflict but divide. Considering literary characters Stevenson's "Dr Jekyll and Mr Hyde" appear in the novel, where the character's coexistence or discretion is hidden until the end of the story. In Italo Calvino's novel "The Cloven Viscount", virtuality is revealed by the presence of a character divided by artillery fire. Samuel Beckett's perspective is more natural and clearer to see the virtuality. Beckett, who brings a new perspective to the world of characters that are divided into two, creates a labyrinth of darkness and fictions through consciousness shared by two different personalities.

The history of the virtuality character goes through Herostratos, also called the first terrorist in history. The story "Erostrate" in Sartre's "The Wall" tells the story of how a character is dragged into virtuality through this subject. Albert Camus perhaps the most talked about "The Stranger" in his work Mersault character is generally examined through the concept of alienation. Mersault's attitude towards life brings to mind the style Watt in Samuel Beckett's novel "Watt". Watt's relationship to objects is established in a different order than his relationship to humans, and this relationship more clearly demonstrates his anarchist attitude towards the postmodern world. One of the best texts on arbitrary murder is Bernard-Marie Koltès' play "Roberto Zucco". Composed from a real personality the character of Roberto Zucco is designed as a literary version of the famous killer Roberto Succo.

The sociology of society also plays an active role, whether ontologically based on the drift of virtuality character, whether real or fictional world. When the series of concepts based on human relations are taken into consideration, it is seen that everything begins to deteriorate as the natural is broken.

Giriş

"Dünyadasın. Bunun tedavisi yok."

Samuel Beckett

Bir karakterin edimsizliği üzerine konuşmak, konuşmayı edimsiz bir hâle sürükleyebileceği gibi edimsizliği bir karakterin üzerinde uygulamak ya da göstermek edimsiz bir durum yaratabilir. Edebî metinlerin dünyası ele alındığında karakterin kendisi zaten edimsiz bir varlık olarak edimsiz bir dünyada var olduğu görülür ama bu her yaratılan edebî dünya için geçer değildir. Klâsik metinleri bir kenara bırakırsak post modern metinlerde yeni bir tasarım olarak tasarlanan dünyanın saçmalığı mı yoksa sıradanlığı mı sorunsalı ile karşılaşılır. Sıradan bir dünyanın her karakteri de aslında edimsizdir ama edebî dünyanın yani çevrenin varlığı onu edimli bir görüngüye sürükler.

Karakter, ıssız bir dünya içerisinde edimli bir görüngüde tek olarak görünse de olgunun sıradanlığı, hayata tutunmanın saçmalığının bir neticesi olarak ortaya çıkar. Her karakterin bir işlevi vardır ya da her karakter insani bir davranışı yansıtacak şekilde edimlidir, şeklindeki kabul aslında sadece bir performans sanatçısının gösterdikleri ile sınırlıdır. Çünkü bunu görüngü olarak kabul ettiren şey çevre, mekân ve olay örgüsüdür aslında. Karakter edimli olarak bir dünya da varlığını sürdürüyorsa o zaman karakterin yaratılmasının yani mimetik bir görünüm olarak edebî dünyaya aksettirilmesinin amacı kalmaz. Karakter sınırları olmayan bir varlık olarak sınırsız dünya içerisinde kendine bir yer edinir ve okur ya da izleyici açısından bu edimli bir görünüm kazanmasını sağlar. İçsel olarak karakteri bir mekâna, bir an'a ya da bir çevrede sınırlı tutmak bu bağlamda olanaksızdır. Çünkü er ya da geç karakter kendi edimsizliğini metne yansıtacak ve sonuç olarak her şey yine istenilen bir dünyanın sınırları içerisinde görünse de istenilmeyen bir olgu olarak ortaya çıkacaktır.

Karakter bu edimsizliğe iten şey nedir ya da nelerdir? Burada birinci faktör olarak ontolojik problemlerin varlığından söz etmek gerekir. Yazarın yeni bir yaratım olarak kurguladığı ve ürettiği karakter, bireyin iç dünyasındaki karmaşayı ontolojisinden gelen yoksunluk hissi ile ele alır. İkinci faktör olarak toplum sosyolojisi kavramı ile karşılaşılır ki edimsizlik halinin bir nevi manifesto haline dönüştüğü burada görülür. Edimsizliğe sürüklenen karakterin ana özelliği bu süreçte yabancılaşan başka bir şey olarak adlandırılan öteki bir varlığa dönüşmesidir.

“İnsanın doğal karakterini değiştiren ve onu, tutkuları ve tatmin edilmiş arzularıyla yaşayan yabancılaşmış bir varlık haline getiren bizzat toplumdur. Hatta bu yabancılaşma, ilerlemenin akışındaki belirleyici hatlardan biridir. Bütün toplumsal evrimler birer yabancılaşma sürecidir. Kurtuluş artık ontolojik dönüşüm düzeyinde olmayacaktır; bireysel iradeleri, erdem üzerine kurulu toplumsal iradeye bağımlı kılarak açgözlülüğe, kendini beğenmişliğe ve sömürüye son verecek olan toplumun yenilenmesi sayesinde kurtulacaktır. İnsan kendi kendisinin kurtarıcısı olmalıdır; başkalarının keyfi isteklerine boyun eğmek yerine sadece toplumsal iradeye uyduğu daha doğru bir toplumun öncüsü olmalıdır.” (Shayegan, 1991: 43)

İnsanın toplum karşısında aldığı ya da alacağı bu tavır onu bir şekilde öncü yapabilir ama bu süreçte dışlanan ve ötekileştirilen yine kendisi olacaktır. Edebî dünyada ise durum farklı bir süreç organizasyondan geçer. Edebî dünyada yaratılan karakter genel olarak belli bir düzlemde ilerler ve bu düzlem kendi içerisinde iki ana hat çerçevesinde geliş-gidiş yaparak misyonunu tamamlar. Karakteri sanata mal eden şey de aslında ana hatların içindeki yan yolların yani kılcal damarların varlığı ve bunların işleyiş biçimidir. Karakterlerin okurun belleğinde bıraktığı etkinin çerçevesi ile benliğinde yarattığı boşlukların kendi kendini dolurma süreçlerini ele alındığında farklı sonuçlar ortaya çıkar. Birincisinde etki vurucudur anlık birtakım gelişmeler ya da olaylar neticesinde her şey tekrar tekrar canlanır. İkincisinde ise etki süreci kapsar ve hem bireysel dönüşümü hem de toplumsal bilince iz bırakır. Toplumsal bilinç kavramı irdelendiğinde edebî metindeki karakterlerin öncelikli olarak neden edimsizleştiği, yabancılaştığı ya da çift kişilikli olarak üretildiği daha net bir şekilde görülebilir.

İkiye Bölünen Bilinç

Bir karakter hem ölüp hem de yaşayabilir mi, sorusu gerçek dünya için mitlerle açıklandığı sürece bir nebze cevaplanabilir. Söz konusu dünya, edebî ve karakterler kurmaca ise bilinç her zaman açık ve aktif olacağı için ölümsüzlük onlar için geçerli olabilecek bir durumdur. Bu durumda saçma gündüz gibi açığa çıkar ve engellenemez bir şekilde edimsizliğe sürüklenir. Çünkü yaşayan her varlık ölümü tatmak zorundadır ve bu süreci erteleyen ya da hayatta kalan edebî metinlerde bile olsa ister istemez edebî dünyadan soyutlanır. Özellikle çift kişilikli yaratımlar persona dediğimiz kavramın altında okurun kendi alt bilincine

seslenirler ki burada iyi ve kötü arasında bir ayrım ortaya çıkar. Birincisi iyiyi iyi yapan şey nedir? İkincisi kötüyü kötü yapan şey nedir? Toplumsal norm ve kurallar, ahlak çerçevesi aslında bu kavramların kişiye göre farklılık göstermesinin önüne biraz geçse de son aşama da yine karar kişinin kendi bütünlüğünde sonuçlanır.

Edebî karakterler dikkate alındığında gerçekten bir varlığın ikiye bölünmüş hali Stevenson'un Dr. Jekyll ile Bay Hyde romanında ortaya çıkar ki burada karakterin birlikteliği ya da ayrışıklığı romanın sonuna kadar gizlenir. Karakterlerin edimsiz olmaması ve edebî dünya içerisinde varlıklarını sağlam bir şekilde devam ediyor olmaları öykünün kırılma noktaları yaklaştıkça edimsiz olmayacakları ya da saçmaya bulaşmayacakları anlamına gelmez. Stevenson'un gözden kaçırdığı ya da eksik bıraktığı nokta iki karakterin gelişimlerinin aynı düzlemde ilerlememesidir. Bu yaratılan dünyada bir karakterin pasifize olmasına diğerinin ise aşırı güçlü olmasına neden olur ve ortaya çıkan düzensiz varlık karakter bozukluğu belirtisidir. Burada bu ayrım bir vasiyetname üzerinden yapılırsa ancak saçmanın ortaya çıkmasına engel olunmaz.

"Nedensiz olarak üç ayı geçecek bir süre ortadan kaybolması ya da nedensiz olarak ortaya çıkmaması durumunda adı geçen Edward Hyde'in, artık beklemeksizin, adı geçen Henry Jekyll'in mirasını almaya hak kazanmış olacağı; doktorun hizmetindeki kimselere yapılacak ufak tefek ödemeler dışında herhangi bir zorunluluğunun olmayacağı ve herhangi bir senedin ödenmesinden sorumlu tutulamayacağı yazılıydı." (Stevenson, 1998: 25).

"Nedensiz olarak verilmesi" durumu edimsizliği ortaya çıkaran ve aslında metni ikiye bölen söylemin başladığı yerdir. Karakterin çift kişiliğini saklandığı süreç burada baltalanır ve artık tek karakterin üzerinde hakimiyet sağlanır. Karakterin edimsizliğe itilmesiyle birlikte kurduğu dünyanın da edimsizliği doğar. Böylece oyundan çıktığı söylenen karakter edimsiz dünyada yine edimsiz bir şekilde salınır. Diğer karakterin öncülenmesi, karakterlerin bir olup olmadığı endişesini yaratır ve kurguda bir kırılma meydana getirir. İkiye bölünen bilinçten tek bilince indirgenerek boyutsal düzlemde edimsizleşir ve aslında temel düzeyde sadece görünümünün değiştiği, bilincin ise arafta kaldığı görülür.

İtalo Calvino'nun İkiye Bölünen Vikont isimli romanında ise edimsizlik top ateşle ikiye bölünen bir karakterin varlığıyla ortaya çıkar. Karakterin edimsizlik

durumunu yaratan ana olay ise savaş esnasında bir yarısını kaybetmesidir. Bu durumda karakter bilincinin tek tarafıyla öyküye hâkim olur ve bu hakimiyet kötümser bir bilincin ögesidir. Tek bilinçle toplumsal sosyoloji içerisinde kendisine yer etmeyi başaran bu karakter, bir süre sonra toplum tarafından kabul edilir. Ancak işler beklenildiği gibi gitmez, bunun nedeni ise yaşanan topraklara bölünmüş diğer kısmın gelmesidir. Birbirine tıpatıp benzeyen, sağ ve sol olmak üzere ikiye ayrılmış beden bilincinin farklılığı ise dikkat çekicidir.

İkiye bölünmüş iki varlığın gezdiği dünyada insanların bu varlıklara bakışı açısı da metin ilerledikçe edimsizleşir. Önce kabul etme sonra reddetme eğilimi karakterlerin kişilikleri üzerine kurulur. İyi ve kötünün çatıştığı ancak bölündüğü edimsiz dünyada edimli birer kişilik olma çabası olmaları şaşırtıcıdır. Bu edimlilik metindeki karakterler tarafından hoş karşılanmaz ve ikiye bölünmüş saçmayı ortadan kaldırmak için birçok girişim yaparlar. İyi bilince sahip Medardo'nun tespitleri ise edimsizliğin ne denli hayatımıza hâkim olduğunu açıklar niteliktedir:

“İkiye bölünmüş olmanın iyi tarafı şu ki Pamela, yeryüzündeki her erkeğin, her kadının, her şeyin kendi eksikliği konusunda duyduğu acıyı anlıyorsun. Bütünden anlamıyordum, dört bir yana ekilen acıların, yaraların arasında, bütün olmayan birinin inanma yürekliliğini gösterebileceği ortamda, sağır, iletişimsiz deviniyordum. Sadece ben değil Pamele, ben bölünmüş, parçalanmış bir varlığım, ama sen de herkes de.” (Calvino, 2000: 53)

Herkesin bölünmüş olduğunu bir nevi edimsiz olarak var olduğu dünyada salındığı dile getiren karakter, yarımılık ya da tek taraflılığın insan hayatının bütünlüğünü de sekmeye uğrattığını dile getirmesinin yanı sıra bölünmemiş varlıkların da aynı kaderi yaşadığına dikkat çekmesi önemlidir. Gerçek yaşam düzlemi ele alındığında hep iyi olma endişesi taşıyan insanların toplumun belli kısımları tarafından Polyannacılık ile suçlandığı, kötülük üzerine hayatını sürdüren insanların ise bunu örttüğü, fark edildiğinde ise şeytana hizmet ediyor endişesiyle toplumdan dışlandığı görülmektedir. Bu durumda günah keçisi ilan edilen şey sadece birey değildir sürecin de kendisidir. Bu süreç bir krizi doğurur ve edimsizlik kavramının insan ilişkilerini olumsuz yönde etkilediği düşünülür:

“Her krizin asıl boyutu, dediğim gibi, insan ilişkilerini etkileme tarzıdır. Bir kötü karşılıklık ve misilleme süreci kendi kendisinin başlangıcıdır ve devam etmek için dış nedene ihtiyaç duymaz.” (Girard, 2005: 61)

Nedensizlik prensibi burada kendi kendisini işletir ve herhangi bir dış etkene bağlı olmaksızın kendi dinamizmini yaratır. Bu süreçte toplum etkisizdir, edimsizleşen bireyin günah keçisi ilan edilmesi de bu anlamda kaçınılmazdır. Günah keçisi ilan edilsin edilmesin edimsiz bir karakter için bunların hiçbir değeri ve niteliği yoktur.

Samuel Beckett’in perspektifinde edimsizliği görmek daha kolay ve nettir. Yarattığı karakterler ile dünyanın anlamsızlığına karşı farklı edimsiz karakterler yaratan Beckett, bu anlamda edebî dünyaya saçmayı da edimsizliği de sonuna kadar aşar. Özellikle ikiye bölünen karakterler dünyasına yeni bir soluk getiren Beckett, Mercier ile Camier eserini iki farklı kişiliği bölünen bilinç üzerinden kurgular ve karanlık labirentimsi bir dünya yaratır.

Mercier ile Camier, ilk okunduğunda zıtlıklar dünyasında şans eseri karşılaşan iki karakterin anlamsız ve nedensiz birlikteliği göze çarpar. Farklı yaşam tarzlarına, görüşlere ve hissiyata sahip karakterlerin bir şemsiye problematiği üzerine inşa edilen kurgusal dünya, şemsiyenin korumacılığı ya da korumasızlığında silikleşir. Karakterlerin edimsizliğine karşı şemsiye bir o kadar edimlidir.

“Şemsiye yanıtladı, Sola! Kocaman bir yaralı kuşa, avcılarının vurduğu ve öldürücü son darbenin indirilmesini, titreyerek bekleyen, kara bahtlı, kocaman bir kuşa benziyordu. Benzerlik çarpıcıydı.” (Beckett, 1998: 17)

Karakterler uzun yolculukları boyunca birbirlerini tanımadan nedensiz bir şekilde birliktedirler. Bu birlikteliğin şartlarından en önemlisi de düşlerin ve alıntılarının birbirlerini aktarımının yasaklanmasıdır. Böylelikle karakterler iç dünyaları hakkında birbirlerine herhangi bir şey paylaşmamaya, birbirlerine düşüncelerini ve duygularını açmamaya niyetledirler.

“Oysa hangi nedenle olursa olsun birbirimizle düşlerimizi anlatmama konusunda anlaşmışımızı unutuyorsun. Benzer bir uzlaşma alıntılar konusunda da geçerli. Ne düşler ne de alıntılar, ikisi de yok.” (Beckett, 1998: 49)

Beckett burada ince bir çizgi üzerinde eşcinsel eğilimin sınırlarını zorlar. İki karakterin birbirlerini duyduğu arzu da nedensiz olunca bu eğilim de bir süre

sonra zihinlerden silinir. Karakterlerin tercihlerinin zıtlığı bir süre sonra yer değiştirir ki burada seçimlerin de nedensiz olduğu anlaşılır.

“Uyansın öyleyse Mercier, Camier, ne önemi var hangisi olduğunun; Camier uyanıyor, gece, hâlâ gece, vakitten habersiz, ne önemi var bunun ve karanlıkta uzaklaşıyor, biraz ötede bir daha uzanıyor, hep yıkıntılardan içinde, çok geniş bir alana uzanıyor. Neden? Bilmek olanaksız. Artık bu gibi şeyleri bilmek olanaksız. Yer değiştirmek için neden hiç eksik değil; biraz ileriye, biraz geriye. Bu, kuşkusuz tutarlı bir neden olmalı ki aynı anda Mercier de izliyor ötekini.” (Beckett, 1998: 86)

Tutarsız, nedensiz iki karakterin birlikteliği ya da ayrıksılığı bir köprü üzerinde sonlanır. Köprü metaforik olarak bireyin ikiye bölünen bilincinin tam ortasını simgeler. Bu durumda baştan beri edimsiz olarak edebî dünyada nedensiz bir şekilde salınan karakterlerin aslında tek bir bilincin iki ayrı üretimi olarak ortaya çıktığı görülür. Bilinci ikiye bölünen karakterler yaratımında gerçek dünyadaki bireyin amaçsızlığı, bölünmüşlüğü ve sebepsizliği irdelenir. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli şey ise nedensiz birleşen iki karakterin nedensiz şekilde ayrıldığı süreçte bilincin de edimsiz bir tavır takınmasıdır. Ayrıca inanç ya da inançsızlığın da askıda tutulduğu metinde karakterlerin gitgelleri verilerek insanın varoluşundan gelen karanlık iç güdünün belirsizliğine değinilir. Böylece Beckett Godot'u Beklerken ile irdelediği saçma kavramını daha da karmaşık bir hale getirerek ikiye bölünen bilinçte edimsizliğe sürükler.

Edimsiz Karakterler

Dünya edebiyatındaki metinlerde edimsiz karakterlere geçmeden önce bu kavramın ilk yansımalarının mitsel bir masalda ortaya çıktığı görülür. Mitoloji kitapları bu masalı tam olarak almasa da Herostratos karakterinin Artemis tapınağını yakmasından söz ederler (Erhat, 1998: 61). Ancak tarihsel olarak Artemis'in yakılıp yeniden inşa edildiği bilinmekteyken bu olayın nasıl ya da neden gerçekleştiği konusunda kesin bir veri bulunmamaktadır. İşte edebiyat gücünü burada gösterir ve mitsel bir formdan yeni bir söylem yaratarak bu olayın kurusal düzlemde yeniden inşa eder.

Grigory Gorin'in Herostratos Unutulsun!¹ (Забыть Герострата!) adlı tiyatro metni bu mitsel masalı edebî dünyaya uyarlama çabalarından bir tanesidir.

¹ Grigory Gorin'in Herostratos Unutulsun! isimli tiyatro metninin Rusça-Türkçe tercümesi tarafımda yapılmıştır.

Buradaki karakterin Artemis tapınağını yakmasıyla başlayan süreçte önce sorgulanması ve ardından tapınağın yakılmasının nedenlerinin araştırılması konu alınır. Böylece karakter sorgulanacak sonra idam edilecek ve ardından zihinlerinden silinmesi sağlanacaktır. Tarihin ilk teröristi olarak da adlandırılan Herostatos'un tapınağı yakma sebebi bu metinde nedensizlik üzerinden ilerler. Karakterin edimsiz tavrı hem tiyatro seyircisini cezbedecek hem de okurun dikkatini etkileyecek niteliktedir. Tarihsel olarak bu karakter ile tam olarak veri bulunmakla birlikte Grigory Gorin'in yarattığı yeni kahraman edimsizliği üstün zekâsı üzerinden ilerletir. Karakterin yakma işlemini adını duyurmak için söylemesi metni saçmaya sürüklerken bunun bir nedeni olmadığı anlaşılır.

"Olsun, bugün beddua eder yarın ilgi duyarlar, bir sene sonra sevmeye başlarlar; beş seneye ise taparlar. Şaka değil bir insanın Tanrılara isyan etmesi! Kim cüret eder ki buna? Ancak Prometheus!" (Горин, 2015: 6)

Mitlere yapılan bu gönderme aslında Artemis'in yakılmasını Tanrılara verilen bir ceza olarak değerlendirilmesine ve bir Tanrı olma isteğine göndermedir. Böylece kahraman nedensizliğini bir nebze de olsa neden bağlasa da Prometheus'un ateşi çalma nedensizliğinde tekrar silikleşir. "Prometheus'a benzer bir yüreklilik olmasınaysa belki, edinilmiş doğrulara karşı bir isyan olmasındansa hiç kuşku yok." (Shayegan, 1991: 41).

Sartre'in Duvar kitabında bulunan "Erostrate" isimli hikâye tam da bu konu üzerinden bir karakterin edimsizliğe nasıl sürüklendiğini anlatır. Paul Hilbert isimli karakterin insanlara olan mesafesi daha metnin ilk başlarında göze çarpar. Karakterin seçme zorunluluğunu hissetmesi toplumsal bir dayatma olarak görünse de daha çok ontolojik bir sorunsal olduğu ortadadır. "Giriştiğim her şeyi bırakmak zorunda kaldım. Seçmek gerekiyordu: Ya uyumsuz ve mahkûm edilmiş bir girişimi, ya da er geç onların çıkarına yönelmesi gereken bir girişimi." (Sartre, 1999: 41). Karakterin kendisini uyumsuz bir varlık olarak görmesi kendi bakış açısıyla böyle görünür. Bunun sebebi ise diğer insanlara göre kendini farklı bir yere koyması ve ona göre diğer tüm insanlar ölü olarak görmesi ve tek yaşayan varlığı kendisi bilmesidir.

"Uyumsuzun bize veremediği eylem kuralı, en azından öldürme hakkı ya da görevi konusunda bir belirti, bir yaratma umudu belki de onun yaptıklarında yer almakta. İnsan, ne ise o olmaya yanaşmayan tek yaratıktır. Bu yadsıma onu başkalarını ve kendi kendini yok etmeye mi götürür yalnız,

her başkaldırı evrensel öldürmenin doğrulanmasıyla mı sona ermelidir, yoksa, tam tersine, olanaksız bir suçsuzluğu benimsemeye kalkmadan, usa uygun bir suçluluk ilkesi bulabilir mi, sorun budur.” (Camus, 2009: 24-25)

Bu yüzden nedensiz bir şekilde insanları öldürme isteği belirir içinde ama buna kendisi bile anlam veremez. “Kendi kendime zaten ölmüş olan bu insanları niçin öldürmek gerekiyor? diye tekrar ediyordum.” (Sartre, 45). Sartre bu öyküyü kurarken Herostratos’a bir gönderme yaptığı açıktır ancak o göndermenin altında büyük bir nedensizlik ilkesi göze çarpar. Karakterin edimsiz davranışları gözlem gücüyle orantılı ilerler ve okuru da bu sürecin içerisine katmayı dener.

“Gazetede Paul Hilbert adında birinin bir öfke anında sokağa fırlayıp Edgar-Quinet Bulvarında beş yayayı temizlediğini yazdığını göreceksiniz: Büyük günlük gazete haberlerinin ne anlam taşıdığını sizin kadar kimse bilmez. Benim öfkeli bir adam olmadığımı anlayacaksınız şu hâlde. Tam tersi, ben çok sakinim ve en derin duygularımın kabulünü rica ederim bayım.” (Sartre, 1999: 42)

Nedensizlik, edimsizlik ve saçma, Paul Hilbert’in karakter yapısıyla doğru orantılı olarak ilerler. Önce sınırlı sonra sakin, öldürmek isteyen ama vazgeçen sonra tekrar istediği canlanan, yolda yürürken kendini insanlardan soyutlayan ve tekrar kendisini yabancı bir yaratık olarak gören bir karakter ile karşılaşılır. Herostratos’un masalı da Artemis’i neden yaktığı da bugün hâlâ gizemini korumakta iken yazarların bu efsaneye karşı ürettikleri metinlerin insanın yapısından kaynaklanan ontolojik sorunların toplumla birlikteliğinde farklı bir boyuta sıçradığı görülür. Paul Hilbert’in edimsiz hali sokakta yürüyen insanları nedensiz bir şekilde öldürdükten sonra daha iyi ortaya çıkar. Kendisini bir kafeye atan ve orada polislerin gelmesini bekleyen Hilbert, başına dayadığı silahı ateşleyemez ve hikâye edimsiz bir şekilde sonlanır.

Albert Camus’un belki de üzerine en çok konuşulan Yabancı isimli eserindeki Mersault karakteri genel olarak yabancılaşma kavramı üzerinden irdelenir. Ancak buradaki karakterin annesinin mezarı başındaki tavırları onun da edimsizliğe nasıl sürüklendiğinin algılanması için yeterlidir.

“Sütlü kahveyi çok sevdiğim için kabul ettim. Biraz sonra bir tepsi ile çıkageldi. Sütlü kahveyi içtim. Bu kez canım sigara içmek istedi. Ama duraksamadım. Çünkü anamın önünde içilip içilemeyeceğini bilmiyordum.

Düşündüm taşındım, bu bana hiç de önemli gelmedi. Bir sigara verdim kapıcıya, karşılıklı içtik.” (Camus, 2003: 13)

Kendini yaşadığı toplumdaki soyutlayan Mersault neredeyse her şeye karşı edimsiz bir tavır takınır. Annesinin ölmesi onun için bir anlam ifade etmektedir ama bu anlamın ne olduğunu kendisi bile bilmemektedir. Mersault’u yabancılaştıran kendisini toplumdaki soyutlamasını sağlayan şey nedir diye sorulduğunda bireyin içsel devinimsizlik karşınıza çıkar. Bu içsel devinimsizlik, onu en değerli varlık olarak kabul edilen annenin ölüsünün yanında bile sigara ve kahve içmesini sağlar. Bu tavır onun ne denli uyumsuz, edimsiz bir karakter olarak o toplumun içerisinde nasıl bir tavır takındığının da bir göstergesidir.

Mersault’un hayat karşısında takındığı tavır Samuel Beckett’in Watt romanındaki Watt isimli karakteri aklılara getirir. Watt’ın nesnelere olan ilişkisi insanlarla olan ilişkisinden daha farklı bir düzende kurulur ve bu ilişki onun postmodern dünyaya karşı anarşist tavrını daha açık bir şekilde ortaya koyar. Beckett, Watt karakteri ile birlikte “on dokuzuncu yüzyıl realistinin ‘kloroform dünyasına’ karşı süreklilik ve kontrol duygusuna dişlerini geçirerek parçalar” (McDonald, 2006: 81). “Kloroform Dünya” tabiri aslında bu edimsizliğin ve nedensizliğin neden ortaya çıktığını daha iyi anlaşılmasını sağlar. Bu maddenin özelliği bayılma etkisine sahip olmasıdır ve eğer dünya bu hale geldiyse karakterlerin bu tavırları değil sorgulanması gereken yaratılan dünyanın kendisi olmalıdır.

“Watt neler olup bittiğini bilmiyordu. Ona haksızlık etmeyelim, umursamıyordu olup biteni. Ama o zaman şu ve şu şeyler olup bitti diye düşünebilme gereksinimi, sahne kafasında parça parça akıp geçmeye koyulduğunda, Evet, anımsıyorum, işte o zaman olup biten buydu, diyebilme gereksinmesini hissediyordu.” (Beckett, 2012: 62)

Beckett’in kloroform dünyaya karşı tavrı sadece Watt karakteriyle değil Murpy ve diğer eserlerinde de açıkça görülür. Edimsizlik kavramı edebî dünyaya uygulayan ve bu kavramın da kurgusal yaratıcısı sayılan Andre Gide ise eserlerinde yarattığı karakterlere edimsizliği sonuna kadar aşılır. Ancak Vatikan’ın Zindanları’nda yarattığı Lafcadio karakteri Sartre’in ve Camus’un karakterlerinin bir tık ötesine geçer. Şimdiye kadar bu karakterin çok fazla önemsenmemiş olmasının belki de en önemli nedeni eserin konusunun dinsel bir döngü etrafında kurgulanmasından kaynaklanır. Eser derinlemesine incelendiğinde aslında dinsel kavramların çok sonra metne dahil olduğu aslında başkarakter Lafcadio’nun

metnin yörüngesine yerleştirildiği görülür. Metnin girişinde anlatıcı edimsizlik üzerine bir dünya kuracağını şöyle belirtir:

“Hiç kuşkusuz, bu görünüşte kalan tutarsızlığın ardında daha ince, gizli bir tutarlılık, bir birlik de bulunabilir; önemli olan, ona yön veren şeyin basit bir çıkar düşüncesi olmaması, ya da çoğu zaman söylendiği gibi: çikara dayanan nedenlere uymaması.” (Gide, 1989: 160)

Karakterler tam da yukarıda belirtildiği gibi nedensiz şeyleri yapmaya başlarlar. Ancak burada en dikkat çeken Lafcadio'nun yaptıklarıdır. Nedensiz yere yangından bir çocuğu kurtarması ve ardından oradan uzaklaşması, trende gördüğü bir kişiyi nedensiz bir şekilde camdan atarak öldürmesi ve sonrasında o cenazeyi nedensiz bir şekilde almaya gitmesi bunlardan sadece bazılarıdır. Lafcadio için en önemli ise yaratılan bu kurgusal dünyada edimsiz bir şekilde hareket etmesi yani yaşamasının, para kazanmasının ya da herhangi bir şeyin önemi olmamasıdır. O, sadece süreçleri gözden geçirir ve nedensiz bir şekilde istediği her şeyi gerçekleştirir.

“Cinayete neden istemiyorum; canıye bir neden bulmak yeter bana. Evet; ona nedensiz, ilgisiz, çikarsız bir cinayet işlettirmek istiyorum; tümüyle nedensiz bir cinayet işlemek isteyecek... Düşünün bir kez; hiçbir tutkunun, hiçbir gereksinimin nedenlendirmedeği bir cinayet. Onun cinayet işleme nedeni, bu cinayeti nedensiz işlemektir.” (Gide, 1989: 191)

Nedensiz cinayet üzerine yazılmış en iyi metinlerden birisi de Bernard-Marie Koltes'in Roberto Zucco isimli tiyatro oyunudur. Gerçek bir kişilikten yaratılan bu eserde Roberto Zucco karakteri ünlü katil Roberto Succo'nun edebî bir versiyonu olarak tasarlanır. Pascale Froment isimli Fransız gazetecinin de bu hayat hikâyesini kaleme alıp kitaplaştırdığı bu sayede karakterin ilginç yapısının sinema aktarıldığı bilinmektedir. Roberto Succo gerçek hayat bağlamında anne ve babasını nedensiz bir şekilde öldüren, öldürdükten sonra olay yerine tekrar dönen, yakalandıktan sonra akıl hastanesine kapatılan burada da Parma Üniversitesi Jeoloji bölümü bitiren ve ardından bu hapishaneden kaçarak farklı kişiliklere bürünen ve sayısız suç işleyen bir kişiliktir. Fransa, İtalya ve İsviçre tarafından halk düşmanı olarak adlandırılan Succo, yakalandıktan sonra da cezaevinde plastik torba ile intihar eder. Koltes'in edebî dönüşümünde Zucco farklı bir dünyadan hayata giriş yapar. Sahne cezaevidir ve burada gardiyanların konuşması hiçlik felsefesi üzerinden şekillenir:

“Birinci Gardiyan: Sen hiçbir zaman düşünmüyorsun zaten, bu yüzden hiçbir şey duymuyor, hiçbir şey görmüyorsun. İkinci Gardiyan: Hiçbir şey duymuyorum çünkü duyulacak bir şey yok, hiçbir şey görmüyorum çünkü görülecek bir şey yok. Burada olmamız gereksiz, bu yüzden birbirimizi yiyip duruyoruz. Tamamen gereksiz; tüfekler, sessiz sirenler, herkesinki kapalıyken bizim açık kalan gözlerimiz. Olmayan bir şeyi gözlemek, duyulacak bir şey yokken kulakları dikmek bana gereksiz geliyor.” (Koltés, 2003: 5-6)

Gardiyanların bir ve iki şeklinde bölünmesi bilinçlerindeki bölünmeyi ortaya koymak için başvurulan bir yöntemdir. Birincisi diğeri düşünmemek ve görmemek ile suçlarken diğeri de onu görülecek bir şey olmadığı konusunda ikna etmeye çalışması ikiye bölünen bilince yapılan bir göndermedir. Nedensiz bir şekilde başka bir şeyi gözleme ihtiyacı duyma endişesi birine saçma gelirken, diğeri bu konuda daha iktidarvari bir düşünceye sahiptir. Hapishane sisteminden kolay şekilde kaçmayı başaran Zucco için bu ikilemin ortaya çıkması yeterlidir. Çünkü bölünmüş bilinç bir tarafıyla bir şeyi görmek isterken diğeri tarafıyla o şeyi görmemek ister. Zucco'nun hapishaneden kaçışı ve annesinin yanına varması düzleminde annenin babayı öldüren oğluna nefreti gün yüzüne çıkar. Annesinden af dileyen ona sarılan öpen ve sıkılan Zucco, annesini boğarak nedensiz bir şekilde öldürür. Bir kız çocuğu ile karşılaşan ve ona karşı ilgi duyan Zucco ona kendini anlatırken edimsizliğini açığa vurur. Kızın abisinin ona karşı korumacı tavrı bir süre sonra kloroform dünyada dönüşür ve kız kardeşini bir hayat kadını yapma endişesine girer. Zucco'nun bu kız çocuğuna tecavüz etmesi, ardından bir annenin çocuğunu nedensiz bir şekilde öldürmesi ve anneyi yanında bir nesne gibi taşıması metnin ana hatlarını oluşturur. Zucco'nun adını bile söyleme gereksinimi duymaması, bir annenin çocuğunu öldürülmesine rağmen Zucco'ya hayranlık duyması kloroform dünyadaki edimsiz karakterlerin varlığını net bir şekilde ortaya koyar. Zucco'nun kendini metinde tanımlaması ise bir derece onu anlamlandırmak ya da anlamlandıramamak için yeterlidir:

“İlerlediğim zaman, hızla gidiyorum, engelleri görmüyorum, onlara bakmadığım için de önümde kendiliğinden düşüyorlar. Ben yalnız ve güçlüyüm, ben bir gergedanım... Benim düşmanım yok, ben saldırmam. Diğer hayvanları kötülükten değil, onları görmediğim için, üzerlerine bastığım için öldürürüm.” (Koltés, 2003: 27)

Zucco ile birlikte edimsiz karakterler zirveye taşınır çünkü görmüyorum, duymuyorum hiçliğinde yaralı bilincin ikiye bölünmüşlüğü insanı bir hayvan olarak algılayan ontolojik varlığı edimsiz dünyada başkaldıran bir şeye dönüşür ve başkaldırdıkça her şey uyumsuzlaşır.

Sonuç

İster gerçek ister kurgusal dünya olsun karakterin edimsizliğe sürüklenişi temelinde ontolojik olarak ortaya çıksa da toplum sosyolojisi de etkin bir rol oynar. İnsan ilişkilerini temel alan kavramlar dizisi ele alındığında doğal olan bozuldukça her şeyin bozulmaya başladığı görülür. Burada Beckett'in "Dünyadasın, bunun tedavisi yok." dediği şey de aslında bozulan ve yıpranan bir mekânın yitimidir. Kloroforma bulanmış bir dünyada yaratılan edebî karakterler de mekanlar da ya ütopyik bir kurgunun ürünü olacaktır ya da ideal olanı yaratma endişesi taşıyacaktır. Edimsiz bir dünya formu içerisinde üretilen karakterde ortaya çıkan bilinç sorunu bir süre sonra ikiye bölünen ve bilinçsizleşen varlıklar yaratma hissiyatını doğurur. Bu varlıkların temel sorunsalı iyi ve kötü arasında bir seçim yapamama, kavramları tanımlayamama kısacası edimsizleşme sorunu ile karşı karşıya kaldıkları bunun sonucunda ise öteki olarak adlandırıldığı görülmektedir. İkiye bölünen bilince sahip olan karakterde araf kavramı silikleşir gibi görünse de derin anlamda tıpkı edimsizleşen karakter gibi arada bir yerde ne orada ne burada oldukları belirsiz şekilde takılıp kalırlar. Sonuç olarak edimsiz bir dünya içerisinde yaratılan ya da varolan ister canlı olsun isterse kurgusal varlıklar en nihayetinde kıyısından ya da köşesinden edimsizliğe sürükleneceklerdir.

Kaynakça

- Beckett, Samuel (1998). *Mercier ile Camier*. Uğur Ün (çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Beckett, Samuel (2012). *Watt*. Uğur Ün (çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Calvino, İtalo (2000). *İkiye Bölünen Vikont*. Rekin Teksoy (çev.). İstanbul: Can.
- Camus, Albert (2003). *Yabancı*. Vedat Günyol (çev.). İstanbul: Can.
- Camus, Albert (2009). *Başkaldıran İnsan*. Tahsin Yücel (çev.). İstanbul: Can.
- Erhat, Azra (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- Gide, Andre (1989). *Vatikan'ın Zindanları*. Tahsin Yücel (çev.). İstanbul: Can.
- Girard, Rene (2005). *Günah Keçisi*. Işık Ergüden (çev.). İstanbul: Kanat.
- Горин, Григорий* (2015). *Забывать Герострата!*. Москва:издательства Эксмо. (Gorin, G. 2015. *Herostatos Unutulsun!*, Moskova: Eksmo.
- Koltès, Bernard Marie (2003). *Koltès: Seçme Oyunlar*. Ayça Akarçay, Işık Ergüden (çev.). Ankara: Dost.
- Mc"donald, Ronan (2006). *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*, Cambridge University Press.
- Sartre, Jean Paul (1999). *Duvar*. Eray Canberk (çev.). İstanbul: Can.
- Shayegan, Daryush (1991). *Yaralı Bilinç*. Haldun Bayrı (çev.). İstanbul: Metis.
- Stevenson, Robert Louis (1998). *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*. Zarife Laçınler (çev.). İstanbul: Cumhuriyet.

Epik Destan Geleneği ve Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı Epic Tradition and Nazım Hikmet's Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı



Öz

Toplumların millet olma sürecinde önemli bir yere sahip olan destanlar, toplumun ortak hafızasının yansımaları olarak, doğal bir yapıda sözlü kültür geleneğiyle veya yapay biçimde kurgulanarak varlık kazanır. Sözlü anlatı geleneğinin ürünleri olan doğal destanlar, genellikle toplumların kültürel belleğinde iz bırakan ölüm, göç veya doğal afet gibi büyük hadiselerle dayalı tarihsel gerçeklikten kaynak alır. Ortak toplumsal bilinçle kurgulanır ve nesilden nesle aktararak epik bir anlatı hâline dönüşür. Yapay destanlar ise yine genellikle tarihe mâl olan kişi veya olayların bir sanatkar tarafından kurgulanıp kaleme alınmasıyla oluşan anlatılardır. Toplumların ortak tarihî yaşamlarının ve bunun sonucunda oluşan ortak hafızalarının yarattığı doğal destanlarla yapay destanların kurgusal kodları ve anlatı özellikleri, kimi zaman kesişir kimi zamansa ortak bir bağlama ya da farklı bir düzleme taşınır. Bu çalışmada Nâzım Hikmet tarafından tarihî bir karakterin ve onun yaşamının bir döneminin kurgulanmasıyla kaleme alınan Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nın Türk edebiyatındaki epik destan geleneğiyle olan ortak yanları ve ayrışan yönleri ortaya konmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Epik, Destan, Nâzım Hikmet, Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı.

Abstract

The epics that have an important place in the process of becoming a nation are gained as the reflections of collective consciousness, with the tradition of natural oral culture or artificially constructed. Natural epics, the products of the oral narrative tradition, are generally derived from the historical reality based on the great events such as death, migration or natural disaster that leave traces in the cultural memory of societies. It is constructed with common social consciousness and transferred from generation to generation and becomes an epic narrative. Artificial epics are the narratives which are created by a craftsman by writing or writing a person or events which usually have a history. The natural epics of collective consciousness and the fictional codes of narrative epics and narrative characteristics are sometimes crossed and sometimes carried to a common context or to a different plane. In this study, Nâzım Hikmet tries to reveal common aspects and differentiating aspects of epic epope tradition in Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin DestanıTurkish literature which is written with the fiction of a historical character and a period of his life.

Keywords: Epic, Epope, Nâzım Hikmet, Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı.

Kağan GARİPER

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Arş. Gör., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Karaman, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-6204-3039

E-mail: kgariper@konya.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 05.09.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 21.11.2019

Kaynak Gösterim / Citation:

Gariper, Kağan (2019). "Epik Destan Geleneği ve Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı". Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 11/22, 171-187. <http://dx.doi.org/10.26517/ytea.401>



Extended Summary

The epics that have an important place in the process of becoming a nation are gained as the reflections of collective consciousness, with the tradition of natural oral culture or artificially constructed. Natural epics, which are the products of the oral narrative tradition, often derive from historical reality based on major events such as death, migration, war or natural disaster that left their mark on the cultural memory of societies. It is constructed with common social consciousness and transferred from generation to generation into an epic narrative. Artificial epics are also narratives that are usually created and written by an artist. The fictional codes and narrative characteristics of the natural epics and artificial epics created by the common historical lives of societies and the resulting common memories are sometimes crossed and sometimes transferred to a common context or different plane. Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı takes place in the literature as an artificial epic by constructing written by Nâzım Hikmet. While in the epic tradition, the process starting from the birth of the epic hero, the struggles he has taken and the victory gained, at Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı has a different path from tradition. In the artwork, a process with a historical reality is reconstructed, a section of the epic hero's life, his struggle against the adversary force and his defeat is epic. However, in epic epics, the characteristics of the alpine / warrior type carried by the epic hero are given in this work not to the hero but to his aides. In the epic where the struggle is exalted, not the victory, sometimes a structure different from the values exalted by the epic epics draws attention. It is seen that the extraordinary events that frequently take place in epic epics and shape the fiction are not included in Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı. Nâzım Hikmet, like some epic epics, is included in the plot of the epic as a subject of poetry. Some epic heroes created by intertextual transformations are also included in the epic fiction. The use of contrasts and repetitions in epic epics is similarly included in Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı. In the epic, there is a discourse similar to the epic tradition. When the plot is transferred, it is seen that instead of the events played on a single stage and epic hero, the sections are presented in different sections as in the cinema films. The section of preparing the audience / reader to the epic, which is within the tradition, is provided with a pre-word written by

Nâzım Hikmet. The artist, who gives the so-called reader the reason for writing the epic and the writing process, thus constructs a structure similar to the epic tradition. The reconstructed historical reality, Nâzım Hikmet is shaped by epic tradition and sometimes transforms to a different level from tradition by being shaped by the readings, knowledge, world view and mind codes. Based on the information, in this study, Nâzım Hikmet tries to reveal common aspects and differentiating aspects of epic tradition in Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı Turkish literature which is written with the fiction of a historical character and a period of his life.

Giriş

Edebiyatın bilinç oluşturma işlevi göz önüne alındığında toplumların tarih süresince ortak bir hafızaya sahip olmalarında kimi edebî türlerin öne çıktığı görülür. Henüz sözlü kültür ortamının geçerli olduğu dönemlerde, ortaya konulan edebî anlatıların toplumu birleştirmeye, ortak birikime sahip bir tarih kaydı oluşturmaya yönelik olduğu görülür. "Sözlü kalıplarla düşünme ve anlatım biçimi, bilincimize ve bilinçdışına derinden işlediği için, insanın eli kalem tutar tutmaz yok olmaz" (Ong, 2013: 40). Mitik anlatılarla evreni, içinde yaşadıkları dünyayı, yaşamı ve ölümü anlamlandırmaya çalışan insan, bir arada yaşamının sağladığı imkânla ortak duyuş, düşünüş ve tavırlar etrafında başka insanlarla birleşir. Tarihî süreç içerisinde yaşanan ve toplumu derinden etkileyen olaylar söz konusu topluma ait birer anlatı hâline dönüşerek bu toplumların millet olma sürecine yön verir. Bu noktada doğal destanları, toplumların sözel anlatım yoluyla yeni kuşaklara aktardığı millî ve kültürel hafızaları olarak değerlendirmek mümkündür. Ortak bir bilinci temsil eden bu hafıza, millî kimliği inşa eden temel yapılardan biridir. Bir önceki kuşaktan bir sonrakine aktararak varlık kazanan doğal destanlar, ortak bir kabul edişin/reddedişin ya da inanışın ürünleri olarak karşımıza çıkar.

Bir sanatkar tarafından kurgulanarak kaleme alınan yapay destanlar ise yine doğal destanlara benzer şekilde toplumları derinden etkileyen büyük olaylar ve öne çıkan, topluma mâl olan karakterleri konu alır. Bu bağlamda yapay destanların da epik destan geleneğini belirli sınırlar içinde devam ettirdiği görülür. Çünkü "Bilinen en sıradan tanımlamaya göre, gelenek bir kültürbirimin değiştirilmeden aktarılması olgusunu belirttiğinde çizgisel bir yapıya bağlanır; değişmezlik ise temel özelliği olur" (Aktulum, 2013: 15). Fakat epik destanlara metinlerarası bir düzlemde öykünme ve üstmetinsel (destan türüne ait göndermeler, kurgu, söylem vb.) unsurlar yoluyla ortaya konulan yapay destanların kurgulanışında toplum muhayyilesi, yerini sanatkarın kendi dünya görüşüne, birikimine ve zihin kodlarına bırakır. Bu noktada destan yazarının okuyucuya aktarmak istediği düşünsel öğelerin, fikir ve duyuş tarzının öne çıktığı görülür. "[...] Edebiyat yazarı, insanın kendisiyle ve çevresiyle kurduğu bağda trajik, dramatik ya da komik unsurlardan seçmeler, ayıklamalar yaptıktan sonra bunu dilin bütün olanaklarını kullanarak (söz sanatları gibi) ve belli bir formda (şiir, tiyatro, roman gibi) düzenler" (Yalçın, 2000: 161). Doğal destanlara benzer şe-

kilde, ulusların tarihî süreç içerisinde etkilendikleri olayların ve kişilerin kaleme alındığı yapay destanlarda da kurgu epik bir söylem üzerine kurulur. Şeyh Bedreddin'in mutasavvıf bir kişilik olmasının yanı sıra siyasi hayata dâhil olması ve bununla birlikte özellikle Osmanlı Devleti'ne karşı başlatılan bir isyan hareketine öncülük etmesi, onun hayatının tarih metinlerine ve efsanelere konu olmasına yol açar. Bu bağlamda, tarihî bir kişilik olan Şeyh Bedreddin'i modern dönemde kurgusal alana taşıyarak destan türünde eser veren ilk isim Nâzım Hikmet'tir. Ekber Babayev, 1936 yılında yayınlanan Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nı Nâzım Hikmet'in, daha 1933 yılında, hapisshanedeyken tasarladığını ifade eder (Babayev, 1976: 184). Nâzım Hikmet'in eserini kaleme alırken, destan geleneğinin söylem ve anlatım özelliklerini kullanarak ideolojik dünya görüşüne uygun bir düzlem kurduğu görülür. Bu çalışmada Nâzım Hikmet'in kalem ürünü olan Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nın epik destan geleneği ile örtüşen/ayrışan yönleri ve sanatkârın ideolojik anlayışını temellendirme arayışı ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Tarihî Bir Kişilik Olarak Şeyh Bedreddin

Anadolu sufi geleneği içerisinde kendine özgü fikirleriyle göze çarpan isimlerden biri olan Şeyh Bedreddin (Bedreddin Simâvî, ö. 823/1420) çocukluk ve gençlik dönemlerinin ardından, yaşadığı devrin şartları dâhilinde özellikle İslam hukuku alanında iyi bir eğitim alır. Şeyh Bedreddin, Konya'da bulunduğu sırada Mevlana Feyzullah'tan mantık ve astronomi dersleri, daha sonraki yıllarda Şam, Kudüs ve Kahire'de, İbnü'l-Askalanî, Mübarek Şah gibi isimlerden tefsir, felsefe ve mantık dersleri alır. Tebriz, Filistin, Şam, Halep gibi bölgelerde de bulunan Şeyh Bedreddin'in bulunduğu bu coğrafyalarda siyasi otoriteler ya da devlet adamlarıyla sıkı ilişkiler kurması, bu kişilere yakın olması dikkat çeker (Gölpınarlı, 1966:5-7). "Tekrar Kahire'ye dönen Bedreddin Simavi şeyhinin gözetiminde çilesini doldurdu ve onun ölümü üzerine şeyhlik makamına geçti. Ancak Kahire'deki diğer şeyhlerle arası açıldığından altı ay sonra memleketi olan Edirne'ye dönmeye karar verdi" (Dindar, 1992: 332). Edirne'ye ulaşmak için yola çıkan Şeyh Bedreddin yolculuğu sırasında, Konya'ya gelir ve şehirde büyük bir ilgi ile karşılanır. Konya'dan Tire'ye hareket eden Şeyh Bedreddin, burada Börklüce Mustafa ile bir araya gelir. Daha Sonra Sakız Adası'na geçer ve bu bölgede dinî faaliyetlerde bulunur. Daha sonra İzmir ve Kütahya'ya geçerek Torlak Kemal ile tanışır. Bursa ve Gelibolu üzerinden Edirne'ye ulaşır. Ankara

Savaşı sonrası Osmanlı Devleti'nin hanedanları arasında yaşanan taht mücadelesinin taraflarından biri olan Musa Çelebi'nin, kardeşi Süleyman Çelebi'ye karşı üstünlük kurması ve Edirne'ye gelmesiyle birlikte Şeyh Bedreddin de kazaskerlik görevine getirilir. Musa Çelebi'nin yanında yer alarak kazaskerlik görevini üstlenen Şeyh Bedreddin, böylece doğrudan siyasi hayata dâhil olur. Musa Çelebi'nin bu mücadelede Mehmet Çelebi'ye yenilmesinin ardından ise Şeyh Bedreddin 1413'te ailesiyle birlikte İznik'e sürgüne gönderilir ve böylece siyasi hayattan uzaklaştırılarak denetim altına alınır.

"Kendisine 1000 akçe de maaş bağlandı. Ancak siyasi ihtirasları sebebiyle bu durumu kabullenmedi ve görünüşte dini-tasavvufi, gerçekte ise siyasi teşkilatlanmayı sağlamak üzere harekete geçti. Arkasından yoğun bir propaganda faaliyetine girişti; kısa zamanda çevresinde geniş bir mürit ve sempatizan kitlesinin oluşmasını sağladı. Bu arada Tire'de tanıştığı Börklüce Mustafa'yı Aydın ve civarında propaganda faaliyetleriyle görevlendirdi. Börklüce Aydın ve Karaburun'da binlerce sempatizan topladı." (Dindar, 1992: 332)

İznik'teki sürgün hayatından ve denetimden kurtulmak isteyen ve Rume- li'ye kaçan Şeyh Bedreddin, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal gibi öne çıkan müritleriyle birlikte giderek güçlenmeye ve taraftar bulmaya başlar. Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in Aydın-Tire bölgesinde başlattığı isyan hareketi Şeyh Bedreddin'in Deliorman'a geçip orada genişletmesiyle çok daha ciddi bir hâle gelir. Osmanlı Devleti'nde yaşanan taht mücadelesinden başarıyla çıkan Mehmet Çelebi, Şeyh Bedreddin etrafında şekillenen bu isyan hareketini bastırmak üzere Beyazıt Paşa komutasında bir ordu görevlendirir, isyanın bastırılmasının ardından 1420'de Börklüce Mustafa Aydın'da, Torlak Kemal Manisa'da ve Şeyh Bedreddin Serez'de idam edilir.

Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı

Nâzım Hikmet tarafından kaleme alınan destanın ilk baskısı 1936 yılında "Yeni Kitabçı" tarafından yapılır. Nâzım Hikmet, eserin giriş kısmında, eseri kaleme alma sebebini de dile getiren bir ön söze yer verir. Çerçeve bir hikâyeyi de (destanın sonunda "Tornacı Şefiğin Gömleği" ve "Ahmedin Hikâyesi" bölümleriyle birleşen bir kurguya yer verilir) barındıran söz konusu bölümde Mehemed Şerefeddin (Mehmet Şerafettin Yaltkaya)'nın Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin adlı eserini okuduğunu dile getiren Nâzım Hikmet, yazarın Şeyh

Bedreddin ve Börklüce Mustafa'ya haksızlık ettiğini ileri sürer. Bununla birlikte Şerafettin Yaltkaya'nın eserine Venedik kâtibi Mihail Dukas'tan aldığı bölümü, kendi ön özüne dâhil ederek aktarır:

"O zamanlarda İyonyen körfezi medhalinde kâin ve avam lisanında Stilyum- Karaburun tesmiye edilen dağlık bir memlekette âdi bir Türk köylüsü meydana çıktı. Stilyum Sakız adası karşısında kâindir. Mezkûr köylü Türklere vaiz ve nesayıhte bulunuyor ve kadınlar müstesna olmak üzere erzak, melbusât, mevaşi ve arazi gibi şeylerin kâffesinin umumun mâli müşterek addedilmesini tavsiye ediyor idi." (Nâzım Hikmet, 2014: 475)

Söz konusu bölümün kendisi üzerinde bıraktığı etkinin Şeyh Bedreddin'e farklı bir bakış getirilmesi gerektiği isteğini uyandırdığını ifade eden sanatkar, Şeyh Bedreddin ve Börklüce Mustafa'ya atfedilen bu düşünceleri Marks ve Engels'in -bir başka deyişle Marksist düşünce sisteminin- kadınlara bakışı ile kıyaslar ve aralarında bir benzerlik bulur. "Burjuvazinin modern amele sosyalizmi için düşündüğünü, Darülfünun İlahiyat Fakültesi müderrisi de Bedreddinin kurunu vüstaî sosyalizmi için neden düşünmesin? İlahiyat bakımından kadın mal değil midir?" (Nâzım Hikmet, 2014: 476). Bu noktada Nâzım Hikmet'in söz konusu ifadelerle Marksizm'in ileri sürdüğü burjuva sınıfının kadını bir mal olarak değerlendirdiği düşüncesine gönderme yaptığı görülür. Bununla birlikte Asım Bezirci, Engels'in Almanya'da Köylü Savaşları adlı eserinde Münzer'i incelediğini, Nâzım Hikmet'in de bu eserdeki sınıfsal çözümlemeden kaynak alarak eserini oluşturduğunu ileri sürer (Bezirci, 1996: 153).

Nâzım Hikmet yine ön sözün devamında isyan hareketine öncülük eden Şeyh Bedreddin'e dair okumalar (İbni Arabşah, Aşık Paşazade, Neşrî, İdrisi Bitlisi ve Dukas'ın kaleme aldığı tarih kitabından) yaptığını ifade eder. Bütün bu okumalar sonunda tarihî bir kişilik olan Şeyh Bedreddin'in hayatının bir bölümü ve onun öncülük ettiği isyan hareketi Nâzım Hikmet tarafından destanlaştırılır. Numaralandırılmış on dört bölümden oluşan destan, tarihî bir sürecin kurgulanarak yeniden yazımıyla varlık kazanır. Her bölüm başlığı için sıralı sayılar verilen destanda kimi bölümler (5, 8, 11 ve 12. bölümler) büyük oranda nesir olarak kaleme alınır. Ayrıca 9. bölümde sanatkarın metne eklediği bir dipnotta eseri ve materyalist dünya görüşü ile olan ilgisine dair düşüncelerini ileri sürdüğü görülür. Destanın sonunda ise "Tornacı Şefiğin Gömleği", "Ahmedin

Hikâyesi” ve destana sonradan eklenen “Şeyh Bedreddin Destanına Zeyl Millî Gurur” bölümleri yer alır.

Kurmacada Yer Alan Kahraman Temsilleri

Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı’nda destanın asıl kahramanı, epik destan geleneğinde yer alan asıl kahramanlardan farklılıklar gösterir. Epik destanlar destan kahramanının hayatı ve giriştiği büyük mücadeleler üzerine kurulur. Bu noktada içinde bulunduğu topluma öncülük eden destan, kahramanın alp tipinin özelliklerini taşıdığı görülür. Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı’nda alp tipinin özelliklerine destanın asıl kahramanı olan Şeyh Bedreddin’den daha çok onun müritleri olan Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal’in sahip olduğu görülür. Zira “Ortaçağ Anadolu’sunda yaşamış bazı sufiler üzerinde inceleme yaparken, tarihsel ve yaşam öyküsel boyuttan çok bu şahsiyetlerin yarattıkları mistik etki önem kazanır” (Balivet, 2000: 44). Nâzım Hikmet eserini kurgularken Şeyh Bedreddin’in savaşçı özellikleri yerine, onu bilge bir kişi olarak göstermeyi tercih eder.

Bu kasaba İznik kasabası
Bu ev esnaf mahallesinde bir ev.
Bu evde
Bir ihtiyar vardır Bedreddin adında.
Boyu küçük
Sakalı büyük
Sakalı ak.
Çekik gözleri kurnaz
Ve sarı parmakları saz gibi.
Bedreddin
Ak bir koyun postu üstüne
Oturmuş.
Hattı talik ile yazıyor
“Teshil”i (Nâzım Hikmet, 2014: 482-483)

ifadeleriyle tanıtılan Şeyh Bedreddin, epik destan geleneğinde yer verilen alp tipinin soylu oluşu, savaşçılığı veya fiziki gücüyle değil, bilge bir destan kahramanı tipiyle verilir. Bu bağlamda Şeyh Bedreddin’in “kurnazlığı” ve kaleme adlığı Teshil adlı eseri –ve daha sonra Şeyh Bedreddin’e atfedilen Varidat adlı eseriyle- öne çıkarılır. Destanın ilerleyen bölümlerinde “Ben gayri zuhur ve

huruç edeceğim!" (Nâzım Hikmet, 2014: 485) diyen Şeyh Bedreddin liderlik ettiği isyan hareketini yönetir. Epik destan geleneğine uygun olmayan bu yapıda, asıl destan kahramanı Şeyh Bedreddin, "bilge tipi"ni; yardımcı kahramanlardan Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal ise "alp tipi"ni temsil eder. Çünkü destana konu olan savaşlarda Torlak Kemal Manisa'da, Börklüce Mustafa ise Aydın'da isyan hareketinin başarıya ulaşması için mücadele eder ve yiğitçe savaşır. Fakat "Şeyh Bedreddin ve Torlak Kemal gibi Börklüce Mustafa'nın da kişiliğinin özel yanları pek belirtilmez, daha çok inançlı kavga içindeki davranışlarına değinilir (Bezirci, 1996: 158). Söz konusu kahramanlar, epik destan geleneğinde yer alan destan kahramanları gibi olağanüstü özelliklere sahip değildir, daha çok isyan ve direnişi temsil eden halk kahramanı/eşkiya rolü üstlenirler.

Axel Olrik'in Halk Anlatılarının Epik Kuralları arasında önemle belirttiği "zıtlıklar kuralı"na (Olrik, 1994: 21) Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nda kahramanlar ve coğrafya üzerinden yer verildiği görülür. Buna göre, Şeyh Bedreddin, onun etrafındaki kişiler ve isyan sırasında hâkim oldukları bölgeler iyi ve güzel, devlet otoritesini temsil eden Çelebi Mehmet, Beyazıt Paşa ve onun etrafındaki kişiler ve hâkim olduğu coğrafya olumsuz/kötü olarak kurgulanır. Kişiler etrafında tasvir edilen bu zıtlık örneğinin, Şeyh Bedreddin'in sürgünde bulunduğu İznik,

"Bizim burada göller
Dumanlıdırlar.
Balıklarının eti yavan olur,
sazlıklarından ısıtma gelir,
ve göl insanı
sakalina ak düşmeden ölür." (Nâzım Hikmet, 2014: 482)

ifadeleriyle aktarılan, Börklüce Mustafa'nın faaliyette bulunduğu Konya, şu şekilde anlatılır:

"Dedim ki bak,
Burda insan toprak gibi, güneş gibi, deniz gibi
bereketli.
Burda insan gibi verimli deniz, güneş, toprak." (Nâzım Hikmet, 2014: 482)

Destan kahramanları arasında hasım gücü temsil eden Çelebi Mehmet ve Beyazıt Paşa aynı zamanda devlet otoritesinin de temsilcileridir. Destan kahra-

manının bir başka deyişle tematik gücün yardımcısı konumunda bulunan Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in hasım güce karşı giriştiği mücadele, bu yönüyle Köroğlu Destanı'nda yer alan mücadeleye benzer bir mücadeleyi ihtiva eder.

Kurmaca Dünya ve Şairin Temsili

Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nda destanın asıl kahramanı Şeyh Bedreddin'in yanı sıra Börklüce Mustafa, Torlak Kemal, şiir öznesi ve onun rehberinin aynı anda kurgu içerisinde ve kimi zaman aynı sahnede yer aldığı görülür. Bu durum epik destan geleneğinde sıkça rastlanılan bir yapıdır. "Destan icrasında bağışı (anlatıcı) şamanın uzak dünyalara ve olağanüstü varlıklara ulaşma yolculuğuna benzer bir yolculuğa çıkar. Bağışının, kendisiyle birlikte etrafındakileri de bu yolculuğa dâhil ettiğini kullandığı müzikten anlayabiliriz" (Şahin, 2011: 212). Bununla birlikte "Destan anlatımı boyunca sadece iki kişinin aynı sahnede ortaya çıkması "bir sahnede iki kuralı" olarak bilinir. Bu kural "zıtlık kuralı" nı tamamlamaktadır. İki aynı zamanda ortaya çıkan en yüksek kişi sayıdır. Aynı zamanda ortaya çıkan üç kişiden her birinin kendi kişilikleriyle rol alması geleneğin bozulması demektir" (Çobanoğlu, 2003: 19). Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in de eserinde geleneğe bağlı kalmadığı görülür.

Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nda dikkat çeken bir diğer nokta, destan kahramanları arasına "Neşrî, Şükrüllah bin Şihâbiddin, Âşıkpaşazade ve İlâhiyat Fakültesi tarihi kelâm müderrisi [Şerafettin Yaltkaya]"nin dâhil edilmesidir. Nâzım Hikmet'in metinlerarası bir düzlemde destana dâhil ettiği bu kişilerin ortak noktası, eserlerinde Şeyh Bedreddin hakkında tarihî kayıt tutmalarıdır. Destan kahramanları arasında yer alan ve gerçek yaşamdan kurmaca alana taşınan bu kişilerin her biri, Nâzım Hikmet'in yaptığı okumalar çerçevesinde Şeyh Bedreddin hakkında yazdıkları bilgilere göre şiir öznesi ile bir karşılaşma esnasında konuşmalar yapar. Kurmaca içinde yer alan bu duruma epik destan geleneğine ait anlatılarda rastlamak oldukça güçtür. Bununla birlikte Ekber Babayev'in ifadesiyle kurguda yer verilen bu karakterler ile "Bedreddin'i isyancı köylüler yığınının başı ve raslansal bir kişilik olarak yorumlayan burjuva tarihçilerine karşı Nâzım Hikmet, onun önderlik ettiği ayaklanmayı Türk halkının sömürücülere karşı ulusal kurtuluş savaşının başlangıcı olarak" (Babayev, 1976: 185) değerlendirme yoluna gider.

Kurgulanan Tarih ve Olay Örgüsü

Epik destanlar genellikle tarihe mâl olan kişilerin biyografilerini aktaran anlatılar olarak varlık kazanır. Bu bağlamda destanın başkahramanın doğumu, yaşamı ve içinde bulunduğu toplumu güç bir durumdan kurtarışı destanın olay örgüsünü ve kurgunun şekillenişini belirler. Olay örgüsünü oluşturan gelişmeler, çoğu zaman olağanüstü davranışları ve/veya durumları içerir. Bu noktada tarihî gerçeklikten uzaklaşılırken, kahramanın ortaya koyduğu tutum ve davranışların yüceltiği görülür. Benzer şekilde Nâzım Hikmet'in Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı adlı eserinde tarihî bir süreci ve bir kahramanın hayatından belli bir kesiti alarak olay örgüsünü kurguladığı görülür. Fakat Nâzım Hikmet bu süreci ve destan kahramanın tarihî öyküsünü adeta zihninde yeniden yaşar. Destan kahramanları etrafında şekillenen olay örgüsü, farklı karakterlerin hikâyeleri ve kimi zaman -Dede Korkut anlatılarına benzer bir şekilde- şiir öznesinin de kurguya kahraman anlatıcı olarak dâhil olmasıyla varlık kazanır. Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı, bir giriş bölümünün ardından kurgulanan dönemin tarihî gerçekliğini canlandıran bir tasvir ile başlar. 2. bölümde destan kahramanı Şeyh Bedreddin'in tanıtımı, İznik'teki sürgün hayatından sahnelerle verilir. İsyân hareketinin öne çıkan iki ismi Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in tanıtıldığı 3. bölümde epik söylemin destana hâkim olmaya başladığı söylenebilir. Destanın ilerleyen diğer bölümlerinde kimi zaman tarihî gerçeklikten hareket edilerek kimi zaman da kurgunun yapısına ve sanatkârın zihin kodlarına göre şekillenen olay örgüsünün izleri sürülür. Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nda epik destan geleneğiyle benzer bir yapıda, destan kahramanının yolculuğa çıkması ve hasım güçle olan mücadelesi olay örgüsünün giriş, gelişme, sonuç bölümlerini oluşturur. Fakat Nâzım Hikmet'in kaleme aldığı eserde, epik destanların birçoğunda olduğu gibi kahramanın başarıya ulaşması değil, isyanı gerçekleştirmek üzere verilen mücadelenin yüceltiği görülür.

Epik destan geleneğinde çoğu zaman karşılaşılan olağanüstü olaylara ve kahramanlara yer verilmeyen Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nda, tekrar vurgulamak gerekir ki Nâzım Hikmet'in şiir öznesi olarak -rehberiyle birlikte- kurguya dâhil olduğu görülür. Nâzım Hikmet'in kendisinin de şiir öznesi olarak dâhil olduğu ve "macera yolculuğu" (Nâzım Hikmet, 2014: 480) olarak nitelendirdiği destanda yaşanan olaylar tarihî bir sürecin, kimi zaman kayıtlarda yer alan gerçeklikten hareketle yeniden yorumlanmasını yansıtır. Bunu

yaparken de olay örgüsünün kuruluşunda -sinema filmi çekimlerinde kullanılan yöntemle benzer şekilde- farklı sahnelerden kesitler sunma yoluna gittiği görülmür.

Tematik Gücün Destanlaşan Yazgısı

Epik destan geleneğinde genellikle destana konu olan tematik gücün/destan kahramanının doğumundan başlayarak, giriştiği mücadele ve hasım güç karşısında mutlak zaferi aktarılır. Bu bağlamda epik destanların tematik gücün başarısına odaklandığı ve bu başarının öyküsünü yeni kuşaklara aktarmayı hedefledikleri söylenebilir. Nâzım Hikmet'in kaleme aldığı Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nda ise destanın asıl kahramanı olan Şeyh Bedreddin ve onun yardımcıları/müritleri olan Torlak Kemal ve Börklüce Mustafa'nın hayatlarının sadece son yılları ve özellikle giriştikleri mücadelenin son dönemini aktaran mağlubiyet yılları gözler önüne serilir. Bu noktada Nâzım Hikmet'in eserinde zaferi değil, girişilen mücadeleyi yüceltişi dikkat çeker. Zira, Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nda destana konu olan kahramanların yaşamlarının ilk yılları ve hasım güce karşı giriştikleri mücadelenin oluşum süreci hakkında bilgi verilmez. Destan kahramanlarının yaşamlarından sunulan kesit, sadece hasım güç karşısında girişilen mücadele ile ilintilidir ve mücadele mağlubiyetle sonuçlanır. Başka bir ifadeyle Nâzım Hikmet, zafere ulaşmayan bir mücadeleyi destanlaştırır. Nâzım Hikmet tarafından bu şekilde oluşturulan anlatım ise Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nı epik destan geleneğinden farklı bir düzleme taşır.

Dil ve Söylem

Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı sözlü kültürde geleneksel destan anlatımlarını andıran bir kurgu ile başlar. Nâzım Hikmet, destanın başlangıcında destana konu olan kişiler olaylar hakkında bilgi veren bir girişe yer verir. Bu giriş, epik destan geleneğindeki anlatıcı/ozanın dinleyiciyi destana hazırlama bölümü olarak düşünülebilir. Çünkü epik destan anlatıcısı, destan anlatımı öncesi farklı kahramanlık hikâyeleri ve şiirler söyler. Anlatım öncesi söylenen bu türden girişler "[...] hem anlatıcıyı hem de dinleyiciyi destan anlatımına hazırlar" (Şahin, 2011: 213).

Doğal destanların dil ve anlatımlarında yer alan heyecan ifadeleri barındıran ve epik söyleme Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nın kimi bö-

lümlelerinde rastlamak mümkündür. Özellikle Şeyh Bedreddin'in başlattığı isyan hareketinin ve Börklüce Mustafa ile Torlak Kemal'in savaş sahnelerinin/ölümlerinin anlatımında epik bir söylemin varlığı dikkat çeker. Bu noktada Nâzım Hikmet'in söz konusu eserinde geleneğe uygun bir söyleme başvurduğu görülür. Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nda yer alan yinelemeler "Sözlü anlatımın ürünü olan epik destanın bir başka önemli kuralı olan tekrarlar ilkesi"ne (Oirik, 1994: 24) destanda yer verildiğini gösterir. Örneğin, altıncı bölümde,

"Bir gece bir denizde yalnız yıldızlar
ve bir yelkenli vardı." (Nâzım Hikmet, 2014: 490)

dizeleri tekrar edilirken, 14. Bölümde "Yağmur çiseliyor" ifadesi altı defa tekrar edilir. Söz konusu yinelemeler sözlü kültür anlatılarına dayalı epik destan geleneğine ait söylemin Nâzım Hikmet'in kaleme aldığı destanda da kendine yer bulduğunu gösterir.

Nâzım Hikmet'in Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nda kullandığı dil, kimi zaman destanın konu edindiği döneme göndermeler yapar. Epik destan anlatımında da kimi zaman karşılaşılan bu tavır, okuyucu/dinleyicide gerçeklik hissi uyandırma noktasında işlevseldir. Uzunlu-kısalı mısralarla kaleme alınan destanda anlatılan olaylar okuyucuda zaman zaman durgunluk zaman zamansa hareketlilik hissi uyandırır, vurgu ve ritmi belirler. Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nda yer yer Şerafettin Yaltkaya, İdrisi Bitlisi, Aşıkpaşazade'den alıntılar yapılır. Kimi zaman konuşkan dilinin hâkim olduğu metinde Asım Bezirci'nin tespitiyle, "aşağıdaki parça da Dedem Korkut deyişini onun – tekrarlayarak değil- nasıl eleştirerek özümlediğini ve geliştirerek aştığını- yani yeni bir 'bireşim'e kavuşturduğunu göstermektedir" (Bezirci, 1996: 155):

Karanlık ıslanırken perde perde
Belirdim onların olduğu yerde
Sözü ben aldım, dedim:
"-Ayasluğ şehrinin kapısı nerde?
Göster geçeyim:
Kalesi var mı?
Söyle yıkayım.
Baç alırlar mı?
De ki vermeyeyim!" (Nâzım Hikmet, 2014: 495)

Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nda İdeolojik Kök Arayışı

Doğal destanların toplumların millet olma sürecindeki etkisi göz önüne alındığında, ulusların ortak hafızasında oluşan kolektif bilincin varlığından, bahsedilmelidir. Benzer şekilde yapay destanlarda bir yazar tarafından okuyucu üzerinde oluşturulmak istenen bilinçten söz edilebilir. Zira Nâzım Hikmet, "egemen ideolojinin kendi sınıf çıkarları doğrultusunda yorumladığı ya da unutturmaya çalıştığı halk ayaklanmalarını yeniden ele almış ve halkın çağlar boyu süren savaşımına hak ettiği ilgiyi göstermiştir" (Gürsel, 1992: 203). Destan yazarı kendi duyuş, düşünüş ve kimi zaman benimsediği ideolojik tavra göre kurguladığı destan ile okuyucuda farkındalık oluşturma yoluna gider. İşte bu noktada Nâzım Hikmet'in Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nda Marksist dünya görüşünü, mensubu olduğu toplumun tarihî gerçekliğiyle ve ona farklı bir bakış getirerek temellendirme isteği dikkat çeker.

"Nâzım Hikmet'in romantik tavrıla ideolojik zeminde kök arayışı ihtiyacının sonucu olarak ortaya çıkan Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'ndaki feodal ve baskıcı devlet otoritesine karşı halkçı başkaldırını sembolize eden Şeyh Bedreddin tipi, daha sonra diğer sosyal gerçekçi sanatkârlar tarafından da tarihin gerçekliğinin kişiliği olmaktan çok, sanat eserinin, kurmaca dünyasının yüceltilmiş kişiliği olarak resmedilmiş, sınıf mücadelesi fikri üzerine oturularak yaşanan döneme mesaj vermede bir araca dönüştürülmüştür" (Gari-per-Küçükcoşkun, 2007: 155).

Bu bağlamda Nâzım Hikmet'in eserini kaleme alırken yaptığı okumalardan ve özellikle Dukas tarihinde yer alan bilgilere yapılan göndermelerin destanın hem başlangıcında hem de kurgu içinde farklı yönleriyle dile getirilmesi ile açıklamak mümkündür. Destanda, Dukas'tan alınan bölüm metinlerlerarası bir yenden yazma ile

"Hep bir ağızdan türkü söyleyip
hep beraber sulardan çekmek ağı,
demiri oya gibi işleyip hep beraber,
hep beraber sürebilmek toprağı,
ballı incirleri hep beraber yiyebilmek,
yârin yanağından gayrı her şeyde
her yerde

hep beraber!
 diyebilmek
 için

on binler verdi sekiz binini..." (Nâzım Hikmet, 2014: 501)

ifadeleri ile "mülkiyetsizlik fikri"nin Şeyh Bedreddin ve Börklüce Mustafa gibi isimlerce ileri sürüldüğü vurgulanır. Marksizm'in temel tezlerinden biri olan mülkiyetsizlik fikrinin söz konusu kuramın ortaya çıkışından çok daha uzun bir süre önce Şeyh Bedreddin ve müritlerince ileri sürülmesi Nâzım Hikmet için bir "Millî Gurur" olarak değerlendirilir. "-Evet, biraz da millî bir gurur duyuyorum. Tarihinde Bedreddin hareketi gibi bir destan söyleyebilmiş her milletin şuurlu proleteri bundan millî bir gurur duyar. Evet, Bedreddin hareketi aynı zamanda benim millî gururumdur. Millî gurur! (Nâzım Hikmet, 2014: 512). İfadeleriyle bu düşüncesini dile getiren Nâzım Hikmet, destan anlatımında sıkça "toprak mülkiyeti"nin vurgusunu yapar.

"Ahmet Yaşar Ocak'ın tespitine paralel olarak Nâzım'ın tarihsel koşullara bire bir bağlı kalarak bu metni kaleme aldığını söylemek mümkün değildir. Bedreddin olayının sol entelektüel çevrelerce Türkiye'de sosyalist söylemin somut anlamda ifadesi olan ilk sınıf hareketi olarak ele alınması anakronik bir yaklaşım olarak kabul edilebilir." (Akdik, 2011:69)

Destan metni içerisinde büyük harflerle yazılan "TOPRAK"a doğurganlığı ve bereketi ile değer atfedilir. "Zeamet ve vergi" konularını da dile getiren sanatkâr devlet otoritesine karşı sosyalist fikirlerin ayak sesleri olarak düşündüğü tarihi süreci zihninde yorumlar. Bununla birlikte destanda "üretim"in başlıca tematik bir unsur olarak kullanıldığı görülür. Çünkü Nâzım Hikmet'e destanda sürekli olarak birlikte üretim ve birlikte tüketim vurgusu yapar. Toprağı bereketlendiren bu şekilde gerçekleştirilen bir üretim ve tüketim ilişkisi ile mümkün olacaktır. Nâzım Hikmet söz konusu düşüncelerini "Ahmedin Hikâyesi" ve "Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'na Zeyl Millî Gurur" bölümlerinde daha belirgin bir şekilde açıklar. Nâzım Hikmet, "Ahmedin Hikâyesi"nde Serez bölgesinde yaşamış ve hapisanede birlikte kaldığı Ahmet isimli arkadaşının çocukluk anısından o bölgede, Şeyh Bedreddin'e duyulan saygının kendi üzerinde bıraktığı etki ile "Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'na Zeyl Millî Gurur" bölümünde, Lenin'in "Rusların Millî Gururu" başlıklı yazısını birlikte yorumlar. Destana sonradan eklenen bu bölüm "Aslında, Lenin'in 'Büyük Rusların Ulusal Gururu Üstüne' adlı broşürünün bir özeti idi bu" (Babayev, 1976: 185).

Bu bađlamda Nâzım Hikmet'in, Lenin'in Rus ulusunun tarihini deđerlendirirken "inkılapçı millet" benzetmesine benzer bir duyuyş ile Őeyh Bedreddin isyanını yeniden yorumladıđı ve Marksist dűşünce sistemine kendi ulus tarihinde bir kök arayışı yoluna gittiđi ve okuyucuda bu yönde bir bilinç oluřturma isteđine sahip olduđu görűlűr.

Sonuç

Nâzım Hikmet tarafından kaleme alınan Simavne Kadısı Ođlu Őeyh Bedreddin Destanı'nın, epik destan geleneğine benzer bir yapıda kurgulandığı, fakat ihtiva ettiği bazı özellikleri itibarıyla söz konusu gelenekten kimi yönleriyle ayrıldığı görűlűr. Bu bağlamda, Simavne Kadısı Ođlu Őeyh Bedreddin Destanı'nda destan kahramanlarının epik destanlarda görűlmeyen dönűřümlerle, olay örgüsünün destan kahramanının hayatının sadece bir kesitinin kurgulanarak yer aldığı dikkat çeker. Destanlaştırılmak istenenin tematik gücün/destan kahramanının hayatı ve başarısı ön plana çıkarılmazken, onun mücadelesiyle birlikte mağlubiyetinin oluşturduğu etkiye vurgu yapıldığı görűlűr. Epik destan geleneğine benzer bir düzlemdede kurgulanan eserde, kahramanların, olay örgüsünü belirleyen mücadele ve bu mücadelenin sonuçlarına atfedilen değer, gelenekten ayrılan yönleri belirler. Bununla birlikte destanın anlatımında geleneksel anlatıma ve söyleme benzer bir yapıya yer verildiği görűlűr. Nâzım Hikmet tarafından yeniden kurgulanan tarihî gerçeklik, onun dünya görűşü ve zihin kodlarıyla şekillenerek, destanın kurgusunu kimi zaman epik destan geleneği çizgisine taşıırken kimi zaman ise gelenekten farklı bir düzleme taşıır.

Kaynakça

Akdik, Hazel Melek (2011). "Kuvâyi Milliye ve Şeyh Bedreddin Destanı'nda Halk Edebiyatının Dönüşümü", Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

Aktulum, Kubilay (2013). *Folklor ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi.

Babayev, Ekber (1976). *Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nâzım Hikmet*. Ataol Behramoğlu (Çev.). İstanbul: Cem.

Balivet, Michel (2000). *Şeyh Bedreddin Tasavvuf ve İsyân Ela Gültekin* (Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.

Bezirci, Asım (1996). *Nâzım Hikmet -Yaşamı, Şairliği, Eserleri, Sanatı-*. İstanbul: Evrensel Basım.

Dindar, Bilal (1992). "Bedreddin Simâvî". TDV *İslâm Ansiklopedisi*. (C. 5, s. 331-334). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Gariper, Cafer; Küçükcoşkun, Yasemin (2007). "Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Darağacı Romanında Şeyh Bedreddin İmgesinin Dönüşümü", *Erdem*. – Mustafa Necati Sepetçioğlu Özel Sayısı- S. 49, s. 151-182.

Gölpınarlı, Abdülbaki (1966). *Sınavna Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin*. İstanbul: Eti.

Gürsel, Nedim (1992). *Nâzım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını*. İstanbul: Adam.

Nâzım Hikmet (2014). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi.

Olrik, Axel, (1994), "Halk Anlatılarının Epik Kuralları", *Millî Folklor*. C. 3, Y. 6.

Ong, Walter J. (2013). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. Sema Postacıoğlu Banon (Çev.). İstanbul: Metis.

Yalçın, S. Dilek (2000). "Şeyh Bedreddin ya da Tarihsel Gerçeklikten Kurgusal Söyleme" Ankara: *Türk Bilig*, 2000/1.

Osman Necmi Gürmen'in Öykülerinde Varoluşçuluğun Görüntü Düzeyleri*

The Levels of Imagery of Existentialism in the Stories By Osman Necmi Gürmen



Öz

Varoluşçuluğun 20. yüzyılın ortalarına doğru felsefi bir akım olarak güç kazanması, duyu ve düşüncelerin estetik ölçüler içerisinde anlatıldığı edebî eserlere de yansır. Bu anlamda eserlerinde ontolojik kaygı ile Varoluşçu felsefeye yönelen yazarlardan biri de Osman Necmi Gürmen'dir. Varoluşçu felsefenin güç kazandığı döneme tanık olan Osman Necmi Gürmen, yaşadıklarının da etkisiyle bu felsefi yönelimin etkisine kapılır. Özellikle, öykü karakterlerini, varoluşsal süreçlerden geçen, kendisiyle ya da toplumla çatışmalar yaşayan kişiler olarak metinlerinin merkezine yerleştirir. İçinde buldukları düzenin bir kuklası olmayı reddeden bu karakterler, aykırı olmayı tercih ederken varoluşsal seçimlerinin özgürlüğünde şekillenen sorumluluklarının farkındalığını "birey olma" sürecinde ortaya koyarlar. Kendi olmayı gerçekleştirmek isteyen öykü kişileri, toplumsal kuşatılmışlığın etkisini derinden hissederken yaşamın çıkmazları içinde yabancılaşırlar. Kimliklerini bir özgürlük sorunu olarak duyumsayan, yabancılaşmayı var olana başkaldırı şeklinde algılayıp bu doğrultuda tepkiler veren karakterlere reddeden bu karakterlerin sosyoloji ve felsefe ile bağlantılı olması, edebî metinleri disiplinler arası bir yöntemle incelemeyi gerektirir. Çalışmada, bu disiplinler arası yöntem ışığında, Osman Necmi Gürmen'in öykülerine yabancılaşma, özgürleşme özelinde varoluşsal açılardan yaklaşıldı.

Anahtar Kelimeler: Osman Necmi Gürmen, Varoluşçuluk, yabancılaşma, özgürlük, cinsellik.

Abstract

Existentialism, as a philosophical movement, began to gain strength towards the midst of the 20th century and thus, it can be clearly observed on the literary texts, through which emotions and thought can be conveyed within aesthetical measures. In this sense, one of the authors who gravitates to the Existentialist philosophy in their Works with ontological concerns is Osman Necmi Gürmen. Witnessing the powerful period of existentialism, Osman Necmi Gürmen was impressed by this philosophical movement, due to his own experience. Especially, he places the characters in his stories in the center of the text as the persons who have been through existential processes and who have conflicts against themselves and the society. These characters, who refuse to be puppets of the order they are in, choose to be the outsiders and exhibit their awareness of responsibility that take form in the liberty of their existential choices through their process of "becoming an individual". The persons in the story, who desire to realize their own selves, become alienated in the predicaments of life while they feel surrounded by the society. They transform into characters who feel their identity as a necessity of freedom and who perceive alienation as the revolt against the existent and who choose to act accordingly. The relation of the science of literature with sociology and philosophy makes it necessary for the literary text to be examined through interdisciplinary methods. In this study, the stories by Osman Necmi Gürmen were examined specifically within the aspects of alienation and liberation through this interdisciplinary method.

Keywords: Osman Necmi Gürmen, existentialism, alienation, freedom, sexuality.

Mutlu DEVECİ

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Doç. Dr., Fırat Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Elâzığ, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-2473-053X
E-mail: mtldeveci@gmail.com

Halil Fatih ALAGÖZ

Doktora Öğrenci, Fırat Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Elâzığ, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-8168-670X
E-mail: hllfthlgz@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 17.08.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 18.11.2019

Kaynak Gösterim / Citation:

Deveci, Mutlu; Alagöz, Halil Fatih (2019). "Osman Necmi Gürmen'in Öykülerinde Varoluşçuluğun Görüntü Düzeyleri". Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 11/22, 189-209. <http://dx.doi.org/10.26517/ytea.397>

* Bu çalışma, "Osman Necmi Gürmen'in Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek" adlı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.



Extended Summary

Existentialism is a reactional doctrine shown against the act of transformation of the human by the modern world into an object, nothingness who does not own the right of speech over any action or execution. Modern times priorities velocity and it ignores the quality of the seemingly free humans who are squashed between the hands of the clock. The human whose immanence has been ignored and whose uniqueness has been forgotten must remain assertive in their process of interpretation of life. Their search of meaning and attempt to become their own selves causes the individuals to verge towards different actions / execution. Regardless of the outcome, the fundamental reason for an individual's attempt to prove their own self is their need to feel their existence and determine their position.

Osman Necmi Gürmen, a prominent author of the recent period of our literature puts forth six novels and twelve stories in his literary life, which he begins at the age of forty-eight. The author does not directly present an incident, a reality, the life, a conflict or a dullness in his stories, but instead, he dramatizes this with a little scene or he transforms it into his own speech and alters it into an outcome of art by tearing it out of life. With his own way of conveyance that projects the image of the individuality over the fictional plane, the author draws the reader into the depth of his imagination.

The characters created by Gürmen who collected his stories into a book titled Saint Michel'in Develeri (The Camels of Saint Michel) are, in a general sense, types who suffer from existential problems. The aim of the study is to focus on the thematic execution of the stories and to point out existential cases that arise in various thoughts / actions through overall set of texts. Traces of existentialist philosophy manifest themselves in various ways such as the conflict between liberty and bondage or as alienation or even as placing sexual motives into the center of life.

The stand-out free characters in the author's five stories are also in the position of defending their own life philosophy. These characters prioritize their sense of self against the rules by the order and the confining and devastating enforcements by these rules and they also battle against the attempts of inhibition. They sometimes tend to avoid their intellectual or actional struggle in a careless manner. The opposition in stories in which surrender or bondage

in a general sense, which is contradictory to what these characters represent, occurs when characters come face to face.

Alienation as a case of existence becomes obvious as a result of inhibition and manifests itself in one's own perception. It is a good idea not to approach the term "inhibition" as the hindrance physically confined people experience but as the restrictions to be obeyed by the people who cannot show actions without their own will, and suppress their inner sentiments under the intellectual influence by their surroundings and enforcements.

The point that these people suffer from is the indirect external pressure they experience in the process of transferring their thoughts to action and the consequence of failure to assume responsibility for their own living (Geçtan, 2016: 95). While some of the characters exposed to this pressure are aware of the situation they are in, some appear to be part of the general assumptions, far from questioning the self. This results in their alienation from both themselves and society.

In the stories of the author, people who do not have self-consciousness appear to be the self (ego), to be themselves or to find another self. They are forced to endure the problems of the environment because they cannot find the power to fight the factors that cause the stalemate. The Ego's attempts to live according to his wishes do not arise because of learned helplessness. As a natural consequence of this, they prefer a conscious submission or impersonation. The author makes it felt in all of his stories, on which he bases the conflict between freedom and bondage. It is seen that those who emphasize freedom and those who represent counter and ideal values do not compromise their self-values. On the other hand, it can be stated that those who experience social alienation sometimes develop thoughts of breaking their shell, but they cannot turn these thoughts into action.

When the stories are generally taken into consideration, the most prominent aspects of the people who exhibit their sexual impulses are to objectify the person they focus on and to see for themselves. The main purpose of these characters that transform the body into an object of sexual pleasure is to have the person they desire, rather than to satisfy their sexual desires. The resistance of the people whom they want to dominate triggers obsessive feelings / thoughts in the self of these characters. These characters, who draw attention

with their sexual desires, want to ignore the internal and external factors that prevent them from having people in the center of attention, but they cannot succeed in this. In addition to the aforementioned characters, other stories also contain characters that cannot satisfy their sexual desires. While the characters in other stories exhibit restrained actions, the primary factor driving the will of those characters is sexual passion.

It is possible to see the analytical reflections of personal situations in the twelve stories of Osman Necmi Gürmen. Short-term actions can be read as the basis for sensing the mental processes and thoughts of the characters. The issues that the author cares about are not the dramatic plot of events; It is the details that everybody cannot pay attention to because they remain in the background.

The different philosophical approaches developed by the characters in life are reflected in the actions in various ways. The pangs of existence that emerge with meaninglessness are evident through the narratives of the narrators themselves or the analytical narratives of the narrators. The writer, who is very coherent in the life that people have adopted, prevents the characters from moving towards actions that contradict the mental state. Under the influence of multiple internal conflicts, people find themselves coveted to people they sometimes find odd, sometimes only to serve their physical impulses. They reinforce intrigural fiction, including the center of the pessimistic atmosphere of alienation. Regardless of the outcome, the underlying issue underlying these behaviors of story characters is the existentialist attitude. In this, Osman Necmi Gürmen II existentialism began to gain strength. The impact of his presence in Paris after World War II is unquestionable. The harassment, unrest and the search for meaning in life created by the war environment on human beings also deeply affect Gürmen. The attitude of storytellers who move in their shell and want to get rid of all kinds of obstructive factors emerges as a result of abandonment, restlessness and disgust. These feelings are the consequences of anxiety, pessimism, meaninglessness, sense of nothingness and "absurdity" that are directly related to existential philosophy.

Giriş

Birey, kendi kurduğu düzende "bir nesneye dönüştürüldüğünde ve bir nesne gibi yönetildiğinde" (Fromm, 2015a: 44) duygusal/zihinsel patlamalar yaşar, hatta bu anlamsız tükenişi ve işleyişi "saçma" düzeyinde algılar. 20. yüzyılın başından itibaren kimliği elinden alınan ve içi boş bir nesneye dönüştürülen insan, konumunu kabullenemez ve içinde bulunduğu ortamdan koparak kendi olma sürecini başlatır. Kendi oluş süreci, özgürlük, farkındalık, seçim ve sorumluluk bağdaşıklığında gerçekleşen çok boyutlu bir süreçtir. Boyutlar arasında yaşanabilecek geçişler, farklı huzursuzlukları, kırılganlıkları içerir. Bu durum ve süreçlerin verdiği huzursuzlukla, birey, özüne yönelme aşamasında kendisiyle ve toplumla çatışma yaşar. Nitekim, kendi olma sürecini tamamlamakta zorluk çeken kişi, ruhsal anlamda çöküş yaşamaya başlar. Arayışların sonuçsuz kalması, anlam bulma çabalarının başarısız olması, buhranın ve bunalımın girdabındaki bireyin karamsarlığa ve yalnızlığa gömülmesine neden olur. Yozlaşan değerler, kendine özgülüğün yitimiyle birlikte ön plana çıkan görüntünün büyümesi, doğadan kopuş ve modern kentlere hapsedilmek gibi insan doğasına aykırı edimler, bireyin bunaltı yaşammasına neden olur ve onu hiçlik ile karşı karşıya bırakır.

Modern yaşamın, insanı mekanik bir varlığa dönüştürmesi, onu kendi başına biricik bir varlık olarak kabul etmek yerine sadece nicel yönleriyle değerlendirmesi, içsel çatışmalara neden olur. 20. yüzyılda insana bakış değişince sorunlar ve sorumluluklar da artar. Üzerindeki kuşatılmışlık yelpazesi genişleyince, sorunlar yumağı ile boğuşan insan, çaresizlik içinde yeni arayışların öznesi hâline gelir (Gül, 2014: 27). Jean Paul Sartre, 1938 yılında günlük şeklinde yayımladığı Bunaltı romanında, kahramanı Roquentin üzerinden modern dünyanın çıkmazlarını irdeler (2015: 184-188). Sartre, öğretisinin sınırlarını çizdiği Varoluşçuluk kitabında, insanın kendisini şekillendirme sürecinin varoluşçuluğun baş ilkesi olduğunu savunur (1985: 64). Sartre, insanın benliğini şekillendirme aşamalarının varoluşçuluk doktriniyle ilişkilendirir.

Varoluşçuluk, modern dünyanın insanı herhangi bir eylem/edimde söz hakkı olmayan bir nesneye, hiç/lik/e dönüştürmesine gösterilen tepkisel bir öğretilerdir. Modern zamanlar, hız'ı önceler ve "akreple yelkovan arasına sıkışan özgür görünümü" (Korkmaz&Deveci, 2017: 19) insanların niteliğini yok sayar. İçkinliği yok sayılan, biricik olduğu unutilan insan, hayatını anlamlandırma çabalarını kendi girişkenliği ile sağlamalıdır. Anlam arayışı ve kendi olma atılımları, bireyin farklı

eylem/edimlere yönelmesine neden olur. Sonuç her ne olursa olsun, bireyin ben'liğini ispatlama girişimlerinin altında yatan temel sebep, var olduğunu hissetme ve konumunu belirleme çabasıdır.

Yakın dönem edebiyatımızın önemli isimlerinden Osman Necmi Gürmen (d. 1927- ö. 2015), kırk sekiz yaşında başladığı yazın hayatına altı roman ve on iki öykü sığdırır. Yazar, öykülerinde "bir olayı, gerçeği, hayatı, [çatışmayı, donukluğu] direkt olarak aktarmaz, onun yerine geçecek küçücük bir sahneyle dramatize eder, kendi diline dönüştürür, hayattan koparıp sanatın verimi haline getirir" (Tosun, 2014: 105). Yazar, kendine özgülüğün kurgusal düzlemdeki görünümünü ifade eden bu söyleyiş biçimiyle okuyucuyu muhayyilesindeki derinliğe çeker.

Öykülerini Saint Michel'in Develeri¹¹ adıyla kitaplaştıran Gürmen'in karakterleri, genel anlamıyla varoluş sorunu yaşayan tipler/karakterlerdir. Çalışmanın amacı, öykülerin izleksel kurgusu üzerinde yoğunlaşmak ve kendini çeşitli düşünce/eylemlerle gösteren varoluşsal durumları metinlerin geneli üzerinden işaret etmektir. Varoluşçu felsefenin izleri, Gürmen'in öykü karakterlerinde özgürlük-tutsaklık çatışmasından yabancılaşmaya, hatta cinsel dürtüleri yaşamın merkezine koymaya kadar değişik şekillerde kendini gösterir.

I. Özgürlük Sorunu

Bireyin varoluş durumuyla doğrudan ilintili kabul edilen özgürlük, iki şekilde ele alınabilir: Genel anlamda, kişinin geniş bir erişim ağına sahip olması, engellenmemesi sonucu beliren yaşam alanı serbestliği ile kişinin kendi iç dünyasına hizmet edecek şekilde davranışlar sergilemesine yardımcı olan özsel serbestlik. Osman Necmi Gürmen'in meseleye yaklaşma biçimi, genel olarak ikincisi yönündedir. "Yazar, öykülerinde bireyin iç ben'ine ket vuran kabulleri dolaylı yoldan eleştirmek için, sorgulayan, eleştiren karakterleri metinlerin merkezine yerleştirir" (Alagöz, 2019: 59). Pek çok öyküde, kendi özgürlük alanını iç ben'i doğrultusunda oluşturan karakterlerin yansımaları vardır. Öykülerdeki karakterler, "kendisini, dünyasını ve o dünya içindeki durumunu belirleyen ve anlamlandıran bir yaşam felsefesi" (Yalom, 2014: 655) oluştururken içinde buldukları sosyal ağın kuşatıcı yönlerinden soyutlanır. Bunların yanında, toplumsal tahakkümün etkisinden kurtulamayan karakterlere de rastlanır.

11 GÜR MEN, Osman Necmi (2009). Saint-Michel'in Develeri. İstanbul, Kanat Kitap. Metinden alıntılanan bütün bölümler, kitabın bu baskısından yapılmıştır.

'Çingene Güzeli' öyküsünde, entrik kurguyu şekillendiren çatışmalar dizgesi "ülkü ve karşı değerler" düzleminde gerçekleşirken özgürlük ile teslimiyet/itaat kavramları çatışmaların ana eksenini oluşturur. Ülkü değerler düzlemindeki Çingener, özgürlük kavramının temsilcisi; teslimiyetçi/itaatkâr konumdaki diğer insanlar ise karşı değerler grubunda yer alır. Öykünün girişinde, Çingenerlerin yaşam tarzı genel hatları ile verilerek onların mekânsal açıdan özgürlük alanlarına vurgu yapılır. Herhangi bir mekâna ait olamayan, yersiz-yurtsuzluk görüngüleri ile Çingenerlerin, daha çok açık alanları tercih ettikleri görülür. "Çingenerler indinde park sahipsiz bir alandır. Boş buldukları her düzlüğe çadır kurar, kadi-di çıkmış beygirleri çayıra salar, uluorta sevişir, çiftleşir, doğurur, konakladıkları yerde diledikleri kadar kalıp bir beldeden öbürüne geçerler" (s. 5). Kişinin bir yerde sabit kalmasını sağlayan ev/mekân, kuralsızlığı ve serbestliği ilke edinen Çingenerler için önemsizdir. Meskûn mahalleri, yerleşik hayatları olmayan bu insanlar, kimliklerine sinen özgür yaşama dürtüsüyle hareket ederken kendilerini sorumsuzlukla suçlayan insanlara aldırış etmezler. Anlatıcı, Çingenerlerin bakış açısını yansıtırken, onların kendilerini hor gören diğerlerine acıdığını gösterir. Öykü başkişisi Çingene güzeli, kendilerini küçümseyen bakışların çelişkilerini işaret etmek için, insanları köleleştiren ve hapseden düzenin bir parçası olduğunu duyumsar. Çingene güzelinin nazarında modern düzen tam anlamıyla bir hapishaneyi andırır. İnsanlar farkında olmadıkları bu hapishanede kendi istekleri yerine, dayatılan görevleri yerine getirmek zorundadır. Günün her saatinde ne yapacağı belirlenmiş insanlar, mekanik zorundalığın bir parçası olarak hayatını idame ettirir. Öyküde bu zorundalığın somutlaşmış figürü olarak yer alan Bekçi, teslimiyetçi/itaatkâr bir karakterdir. Bekçinin yaşadığı hayatı eleştiren Çingene güzeli, onun üzerinden kendisini hakir gören bütün insanları küçümseyerek düşüncelerini yansıtır.

Sosyal ortamın engelleyici ve küçümseyici tepkilerine rağmen, öz iradeleriyle hareket eden genç âşıklar, 'Stop!' öyküsünün özgürlük temsilcileridir. Sevgisiz ve hoşgörüsüz insanlara göndermede bulunulan öyküde, aşk duygusunun etkin gücü ön plana çıkar. Zira, öyküde isimleri verilmeyen genç âşıkların caddede birbirine sarılmalara, yiten duygusallığa ve insani ilişkilere başkaldırı niteliği taşır. Mekanik düzenin bir parçası gibi hareket eden, kendileri için belirlenen davranış kalıplarının dışına çıkamayan diğer öykü kişilerinin, caddede birbirine sarılan kişilere tahammülü yoktur. Genç âşıkların kendilerine belirlenen ro-

lün dışına çıkması, çevredekilerin nazarında eleştirilmesi gereken bir husustur. Öykü kişilerinin mevcut ortama eylemsizlikle direnmeleri, Camus'nün varoluş felsefesindeki "başkaldırıyla yadsıma" (2015: 340) durumuyla bağdaşır. "Sarmaşık gibi birbirine dolanmış beyaz bir heykeli andıran o ikisi" (s. 160) kendileri için geçerli görmedikleri toplumsal normları umursamayarak yeryüzünde kendi iradeleriyle yer edinirler. Her eylemin belli kıstaslara göre icra edildiği, duygusallığın unutulduğu toplumda, hissi eylemler sergileyen genç âşıklar küçümsenir.

Genç âşıkların eleştirilme nedeni, duygusuzluğun insanlar üzerinde oluşturduğu tahammülsüzlüktür. Söz konusu insanlar, bütün hayatları kontrol altında tutulan hissiz varlıklar olarak görüngenir. Onlar, nesneleşmiş kişilikleri ile kısıtlayıcı/sınırlayıcı düzenin temsilcileri olarak hareket ederken "kendiliğinden" (Fromm, 2015b: 264) etkinlikte bulunarak varoluşsal özgürlüklerini yaşayanları yadsıma yoluna giderler. Bu yadsıma, ileri aşamada eylemsel boyuta evrilen düşmanca tutumları beraberinde getirir. İzleyicilerin genç âşıkları ayırmaya yönelik küçük şakaları, ölümle sonuçlanır. Burada yazarın âşıklardan birini ölüm nedeniyle olay örgüsünden çıkarmasına değinmek gerekir. Bu ölüm, her şeye rağmen kendi duygularını gizlemeyen ve istekleri doğrultusunda yaşayan az sayıdaki insanın yenilgisi olarak yorumlanabilir. Modernizm, her anlamda kontrol altında tuttuğu toplumda, kendisine itaat etmeyenleri kademeli olarak sindirmeye, nihai aşamada yok etmeye teşebbüs ederek etki alanını hissettirir. Bunu, kendi yayılganlığının bir parçası haline getirdiği bireylerin eliyle gerçekleştirirken dolaylı gücünü gösterir. Öyküde çoğunluğun benimsediği yaşantıya adapte ol(a)mayanların ötekileştirildiği açıkça gösterilir. Zira, anlatıcı, anlatı kişilerinin ötekileştirilme aşamasında maruz kaldığı bu durumu ironik bir biçimde aktarır.

Çoğunluğun bulunduğu taraftan genç âşıkları izleyen ve olan-biteni aktaran tanık anlatıcı, olay örgüsünün sonunda, kahkahalarıyla içinde bulunduğu ortamı eleştirir. Genç kızın ölümüyle çevredeki insanların üzerine derin bir sessizlik çöker. Tanık anlatıcı, bir öykü kişisi olarak bu sırada kendi kahkahalarıyla ortamın sessizliğini böler. Biraz öncesine kadar, kahkahalar atan diğerleriyle şimdi kendisi aynı rolü üstlenir.

'Râna'nın Yazmadığı Roman' öyküsünün başkışisi Râna, özgürlük istenci ile yaşamı sorgularken diğer öykülerdeki kişilerin varoluş durumlarından farklı bir yaklaşım sergiler. İlk öykülerde kişiler, özgürleşme sürecini tamamlamış olarak yer edinirken 'Râna'nın Yazmadığı Roman'ın başkışisi; farkındalık, arayış ve baş-

kaldırı süreçlerinden sonra içsel özgürlüğe erişir. Söz konusu erişim, bir anda gerçekleşmez. Öykü kişisi, aile ortamından başlayarak dışa sarmallanan yapının bütün kabullerini sorgulamak suretiyle kendi varoluş alanını belirginleştirmeye başlar. Kundera'nın "insan, tam da gerçeğin kesinliğini sorguladığı ve herkesçe oybirliğiyle kabul edilene inancını kaybettiği zaman birey olur" (2014: 67) ifadeleri, özgürleşme sürecinde bireyin karşı duruşunu ve eleştirel tavrını işaret eder. Râna'nın toplumsal değer yargıları irdelemesi ve kendini yeniden inşa etmesi, onun birey olma ve özgürleşme süreci ile ilgilidir. Râna, kendisine sunulan toplumsal kabulleri ve öğretileri içselleştirmekte zorlandığını fark ettiği anda kendi doğrularını aramaya başlar. "İnsanın toplumsallığı düzenleyen öğretilerle arasındaki uyumsuzluğu, yeni bir başlangıcın, arayışın adımlarını beraberinde getirir" (Koç, 20016: 15). Emel Koç'un "saçma" felsefesi üzerine geliştirdiği çıkarımlar, öykü kişinin içinde bulunduğu çatışmayı, derinleşmeyi, arayışı anlaşılır kılar. Râna, arayışa dönük kaçışlarında, yeni ve alışılmadık kapılar aralar ve üstesinden gelemediği güçlere direnmeye çalışır. Ancak, bu direnç uzun sürmediği için, aynı zamanda gündelik gerçeklerden kendi gerçeğine kaçış olarak da açılabilen bir sürecin içine girer. Onun başkaldırışı, yok saymak suretiyle kendi özgürlük alanını oluşturmaya çalışmak olarak değerlendirilebilir.

Râna'nın aile içinde başlayan sosyal ortama dair arayışları, belli bir aşamadan sonra dinî boyuta yansır. Onun manevî âleme yönelik sorgulamalarında şizofrenden muzdarip olması etkili olur. Hasta olduğu için, "birbirlerini kıskanan, kin tutan, dalaşan, dertleşen, sevişen, velhasıl istediği gibi güttüğü kişilerle dolu doğadışı bir âlemde yaşa(r)" (s. 171). Bilinmeyen âlemlerdeki gezintileri, onu varlığı öğrenme ve bilme arayışlarına yönlendirir. Zihinsel ve ruhsal rahatsızlığı nedeniyle, bilinmeyen âlemlerle diyaloglar gerçekleştirirken isyan ettiğini gösteren ifadeler kullanır. "Tanrı'nın kendi suretinde yarattığı anlamsız devran" (s. 171) olarak nitelediği yeryüzünü terk etmeye çalışır. Dünyadaki yerini anlama çabasıyla Allah'a sorular yöneltten başkışı, isyankâr tutumlarından dolayı bazı zamanlar pişman olur. Bu durum, başkışının hayalî kişilerle gerçekleştirdiği diyaloglardan açıkça anlaşılır. Hastalığının da etkisiyle, son kertede, iradesini engellediğini düşündüğü etmenlerden soyutlanarak ve bağlayıcı etkisi olan dinî değerlerden kaçarak kendisini ruhsal ve zihinsel yönlerden kısıtlayan sınırların dışına taşar.

Bulunduğu yeri ve konumu anlamlandırma çabası içindeki öykü başkışisi, kendisini kuşatan atmosferin derinliğine kapılmaktan kurtulamaz. Bu atmosfere ayak uydurmak yerine ona direnen Râna, mücadele etme gücünü yitirdiği anda kaçmaya çalışır. Kendisini bunaltan her şeyden kaçma düşüncesinin sonucunda alışılmadık davranışlar sergilemeye başlar. Camus'nün var oluşu farklı perspektiflerden değerlendirdiği Başkaldıran İnsan kitabındaki ifadeleriyle değerlendirildiğinde, öykü kişinin kendisi için belirlenen sınırların dışına çıkmaya çalışırken "doğaötesi başkaldırın" (2015: 37) yaşadığı, bedensel/düşünsel olarak bulunduğu ortamdaki soyutlandığı ifade edilebilir.

'Ferman Dinlemez Gönül' öyküsünde çoban, düşünsel ve eylemsel özgürlüğünü tasavvufi yönelimlerle sağlayan karakter olarak görüngenir. Çoban olay örgüsüne dâhil olduğunda, kendi öz kimliğini inşa ettiğini ve kendilik değerlerini dış etkenlerden bağımsız olarak oluşturduğunu hissettirir.

İnsan bilinç oluşturma sürecinin farkındalık basamağında "doğaya ve içinden çıktığı toplumsal dünyaya sıkı bağlarla bağlı olmayı sürdürür; ayrı bir varlık olarak kısmen kendisinin farkında olurken aynı zamanda çevresindeki dünyanın bir parçası olduğu duygusunu yaşar" (Fromm, 2015b: 43). Öykü kişisi çobanın durumu, Fromm'un ifadeleriyle koşutluk gösterir. Çevrenin yozlaşmasıyla kendini sorgulayan ve içinden çıktığı toplumdan kopmaya başlayan öykü kişisi, kendilik değerlerini yalnızlık üzerine oluşturur. Kimseyi umursamayan, insanların saldırgan tutumlarına kayıtsız kalan öykü kişisi, hiçbir nesneye ya da bireye bağımlı değildir. Kimsesi olmadığı için, yalnız yaşamak zorunda olan çobanı, anlatıcının annesi evine alır. Bu evde kendisine verilen hayvanların bakımını üstlenirken sergilediği tavırlar, onun kendi içinde farklı bir dünya algısı oluşturduğunu gösterir.

Yeryüzünün çıkarıcı/çatışmacı yönlerini görmezden gelen ve kendi içinde özgür bir dünya oluşturan çoban gerek anlatıcı gerekse öykünün diğer karakterleri tarafından delilikle ve sapıklıkla yaftalanır. Anlatıcı, "ne idüğü belirsiz bir berduşun çul çaputu arasında neyi aradığımı öğrenmek mi istersin? Kimliği olmayan bu adama, kader pençeyi geçiremiyor, evet, böyle bir duygu var içimde" (s. 34) ifadeleriyle çobanın kendilik bilincine ve istenç özgürlüğüne dair ipuçları vererek onu yüceltir. Kendisi üzerinde etkili olan güçler çobana hükmedemediği için, anlatıcı, onun yaşamındaki kayıtsızlığa erişmek istediğini gösterir. Bu istek, bir anda ortaya çıkmaz. Anlatıcı konumundaki başkışi, kendilik bilincini oluşturan

çobanı, toplumsal normların etki alanına girmediği için cezalandırmaya çalışır. Bu cezalandırma isteği, çobanın direncini yıkamayınca başkişide öfke ve nefret duyguları uyanmaya başlar. Nefret, zamanla aşk duygusuna evrildiğinde, başkişinin dönüşüm süreci başlar. Her durumda sakın kalan ve toplumsal olandan bağımsız hareket eden çoban, anlatıcı konumundaki başkişi için, kendiliğe çağrı niteliğine bürünerek onun "iç özgürlüğünü keşfetme" (Korkmaz, 2014: 138) ve kendilik değerlerini arayış sürecini hızlandırır.

'Saint-Michel'in Develeri'nde özgür bireyi temsil eden komando gömlekli kadın, kendi ilkeleri doğrultusunda yaşayan ve kısıtlayıcı herhangi bir durum ya da kişiye tahammülü olmayan bir figür olarak öyküye dâhil olur. Kadın, kılık-kıyafet uyumuna özen göstermediği gibi girdiği mekânlara uyum sağlamak yerine, mekânları kendisine göre şekillendirir. Bu yüzden anlatıcının ilk ifadelerinde sadece "komando gömlekli kadın" olarak yer bulur. Anlatıcı, giyinişi üzerinden kadının aykırılığını ve genelin yaşantısına uygun olmadığını okuyucuya sezdirmeye çalışır, tuhaf kıyafetli kadını gözlemleyerek onun yapacağı şeylere odaklanır. Etraftakilerin bakışlarına aldırış etmeyen kadın, uygun görülmeyle birlikte masaya oturarak görünüşündeki tuhaflığa koşut eylemler gerçekleştirir. Böylece, gerek anlatıcı gerekse diğer gözlemleyicilerin dışlayıcı/ötekileştirici eylemlerine zemin hazırlayarak onlara kolaylık sağlar.

Öykünün ilerleyen bölümlerinde dramatik aksiyonu yönlendiren kadının, bakış açısı da dış görünümü gibi anormal olarak yansıtılır. Anlatıcı onunla ilgili bilgiler verirken eylemlerinden dolayı, ondan "sapıtık manyak karı" (s. 58) şeklinde bahseder. Toplumsal olana uygun davranmayanların çeşitli yaftalanmalara maruz kalması, bu şekilde yerine getirilir. Dışlanan ve istenmeyen kişi konumuna düşen kadının kendi özgürlüğünü sürdürme çabası, bu noktada başlar. Toplum-sallığın ötekileştirici bakışları ile baskı altına alınan kadının, kendilik değerlerine sıkı sıkıya bağlı kaldığı görülür. Bu aşamada, kadının kendilik değerlerini koruma çabası daha fazla güç kazanır, çünkü bazı durumlarda ötekilik, kendilik bilincini güçlendirir. Kadının özgürlüğünü engellemeye yönelik eylemler, başarısızlıkla sonuçlandığı için, öykü boyunca onun davranışlarını etkileyebilecek nitelikte bir durum görülmez. Bunda, kadının öz bilincini genel kabullere uygun olarak değil; kendilik değerlerine uygun olarak inşa etmesinin önemi büyüktür.

İçinde bulunduğu ortamın etkisini bertaraf edip kendi yaşam alanını oluşturan kişilerin ortak yönü, kendilerini dışlayan atmosferden soyutlanmalarıdır.

Söz konusu soyutlanma, karakterlerin kendince olumsuz gördüğü toplumsal yargılardan ve olumsuzluklardan uzak durmalarını kolaylaştırır. Kendilik bilincini oluşturmuş kişilerin, onları ötekileştiren topluma bakışlarında herhangi olumlu/olumsuz bir etki yoktur. Özgürlüğün farkındalığını yaşayan kişiler, kendilerini eleştiren ve küçümseyen insanları örtük bir cezalandırma ile görmezden gelerek yok sayarlar.

Yazarın beş öyküsünde ön plana çıkan özgür bireyler, aynı zamanda kendi hayat felsefelerinin savunucusu konumundadırlar. Düzenin koyduğu kurallara, bunların dayattığı sınırlayıcı, yok edici yaptırımlara karşı kendilik bilincini öncelleyen karakterler, engelleme girişimlerine karşı mücadele ederler. Çoğu durumda düşünsel/eylemsel olarak gösterdikleri mücadeleyi bazen umursamaz tavırlarla geçirirler. Bu kişilerin temsil ettiği kavramın karşıtı olan teslimiyet ya da daha geniş anlamıyla esaretin söz konusu olduğu öykülerdeki karşıtlık, karakterlerin karşı karşıya gelmesiyle meydana gelir.

2. Yabancılaşma

Varoluşsal bir durum olarak yabancılaşma, engellemeler neticesinde belirgin bir hâl alır ve kişinin algısında kendini gösterir. Engellenme kavramını, sınırları fizikî şartlarla daraltılmış bireylerin yaşadığı engellenme olarak değil; kendi iradesiyle edimler gerçekleştiremeyen, düşünsel bağlamda çevrenin ve yaptırımların etkisinde kalarak içinden gelen hisleri bastıran kişilerin uymak durumunda kaldığı kısıtlamalar doğrultusunda ele almak gerekir. Bu kişilerin muzdarip oldukları nokta, düşüncelerini eyleme aktarma süreçlerinde yaşadıkları dolaylı dış baskı ve bununla birlikte ortaya çıkan "kendi yaşama sorumluluğunu üstlenememe" (Geçtan, 2016: 95) durumudur. Bu baskıya maruz kalan bazı karakterler içinde buldukları durumun farkındayken, bazılarının kendiliğini sorgulamaktan uzak bir şekilde, genel kabullerin parçası oldukları görülür. Bu durum, onların gerek kendine gerekse topluma karşı yabancılaşmasıyla sonuçlanır.

'Çingene Güzeli' öyküsünde kendine ait davranış kalıpları olmayan karakter, Ayasofya Müzesi'nin bekçisidir. Çingene güzelinin ifadesiyle "bir üniformaya hapsolmuş, aptal ve korkak bekçi" (s. 9), edilgin duruşuyla vücut bulur. Freud, kişinin toplumun yasaklayıcı etkisiyle eylemlerini kısıtlamak zorunda kaldığında kendi özgürlük alanını sorgulamaya ve keşfetmeye başladığını ifade eder (2015: 115). Bu açıdan bakıldığında bekçi, Çingene güzeli ile karşılaşıncaya dek, irade-

sini kullanma gücünün kendisinde olduğu kanaatindedir; ancak engellenmeye başladıkça konumunu değerlendirmeye başlar.

Bekçinin yaşadığı farkındalık, kişinin sadece toplumsal olana uygunluk göstererek verilen koşullara teslim olduğunu değil; aynı zamanda öz değerlerine de yabancılaştığını gösterir. Bekçi, toplumsal düzenin sağlayıcıları tarafından kendisine verilen role uygun bir hayat sürdürdüğünü fark ettiği anda, topluma yabancılaşmaya başlar. Ancak bu durum, onun kendi iç dinamikleriyle hareket ettiği anlamına gelmez. Kendilik değerlerini oluşturmak isteyen bekçi, iç ben'ine yoğunlaşarak eylemler sergilemek istediğinde, toplumsal kabuller etkisini gösterir. "Haykırmak, çeşmeye doğru yeldirmek, kasketi, ceketini, anahtarını inzibatlara teslim edip sorumluluk bağlarından kurtulmak, Çingenerle birlikte gitmek" (s. 11) ister, ama normatif değerlerin etkisini de eş zamanlı olarak hatırlar. Bu etkinin ağırlığına direnemeyen bekçi, kendisine verilen role uygun hareket etmeye devam eder.

Bekçi, cinsel anlamda Çingene güzelini arzulamasına rağmen, engelleyici faktörler nedeniyle bu isteğini yerine getiremez. O, her gün harfiyen uyması gereken bir zaman dilimine hapsedilmiş, köleleştirilmiş bir karakter görünümü çizer. Bunun farkına varmaya başladıktan sonra yaşadığı ikilem, bekçiyi bir seçim yapmaya zorlar. Ancak, söz konusu seçimi yapmanın onun açısından zorluğu da oldukça açıktır, çünkü bağlı olduğu sadece resmi otoriteler değildir. Bekçi, kendini otoritenin yanında kültürel ve dinî değerlerin de kısıcında hisseder. Bu, öykünün sonunda Ayasofya'daki duasından anlaşılabilir. Bekçi, Çingene güzelinin baştan çıkarma çabalarına direncini kaybetmek üzereyken duyduğu "ezan sesiyle" (s. 10) tekrar kendine gelir. Çingene güzelinin farkındalık yaratan konuşmaları, bekçinin öz ben'i üzerine yoğunlaşmasını sağlar. "Yoksulların anası, yalvarırım kurtar şu pısırık kulunu edep erkân bağından!" (s. 11) ifadeleriyle, bazı arzularını engelleyen örf-adetlere karşı çıkar.

Genel hatlarıyla incelendiğinde, bekçinin kendisini kuşatan her şeye karşı çıkmak istediği; ancak bu cesareti kendinde bulamadığı görülür. Bireyin içtepilerini gerçekleştirmesine engel olan süper ego, devreye "bastırma" (Freud, 2015: 79) savunma mekanizmasının girmesine neden olur. Hislerini bastırmak zorunda kalan birey, toplumsal normlara uygun olarak yaşamını idame ettirerek boyunduruğu kabul eder. Kendini toplumdan ve onun normlarından soyutlamak isteyen, ancak bunu başaramayan bekçi, kendine yabancılaşma belirtisi

gösterir. Kendilik değerlerini içsel istekleri doğrultusunda oluşturmak isterken, üstesinden gelemeyeceği engelleyicilerin etki alanında kaldığını ve bundan kurtulmanın zor olduğunu fark eder.

İçinde bulunduğu şartlarla mücadele etmek yerine onları kabullenen, iradesini başka bir kişiye teslim eden karakterlerden biri de 'Dara Düşen Katlanır' öyküsündeki anlatıcıdır. Anlatıcı, öykünün girişinde kendisine baskı yapan ev sahibine katlanmak zorunda olduğunu belirtir. "Tavan arası olsun bodrum katı olsun, kiralık müstakil bir oda bulana dek tahammül sınırını aşan bu duruma" (s. 15) ve kadına katlanmak zorundadır. Öykü başkışisi çevresel şartlardan kaynaklanan bir zorunluluktan dolayı, söz konusu duruma ve kişiye katlanmak zorundadır. Maddî şartları kısıtlı olan anlatıcı, bir odasını kiraladığı Marie'nin evinde mutlu olmadığını ve ilk fırsatta bu kısıtlayıcı mekândan kaçacağını vurgular. Böyle bir atmosferde üzerindeki baskıyı hissettiren öykü anlatıcısı, kadının cinsel tahriklerine katlanmak zorunda kalır.

Öykünün devamında başkışinin tutuk kalmasının sadece maddi koşullardan kaynaklanmadığı; onun karakteristik olarak da pasif bir yapıya sahip olduğu görülür. O, kendini savunmak için mücadele edecek kelimeleri bulmakta zorlanan biridir. Özellikle, öykünün sonunda hiç sevmediği Marie ile evlenmesi bu durumu açıkça gösterir. Kendisini Marie'nin mevcut zamandaki "tek evcil hayvanı kabul eden" (s. 27) başkışisi, direnmek ve kendi iradesini ortaya koymak yerine teslimiyetçi bir ruha bürünmeyi tercih eder.

'Çingene Güzeli' öyküsündeki bekçinin kendilik değerlerini oluşturmak için gerçekleştirdiği atılımlar, 'Dara Düşen Katlanır' öyküsünün adı bilinmeyen başkışisinde görülmez. O, ortamın engelleyiciliğini fark etmesine rağmen mücadele ruhundan, kendini inşa etme gücünden yoksundur. Bu yönüyle kendi özüne yabancılaşmış bir karakter görüntüsü çizer.

'Karıma Söyleyebilsem' öyküsünün edilginliğiyle dikkat çeken anlatıcısı, aşk duygusunun kuşatıcı etkisiyle kendilik değerlerine aykırı davranışlar sergileyerek özüne yabancılaşmış bir karakter görüntüsü çizer. Öykü başkışisi, kariyeri hakkında kısa bilgiler verdikten sonra, seilmeyen bir eş olduğunu sezdirir (s. 154). Sosyal çevresinde başarılı addedilmesine rağmen, aslında bireysel anlamda mutsuz biridir. Bu mutsuzluğun başat amili olan karısı, başkışinin hareket serbestliğini dolaylı olarak etkiler.

Uzun yıllardır evli olduğu kadının aldatmalarına dayanamayan öykü anlatıcısı, buna katlanarak kendilik değerlerine aykırı davrandığının farkındadır. Benliği ve bilinci yönlendirebilme gücü olan bazı duygular, bireyi "zorunluluğun sentezine uymayan" (Kierkegaard, 2014: 49) şeyler yapmaya iter. Aşk duygusu, öykü kişisini böylesi bir duruma zorlar ve onu aykırı olanı gerçekleştirmeye, ben'in isteklerine yönelmeye iter. Karısı tarafından seilmeyen adam, "Hangi akla hizmet diyaloga zorladımı seni! Olur mu? Sensiz yapardım kalan ömrüm boyunca! Evet, sensiz yaşam ne anlama gelirdi?" (s. 155) ifadeleriyle aşk duygusunun mahkûmu olduğunu gösterir. İsmi bilinmeyen anlatıcı, karısı tarafından terk edilmemek için, onun yalanlarına ve aldatmalarına karşı koyamaz. Sevdiği kadını karşısına almanın onu kaybetme riskini meydana getireceğini bilen anlatıcı, bu ihtimalin doğmasına izin vermez. Bu da özgür iradesiyle hareket edemediğini, dolayısıyla özüne yabancılaştığını gösterir.

Birey-toplum ilişkisini ve yabancılaşmanın bireysel/toplumsal yönünü açıklamak, Gürmen'in öykülerindeki karakterlerin yaşadığı engellenmeyi ve teslimiyetçiliği yabancılaşma bağlamında anlamlandırmayı kolaylaştırır. Kendilik bilincini yapılandırma çabasındaki birey, içinde bulunduğu çatışmayı sonlandırırken her durumda yabancılaşır.

"Kendilik bilinci özgür ve özgün bir yapılanma sürecinden geçerken kimi zaman toplumsal olanla çatışma yaşar. Toplumsal gerçeklikle bireysel olanın farklılığı bu çatışmanın temel nedenidir. Toplumsal kendilik kabullerinin dayatmaları, bireyi bunaltıp çaresizliğe iterken bireysel kendilik yaratımı sekteye uğrar. Birey için "olan", toplumsal kabulleri imgeler; "olması gereken" ise, kendiliğe dayalı özgür bir dünyadır. Bu ikisi arasında bağdaşıklık kurulamazsa çatışma kaçınılmaz olur. Bireyin kendilik bilinci dışında yaratılan bir dünyada/çevrede tutunması güçtür. Kendilik bilincine sahip birey, toplumsal kabulleri aşamayınca iletişimsizlik ve yalnızlık ile kendine, dünyaya, çevreye olmak üzere üç farklı yabancılaşma görünüşü ile absürt bir yaşam algısında sıkışıp kalır. Eğer kendilik bilincine sahip değil ise, onlardan biri olarak şeyleşir, ötekileşir ve gündelikte yitime uğrar, kaybolur." (Deveci, 2011: 133)

Birey, devamlı iletişim/etkileşim halinde olduğu toplumun bir parçası ve aynı zamanda sürekliliğini sağlayan halkasıdır. Bu durumda, kendi kimliğini inşa etme sürecinde içinde yaşadığı toplumun olumlu/olumsuz pek çok faktörüyle karşı

karşıyadır. Toplumsal normlara ters düşen fikirlerin engellenemezliği, kişi-toplum bağıntısında çelişkilerin/çatışmaların doğmasına yol açar. Toplumun genel kabulleri, birey üzerindeki egemenliğini sürdürür ve bireyin bu normlara yönelik eleştirisi çoğu zaman mümkün değildir. Kendilik bilincini inşa etme aşamasında 'olması gereken'in farkındalığı ile birey, 'olan'ın egemenliğinden kurtulmak için mücadele ettikçe, toplumsal kabullerin savunucuları tarafından dışlanır. Bu dışlanmaya direnen ve kendilik değerlerini oluşturabilen bireyler toplumsal olana yabancılaşırken; dışlanmayla başlayan ötekileştirme sürecinde mücadele etme gücü bulamayan bireyler, kendine yabancılaşmaya başlar. Osman Necmi Gürmen'in öykülerindeki yabancılaşmış bireyler, kendilik bilincini oluştururken toplumun doğrudan/dolaylı baskısına maruz kalır. Kendileri dışında gelişen bu baskı karşısında direnemedikleri için şey'leşerek gündelik hayatta yitip giden birer öge olarak hayatını idame ettirirler.

Yazarın öykülerinde kendilik bilinci oluşmayan kişiler, "ben olmak, kendi olmak ya da başka bir benlik bulmak" (Kierkegaard, 2014: 63) şeklinde görün-gülenir. Söz konusu kişiler, içinde buldukları açmaza neden olan faktörlerle savaşacak gücü kendinde bulamadıkları için ortamın sorunlarına katlanmak zorunda kalırlar. Ben'in istekleri doğrultusunda yaşamak için adım atma girişimleri, öğrenilmiş çaresizlik nedeniyle ortaya çıkmaz. Bunun doğal sonucu olarak bilinçli bir teslimiyeti ya da yabancılaşmış kimliğe bürünmeyi tercih ederler. Yazar, özgürlük-esaret çatışmasını temele aldığı öykülerinin tümünde bunu hissettirir. Karşı ve ülkü değerleri temsil eden kişilerden özgürlüğü ön plana çıkarıcıların, kendilik değerlerinden taviz vermediği görülür. Toplumsal yabancılaşma yaşayanların ise, bazı zamanlar kabuğunu kırma düşünceleri geliştirdikleri, ancak bu düşünceleri eyleme dönüştüremedikleri ifade edilebilir.

3. Cinsellik

İnsan, kendini oluşturan ve bütünselliğini sağlayan yönlerini tatmin etmek isterken farklı eğilimler gösteren bir varlıktır. Onun yaşantılarının temelinde güdülendiği amacı gerçekleştirmek ve böylelikle var olduğunu hissetmek yatar. Bireyin duygusal, zihinsel, cinsel bütün dürtü ve düşünceleri, onu bilincini sağaltmayı kolaylaştıran eylemlere yönlendirir (Freud, 2015: 27). Bu bağlamda cinsel dürtülerin önemi, bilinçdışının bireyi var olma mücadelesine itmesinden kaynaklanır. Ancak "kişi var olmayı unutma durumunda yaşıyorsa madde dünyasında yaşayıp" (Yalom, 2014: 53) eylemlerine sıradanlık yükleme eğilimi gös-

terir. Pek çok yönelimini/edimini anlamsızlaştıran varoluşçu birey, cinselliği de sadece bedensel bir doyum olarak görür.

Modern dönemde, "bedenle birlikte benliğin ve kimliğin inşa oluşunda etken olan konulardan biri, cinselliğin değişen tanımıdır" (Bilgin, 2016: 232). Aşk duygusuyla birebir ilintili olan cinsellik, varoluşçu bireylerin yaklaşımlarında dar bir kapsamla kendini gösterir. Dünyadaki yerini anlamlandırma çabası içindeki bireyin umursamazlığı, onun cinsellik kavramına bakışında daralma meydana getirir. Hiçbir şeye bağlanamayan ve günübirlik yaşantılarla yetinen söz konusu bireylerin cinsellik hakkındaki düşünceleri, bedensel istekleri tatmin etme ve paylaşımın getirdiği sorumluluktan kaçma üzerine şekillenir. Varoluşçu birey böylelikle, bedensel tatminsizliğin yol açacağı bunalımlı durumlardan kaçınmayı amaçlayan karakter görüntüsü çizer. Gürmen'in eserlerinde cinsel arzularıyla ön plana çıkan karakterlerin yaklaşımını işaret eden bu tür bir anlayış, karakterlerin yaşama dair yüzeysel bakışını gösterir. Kendini hiçbir yere ait hissedemeyen ya da bulunduğu konumu içselleştiremeyen karakterlerin arayış sürecinde karşı cins olan tutkunlukları anlık ve bedenseldir. Kendisini sorumluluk altında bırakacak her türlü bağdan kaçınan bu karakterlerin, düşünsel bir birlikten ziyade, dürtüsel bir birleşme istedikleri ifade edilebilir.

'Dara Düşen Katlanır' öyküsünde ev sahibi Marie, duygusallıktan uzak bir cinsel arzu ile olay örgüsüne dâhil olur. Anlatıcı, ev sahibinin kendisine bakışını sevgiye değer vermeyen bir kadının cinsel ihtirasiyla hareket etmesi şeklinde betimler. "O sinsi cadalozun kendisine duyduğu cinsel cazibeye direnebilmek için" (s. 17) sevgi gösterisinde bulunur. İçinde yaşadığı toplumun duygusallığı kısıtlayıcı yapısı, Marie'nin cinsel dürtüleriyle eylemler sergilemesine neden olur. O, geleceğe yönelik düşünsel ve/ya duygusal hiçbir girişimi olmadığı için kendini günübirlik yaşamın getirilerine adar. Marie, insanlarla bağ kurmakta güçlük çektiğini öykü boyunca hissettirir. Anlatıcının onun geçimsizliğini işaret eden ifadelerinden, Marie'nin toplumun değer yargılarını önemsemediği çıkarılabilir. Karşı cins konumundaki anlatıcı, onun bakış açısıyla cinsel arzularının muhatabı olmaktan öteye geçemez.

Hissiyattan soyutlanarak bedeni güdülere odaklanan kadınların bir diğer temsilcisi Çingene güzeldir. Değer yargılardan ve içsel duygulardan soyutlanan Çingene güzeli, kendi cinsel arzularını karşısındakine göstermekte bir sakınca görmez. Varlığın doğasında olan bir dürtünün gizlenmek zorunda bırakılışını

bekçi üzerinden eleştirir. Kendi özgür yaşayışını küçümseyenlerin zihinsel ve duygusal bağlamda hapsedildiğini ve isteklerine gem vurmak zorunda kaldıklarını öyküdeki diğer karakterlere sataşarak hissettirir (s. 6). Diyaloglarında ve eylemlerinde bu durumu işaret ederek bekçinin kendini engellemek için ördüğü bilinçli duvarı ortadan kaldırmaya çalışır. Bekçinin kendisine dayatılan toplumsal normlara adapte olma süreci, gerçekleştirmek istediği eylemleri engelleyen katı bir kuralcılığı getirir. Çingene güzelinin hayatın sarmal kuşatıcılığından soyutlanarak kendi düzlemini oluşturması bekçiyi etkilediği için, bekçi içselleşen bir tutkuyla toplumsal bilincin engelleyici etkisini bertaraf eder. Kendi tutkularının farkındalığını yaşayan bekçi, kısıtlayıcı normları tersyüz etmek istemesine rağmen başarılı olamayacağını bilincindedir.

'Ferman Dinlemez Gönül' öyküsünde, cinselliği ön plana çıkaran kişiliğiyle dikkat çeken kadın karakterin durumu daha farklıdır. Onun cinsel tutkuyla başlayan saplantılı süreci, öykünün sonuna doğru aşk duygusuna evrilir. Öykü başkışisinin her şeyden soyutlanan tavırlarına odaklandığı çoban, cinsel arzunun ve sonrasında ortaya çıkan aşk duygusunun muhatabıdır. Aynı zamanda anlatıcı konumundaki başkışı, "bu yabansı, kılıksız adamı arzulamaya başla[r] ve elde etme heyecanıyla dört duvar arasında dolanıp duru[r]" (s. 39). Adamın kibirli edasını eleştirdiği andan itibaren ise, onu arzulamaya başlar. Arzu nesnesi konumundaki çobanın aldırış etmemesi ile saplantılı bir hal almaya başlayan tutku, anlatıcı tarafından sık sık hissettirilir. Anlatıcı, cinsel tutkuyu betimlerken hayvanların çiftleştirildiği anları şehvet havasında bir üslûpla aktarır. Hayvanlara dair izlenimleri aktarması, kendi içindeki dürtüleri dolaylı yoldan sezdirmesini kolaylaştırır. Bu betimlemelerden onun içinde bulunduğu cinsel saplantıyı anlamak mümkündür. Hayvanları izlerken kendisini çobanla birlikte hayal edişi ve gerçekleştiremediği cinsel birleşmeyi hayallerinde yaşamaya başlaması (s. 38), bilincinin üzerindeki baskıyı ortadan kaldırmaya yardımcı olur. Ancak, arzuların yarattığı saplantılı ruh hali tamamıyla ortadan kalkmaz ve öykü boyunca görülür.

Cinsel dürtüler; var olmak, varlığını sürdürmeye çalışmak gibi içtepisel yönelimli temel üreme eyleminin gerçekleşmesi üzerinde şekillenirken bireyi yönlendirebilme gücünü kullanır. Bu durum, bireyin yaklaşımlarında ve bakış açısında farklılıklara neden olur. Varoluşçu birey, bunun farkında olduğu için, kendisini kısıtlayacak ya da baskı altına alacak dürtülerden kurtulmaya çalışır.

Öykülerin geneli göz önüne alındığında cinsel dürtüleriyle eylemler sergileyen kişilerin en belirgin yönleri, odağa aldıkları kişiyi nesneleştirmeleri ve kendilerine ait görmeleridir. "Bedeni cinsel haz nesnesine dönüştüren" (Bilgin, 2016: 228) bu karakterlerin temel amacı cinsel arzularını tatmin etmekten ziyade, arzuladıkları kişiye sahip olmaktır. Üzerinde egemenlik sağlamak istedikleri kişilerin kendilerine direnmeleri, bu karakterlerin benliğindeki saplantılı duygu/düşünceleri tetikler. Cinsel arzularıyla dikkat çeken bu karakterler, ilgi odağındaki kişilere sahip olmalarını engelleyen iç ve dış faktörleri görmezden gelmek isterler, ancak bunda başarılı olamazlar. Adı geçen karakterlerin dışında, diğer öykülerde de cinsel arzularını tatmin edemeyen karakterlere rastlanır. Diğer öykülerdeki karakterler, ölçülü eylemler sergilerken söz konusu karakterlerin iradesini yönlendiren birincil etken cinsel tutkudur.

Sonuç

Osman Necmi Gürmen'in on iki öyküsünde de kişisel durumların analitik yansımalarına rastlamak mümkündür. Kısa süreli eylemler, aslında karakterlerin zihinsel süreçlerini ve düşüncelerini sezdirmenin zemini olarak okunabilir. Yazarın önemseydiği meseleler, yaşanan olayların dramatik örgüsü değil; arka planda kaldığı için herkesin dikkat edemediği ayrıntılardır.

Öykülerdeki karakterlerin yaşam üzerine geliştirdiği farklı felsefi yaklaşımlar, eylemlere çeşitli şekillerde yansır. Anlamsızlıkla birlikte ortaya çıkan varoluş sancıları, öykü kişilerinin kendi cümleleriyle ya da anlatıcıların çözümleyici aktarımlarıyla belirginleşir. Kişilerin benimsediği hayatı, oldukça tutarlı bir şekilde aktaran yazar, karakterlerin ruhsal durumuyla çelişecek eylemlere yönelmesini engeller. Birden fazla iç çatışmanın etkisindeki öykü kişileri, kendilerini kimi zaman yadırgadıkları kişilere imrenirken, kimi zaman sadece bedensel dürtülerine hizmet ederken bulur. Bu kişilerin, yabancılaştırmanın getirdiği karamsar atmosferin merkezine dâhil olarak entrik kurguyu güçlendirdiği ifade edilebilir. Öykü karakterlerinin çatışmalı, değişken ruhsal durumlarından kaynaklanan davranışlarının altında yatan en önemli hususlardan birinin, varoluşçu tutumlar olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Bunda, Osman Necmi Gürmen'in varoluşçuluğun güç kazanmaya başladığı II. Dünya Savaşı sonrasında, Paris'te bulunmasının etkisi yadırganamaz. Savaş ortamının insanlar üzerinde yarattığı bezginlik, huzursuzluk ve hayata dair anlam arayışı, Gürmen'i de derinden etkiler. Gözlemlerle bütünleşen bu etki, eserlere farklı yönleriyle yansır. Öykü karakterlerinin

buldukları mekân ve zamanla bağdaşan eylem/düşünceler geliştiremediği görülür. Kendi kabuğunda devinen ve engelleyici her türlü etkenden sıyrılmak isteyen öykü kişilerinin tutumları, bırakılmışlığın, huzursuzluğun ve bezginliğin sonucunda ortaya çıkar. Söz konusu hisler, varoluşçu felsefeye doğrudan ilintili olan bunaltının, karamsarlığın, anlamsızlığın, hiçlik duygusunun ve "saçma"lığın getirileridir.

Kaynakça

- Alagöz, Halil Fatih (2019). *Osman Necmi Gürmen'in Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek*. İstanbul: Gölgele Kitap.
- Bilgin, Rifat (2016). "Geleneksel ve Modern Dönemde Kadın Bedeni ve Cinselliği". *F. Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 29: 1: 219-243.
- Camus, Albert (2015). *Başkaldıran İnsan*. T. Yücel (Çev.). İstanbul: Can.
- Deveci, Mutlu (2011). "Bahtiyar Vahapzâde'nin Şiirlerinde Kendilik Bilinci". *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 31: 131-146.
- Freud, Sigmund (2015). *Cinsiyet Üzerine*. Avni Öneş (Çev.). İstanbul: Say.
- Fromm, Erich (2015a). *İtaatsizlik Üzerine*. Nurdan Soysal (Çev.). İstanbul: Say.
- Fromm, Erich (2015b). *Özgürlükten Kaçış*. Şemsa Yeğin (Çev.). İstanbul: Say.
- Geçtan, Engin (2016). *İnsan Olmak*. İstanbul: Metis.
- Gül, Fikri (2014). "Varoluşçu Felsefenin Türk Düşünce Hayatındaki Yansımaları". *P. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18: 27-32.
- Gürmen, Osman Necmi (2009). *Saint-Michel'in Develeri*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Koç, Emel (2016). "Albert Camus'nün Saçma Felsefesi: Caligula, Yabancı ve Sisifos Söyleni". *SOBİDER*, 6: 1-19.
- Kierkegaard, Soren (2014). *Ölümçül Hastalık Umutsuzluk*. M. Yakupoğlu (Çev.). Ankara: Doğu-Batı.
- Korkmaz, Ramazan (2014). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*. İstanbul: Grafiker.
- Korkmaz, Ramazan; Deveci, Mutlu (2017). *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü*. Ankara: Akçağ.
- Kundera, Milan (2014). *Roman Sanatı*. A. Bora (Çev.). İstanbul: Can.
- Sartre, Jean-Paul (1985). *Varoluşçuluk*. Asım Bezirci (Çev.). İstanbul: Say.
- Sartre, Jean-Paul (2015). *Bulantı*, Selahattin Hilav (Çev.). İstanbul: Can.
- Tosun, Necip (2014). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece.
- Yalom, Irwin (2014). *Varoluşçu Psikoterapi*. Zeliha Babayiğit (Çev.). İstanbul: Kambalacı.

Vehbi Bardakçı'nın Şeyh Bedreddin Destanı Adlı Romanında İdeolojinin Araçsallaştırılması

The Instrumentalization of Ideology in the Vehbi Bardakçı's Novel of the Epic of Sheikh Bedreddin



Öz

Sanatkâr, tarihî bir gerçekliği hayal gücünün katkısıyla estetik kurgu içerisinde işlevsel olarak kullanarak ve yeniden inşa ederek okuyucuların dikkatine sunar. Kimi yazarlar bunu yaparken, ideolojik eğilimleriyle biçimlenen göreceli bilgi dağarcığının aktarımını sağlama amacı güderler. Bu bağlamda değerlendirilebilecek yapıtlardan biri de Vehbi Bardakçı tarafından kaleme alınan Şeyh Bedreddin Destanı adlı romandır. Osmanlı tarihinin henüz aydınlığa kavuşturulamamış kişiliği olan Şeyh Bedreddin, kurmaca dünya içerisinde Marksist söylemin somutlaştığı toplumsal bir özne olarak belirir. Kültürel belleğin katkısıyla halkla birleşerek, adeta nesneleşen toplumun sesi olur. Mülkiyet-siz topraklar, kolektif üretim, adaletli paylaşım ve insanlık dini görüşü onun öğretisinin varlık alanını oluşturur. Şeyh Bedreddin'in yaşamı, düşünceleri ve bunları yaşama geçirme çabasının idamla sonuçlanması, kurmaca dünyaya taşınırken Osmanlı'yı yönetenler olumsuz özellikleriyle romanda yer bulur. Toplumsal özne durumundaki Bedreddin, kurgusal söylem içerisinde düzene karşı geliştirdiği tepkilerle, köylünün sosyal yapısını değiştirmeye, öz gücünü açığa çıkarmaya ve onları bilinçlendirmeye çabalayan idealist bir kişilik olarak olumlu kahraman öğretisine uygun biçimde ele alınır.

Anahtar Kelimeler: Şeyh Bedreddin, roman, ideoloji, toplumsal özne.

Abstract

The craftsman brings historical reality to readers, using it as a functional in aesthetic fiction with a contribution of imagination. However, some authors seek to ensure the transfer of relative knowledge formed by their ideological tendencies. One of the works that can be assessed in this context is Sheikh Bedreddin Destani, written by Vehbi Bardakci. Sheikh Bedreddin, whose identity has not yet been fully elucidated, acts as a social subject in which Marxist discourse is specified in a fictional world. With the contribution of cultural memory, it becomes the voice of a society that is almost objectified, connecting with people. Fixed lands, collective production, a fair division and a religious view of humanity constitute the sphere of existence of his teachings. The life and thoughts of Sheikh Bedreddin and the execution of his attempt to force them to implement fiction. Bedreddin, who is in the state of a social subject, is considered in accordance with the hero's positive teachings as an idealistic person who tries to change the social structure of the peasantry, reveal itself and raise awareness of them in a fictional discourse with its reaction against order.

Keywords: Sheikh Bedreddin, novel, ideology, social subject.

Pınar DAĞ GÜMÜŞ

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Öğr. Gör., Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi Eğirdir Meslek Yüksekokulu, Isparta, Türkiye.

ORCID: 0000-0003-3080-9612

E-mail: pinardag@isparta.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 23.09.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 11.11.2019

Kaynak Gösterim / Citation:

Dağ Gümüş, Pınar (2019). "Vehbi Bardakçı'nın Şeyh Bedreddin Destanı Adlı Romanında İdeolojinin Araçsallaştırılması", Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 11/22, 211-234. <http://dx.doi.org/10.26517/ytea.408>



Extended Summary

Literature, which has been one of the means of expression since the time of the existence of mankind, together with other branches of art, is an important component of culture. While the artist constitutes literary text, which is based on imagination, emotions and aesthetic pleasure, can benefit from some areas such as mythology, psychology, philosophy, and politics in various levels. One of these areas is history. The artist presents historical reality to the attention of readers through the functional use and reconstruction of aesthetic fiction with the contribution of the imagination. Some authors convey the personalities with historical realities to the fictional world due to motivation of serving ideological ideas that regulate the individual's relationship with the inner and outer world in accordance with his own aesthetic, moral and value judgments. Sheikh Bedreddin, a historical figure, also found his place in our literature in such genres as poetry, theater and romance.

Sheikh Bedreddin is a reality that has not yet been clarified. He is defined in different ways including the fiqh scholar and the sufi, the cadilesker, and lastly the initiator effect of rebellion and revolutionary movement. He was known for his duties in government position, and his attempt against the authority, and then the tragic end of his life; his personality, his thoughts and his teachings are also considered as the subject of the fictional world. In spite of the link between his ideas on social and political life and the socialist thought of the modern age, the perception of Sheikh Bedreddin of right and conservative ideologies has developed in contradiction. As ideologies differ, the properties of the subject are interpreted and reproduced in accordance with the doctrines.

One of the leading novels in which Sheikh Bedreddin moved from the field of political history to ideological history is the epic of Sheikh Bedreddin, written by Vehbi Bardakci. Bedreddin is idealized by his personality, education, teachings and practices in the novel, where a historical person selected as the subject of his guided art turns into a social subject in a fictional world. The remarkable aspects such as his position in the state as a cadilesker as a historical personality, his attempt against the authority and the tragic end of his life, integrate with the knowledge of the ideological tendency and find the reflection area. This rebellion movement, deemed by some researchers to be free from class struggle and peasant movement, is based on the deforma-

tion of Marxist discourse by Sheikh Bedreddin in order to create alternative historical consciousness against literary hegemony by the author. The work, which is described as one of the popular movements and rebellions that appeared in the history of the Ottoman Empire, is included in the series "Goat Darkness-2". The novel, in which political and historical events, such as the throne battles between Suleiman Celebi, Musa Çelebi, Isa Çelebi and Mehmet Çelebi and the defeat of Yıldırım Bayazid by Timur during the war in Ankara and his enslavement, takes place in the background, brings the life, thoughts and efforts of Sheikh Bedreddin to a fictional world. In the fictional world of the novel, Bedreddin is an egalitarian and sharing personality with a sincere human love and human sensitivity; a good father and husband; who does not shy away from anything in the way of lighting by raising public awareness; he was positioned as a ground-breaking subject during his time with his philosophical, religious, social and political thoughts. The novel begins in July when Bedreddin is deported from Edirne to İznik. In the novel, Bedreddin's family, his childhood, his education, his marriages, and his acceptance process of the cadilesker position, meeting with Berklus Mustafa and Torlak Kemal, and the raising the awareness of public with the help of Bedreddin's ideas is told. The novel consists of twenty chapter; and from the beginning with chapter eight, Bedreddin's situation in İznik and his life before the execution is revealed. Bedreddin, which is the focus subject, emerges as an idealistic person who is trying to change the social structure of the peasant, to reveal their power, and raise the peasant's awareness with his reactions developed against the order in the fictional discourse. Sheikh Bedreddin, who was chosen as the representative of political virtue in accordance with the doctrine of a positive hero, is considered an idealized type; those who stand next to him is reveal with their positive characteristics, and those who stand against him is reveal with their negative characteristics, and both of them are consisted of the poles which serve this doctrine. In the fictional world, the subject profile is integrated with the cultural codes of people and is formed by including the function of recall and revival of cultural memory. This situation, which is important in building political identity, ensures that Bedreddin, whose official ideology is rejected, belongs to the people he addresses. Community are valuable for their contribution to production, and rather than lack of self-consciousness and autonomy they exist in harmony within the mass and have a need for social subject

In the novel, which is guided by Marxist ideology, the ruling class, which does not want to lose its privileges, seizes and plunders the land and labor, holds power in its hands and thereby unites people. The amenable handled as a class whose power, labor, production and money are exploited using structures such as religion, law and economics. The struggle against feudal and repressive power in the universe of the novel is provided by thoughts and information in the form of Bedreddin's declaration. Building a communal paradise on earth, in which all people work collectively, contribute to production and fair consumption. Sheikh Bedreddin, Torlak Kemal and Börklüce Mustafa, who were chosen to put forward the model necessary for the establishment of the desired order, became the representative of the author's ideology in intellectual and social dimensions. In this context, it is noted that ideas such as individual property, a consciousness of universal freedom, human religion, collective life, the discourse of equitable separation, paradise on earth, are presented as a source of cultural memory in the context of an invented tradition. Ottoman and the ruling class as opposing forces serve to distinguish Bedreddin as a social subject. Rather than gaining the freedom of the individual within the collective structure, the thesis that all humanity will reach the utopian earth paradise under the guidance of Bedreddin's teachings is handled and it can be said that instead of modern individualism, the social subject, which is the representative of the people, is brought to the fore.

In the novel, an individual is considered outside a social organization as a person-subject and uses his subjective existence for a common project, being connected with society. The individual who is not concerned about I, giving priority to the liberation of the masses rather than self-awareness and autonomy and considering itself worthy only of its contribution to production, are objects that do not have self-sufficiency, but which can exist in harmony within the masses and need a social subject. There is a need for a social subject as an element in which all its members are equal, that individual power is displaced, it is not interested in it, but acquires meaning in a collective structure.

Tarihin Bireysel Öznesi Olarak Şeyh Bedreddin

İnsanlığın varoluşundan bu yana kendisini ifade etme araçlarından biri olan edebiyat, diğer sanat dallarıyla birlikte kültürün önemli bileşenlerindedir. Geceri dil olan; hayale, duyguya ve estetik hazza dayanan edebî metni oluştururken sanatkâr mitoloji, psikoloji, felsefe, siyaset gibi alanlardan çeşitli düzeylerde faydalanma yoluna gidebilir. Bu alanlardan biri de tarihtir. Sanatkâr, tarihî bir gerçekliği hayal gücünün katkısıyla estetik kurgu içerisinde işlevsel olarak kullanarak ve yeniden inşa ederek okuyucuların dikkatine sunar. Kimi yazarlar, bireyin iç ve dış dünyayla ilişkilerini kendisine özgü estetik, ahlak ve değer yargılarına göre düzenleyen ideolojik düşüncelere hizmet etmeleri güdüsüyle tarihsel gerçekliği olan kişilikleri belirli özelliklerle donatarak kurmaca dünyaya taşır. Roman bu bağlamda, yazarın ideolojik eğilimleriyle biçimlenen göreceli bilgi dağarcığının aktarımı sırasında anlatıcının araya girdiği, özne ve karşı özne kurgulandığı, iyicil ve kötücül karakterler yaratılarak kutuplar oluşturulduğu ve belirli bir tarafın tutulduğu bir türe evrilir. Tarih de bu dönüşüme eşlik eden önemli yapılardan biri durumundadır. Tarihî bir kişilik olan Şeyh Bedreddin de edebiyatımızda şiir, tiyatro, roman gibi türler içerisinde kendisine yer bulmuştur.

Bilindiği gibi Şeyh Bedreddin, Osmanlı tarihinin henüz aydınlığa kavuşturulamamış bir gerçekliğidir. Fıkıh bilgini ve mutasavvıf, kazasker, bir isyan ve ihtilal hareketinin başlatıcısı olmak üzere farklı biçimlerde tanımlanmıştır. 15. yüzyılın ilk çeyreğinde Osmanlı tarihi içerisinde sosyal ve politik anlamda çalkantılı süreçlerden olan ve Fetret Devri olarak da adlandırılan dönemi ve sonrasını ele alan Osmanlı tarih kroniklerinde Şeyh Bedreddin'le ilgili çeşitli bilgilerin varlığı kendisini göstermektedir. Şeyh Bedreddin'in çağdaşı olarak kendisinden söz edenlerin yanında sonrasında da eserlerde onunla ilgili bilgilere rastlamak olanaklıdır. Aşıkpaşaoğlu Tarihi (Aşıkpaşazade, 1985: 84, 89-91), Oruç Beğ Tarihi (Oruç Beğ, 2011: 59, 62-63), Tarih-i Behiştî (Behiştî Ahmed Çelebi, 2016: 176-177), Kitâb-ı Cihan-Nümâ (Mehmed Neşri, 2014: 543-547) gibi tarih kitaplarında İznik'e sürülmesi, peygamberlik ve padişahlık iddiası, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in ayaklanmaları ve öldürülmeleri ile Bedreddin'in yargılanması ve idamı yer alır. Torunu Halil'in yazdığı Menâkıb-ı Şeyh Bedreddin'de ve Dukas'ın yazdığı Bizans Tarihi'nde Bedreddin'in bir isyan başlatmadığı, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in isyanlarıyla bir ilgisinin bulunmadığı, döneminin önemli bir âlimi olduğundan söz edilir (Ocak, 2013:160-161). İsmail Hakkı Uzunçarşılı Os-

manlı Devleti'nin İlmiye Teşkilâtı adlı yapıtında, Bedreddin'in aldığı eğitimden, çıkardığı isyandan, idamından ve Câmîü'l-fusulîn, Letâifü'l-işarât ve onun şerhi olan Teshil adlı eserlerinin değerli bulunduğundan söz eder (2014: 238). Halil İnalçık Osmanlı'da Devlet, Hukuk, Adâlet adlı yapıtında onu, Câmî'ul-Fusûleyn adlı eseri yüzyıllarca kullanılmış, fıkıh âlimi, mistik ve ihtilalci olarak tanımlar ve 1416'da gerçekleşen Şeyh Bedreddin hareketini, merkezin gittikçe kuvvetlenen Sünni ve devletçi siyasetine karşı askerî sınırlarda ve Türkmenler arasında kendisini gösteren hoşnutsuzluğun göstergesi olarak konumlandırır. Devletin bu hareketi ezmesini ise şeriatı temsil edenlerin idarede kuvvet bulmasını ve Bayezid devrinde alınmış önlemlerin kaldırılması sonucunu verdiğini dile getirir (İnalçık, 2000: 31). Ahmet Yaşar Ocak Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler adlı eserinde Şeyh Bedreddin olayını çözüme kavuşturulmamış bir tarih sorunu olarak nitelendirir. Çatışan ideolojik saptırmalara ve yorumlara maruz kalan bu olayın tarihsel konumunun belirlenmesindeki sıkıntıları; Bedreddin'den ve başlattığı belirtilen isyan hareketinden tarihî kaynaklarda bütünlüklü bir bilgi bulunmaması, devlet kademesinde kazaskerlik görevinde bulunan bürokrat olarak bir isyan hareketinin içerisinde yer almış olması, Varidat ve diğer eserleri arasında tutarsızlıkların bulunması gibi nedenlere bağlar (Ocak, 2013:162). Ocak aynı zamanda, 1960 öncesinde monografi anlamında dikkate değer bilimsel inceleme yapılmadığını belirterek bu tarihten sonra yapılan çalışmalar arasında Mehmed Şerafeddin Yaltkaya, Abdülbaki Gölpınarlı ve Necdet Kurdakul'un eserlerini gösterir. Şeyh Bedreddin'in 1960'lardan itibaren ilgi görmesini ise Türkiye'de sol ideolojinin kendisini kabul ettirebilmesinde bir kök arayışının sonucu olarak değerlendirir. Belirli bir ideoloji tarafından tarihimiz içerisinde sosyalist söylemin somut anlamda ifadesi olan halk hareketi olarak değerlendirilen bu durumu bozulmuş, saptırılmış tarih olarak ele alır (Ocak, 2013:163-164). Şeyh Bedreddin'le ilgili verdiği biyografi bilgilerinden sonra Halil İnalçık, Mustafa Akdağ, M. Ali Kılıçbay gibi araştırmacıların ortaya koyduğu aynı belirlemeye katıldığını ifade ederek şu sonuca ulaşır:

"Şeyh Bedreddin İsyanı'nın, iddia edildiği gibi paylaşımcı ve eşitlikçi, özel mülkiyete karşı bir halk hareketi, hatta isyana katılanlar arasında Hıristiyan ve Müslüman köylüler de bulunmasına rağmen bir köylü isyanı değil, son tahlilde, büyük kesimiyle imtiyazları ellerinden giden Müslüman sipahilerin, sınır gazilerinin ve Hıristiyan feodallerin beklentilerine hizmet

eden bir ayaklanma hareketi olduğunu kabul etmek daha doğru görünüyordur.” (Ocak, 2013: 202)

15. yüzyılın ilk yarısında yaşanan bu hareketin öncüsü görünen Şeyh Bedreddin, devlet görevinde yer alması ve sonrasında otoriteye karşı bir girişimde bulunması, yaşamının trajik bir biçimde sonlanması gibi nedenlerle dikkati çekmiş; kişiliği, düşünceleri, öğretileriyle kurmaca dünyanın öznesi olarak ele alınmıştır. Özellikle sosyal ve siyasi yaşama dair düşünceleri ile modern çağın sosyalist düşüncesi arasında kurulan bağa karşın sağ ve muhafazakâr ideolojilerin Şeyh Bedreddin algısı birbirine karşıtlık oluşturacak biçimde gelişmiştir (Kacıroğlu, 2011: 245). İdeolojiler farklılaştıkça ele alınan öznenin özellikleri de doktrinlere uygun biçimde yorumlanarak yeniden üretilmiştir. Sınıf mücadelesinden ve köylü ayaklanmasından uzak olan bu isyan hareketi, kendisine tarih arama bağlamında deformasyona uğratarak Marksist söylemin somutlaştırılması anlamında birçok romanda işlenmiştir. Tarihî bir kişiliğin kurmaca dünyanın ideolojik iletiyi sunacak toplumsal öznesine dönüşümünde kültürel belleğin katkısı ve bu bağlamda ortaya konulan doktrinler uygulama evrenleriyle birlikte, ele alınan roman özelinde değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Kurgunun Toplumsal Öznesi Olarak Şeyh Bedreddin

Şeyh Bedreddin'in siyasi tarih alanından ideolojik tarihe taşındığı güdümlü romanlardan biri de Vehbi Bardakçı tarafından yazılan Şeyh Bedreddin Destanı'dır.¹ Osmanlı tarihi boyunca ortaya çıkan halk hareketleri ve isyanlardan birini anlattığı (s. 7) belirtilen eser, Koza Karanlığı-2 serisinde yer alır. Yıldırım Bayezid'in Ankara Savaşı'nda Timur'a yenilerek esir düşmesi; Süleyman Çelebi, Musa Çelebi, İsa Çelebi ve Mehmet Çelebi arasındaki taht kavgaları gibi siyasi ve tarihî olayların arka planda yer aldığı roman, Şeyh Bedreddin'in yaşamını, düşüncelerini ve bunları yaşama geçirme çabasının idamla sonuçlanmasını kurmaca dünyaya taşır. "Ay ve güneş herkesin lambasıdır, hava herkesin havasıdır, su herkesin suyudur, ekmek neden herkesin ekmediği değildir?" (s. 8) alıntısıyla başlayan romanın kurmaca dünyasında Bedreddin, her şeyden önce samimi bir insan sevgisine ve insani duyarlılığa sahip eşitlikçi ve paylaşımcı bir kişilik; iyi bir baba ve eş; halkı bilinçlendirerek aydınlatma yolunda hiçbir şeyden çekinmeyen, sözünü sakınmayan; felsefî, dinî, sosyal ve siyasî düşünceleriyle

¹ Romanla ilgili alıntılarda şu baskıdan yararlanılmıştır: Bardakçı, Vehbi (2016). *Şeyh Bedreddin Destanı*. İstanbul: Ozan.

dönemi içerisinde çağır açan bir odak özne olarak konumlandırılmıştır. Roman, Bedreddin'in Edirne'den sürüldüğü İznik'e temmuz ayında yapacağı yolculukla başlar. Yolculuk süresince yapılan geri dönüşlerle ve iç içe geçmiş anlatılarla ailesi, çocukluğu, aldığı eğitim, evlilikleri, kazaskerliği kabul edişi, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'le tanışması, Bedreddin'in harekete geçirdiği düşüncelerle halkın bilinçlenme süreci anlatılır. Yirmi bölümden oluşan eserde, sekizinci bölümden itibaren ise sürüldüğü İznik'teki durumu ve idamına kadar yaşadıkları gözler önüne serilir. Eserde, kişiliği ve düşünceleri etrafında gelişen olaylar ifade alanına dökülürken tarihsel gerçekliğin dışında belirli bir görüşün aktarımı için Bedreddin'in seçildiğini söylemek olanaklı görünmektedir. Nitekim odak özne durumundaki Bedreddin, kurgusal söylem içerisinde düzene karşı geliştirdiği tepkilerle, köylünün sosyal yapısını değiştirmeye, öz gücünü açığa çıkarmaya ve onları bilinçlendirmeye çabalayan idealist bir kişilik olarak belirir.

Olumlu kahraman öğretisine² uygun biçimde politik erdemin temsilcisi olarak seçilen Şeyh Bedreddin, ülküselleştirilmiş bir tip olarak çizilir; yanında yer alanlar olumlu özellikleriyle, karşısında yer alanlar olumsuz özellikleriyle bu öğreتيye hizmet edecek biçimde kutupları oluşturur. Belirtilen duruma bağlı olarak dramatik aksiyonu sağlayan değerlerin görüntü seviyeleri KORA (Korkmaz, 2015: 103-105) şemasında şöyle gösterilebilir:

2 Sovyet edebiyatında Toplumcu Gerçekçilerin canlandırarak sarıldığı bu öğreتيye göre, edebiyatın olumlu kahramanlarla beslenmesi gerekir ve bu, işçi sınıfının eğitimi gözetilerek yapılmalıdır. Olumlu kahramandan beklenen politik erdemin mükemmel temsilcisi olarak okurda saygı uyandırmak ve benzemeye çalıştığı bir örnek olmak, şimdiki durum ile gelecek arasında kurduğu bağla sosyalizmin başarılabilceğini göstermektir. Romanda bu tip, kendisini görevine adanmış, güçlü bir kişiliktir. Halk çok acı çekmiş, ama kendi başına çıkar yolu kestirememekte, bir yol göstericiye, bir lidere ihtiyaç duymaktadır. Olumlu kahraman da bu bağlamda karşılaştığı bütün güçlükleri aşar, yardım etmek istediği insanlar içinde düştüğü yalnızlığa katlanarak tarihin kendisine verdiği görevi yerine getirir. Yazarın görevi çöken kapitalizmi ve onun çürüten kültürünü yansıtırken yeni bir toplumu ve yeni bir kültürü yaratabilecek sınıfın doğuşunu da aktarmaktır (Moran, 2011: 60-62).

	Ülküdeğer	Karşıdeğer
Kişi	(İyicil kahramanlar) Şeyh Bedreddin Börklüce Mustafa Torlak Kemal Musa Çelebi Kral Mirça Melek Hatun Köylüler	(Kötücül kahramanlar) Sultan Ba'yezid Mehmet Çelebi Ağa ve beyler Kara Timur Cüneyd Bey A. Süleyman Valiler Evrenos Paşa Molla Acemî Eşrefoğlu Rumî
Kavram	* birleştirici * cömert * insancıl * adil * özgürlükçü * mazlum * sorgulayıcı * paylaşımcı * eşitlikçi	* ayrılıkçı-kardeş katili * cimri * kibirli ve bencil * adaletsiz * baskıcı-zorba * acımasız * itaatkâr * yağmacı, bencil * çıkarıcı
Simge	* Edime (özgürlük) * Sürgündeki ev (mütevazılık) * Sürgündeki evin bahçesi (sosyal adalet, umut) * Ortaklar (köylü, kolektif yaşam) * Teshil adlı eser (bilim) * Bahar mevsimi (üretim, yenilik, canlılık) * Gökyüzü, hava, derya, güneş, kuş (doğanın özünde bulunan sınırsızlık, sahipsizlik) * Sokrates (sorgulama, bilgin, adalet) * İsa (masumiyet, saflık) * "Yârın yanağından gayri her şey ortaktır" * Tanım (zeytinlik, incir, üzüm) * Mukaddime * Dergâh (eğitim)	* İznik (hapisخانه) * Saray (gösteriş) * Beylerin çiftliği (ayrım, gösteriş, çöküş) * Aydın merkez (paşa, bey, toprak ağası, ayrım) * Şeyhin fetvası (hurafe) * Kış mevsimi (tüketim, kötülük, ölüm) * Toprak (insanların toprak üzerinde iddia ettiği mülkiyet) * Meletoş, Anitus, Likon (itaat, bilgiç, zorba) * Gologota, çarmlı günah, haksızlık, kötülük * "Senin malin, benim malim" * Vergi * Tiran * Benlik zindanı, nefis (doyumsuzluk, adaletsizlik)

Şeyh Bedreddin ilk eğitimini babasından aldıktan sonra Molla Yusuf'tan fıkıh; kalem müderrisi Mahmud Efendi'den kelim, Feyzullah Hoca'dan mantık; Osmanlı topraklarında öğrenebileceği bir şey kalmayınca Kahire'de Bayburtî'den ilahiyat, felsefe ve mantık dersleri alarak Ahlatî'yle kendisini ve içindeki gizemli dünyayı keşfettiği (s. 14-26) bir süreç yaşayan donanımlı bir birey olarak olumlu kahraman biçiminde öne çıkarılır. Eğitimli, devletin iç düzenini sağlayacak hukuk sistemi geliştirebilecek bir âlim, din alanında öncü görüşlere sahip akılcı ve sorgulayıcı bir kişilik olarak Anadolu'da devrimci mücadelenin önemli önderlerinden biri olarak yansıtılmıştır. Mehmet Çelebi ise tek özelliğinin Sultan Bayezid'in oğlu olarak doğmak olduğu, babasının mirasını sürdüren acımasız ve adaletsiz bir yönetici olarak Bedreddin'in karşısına konumlandırılır.

"Romandaki kişiler düzlemi, entrik kurguyu oluşturan güçlerin en görünür yüzüdür; iyiliğin ve kötülüğün, cesaretin ve ihanetin, inancın ve tereddüdün okuyucuyla doğrudan konuştuğu, yaratıcı ruhun (etymon spirtuel) ete-kemiğe bürünmüş biçimleridir." (Korkmaz, 2018: 11). Eyleyenler ekseninin ana çekirdeğini oluşturan ve okuyucunun tepkilerine yön verebilen başkişi(kurucu tematik güç) ³ romanda Şeyh Bedreddin olarak belirir ve onun öncülük ettiği iyicil kahramanlar (norm karakterler/boyutlu yardımcı kimlikler), toplumu yeryüzü cennetinin var olacağı bir ütopyaya çağırırken; iktidarı elinde bulunduranlar ve temsilcileri olan kötücül kahramanlar (kart/hasım/tek boyutlu karakterler), olumsuz kişilik özellikleriyle toplumu distopik bir sona hazırlayanlar olarak edebî eserin dünyasına konumlanırlar. Marksist ideoloji çerçevesinde güdümlü olarak kurgulanan romanda ayrıcalıklarını yitirmek istemeyen egemen sınıfın, toprakları ve emeği gasp edip yağmalayarak gücü elinde tuttuğu ve halkı kendisine böylelikle bağladığı işlenir. Tabii olanlar ise iktidar ve temsilcileri tarafından din, hukuk ve ekonomi gibi yapılar kullanılarak emeği, işgücü, üretimi ve parası sömürülen bir sınıf olarak ele alınır. Bu noktada devlet görevinde bulunan bir isim olarak Şeyh Bedreddin, halkın içinden çıkan Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal, olumlu kahraman öğretisine dayanak oluşturacak biçimde halkı eğitime ve bilinçlendirerek öz gücüne yönelik farkındalık oluşturma görevini üstlenen kişilikler olarak yer alır. Romanın evreninde feodal ve baskıcı otoriteye karşı girişilen savaşım, Bedreddin'e ait olarak verilen bildirge metni biçimindeki düşüncelerle ve bilgilerle

3 Kişiler düzlemi hakkında ayrıntılı bilgi için bk.: Şahin, Veysel (2018). "İstanbul'un Bir Yüzü Romanında Kişiler Dünyası." *Romanda Kişiler Dünyası (Roman Karakterlerinin Doğası Üzerine İncelemeler...)*. Ankara: Akçağ, s. 25-43.

sağlanır. Tüm halkın kolektif biçimde çalışarak üretime katkı sağladığı ve adaletli biçimde bölüşerek tükettiği komün bir yeryüzü cenneti inşası uygulamaya konulur. Arzu edilen düzenin kurulabilmesinde gerekli olan modelin ortaya konulması için seçilen Şeyh Bedreddin, Torlak Kemal ve Börklüce Mustafa düşünsel ve toplumsal boyutta yazarın ideolojisinin de temsilcisi durumuna bürünür. Bu bağlamda eserde ferdî mülkiyet, evrensel özgürlük bilinci, insanlık dini, kolektif yaşam, adaletli-paylaşımçı söylem, yeryüzü cenneti gibi düşüncelerin, icat edilmiş gelenek bağlamında kültürel belleğin kaynak olarak kullanımıyla sunulduğu gözlenir. Osmanlı ve yönetici sınıfı karşıt güçler olarak Bedreddin'i toplumsal özne olarak belirginleştirmeye hizmet eder. Bireyin kolektif yapı içerisinde özgürlüğünü kazanmasından ziyade tüm insanlığın Bedreddin'in öğretileri öncülüğünde ütopyik yeryüzü cennetine erişeceği tezi işlenir ve modern bireyciliğin yerine halkın temsilcisi olan toplumsal öznenin ön plana çıkarıldığı söylenebilir. Eserde birey, insan-özne olarak toplumsal örgütlenmenin dışında görülür ve topluluğa bağlanarak öznel varlığını ortak bir tasarı için kullanır. Ben kaygısına düşmeyen, kendilik bilincinden ve özerkliğinden ziyade kitlenin özgürleşmesini önceleyen ve yalnızca üretime olan katkısı ile değerli görülen birey, öz yeterliği bulunmayan ancak kitlenin içindeki uyumuyla var olabilen ve toplumsal özneye ihtiyaç duyan nesnelere durumundadır. Tüm üyelerinin birbirine eşit kılındığı, bireysel güç istencinin ötelendiği, kendisiyle ilgilenen değil, kolektif yapı içinde anlam kazanan bir öge olarak toplumsal özneye gereksinimi vardır. Bilinç, akıl, özgürlük, adalet, kendini yaratma ve arzu edilen yaşama ulaşma, bireylerin kolektif bir özne çevresinde birleşip harekete geçmesi durumunda mümkün olabilecektir. Nitekim Bedreddin'in sohbetlerinde insanlardan bir halka oluşturulması, Bedreddin'in herkesi görebilecek biçimde ortaya konumlanması ve konuşmalarını gerçekleştirmesi bu sembolik durumun kurmaca dünyadaki yansımaları niteliğindedir.

Kültürel Bellekle Hatırlamanın Öznesine Dönüşerek Direnişi Sembolize Etme ya da Kültürel Anlamın Canlandırılma Biçimi Olarak Muhalif Söylem

Yıldırım Bayezid'in, 1402'de gerçekleşen Ankara Savaşı'nı Timur'a karşı kaybetmesiyle başlayıp oğlu Çelebi Mehmet'in kardeşleriyle giriştiği taht mücadelelerini kazanmasıyla son bulan, 1402-1413 yılları arasında kapsayan dönem Fetret Devri olarak adlandırılmaktadır. Toplum üzerindeki yarattığı bunalım ve

baskı, sosyal kurumlarda yaşanan çözümler, yönetici sınıfın emek ve işgücüne değer vermeyişi ve üretimi sağlayan köylülere zulmetmesi bağlamında ele alınır ve romanın tarihî arka planını oluşturur. Bir düşünce adamı olarak işlenen Şeyh Bedreddin, yeni bir toplum düzeni arayışı ve arzusuyla, otoriteye karşı çekinmeden düşüncelerini dile getirmesiyle ve halkı bilinçlendirme çabasıyla hitap ettiği kitle tarafından sahiplenilir. Bu süreçte kaynak olarak halkın kültürel kodlarında yer edinmiş tarihî kişiler ya da olaylar kullanılır. Kültürel belleğin sürece dâhil edildiği bu bölümlerde Hz. Hüseyin, Hallac-ı Mansur, Nesimi, Baba İshak, Yunus Emre, Hz. İsa, Sokrates gibi kişiliklerle Şeyh Bedreddin'in farklı bağlamlarda birleştiğini yakalamak olanaklıdır. Bu kullanımlardan bir tanesi şöyledir:

"Hallacı Mansur'dan Nesimi'ye, Dede Garkın'dan Baba İlyas'a, Hacı Bektaş Veli'den Yunus Emre'ye kadar bütün ulu simalar birleşip Şeyh'in yüzünde cem olmuş gibiydi." (s. 137)

Sözel belleğin dinamikleri olan tarihî kişiliklerin kullanımıyla geçmişle bağ kurulduğu ve direniş geleneğini sürdürmenin vurgulandığı söylenebilir. Hz. Hüseyin'in otorite tarafından, masum olmasına rağmen katledilmesiyle; Hallac-ı Mansur, Nesimi ve Baba İshak, kurulu düzeni eleştirdiği ve düşüncelerini dürüstçe dile getirdiği için uğradığı gazapla; Yunus Emre aldığı eğitim, şiirlerinde ortaya koyduğu dünya görüşü, insan sevgisi ve eşitlikçi söylemiyle; Hz. İsa çarmıha gerilme olayında havarilerinden biri tarafından aldatılmasıyla; Sokrates yargılanması sırasındaki davranışları ve söyledikleriyle Bedreddin'le birleşir. Yöneticiler ise Keyhüsrev, Muaviye, Yezid (kahramanlardan birinin adı bilinçli biçimde Sultan Bayezid olarak yazılmıştır), Nemrut ve Firavun'un kişiliğinden hareketle halka zulmetme ve yağmacı davranma, masumları öldürme, dini yozlaştırma gibi özelliklerle örtüşen yapıda sunulur. Yoksul halkın desteğini alarak kurulan Osmanlı'nın başlangıçta bu özelliklere sahip olmadığı belirtilse de (s. 234) zulmetmeyi, kıyım yapmayı ve töresini unutarak halka sırtını dönmeyi Selçuklu'dan miras aldığı ifade edilir:

"Osmanlı bu zulmü dedelerinden öğrendi dedi. 'Onların dedeleri Selçukludur. Selçukluda büyük kıyımlar olmuş, oluk oluk kanlar akıtılmıştır. Kerbela ise onların başka bir geçmişidir. Emevî'nin kanlı mirasını devraldılar, 'din' adına yaşadıkları o mirastır. Biz de gelip Yıldırım Bayezid zamanına çattık. Osmanlı'yı bu hâle getiren de aslında Yıldırım Bayezid oldu. Onun doymak bilmeyen hırsı, açgözlülüğü ve saldırganlığı Osmanlı'yı sonunda bu hâle getirdi. Çünkü o padişah, güzel işlerle halkına hizmet edeceğine,

tuttu halkı kendine köle yaptı ve Osmanlı topraklarını genişletmek için Anadolu beyliklerine saldırdı.” (s. 235).

Bilindiği gibi toplumlar geçmişe öncelikle kendilerini tanımlamak için gereksinim duyarlar ve tüm bunlar kültürel bellekte depolanır. Birey ise, ortak ve kültürel biçimlenmenin kaçınılmaz süreci olarak toplumun belleğiyle vazgeçilmez şekilde özdeşleşir. Canlı olan kültürel bellek, geçmişin belli noktalarına yönelir, sunulan sembollerle ya da ikonlarla bağ kurarak yeni üretime anlam kazandırabilir. Hatırlama (geçmiş bağlantısı), kimlik (politik imgeleme), kültürel süreklilik (gelenek oluşturma) arasındaki bağlantıyı inceleyen Jann Assmann Kültürel Bellek adlı yapıtında, belleğin yeniden kurma işlemine dayandığını, geçmişin bellekte olduğu gibi kalmadığını ve ilerleyen şimdiki zamanın değişken ilişkilerinin sürekli olarak yeniden örgütlendiğini ifade eder. Gelenekler yalnızca geleneklerle ve geçmiş yalnızca geçmişle değiştirilebilir önermesinin ardından belleğin yalnızca geçmiş kurgulamakla kalmadığını, aynı zamanda geleceğin deneyimlerini de organize ettiğini vurgular. Politik kimliğin inşasında kültürel geçmişe ait hatırlama biçimlerinin belirleyici rolü olabileceğine değinerek baskı koşullarında hatırlamanın bir direniş biçimi olabildiğini söyler (2015: 45-50). Bu bağlamda resmî ideolojinin olumsuzladığı figür olarak Bedreddin, kültürel bellekteki kodlarla bütünleşerek halk tarafından sahiplenilir. Şeyh Bedreddin’in temellendirdiği ve köy halkının da özellikle Torlak Kemal ve Börklüce Mustafa’nın önderliğinde uygulama evrenine döktüğü öğretileri muhalif söylem olarak kendi sınıfını temsil eden görüş olarak benimser. Toplumsal düzene karşı direnme ve yeni bir düzen arayışı için potansiyel bir kültürel kimlik olarak yansıtılan Şeyh Bedreddin, halk tarafından mitleştirilir. Sürüldüğü İznik’te her gece Hz. Muhammed’in düşlerine geldiği ve ona okuyanın ayaklarına cennet bahçelerinin serileceği yazılar yazdirdığı (s. 138), sabah ezanında İznik semalarında uçtuğu, Katarlı Dağı’nın doruğunda bölük bölük meleklerle namaz kıldığı (s. 173), Katarlı Dağı’ndan ışıklar içinde süzülerek geldiği, Candarlı Gölü’nün üstünde yürüdüğü ve balığı kuşa çevirdiği (s.183-184) gibi sözel dinamiklerin ve kültürel kodların üretimiyle Bedreddin’e otorite karşısında güç kazandırılır. Bedreddin ise halkın kendisini mitleştirmesinden hoşnut değildir ve bu bağlamda halkla gerçek bir kişilik olarak belleklerde yer edinme isteğini dile getiren konuşmalar gerçekleştirir (s. 199-200).

Kolektivizm ve Sağlayıcısı Olarak Mülkiyetsizlik Düşüncesi

Yalnızca insanla nesne arasındaki ilişkileri değil, insanla insan arasındaki ilişkileri de kapsayan mülkiyet kavramı, bir kişiye mal üzerinde diğer kişilerin haklarını ihlal etmemek kaydıyla düşünebilecek her türlü egemenliği sağlayan bir hak olarak tanımlanabilir. Ferdî ve kolektif mülkiyet üzerine çeşitli düşünürler görüş geliştirmiştir. Özellikle liberallerin aksine sosyalist eğilimli düşünürler tarafından klan mülkiyetinin gelişim sürecinde toprağın aileler arasında geçici olarak bölünmeye başlanmasıyla aile mülkiyetinin sağlanması sonucu aile komünizminin doğduğu ve bu mülkiyet türünün kendi evrimi sonucunda ferdî mülkiyete dönüştüğünü kabul eden ilkel mülkiyet ortaklığı tezi savunulmuştur. Bu düşünürler ferdî mülkiyeti bir gasp olarak değerlendirir ve ilkel ve doğal mülkiyet ortaklığına dönülmesini ileri sürer (Tatar, 2014: 25). Romanda da bu bağlamda bir kullanım söz konusudur.

Mülkiyet kavramı, Bedreddin'in köylüyle yaptığı işlevsel sohbetlerde üzerinde en çok durduğu konudur. Bildirge metni niteliğinde ileti sunmaya yönelik konuşmalar, halkın inançlarına göndermede bulunarak doğanın özünde mülkiyetin olmadığından başlar, toprak mülkiyeti üzerine yoğunlaşır ve ferdî mülkiyet yerine kolektif mülkiyetin olması gerektiği düşüncesiyle sürer. Gökyüzü, hava, ay ve güneş, su, deniz, göl, kuş gibi doğadaki varlıkların mülkiyetinin kime ait olduğu sorusunu halka yönelten Bedreddin, 'Allah'ındır.' yanıtına 'Allah'ın mülkünün tüm insanlığın mülkü' olduğu karşılığını verir ve konuşmasını toprak mülkiyeti üzerine konumlandırır (s. 57-58). Yaptığı tüm konuşmalarda toprağın mülkiyetinin olamayacağını, tüm insanların kolektif ve adaletli kullanımına açık olması gerektiğini belirtir:

"Sözlerine, 'toprak kimsenin mülkü olamaz!' diye başladı. Olmamalıydı. Çünkü toprak da tıpkı hava gibi, su gibi, gökyüzü gibi insanlığın ortak malıydı. Bir süre düşündükten sonra 'toprak Allah'ın mülküdür' diye devam etti. 'Hangi inançtan, kavimden, soydan, boydan olursa olsun, tüm insanların o topraktan adaletli bir şekilde yararlanması gerekir. Göklerin yağmurundan ve ışığından nasıl hepimiz yararlanıyorsak, soluduğumuz hava nasıl hepimizin... Ummanlar, ırmaklar, göller ve dağlar nasıl hepimizin, toprak da hepimizdir. Toprağın inciri, üzümü, zeytini de hepimizin olmalıdır. Hakçası budur ve adaletli olanı da budur." (s. 81-82).

Bedreddin tarafından gerek halkla gerekse yönetici sınıfla yapılan konuşmalarda, insanların bizzat yaratmadığı, işlenebilen ve doğanın insanlara karşılıksız sunduğu bir bağış olan toprağın kazanılan bir şey değil, ancak ve ancak insanların gereksinimlerine yanıt veren ve adil biçimde yararlanılması gereken doğal zenginlikler olduğu vurgusu ön plana çıkarılır. Ayrıca gökyüzü, hava, güneş, yıldız, deniz, göl gibi sınırlarla çevrelemeyen ve sahiplik içermeyen öğelerle bir arada değerlendirilen toprak üzerinden, kazanılamayacak olan bir şeyin mülkiyetinin olanaksızlığına vurgu yapılır. Sözü edilen somut örnekler üzerinden toprağa da sınır çizilemeyeceği, toprağın doğanın insanlara sunduğu bir öğe olduğu ve bu nedenle bir sınıfa değil tüm insanlığın adil kullanımına açık olduğu düşüncesi halka dikte edilmeye çalışılır:

“Mesela solduğumuz havanın sahibi yoktur’ diye devam etti. ‘Ellerinden gelse beyler tabii onu da sahiplenirler, fakat sahiplenemiyorlar. İyi ki de sahiplenemiyorlar. Yoksa hepimizi havasız bırakıp öldürürlerdi. Oysa şimdi görüyorsunuz işte, rahat rahat nefes alıyoruz. Hepimize yetiyor. Ezelden ebede tüm insanlığa ve diğer yaratıklara yetecek kadar çoktur. Hiç tükenmez.” (...) Şeyh sağ kolunu kaldırıp işaret parmağıyla gökyüzünü gösterdi, ‘oraya kazık çakıp, etrafını çitle çeviremezler’ dedi. ‘Bunu yapamadıkları için de ‘burası benim’ diyemiyorlar. İyi ki de diyemiyorlar. Yoksa güneşin ışığını bile bize parayla satarlardı. Oysa güneş hepimizindir. Her sabah hepimiz için doğar. İyilerin ve kötülerin üzerine aynı anda gönderir ışığını. Ve ay hepimiz için parlar. Ve yıldızlar... onlar geceleyin gökyüzünde hepimiz için semah döner. (...) Kolunu bu kez önünde uzanan göle uzattı Şeyh Bedreddin, ‘şu gölü görüyor musunuz?’ dedi. ‘İznik Gölü... Bu suların üzerine de kazık çakıp, etrafını çitle çeviremezler. Bunu yapmaya kalkıştıklarında, su onları dibe çeker. Bu nedenle sahibi yoktur. Akşama kadar gölün sularına binlerce kuş dalar çıkar. Balık avlarlar. Bunu yapmak için kimseden izin almazlar... Neden? Çünkü sahibi yoktur! Hiçbir kuş gölün sularını sahiplenerek diğerlerini aç bırakmaz. Sadece kuşlar mı? Bakın işte, şu gördüğünüz balıkçılar da gölden balık çıkarmışlar. Ne güzel!.. Emek verip çıkarmışlar. Toprak işleyenin, su kullananındır. Yarın da başkaları gelir çıkarır. Başka bir gün de başkaları çıkarır. İsteyen herkes bu gölden balık çıkarabilir. Çünkü sahibi yoktur.” (s. 113-115)

Sosyalizmin ilkel mülkiyet ortaklığı teziyle örtüşen toprağın özel kişilerin malı olmaması, miras yoluyla nesilden nesle geçmemesi ve kimse tarafından alınıp satılmaması gerektiği önermesi, topraktan çıkarılan ürünlerle ilgili de geliştirilir. Buna göre insanlığın ortak malı olan topraktan kolektif çalışmayla elde edilen üretim; soy, boy, kavim, inanç ayrımı güdülmeden tüm emek verenlerce adalet ilkesine bağlı kalınarak hakkaniyetle paylaşılmalıdır:

“İnsanlığın gelebileceği en son nokta burasıdır. Erdemli kişilerin ve bilgilerin yaklaşımı budur. Cennet dedikleri yer de işte burasıdır. Irmaklar herkesin, göller herkesin, denizler herkesindir. Yeryüzü ve gökyüzü herkesindir. Ay ve güneş herkesin, yıldızlar herkesindir. Ateş, hava, su ve toprak herkesindir. Toprağın ürünleri de herkesindir. Kimse bunlara tek başına sahip olamaz. Bu nimetleri zorbalıkla ele geçirip, diğer insanları kimse aç bırakamaz. Buna hakkı yoktur. Hele de emek vermiyorsa, üretmiyorsa, hiç hakkı yoktur. Toprak neden Cüneyd Bey'in oluyormuş? Kim vermiş ona bu toprakları? Allah'ın toprağı ne zamandan beri Cüneyd Bey ve Mehmet Çelebi'nin zimmetindeymiş? Kimsenin malında mülkünde bizim gözümüz yoktur, çünkü mal mülk kimsenin ferdi serveti değildir. Hepimizindir. Koyunlar, kuzular, keçiler, otlaklar, yaylaklar... ayvası, narı, inciri ve üzümüyle bu memleket hepimizindir. Kimse kimsenin kölesi değildir. Kimse kimsenin kulu hiç değildir. Çünkü herkes Allah'ın kuludur ve Allah herkesindir. Bu dünya insanlığın ortak malıdır, kimsenin onu sahiplenmeye hakkı yoktur. Hem zaten dünya dediğin nedir ki? Çıplak gelir, çıplak gideriz. Zenginlik burda haksızlıkla kazanılan bir şeydir.” (s. 246-247)

Güç ve kontrolü elde bulundurma ve özellikle tarıma bağlı halkı kendisine mahkûm kılma noktasında toprak mülkiyeti önem kazanmaktadır. Sultan Bayezid, Mehmet Çelebi başta olmak üzere iktidar sahipleri, Osmanlı'yı idare eden yöneticiler ve çevresindeki beylerin sömürü ve gasp düzenine hizmet eden bir yapıda olduğu, köylünün emek ve işgücünü sömürerek kendi varlığını gerçekleştirebildiği, doğanın kendisinde bulunan kolektivizmin yönetici eliyle yok edildiği, toprak üzerinde mülkiyet edinme, emek sömürüsü ve adaletsiz uygulamalarla halkın çalışmaya mecbur kılındığı bir yönetim anlayışından söz edilir:

“Şeyh Bedreddin, 'Sarayın gücü ve kadıların özel fetvasıyla ol beyler Allah'ın mülküne el koymuştur. 'Mülk Allah'ın' demelerine rağmen bu haksızlığı ve adaletsizliği kadıların fetvasıyla meşru hâle getirmişlerdir. Gökyüzü Allah'ın mülküyse, yeryüzü de O'nundur. Ve Allah'a

ait olan mülk, tüm insanlığın ortak malıdır. Bu haktır, adalettir. Hak ve adalet, Müslüman, Hıristiyan, Yahudi, mecusî, mülhid, müşrik ve münafık ayrımı yapmaz. Alevî ve Sünnî ayrımı hiç yapmaz. Esasen evrensel kanunlarda bu ayrılık yoktur. Bu ayrılığı din adamları yaratmıştır. Kendi dinlerinin daha mükemmel olduğunu ve kendi peygamberlerinin daha üstün olduğunu söylemişler, diğer dinlerle yarışmışlar, rekabet etmişler ve insanları bölüp parçalayarak topluma hükmetmişler, sömürmüşlerdir. Büyük devletlerin ve imparatorlukların kurulması bu din ayrılıklarına dayalıdır. Oysa böyle bir şey yoktur; çünkü O hepimizin Allahı'dır. Hangi dinden, boydan, soydan ve kavimden olursa olsun, Allah tüm insanların ve dahi börtü böcek ve kozada tırtıl ve bataklıkta sinek... ve bilinen ve bilinmeyen ne kadar mahlukat varsa hepsinin yaratıcısıdır." (s. 57-58).

Yöneticiler içerisinde Musa Çelebi, Şeyh Bedreddin'in düşüncelerine ılımlı yaklaşımıyla dikkati çeker, ondan "Allah'ın adaletinin gereği olan" düşüncelerini yazmasını ister ve kardeşi Mehmet Çelebi tarafından öldürülmeden bir süre önce halka toprak dağıtmaya başlar. Yeniden birleştirip kuracağı Osmanlı'nın temelini bu hukuka bağlı olmasını ister (s. 45).

Sınırlandırılmamış Mülkiyetsiz Topraklar Üzerinde Kolektif Üretim ya da Yeryüzü Cenneti Ütopyası

Romanda emeğiyle üretim sürecine katkı sağladığında anlam kazanan varlığıyla beliren halk, toprakları elinde bulunduran ve emeği ile ortaya koyduğu ürün arasındaki ilişkiyi sekteye uğratan iktidar güçleriyle yeryüzü cenneti ütopyasını yaşama geçirerek somut bir savaşımın içerisine girer. Ferdî mülkiyetin aşılmasıyla sınırlandırılmamış mülkiyetsiz topraklar üzerinde gerçekleştirilecek kolektif üretim, karşılıklı yardımlaşma ve işbirliği içerisinde oluşur. Toprak mülkiyetinin, ağır vergilerin kaldırılması ve bütün toprakların kamu yararına kullanılması, toprağın miras yoluyla aktarımının son bulması üretim sağlayan güçlerin eşit ve adil biçimde yararlanmasını düşüncesi Torlak Kemal, Börklüce Mustafa ve halk tarafından uygulama alanına dökülür. Kurmaca dünya içerisinde yeryüzü cenneti biçiminde ifadesini bulan bu sosyalist ütopya, Aydın'a bağlı Orta Köy'de yaşama geçirilir. Öncelikle köyün adı Ortaklar olarak değiştirilir ve tüm topraklar köylüler tarafından kolektif biçimde işlenir. Doğa, özünde bulunan bu ortaklığa

bol ürün sağlayarak yanıt verir. Üretime katılan tüm güçler tarafından ürünler ortaklaşa paylaşılır. Herkes gereksinim duyduğu kadarını alır:

"Bundan böyle toprak herkesin olacak ve yârin yanağından gayri her şey ortak olacak. Bizim burda kurduğumuz düzen, dalga dalga tüm cihana yayılacak. Hangi boydan, soydan, kavimden olursa olsun, hangi dinden ve mezhepten olursa olsun, tüm insanlar şol kardeş sofrasında buluşacak. Birlikte çalışıp, birlikte üreteceğiz. Aramızda çalışmayacak durumda olanlar, yaşlılar, hastalar ve kötürüm olanlar, toprağın ürünlerinden ihtiyacınca yararlanacak." (s. 248)

Kolektif üretimi sağlayan halk, tüketimi de adil biçimde sağladığında yaşamının ayırdına varabilmiştir. Artık zeytin daha yağlı, incir daha tatlı, üzüm daha sulu gelecektir (s. 256). Sözü edilen bu yeryüzü cennetinde sosyal yardımlaşma önem kazanır. Kimsenin belli bir miktar için zorlanmayacağı, kardeş sofrasında hep beraber yiyebilmek için yardımlaşılacağı, olanın olmayana vereceği bir sistemin yaratılacağı ifade edilir (s. 61). Bunun için seçilen köylüler yoksul, aç, çaresiz olsa da umudunu yitirmemiş, sevgi ve merhamet dolu, yarım ekmeğini hiç ekmeği olmayana bölüp veren, kendilerini en derinden yakalayan ve yaralayan acıları, hüznüleri paylaşan, 'yârin yanağından gayri her yerde, her şeyde, hep beraber.' sözüyle hareket eden (s. 119) bir sınıf olarak çizilir ve özlenen dünyanın ortaya nasıl çıkarılacağı tanımlanır:

"Bencilliğin yerini paylaşım, cimriliğin yerini cömertlik alacak, öfkenin, kinin, nefretin, hırsın... bütün bu olumsuz duyguların insanı nasıl zalimleştirdiği ve insanlıktan çıkardığı fark edilecekti. Özlenen güzel dünya işte bu farkındalıkla ortaya çıkacak ve o güzel dünyada mutlu bir hayat filizlenecekti." (s. 170-171).

Kolektivizm üzerine kurulu olan yeryüzü cennetinde sınırlara ya da bölünmüş toprak parçalarına, vergiye yer yoktur:

"Bütün dünya malları ortaklaşa yararlanmak içindir, yeryüzünde tabii sınırlar, 'senin-benim' diye gerçekten bölünmüş toprak parçaları yoktur. Ancak nikâhlı kadınları bu mal ortaklığının dışında tutmak gerekir. Yârin yanağından gayri, her yerde, her şeyde, hep beraber diyebilmek için ve şol kardeş sofrasında, inciri, üzümü, zeytini hep beraber yiyebilmek için, bu şarttır." (s. 229)

Bilgisizliğin karanlığından gün ışığına, tüm insanların arasında toprağın adaletli paylaşımıyla ve insanın kendi kendinin efendisi olmasıyla çıkılacağını ortaya koyan ve bunu gerçekleştiren Torlak Kemal, Börklüce Mustafa ve Ortaklar halkı siyasi otoriteyi temsil eden ve toprakları elinde bulunduran yöneticiler ve beyler tarafından acımasızca öldürülecektir. Bedreddin'in Deliorman'da oluşturduğu komün düzen de tutuklanmasıyla son bulacaktır. Fakat distopyaya dönüşen yeryüzü ütopyası, Bedreddin'in yargılanırken söylediği cümlelerle yeniden bahar metaforu etrafında, özlenen hayalî bir gerçekliğe bürünecektir:

"Bahar hayattır. Hayatı yok edebilir misiniz? İnsan da ağaçtır. Ağacı öldürebilirsiniz. Börklüce'yi, Torlak'ı, beni... Hepimizi ağaç gibi budayabilirsiniz; çünkü buna muktedir ordularınız vardır. Fakat insanlığı nasıl öldüreceksiniz? Bahar insanlıktır Sultanım. İnsanlığı öldüremezsiniz. İnsanlık yine adalet isteyecek. Bir gün mutlaka isteyecek. (...) Üç asır sonra yine bahar gelecek." (s. 350)

Statükonun reddedilerek aşıldığı, yârin yanağından hariç her türlü varlığın ortaklaşa paylaşımını ortaya koyan yeryüzü cenneti ütopyasının yok sayılamayacak bir gerçeklik olarak varlık alanı bulacağını ifade eden Bedreddin, bu kuruyu uygulama alanı bulması ve belirli bir başarıyı yakalamasına vurgu yaparak meşrulaştırmış olur.

Evrensel Özgürlük Bilinci, Eşitlik ve Adalet Kavramları Bağlamında Üretilen İnsanlık Dini

Müslüman, Hristiyan ve Yahudiler arasında ayırım gözetmeyen, dinlerin birbirine üstünlüğünün söz konusu olmadığını ileri süren Bedreddin, halkla yaptığı toplantılarda Tanrı, insan, akıl, evren, ruh, ölüm, diriliş, cennet-cehennem, benlik ve nefis gibi kavramlara sıklıkla değinir ve evrensel özgürlük bilincini önceleyen bir insanlık dini öğretisi sunar. Savına hizmet etmesi için tasavvufi doktrinleri, Yunus Emre'nin görüşlerini ve şiirlerini, Kuran, İncil gibi kutsal kitaplardan alıntılarını kullanır. Özgür bilince sahip halkların, özgür iradesiyle kolektif yaşama katılacağını ve bunun sağlayıcısının ise eşitlik yerine adillik ve hakkaniyet olacağını halk üzerinden örneklendirerek dile getirir (s. 61). Tüm insanlığı kucaklayacak evrensel değerlerden, insanlığın ortak özlemlerinden söz ederek cennetin yeryüzünde var olabileceğini vurgular:

"Cennet diye müstakil bir mekân yoktu, cennet burasıydı. Cehennem de burasıydı. Bu dünyayı cennet ve cehenneme çeviren insanoğlu insandı.

'Melek' ve 'şeytan' diye bilinen. İnsandan farklı varlıklar da yoktu; melek insanın kendisiydi ve şeytan da insanoğlu insanın taa kendisiydi. Kendi hırsına ve ihtirasına kapılanlar, şeytanî duygularla dünyayı cehenneme çevirirken, merhametine ve vicdanına sığınanlar, aşkla üretenler ve sevgiyle çoğaltanlar, paylaşanlar, bu duygularıyla dünyayı cennete çevirmeye çalışıyorlardı." (s. 171)

Bedreddin, tek yaratıcının birbiriyle çelişen farklı dinlerinin mümkün olmadığını, özellikle mezhep ve tarikatların uydurma olduğunu, saltanat için din adamlarının dini böldüklerini ve birbirine düşman ettiklerini ifade eder. Egemenler de bu bölünmeyi, yarışı, rekabeti ve düşmanlığı iyi kullanmışlar, dini yeni bir şekle sokup, saltanatlarını sürdürebilecekleri şekilde yeniden düzenlemişlerdir. İbadetlerin belli bir biçiminin, yeri ve zamanın olamayacağını ancak ve ancak bir arınmanın aracı olabileceğini (s. 26-27) benlik ve bilinç üzerinden somutlaştırarak ortaya koyar. Benliğin yedi katmanını saran dört aşama belirler. Tasavvufi bu söyleme göre birinci aşama 'benim malım benim, senin malın da benim', ikinci aşama 'benim malım benim, senin malın senin', üçüncü aşama 'senin malın senin, benim malım da senin' ve dördüncü aşama 'insanlığın hedefi olan ve ulaşması gereken ideal bir aşamadır -ki 'benim de malım yok, senin de malın yok, mal mülk Allah'ın' yaklaşımıdır (s. 246). Kendi benliğini ve nefsinin aşarak bilincinin üst düzeylerine erişmiş kişilerin algılarının yüksek olduğunu ve böyle kişilerin farklı dinler olgusuna olumlu yaklaşmayacağını dile getirir. Bedreddin'in beden, ruh, nefis ve benlik üzerine ifadeleri, gösterişten ibaret Müslümanlık yaşayanlara yöneliktir ve köleliğe karşı olduğunu dillendirmesine değin konuşma sürer. Nefsinin çukurunda ve benlik zindanında yaşayanların dini kasıtlı olarak çarpıttığı ve maddi çıkarlara uygun duruma sürüklediğinden söz eder (s. 75). Bu insanlar, yalanı din adına söylemekte, fuhşu din adına yapmakta, cinayeti din adına işlemekte, haramı din adına yemekte ve savaşları din adına yapmaktadır. Yedikleri yoksul eti ve içtikleri kan olan bu grup Osmanlı'daki yönetici ve beylerdir (s. 101). Sevgi, hoşgörü ve paylaşımı içselleştirmeyen bu grup şefkatli, merhametli ve cömert olmaktan uzaktır. Benliklerinin zindanında yiten bu kişiler dünyadaki bütün nimetlere tek başına sahip olmak isteyen, bunun için insanları aç ve sefil bırakarak toprakları mülk edinen, çıkarlarına ters düşenleri öldüren, öfke ve kin yeşerten varlıklardır. Bozulma, yozlaşma ve çürüme, Kerbela olayıyla birlikte Muaviye ve Yezid eliyle başlasa da Emevi'den Abbasi'ye, oradan da Selçuklu'ya aktarılarak Osmanlı'ya miras kalmıştır. Halk ise öz gücüne karşı farkın-

dalık oluşturamamıştır. İnsanın kendi emeğine saygı göstermesi ve kendi öz gücüne güvenmesi noktasınd' evrensel özgürlük bilinci ve istenciyle kanıksamaya son vermesi gerektiğini ve anlam üretenin insanın kendisi olduğunu vurgular. İnsan, halkın içinde anlam kazanan bir değer olarak öne çıkarılır. Bedreddin; köleliği kanıksamış, din adamlarının fetvalarıyla kadere ve kazaya iman ettirilerek yoksulluğu kader olarak görmüş olan halkın hakkını savunmak için Teshil adlı kitabı yazacağını belirtir. Çelebi Mehmet'in baskılarına rağmen kitaptan toprak mülkiyeti ve paylaşımı ile ilgili olan bölümü çıkarmayarak ön sözde de halka seslenir. Çünkü romanda Bedreddin, bütün olumsuzlukların ilim ve irfan yoluyla sağduyulu biçimde çözüme kavuşturulmasından yanadır. Bu düşüncesini Teshil'in nüshasını çıkaran Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'e de iletir (s. 223). Tüm Anadolu insanını herhangi bir ayırım gözetmeden ortak bir noktada birleştirmek, haksızlıkla mücadele etmek amacıyla olan iki öğrenci, istemeden de olsa kendilerini bir savaşın ortasında bulacaktır. Sırasıyla Kara Timur, Cüneyd Bey, Aleksander Süleyman ile yapılan savaştan sonra BaYezid ve Şehzade Murat'ın orduları tarafından ele geçirilirler ve acımasızca öldürülürler. Dede Sultan olarak anılan Börklüce Mustafa'nın öldürülmesi, destansı bir anlatımla sunulur. İsa'nın çarmıha gerilme olayına ve İncil'den kimi bölümlere atıfların yapıldığı bu bölümde, ellerinden ve ayaklarından çivilenerek çarmıha gerilen Börklüce Mustafa, onunla beraber savaşan insanların ölümüne tanık olmamak için gözlerini kapar ve 'iriş Dede Sultan iriş!' bağırıldığını duyarak canını verir. Şeyh Bedreddin ise duydukları karşısında İznik'ten ayrılarak Zağra, Dobruca, Silistre ve Eflak'a doğru bir yolculuğa çıkar. Eflak'ta Kral Mirça tarafından mutlulukla karşılanır ve Deliorman'a yerleşir. Burada etrafında toplananlarla komün bir düzen oluşturur, fakat ona yoldaşlık eden biri tarafından Mehmet Çelebi'ye yeri haber verilir. Kendisini Sokrates'le ve onun yargılanması süreciyle birleştirdiği bir mahkemenin sonucunda idam edilir. Asıldığında vücuduna yağın lapa lapa kar ise arınarak yüceltiğini imlemektedir. Böylelikle ussal gücün ve bilgeliğin sembolü olan Şeyh Bedreddin, her türlü hiyerarşi düşüncesini yok sayarak halkın kurtuluşuna kendisini adanmış toplumsal özne olarak kurmaca dünyaya yerleşir.

Sonuç

Şeyh Bedreddin Destanı, yazarın güdümlü sanatına konu olarak seçtiği tarihî bir kişiliğin, kurmaca dünyada toplumsal özneye dönüşümünün izlendiği bir romandır. Kişiliği, eğitimi, öğretileri ve uygulamalarıyla ülküselleştirilen Bedreddin, toplumcu gerçekçi yazarların eserlerinde uyguladığı olumlu kahraman öğretisindeki nitelikleri bünyesinde taşır. Tarihî bir kişilik olarak devlet görevinde kazas-ker olarak bulunması, otoriteye karşı olan girişimi ve yaşamının trajik biçimde sonlanması gibi dikkati çeken yönleri, ideolojik eğilimin bilgi dağarcığıyla bütünleşerek yansıma alanı bulur. Kimi araştırmacılar tarafından sınıf mücadelesinden ve köylü ayaklanmasından uzak olduğu düşünülen bu isyan hareketi, yazar tarafından yazınsal hegemonya⁴ karşısında alternatif bir tarih bilinci oluşturma önerisiyle deformasyona uğratarak Marksist söylemin Şeyh Bedreddin özelinde temellendirilmesi üzerine kurulur. Kurmaca dünyada, kültürel belleğin hatırlama ve canlandırma işlevinin sürece dâhil edilmesiyle halkın kültürel kodlarıyla bütünleşen bir özne profili oluşturulur. Politik kimliğin inşasında önemli olan bu durum, resmî ideolojinin olumsuzladığı Bedreddin'in, hitap ettiği halk tarafından sahiplenilmesini sağlar. Halk; üretime olan katkısıyla değerli bulunan, kendilik bilincinden yoksun ve özerkliğinden ziyade kitlenin içerisindeki uyumuyla var olabilen ve toplumsal özneye ihtiyaç duyan nesnelere durumundadır. Toplumun öznesi durumundaki Bedreddin, kurgusal söylem içerisinde düzene karşı geliştirdiği tepkilerle, köylünün sosyal yapısını değiştirmeye, öz gücünü açığa çıkarmaya ve onları bilinçlendirmeye çabalayan idealist bir kişilik olarak belirir. Yanında yer alanlar olumlu özellikleriyle, karşısında yer alanlar olumsuz özellikleriyle bu öğretilere hizmet edecek biçimde kutupları oluşturur. Şeyh Bedreddin'in öncülük ettiği iyicil kahramanlar, toplumu yeryüzü cennetinin var olacağı bir ütopyaya çağırırken; iktidarı elinde bulunduranlar ve temsilcileri olan kötücül kahramanlar, olumsuz kişilik özellikleriyle toplumu distopik bir sona hazırlayanlar olarak edebî eserin dünyasına konumlanırlar. Sınırlanılmamış mülkiyetsiz topraklar üzerinde tüm insanların kolektif üretilen adaletli biçimde paylaşacağı yeni bir dünya düzeni isteği ve uygulamasına Osmanlı yöneticileri tarafından karşı çıkılır. Mücadelenin sonunda Börklüce Mustafa, Torlak Kemal

4 "Yazınsal hegemonya kavramı Gramscigil bir okumayla egemen ideolojinin baskı ve onayı gerek özgür ve meşru yollarla gerekse ideolojik yanlısamanın araçlarıyla uygulanacağını, edebiyatın da bu anlamda dilediği gibi düzenlenip, amaçlarınınca tasarlandıktan sonra üreteceğini ifade etmektedir." (Somuncu, 2015: 65).

ve Şeyh Bedreddin öldürülür. Bedreddin'in yargılanması sırasında ifade edilen "Mevsim kıştı. Kışın ardı ise bahardı. Tek tek ağaçları öldürseler bile baharı nasıl öldüreceklerdi? Bahar yine gelecek, mutlaka gelecekti. Çünkü bahar yeniden dirilişti." (s. 377-378) tümcelerindeki bahar metaforu, toplumsal öznenin tükenişinden ziyade yeni toplumsal öznelerin gelecekte ortaya çıkacağını ve kültürel belleğin katkısıyla Bedreddin'inle bütünleşeceğini imler.

Kaynakça

Assmann, Jan (2015). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. Ayşe Tekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Aşıkpaşazade (1985). *Âşıkpaşaoğlu Tarihi*. A. Nihal Atsız. (Haz.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Bardakçı, Vehbi (2016). *Şeyh Bedreddin Destanı*. İstanbul: Ozan.

Behiştî Ahmed Çelebi (2016). *Târîh-i Behiştî Vâridât-ı Sübhânî ve Fütûhât-ı Os-mânî II*. Fatma Kaytaz (Haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

İnalçık, Halil (2000). *Osmanlı'da Devlet, Hukuk, Adâlet*. İstanbul: Eren.

Kacıroğlu, Murat (2011). "Tarihin Nesnesinden Kurmacanın Öznesine Şeyh Bedreddin yahut Tarihsel Bir Kimliğin Yeniden İnşası Üzerine", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S. 30. s. 239-274.

Korkmaz, Ramazan (2015). *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit.

Mehmed Neşri (2014). *Kitâb-ı Cihan-Nümâ Neşrî Tarihi II. Cilt*. Faik Reşit Unat; Mehmed A. Köymen (Haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Moran, Berna (2011). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim.

Ocak, Ahmet Yaşar (2013). *Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler yahud Dairenin Dışına Çıkanlar 15-17. Yüzyıl*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.

Oruç Beğ (2011). "Oruç Beğ Tarihi", *Üç Osmanlı Tarihi*. A. Nihal Atsız (Haz.). İstanbul: Ötügen.

Somuncu, Selim (2015). *Romanda Bilgi İktidar İdeoloji*. Ankara: Hece.

Şahin, Veysel (2018). "İstanbul'un Bir Yüzü Romanında Kişiler Dünyası", *Romanda Kişiler Dünyası (Roman Karakterlerinin Doğası Üzerine İncelemeler...)*. Ankara: Akçağ. s. 25-43.

Tatar, Dilara Buket (2014). *Mülkiyet ve Fikrî Mülkiyetin Felsefi Temelleri*. Ankara: Astana.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı (2014). *Osmanlı Devleti'nin İlmiye Teşkilâtı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Azap Ortakları Romanında Tarihi Bir Kişilik ve Kurmaca Bir Kahraman Olarak Şeyh Bedreddin

Sheikh Bedreddin as a Historical Figure and a Fictional Hero in the Novel Azap Ortakları



Öz

Tarih, tarihçinin, geçmişteki olaylardan seçme yaparak ve olayları yorumlayarak oluşturduğu bilgidir. Roman ise tarihi olayları ve kişileri malzeme olarak kullanan kurmacadır. Tarih, yazarın yorumuyla ve anlatma yöntemiyle kurmacaya yaklaşır. Romancı, tarihçiden daha bağımsız hareket eder. Olay ve kişileri hayal gücüyle somutlaştırır, yorumlar, zenginleştirir. Ancak bunu yaparken tarihsel gerçeklerle çelişmemelidir. Şeyh Bedreddin, birçok kurmaca metne konu olmuş tarihi kişilerden biridir. Ona, tarihi kaynaklarda da kurmaca metinlerde de ideolojik bakış egemendir. İncelememize konu olan Azap Ortakları romanında da Marksist ideoloji öne çıkmıştır. Bu makalede Şeyh Bedreddin isyanının Azap Ortakları romanında, tarihi kaynaklar ve yazarın Marksist bakışı doğrultusunda kurmaca gerçekliğe dönüştürülmesi üzerinde durulmuştur. Roman kahramanı Bedreddin'in yaşamı, düşünce ve eylemi, tarihi kaynaklarda anlatılanlarla karşılaştırılmıştır. Romanın olanaklarıyla tarihin yeniden kurgulanması, tarihi bilginin kurmacayla iç içe geçişi, ideolojik bakışın tarih ve kurmaca üzerindeki etkisi incelenmiştir. Toplumcu gerçekçi eserlerdeki tipiklik ilkesinin, Azap Ortakları romanında, Şeyh Bedreddin isyanı üzerinden nasıl kurgulandığı irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: yeryüzü cenneti, tarih ve kurmaca, Şeyh Bedreddin isyanı, Marksist tipiklik.

Abstract

History is a set of information compiled by historians selecting and interpreting certain events and peoples from the past. On the other hand, novel is a work of fiction which uses historical events and figures. History approaches fiction as historians interpret and describe events from their point of view; however, novelists can act more independently than historians. They concretize and enrich events and figures interpreting them in their imagination; however, they must not contradict historical facts while doing this. Sheikh Bedreddin is a historical figure who has been the subject of many fictional texts. He is described from an ideological viewpoint most of the time both in historical and fictional texts and in the novel Azap Ortakları, which is the subject of our study, Marxist ideology comes to the fore. This article deals with how the Revolt of Sheikh Bedreddin is turned into fictional reality in the novel Azap Ortakları in accordance with historical sources and the author's viewpoint. The thoughts, deeds and life of the protagonist, Sheikh Bedreddin, are narrated and compared to the historical sources. In the study, the reconstruction of history using fiction's means, mingling of historical facts with fiction and the effect of ideological perspective on history and fiction are described. Also, the study deals with how the principle of typicality seen in socialist realist novels is fictionalized in the novel Azap Ortakları through the Revolt of Sheikh Bedreddin.

Keywords: earthly paradise, history and fiction, the revolt of Sheikh Bedreddin, Marxist typicality.

Savaş KAYAN

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni,
Millî Eğitim Bakanlığı, Isparta,
Türkiye.

ORCID: 0000-0001-9244-5047

E-mail: bengisu2003@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 05.05.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 11.09.2019

Kaynak Gösterim / Citation:

Kayan, Savaş (2019). "Azap Ortakları Romanında Tarihi Bir Kişilik ve Kurmaca Bir Kahraman Olarak Şeyh Bedreddin", Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 11/22, 235-267. <http://dx.doi.org/10.26517/ytea.383>



Extended Summary

Historic events and figures may sometimes be the subject of a fictional text. However, history and fiction may approach events and personalities differently in regard to facts. The objectivity of history as a science may sometimes be a matter of debate. Because history is written by the rulers of a specific period in which events happen. Fictional texts do not have a mission to state facts; therefore, sometimes a novelist, playwright or poet can narrate a fact in a more objective way than a historian can. History may turn into fiction or vice versa. This study discusses the transformation of Seikh Bedreddin's revolt into fiction based on unofficial history and Marxist viewpoint.

A historical text and a fictional text may deal with a historic event or figure differently as regards facts or may have subjective approaches towards them. The novel "Azap Ortakları" (Partners of Torment) deals with Şeyh Bedreddin's Revolt, which occupies a significant place in the Ottoman history. The novel begins with the confluence of Simavna and Sheikh Bedreddin's father's marriage to a non-muslim woman and his being appointed as the kadı of Simavna. Bedreddin's real name was Mahmut and his childhood days, his education and coming into existence and evolution of his first thoughts are narrated in the novel. Bedreddin, who devoted himself to learning and enlightenment, experienced a crisis in his world of thoughts after his encounter with Sheikh Ahlati. He threw all his books he wrote into the River Nile. He turned over a new leaf and began to learn and think in a new spirit. He passed from madrasah to tekke (islamic monastery) and from being a scholar to be a sheikh. He returned home after Ahlati's death. He did research on history of humanity; he imagined a world where all people were equal, and nobody was superior to another. He witnessed fights for the throne and cruel exploitation of peoples by the rulers of the time. He was close to Yıldırım Bayezid, Timur, Musa Çelebi and Mehmet Çelebi, who were the rulers of the time and had discussions with them on concepts such as power(government), law etc. He struggled to find ways to materialize his ideal way of government; a new system which he imagined and wished for everyone. He accepted the position of cadilesker (a chief judge of the army) which was offered by Musa Çelebi and took sides with a mechanism which he did not approve of. He was sent into exile when Musa Çelebi lost against his brother. He was under surveillance. He and his comrades Börklüce Mustafa and

Torlak Kemal and disciples founded an administrative system in Ortaklar which he wished to extend all over Anatolia. There were no rulers or ruled in Ortaklar where everybody worked and consumed together. People lived a communal life. They refused to pay taxes to Ottoman rulers and began a revolt. They won the first battle against the Ottoman. However, the Ottoman rulers, who had no mercy, set fire to the forest where the rebels hid, putting all the rebels to sword. Börklüce Mustafa and Torlak Kemal were tortured to death. Bedreddin was handed over to the Ottoman Pashas by people whom he thought were his friends

The life and revolt of Bedreddin are narrated in official sources in accordance with the original experiences. The fact that Bedreddin, who was praised for his wisdom, started a revolt is referred to as a social deviation. This study discusses and compares how historical sources and the novel *Azap Ortakları* deals with Bedreddin. The novel is written from a Marxist perspective. The novelist Erol Toy, depicts Bedreddin, who is regarded as a rebel by the official history, benefiting from unofficial historical sources. Dukas, who was a historian, has a place as character in the novel. While official history was written by historians in the presence of the sovereigns, Dukas wrote his historical documents based on his firsthand experiences. Official history is written under the control of the rulers; therefore, it is unreliable. The author tries to shed light on facts through a fictional text and doing this, he predicates his text on the historical work of Dukas. Bedreddin was a man of thought who destitutely struggled to establish a primitive communal system in Anatolia. The theoretical basis of the system which was materialized by his disciples belongs to Bedreddin.

Bedreddin realized that religion was used as a political tool by the rulers. According to him, this is a world of deception. Both the hell and the heaven exist on earth. No man should be subjected to another; no man should be a servant for another. Mankind are able to create a heaven in this world. The system Börklüce established in Ortaklar was a prototype of a heaven on earth. People lived a life of freedom there where everything was used collectively except for one's lover or wife. In a world where there were no states, there would no wars anymore. Law exists in order to prove the rightfulness of the powerful against the powerless

The author develops the novel in accordance with the thoughts of Marx and Engels who, in communist manifesto, advise that all workers unite. People have

nothing to lose; therefore, they must unite and revolt against the ruler. Even though Bedreddin's revolt failed to reach the goal, it left a glimmer of hope for the future. What is certain is that a heaven on earth will be founded one day. Hopelessness is out of question for a socialist realist author.

The author named his novel *Azap Ortakları* (The Partners of Torment) because Bedreddin and his comrades, Börklüce and Torlak are partners of torment in a sense for beautiful days they dreamt of. That is why the town they built was named Ortaklar. There is no such thing as a government which will last forever. Every ruler is finite. The future is labourers's.

Both fiction and fact coexist in the novel. Historic figures also appear in the novel as literary characters. The battle between Timur and Bayezid; the fights for the throne during the interregnum and other historic events at the time are presented as background events which led to the revolt. The existence of a state and power is sure to bring along people who aspire to take possession of them.

Historic events and figures are presented in fictional texts in the light of the author's ideology. Conservative authors describe Bedreddin in their works as an acquisitive man who aspired to gain higher positions and wealth. On the other hand, Erol Toy, who is a Marxist writer, depicts Bedreddin in his novel *Azap Ortakları* as a man of thought and a man with a cause who wished happiness, freedom and equality for mankind. While the texts on Bedreddin written by official historians and conservative writers are similar, those written by socialist writers differ greatly from these.

The author uses language as a tool of propaganda in the novel. Bedreddin and Börklüce aroused crowds through their enthusiastic way of addressing people. Poetry is a means for the writer to get a message across. Many protagonists recite poems accompanied by musical instruments, legendizing facts. After the Legend of Sheikh Bedreddin by Nazım Hikmet, which glorified Bedreddin, his disciples, ideas and deeds, Erol Toy's *Azap Ortakları* does the same.

An equal and free life, which is aspired by the people of the world, is a subject we often see in fictitious texts. Historic events and figures are converted into a literary text benefiting from the opportunities and means of fiction after being refictionalized in accordance with the author's ideology and viewpoint

In some cases, literature can express reality in a more free way as opposed to the fiction of official history. Erol Toy tries to state a fact in his biographical, historical and thesis novel without referring to the official history. However, it is open to question to what extent the author's Marxist ideology can let him do so. Literature benefits from history in that it takes some of its subjects from that source; as a matter of fact, literature sometimes rebuilds history. A socialist author, by fictionalizing his ideology and utopia at the depths of history, can behave like a revolutionist who tries to shape the future.

Giriş

Tarih, toplumların yaşadıkları olayları yer ve zaman göstererek, sebep sonuç ilişkisi içinde, nesnel olarak kayıt altına alan bilim dalı olarak tanımlanır. Ancak tarihçi yaşananların tamamını, her yönüyle ele alamayacağı için bir seçme yapar; bunu yaparken, her ne kadar tarafsız olmaya çalışsa da kendi dünya görüşü, ideolojisi, inancı ve egemen söylemin etkisinde kalabilir. Geçmiş, farklı tarihçilerce farklı yorumlanır ve yazılır. Olayların önem derecesi her tarihçi için aynı değildir.

Olayların tarih adı altında yazıya geçirilmesinde farklı yaklaşımlar söz konusudur. Olayları sınıf mücadelesine ve ekonomik sebeplere dayandırarak inceleyen Marksist tarih anlayışı bunlardan biridir. Engels, Köylüler Savaşı ile bu tarih anlayışının tipik bir örneğini vermiştir. O, tarihî olayların temeline ekonomik durumu koyar. (Fischer, 1990: 115). Marx, "şimdiye kadarki bütün tarihin bir sınıflar mücadelesi tarihi" olduğunu söyler (Öymen, 2007 :3). Lukacs'a göre, "Marksçı tarih felsefesi, insanlığın ilkel komünizmden zamanımıza kadar gösterdiği ilerlemeyi ve aynı yolda bundan sonraki ilerlememizin perspektiflerini kendisine konu olarak alır." (Lukacs, 1987 :11). Marksist anlayışa göre; insanın, toplumların gelişimi ve değişimi ekonomik sebeplerden, sınıf mücadelelerinden bağımsız düşünülemez. Erol Toy, Azap Ortakları'nda Şeyh Bedreddin isyanını Marksist tarih anlayışı açısından ele almış, Osmanlı'daki üretim ilişkilerine ve sınıf mücadelesine de değinmiştir.

Edebiyatın konu olarak en çok yararlandığı alanlardan olan tarih, içinde tükenmez olay ve kahraman barındırmaktadır. Tarihî olay ve kişiler; yazarlar, şairler tarafından yeniden kurgulanarak ve yorumlanarak edebiyat eserlerine konu edilir. Hatta aynı olay veya kişinin farklı yazarlar tarafından, farklı türlerde defalarca ele alındığı da olur. Şeyh Bedreddin, bu tarihî kişilerden biridir. Bedreddin, Nazım Hikmet (Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı), Hilmi Yavuz (Bedreddin Üzerine Şiirler), Ahmet Telli vb. şairler tarafından şiire; Mustafa Necati Sepetçioğlu (Darağacı), Radi Fiş (Ben de Halimce Bedreddinem), Durali Yılmaz (Şeyh Bedreddin Sûfi İsyanı), Erol Toy (Azap Ortakları) tarafından romana; Orhan Asena (Simavnalı Şeyh Bedreddin), Mehmet Akan (Hikâye-i Mahmud-i Bedreddin) tarafından da tiyatroya konu edilmiştir. İncelememize konu olan Azap Ortakları romanında tarihî olay ve kişilere, Marksist bakış egemendir. Bu yazıda Erol Toy'un Azap Ortakları romanında Şeyh Bedreddin, müritleri Börklüce Mus-

tafa ve Torlak Kemal'in düşünce ve eylemlerinin tarihî kaynaklarda anlatılanlarla ne ölçüde örtüştüğü, tarih yazımının güdümselliği de dikkate alınarak, belirlenmeye çalışılacaktır. Ayrıca Bedreddin ve müritlerinin Marksist bir bakışla ideal kahramanlara dönüştürülmesi, "yeryüzü cenneti" olarak adlandırılan, herkesin birlikte çalışıp ürettiği ve tükettiği komünal bir toplum düzeninin hayata geçirilme çabalarının roman sanatının olanaklarıyla nasıl kurgulandığı irdelenecektir.

Erol Toy, Azap Ortakları adlı romanında Osmanlı Devleti'nin I. Murad, Yıldırım Bayezid, Çelebi Mehmed dönemlerinin siyasî, sosyal, tarihî olaylarına da değinerek Şeyh Bedreddin'in hayatını, siyasî ve dinî düşüncelerini, müritleri Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal ile kalkıştıkları yeni bir düzen kurma girişimlerini ve idamlarını destansı bir dille anlatır. Tarihî bir gerçeklik/kişilik, yazarın Marksist ideolojisi çerçevesinde idealist bir kahramana/devrimciye/isyancıya dönüşür. İlk eğitimini babası Kadı İsrail'den alan Bedreddin'in medreseden tekeye, bilim adamlığından şeyhliğe ve isyankârlığa evrilen yolu darağacında son bulur. Yazar, tarihî gerçeklere bağlı kalmaya çalışsa da yeni bir dünya kurmanın verdiği güçle, egemenlere başkaldıran efsanevî bir kişilik oluşturur.

Toplumcu yazar, eserinde sosyal gerçekliği yansıtabilmek, tarihî güçlere somutluk kazandırabilmek için tipik olaylara, kahramanlara, durumlara yer verir. "Tipik ya da temsil edici karakter hem tarihî güçleri kendi kişiliğinde somutlaştırır, hem de kendine özgü nitelikleri ile yaşayan canlı bir birey olur." (Moran, 1994: 49). Erol Toy, Osmanlı'nın Fetret Dönemi'nde meydana gelen bir isyandan yola çıkarak; tarihi belirleyen güçleri, toplumun yapısını, o dönemde tipik olanı ortaya koymaya çalışmıştır. Lukacs'a göre tipik, temsilî bir karakter, yoğun bireyselleştirilmesi sekteye uğramaksızın tarihsel güçleri somutlaştırır ve bir yazarın bu tarihsel güçleri metne aktarması, sanatında "ilerletici" olur. (Eagleton, 2002: 44). Erol Toy, tipik bir kahraman yaratarak geleceği de kurgulamaya çalışır. "Çağının düşünceleri ve yaşantılarıyla dolu olan bir sanatçı gerçekliği dile getirmekle yetinmez, ona biçim verme amacı da güder." (Fischer, 1990: 44).

Tarihçinin, olmuş ve yaşanmış olanı anlatırken belgelere dayanması, nesnel davranması beklenir. "Edebiyat yazarı, insanın kendisiyle ve çevresiyle kurduğu bağda trajik, dramatik ya da komik unsurlardan seçmeler, ayıklamalar yaptıktan sonra bunu dilin bütün olanaklarını kullanarak (söz sanatları gibi) ve belli bir formda (şiir, tiyatro, roman gibi) düzenler" (Yalçın, 2000: 161). Bir tarihî olay veya kişi farklı yazarlar tarafından, farklı bakış açısıyla ele alınabilir. Erol Toy,

Bedreddin'in düşüncelerini ve başkaldırısını mübalağalı bir şekilde över, onu komünizmin tarihteki, ilkel de olsa, ilk teorisyen ve uygulayıcılarından biri olarak yüceltirken; Mustafa Necati Sepetçioğlu, Bedreddin'i Darağacı romanında ihtiraslı, makam ve mevki peşinde koşan, tutarsız kişilikte bir şeyh olarak resmeder. Bu iki yazarın bakış açılarını şekillendiren ana etken, ideolojileridir.

Çalışmada öncelikle Bedreddin hakkında genel bilgi verilecek, Osmanlı'da ve Batı'da görülen isyanlarla Bedreddin hareketi karşılaştırılacak ve tarihin kurmaca yönü üzerinde durulacaktır. Şeyh Bedreddin'in hayatı ve felsefesi; medreseden tekkeye, düşünceden eyleme değişimi; din algısı ve devlet sistematiği hakkındaki görüşleri; isyanı hazırlayan toplumsal olaylar, tarihi kaynaklarda ve romanda anlatılış şekli karşılaştırılarak incelenecektir. Bedreddin ve müritlerinin azap ortaklığı, ütopyik bir toplum düzeni kurma girişimleri; bu sırada yaşanan taht kavgaları ele alınacak, romanın dil ve üslûbu üzerinde durularak çalışma sona erdirilecektir.

Şeyh Bedreddin ve Osmanlı'da/Avrupa'da Köylü İsyanları

Şeyh Bedreddin (1359?-1416/1420) Samona'da (Simavna) doğar. Babası Kadı İsrail ve annesi sonradan Müslüman olan Melek Hatun'dur. Sünnî görüşe uygun, düzenli bir öğrenim gören Bedreddin, Kahire'de Ahlati'den tasavvuf okur ve onun etkisinde kalır. Mısır sultanı Ferec'in öğretmenliğini yapar, onun armağanı olan bir cariye ile evlenir (Anıl, 2009: 87). Akla ve bilime önem veren, kendini sürekli geliştiren Bedreddin, Ahlati ile karşılaştıktan sonra kitaplarını Nil nehrine atar ve Ahlati'nin müridi olarak dervişliğe başlar. Ahlati, ölümünden sonra yerine şeyh olarak Bedreddin'i vasiyet etse de müritler arasındaki anlaşmazlıktan dolayı, o, Edirne'ye, baba ocağına döner (Anıl, 2009: 88-89). Edirne'de hükümdarlığını ilan eden Musa Çelebi tarafından kazaskerliğe getirilir. Mehmet Çelebi'nin iktidara gelmesiyle İznik'e sürülür ve müritleri Börklüce Mustafa, Torlak Kemal ile Aydın ve Manisa'da başlattıkları isyanın neticesinde yargılanır ve idam edilir.

Bedreddin, "en iyi Anadolu ve Mısır medreselerinde yetişmiş bir âlimin saygınlığını, Selçuklu sultanlarının soyundan gelen bir adamın nüfuzunu, aynı zamanda da katı bir mutasavvıfın etkisini ve göçebe babaların kerametlerini şahsında birleştir"ir (Balivet, 2000: 73). Bunun yanında, "Osmanlı resmî ideolojisi içinden gelmiş bir devlet adamı olmasına karşılık, Osmanlı resmî ideolo-

jisine karşı gelen düşünce arayışı ile ortaya çıkan ilk ve son insandır.” (Yalçın, 2000: 173). Eşitlikçi, paylaşımcı bir ideoloji ile ve mesih/mehdi kimliğiyle, 13. yüzyıldaki Babai İsyanı, 16. yüzyıldaki Şahkulu ve Şah Kalender isyanları gibi, Bedreddin’den önce ve sonra birçok isyan olmuştur (Ocak, 2013: 199). Ancak Bedreddin bilgin kişiliği, ortaya koyduğu düşünce ve eserleriyle, resmî ideolojinin içinden gelip ona başkaldırmasıyla diğerlerinden ayrılır.

Devletin kendi içindeki anlaşmazlıklar ve kavgalar, merkezden uzağın denetimini güçleştirir. Feodal düzenin temsilcisi durumundaki beylerin halktan aldıkları vergileri arttırmaları hoşnutsuzluğa neden olur. Bu sırada ortaya çıkan bir şeyhin ve müritlerinin, herkesin kazandığının, ürettiğinin kendisinin olması gerektiğini söylediğinin işitilmesi yankı bulur ve devlete karşı homurtuları yükseltir. “Ekonomik krizlerin yaşandığı dönemler toplumlar için hem sıkıntı hem de özgürlük olanakları barındıran dönemlerdir.” (Çoban, 2018: 200). Osmanlı Devleti, kendi içindeki çatışmalar, taht kavgaları; dışarıda Bizans, Timur tehlikesi ve devrin kargaşa ortamında patlak veren Bedreddin-Börklüce ayaklanması ile baş edip imparatorluğa doğru gitme yolundadır. Yıldırım’ın, Ankara’da Timur’a yenilmesi, tutsak düşmesi ve ölümü üzerine şehzadeler arasındaki taht kavgası, artan vergiler vb. Bedreddin’in düşüncelerinin etkisini artırır ve ayaklanma için uygun bir ortamın oluşmasını sağlar. Eşitlik, özgürlük gibi kavramlar insanların ortak ülküsüdür. Toplum, baskı altında kaldığı dönemlerde “kolektif bellekte sakladığı ütopyalara yeniden çağırır.” (Çoban, 2018: 166).

Bedreddin ve müritlerinin ayaklanmasına benzer köylü isyanları 14. ve 15. yüzyıllarda Avrupa’da da görülmektedir. Bu hareketler, “dinî öğretiden kaynaklanan, ama bunu ‘ilkel komünist’ diyebileceğimiz paylaşımcı bir anlayışa göre yorumlayan” hareketlerdir. Bedreddin’in çıkışına çok yakın tarihlerde Bohemya’da Jan Hus hareketi baş göstermiş, Jan Hus 1415’te, Bedreddin 1420’de idam edilmiştir.” (Belge, 2009: 65). Bedreddin’le arasında benzerlik kurulan bir diğer kişi de Thomas Münzer’dir. Münzer, “eşit bir toplum kurarak tüm zenginlikleri halk arasında paylaştırmak, böylece çelişkileri, karşıtlıkları ortadan kaldırmak amacıyla köylü kitlelerini Kilise ve soylu sınıfa karşı ayaklanmaya çağırır.” (Gürsel, 2018: 58). Bedreddin ve Münzer önder kişiliklerinin yanı sıra akli öne çıkarmalarıyla ve din karşısındaki tutumlarıyla da benzeşirler. 1525’te idam edilen Münzer’e göre iman, aklın insanda ete kemiğe bürünmesidir ve Hristiyan olmayanlar da iman sahibi olabilirler. İnsan, akıl sayesinde tanrısallaşır. Münzer, cenneti

öteki dünyada değil, bu yaşamın içinde aramak gerektiğini; iman sahibi olanların yapması gerekenin, cenneti, Tanrı'nın krallığını dünya üzerinde kurmak olduğunu belirtir. Öteki dünya, cennet diye bir yerden söz edilemeyeceğine göre, cehennemden ve lanetlenmeden korkmaya gerek yoktur. (Engels, 1967: 78).

İnsanlar, benzer koşulların oluşması ve eşitlikçi toplum düzeni özlemlerinin coşkusuyla önder bir kişinin çevresinde egemen yapıya başkaldırırlar. Avrupa'da ve Osmanlıdaki örnekler de göstermektedir ki, dini kurumlar ve din adamları genellikle iktidar mekanizmasıyla ideolojik bir aygıt olarak hareket etmekte, ancak bir kısım din bilgini de eşitlik, özgürlük için ortaya çıkan isyanlarda başat rol üstlenebilmektedir.

Tarihin Kurmacalığı, Edebiyatın Gerçekliği

Tarihi olaylar ve kişiler romana kaynaklık edebilir. Yazar bir gerçeklikten yola çıksa da kurmaca dünyasını dilediğinde oluşturabilir. Bir dönemin gerçekliğini anlatmak, bilgi vermek, nesnel olmak gibi nitelikleri olması düşünülen tarih, tarihinin yorumuyla yazıldığı için öznelikten tamamıyla kurtulamaz. Bu nedenle "vesikalarla oluşturulmuş tarih dışında, her an ispatlanabilecek bir geçmiş söz konusu değildir" (Çelik, 2002: 51). Geçmiş, çok farklı yaklaşımlarla, bazen çelişkili yorumlarla ele alınır. İktidarların bakış açısından yazılan tarih, resmî; iktidar dışında, karşısında yazılan tarihler de gayri resmî tarih olarak adlandırılır. Romanda resmî ve gayri resmî tarihlerin yazılışları, olaylar ve kahramanlar aracılığıyla somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Bedreddin hakkındaki resmî tarihleri de yazan yazmanların durumu şöyle betimlenir: "Bilginler ve konuşmaları yazmakla görevlendirilmiş yazmanlar, saygıyla dikildiler yöresinde. Timur işaret verdi. Oturdular. Yazmanlar, ellerinde divitleri ve parşömenleri, kâğıtların düzgün durmasını sağlayan altlıklarıyla yerleştiler." (Toy, 2008b: 40). Hükümdarın huzurunda, onun hoşuna gitmeyecek olayların yazılması, yorumların yapılması düşünülemez. "Tarih iktidarın söylemidir, iktidarın boyun eğdirmek için kullandığı vecibelerin söylemidir; aynı zamanda görkemin söylemidir ki bu, iktidar bu yolla büyüler, korkutur, devinimsizleştirir. Kısacası bağlayan ve devinimsizleştiren iktidar, düzenin kurucusu ve teminatıdır ve tarih tam olarak, düzeni sağlayan bu iki işlevin güçlendirileceği ve daha etkili kılınacağı söylemdir." (akt. Çoban, 2018: 154). Devletler, tarihi de ideolojik bir aygıt olarak kullanabilirler. Tarih, iktidarlar tarafından yazıldığı için her zaman kurmaca bir yönü vardır. Tarih de edebiyat da "bir yaratıcı tarafından, yeniden onun bakış açısı, birikimi, kültür düzeyi, döne-

me ait hâkim görüşler ve kabuller açısından meydana getiril(ir) ” (Yalçın, 2000: 159). Tarihçinin/yazarın ve kabullerin değişmesi, geçmişteki kişi ve olayların ele alınışını da değiştirmektedir.

Osmanlı vakanüvisleri olayları, tahlil ve tenkitten uzak, mevcut iktidarın gölgesinde kaydetmişlerdir. “Çoğu vakanüvis birbirinin taklididir.” (akt. Çelik, 2002: 58). Bedreddin isyanını yazan vakanüvislerin çoğu birbirlerinin yazdıklarını tekrar etmişlerdir. Dukas, Bedreddin isyanını Osmanlı tarihçilerinden farklı anlatır. Bizans tarihçisi Dukas, eserinde Börklüce Mustafa hakkında da bilgi verir. (Ocak, 2013: 190). Erol Toy Azap Ortakları’nda, resmî tarih yazıcılarının karşısına, gayrimüslim bir tarihçi olan Dukas’ı koyar. Bir roman kişisi olarak Dukas, isyancıların yanında yer alır ve yapılanları, yaşananları gelecek kuşaklara ulaştırmak için kayıt altına aldığını söyler: “Bizim istediğimiz, bir iyice gezip dolaşmak ve dahi gördüğümüz her şeyi yazıp, gelecek kuşaklara, yeryüzü Cennetinin nice kurulduğunu bir iyice anlatmaktır.” (Toy, 2008c: 228). Anlattıklarının gerçekliğini arttırmak için, bir tarihçi olan Dukas’a da roman kahramanları arasında yer veren, vakanüvislerin iktidar korkusunu eleştiren yazar, roman kahramanı Dukas’ın da isyana duygusal yönden taraftar olduğunu belirttiği cümleleriyle, tarihin hangi açıdan yazılırsa yazılsın, bir roman kadar kurmaca olabileceğini, nesnel bir tarihin mümkün olamayacağını da ortaya koyar.

Tarihçi, nesnel olmak ve bir döneme ışık tutmak iddiası taşısa da yazdığı metin belli ölçüde kurgudur. Foucault, tarihin hiçbir zaman nesnel olamayacağını, çünkü tarihin tarihçiden, tarihçinin de kendi zamanından ya da kültürel bağlamından bağımsız olamayacağını ileri sürer. (Munslow, 2000: 184). Tarihçi de duyguları, düşünceleri, inancı, ideolojisi olan bir insandır. Belli bir kültür ve tarih görüşü ile yetişmiştir. Tarihsel gerçeklik de -her tarihçi, gerçeği dile getirdiğini iddia etse de- kurguya dayanır. Sanatçının ise eserinde nesnel olmak, doğruları söylemek gibi bir yükümlülüğü yoktur, onun önceliği bir sanat eseri ortaya koymaktır. “Sanatkâr, bir yandan geçmiş dönemlere ruh üfleyerek can verirken diğer taraftan konu aldığı tarihî dönemi şu veya bu seviyede yansıtan kurmaca bir metin ortaya koy(ar) ” (Gariper&Küçükkoşkun, 2007: 161). Sanatkâr, kurmaca metni içinden tarihteki bazı gerçekliklere göndermeler yapar; okura tarihin kurmaca, romanın da gerçek taraflarının olabileceği izlenimini verir.

İlk baskısı 1973 yılında yapılan Azap Ortakları, Şeyh Bedreddin’in doğumundan ölümüne dek yaşamını, öğrenimini, düşünce ve inanç dünyasını, eylem-

lerini anlatan biyografik bir romandır. Eser, İsrail Gazi'nin, Simavna Kalesi'ni fethetmesi ve kalenin Rum beyinin kızı Ancel (Melek) ile evlenerek Simavna'ya kadı olarak atanması ile başlar. Bedreddin'in Serez'de asılmasıyla sona erer.

Romanda anlatıcı üçüncü kişidir. İlahi bakış açısının baskın olduğu eserde yazar, anlatıcı aracılığıyla kendi duygu ve düşüncelerini ortaya koymaya çalışır. Yazar, anlatma görevini bazı bölümlerde roman kahramanlarına bırakır, olayları yaşayanların görgü tanıklığına başvurur. İki savaşçı gazi Abdal Boga ve Cavlak Toga'dan Murat Hüdavendigar'ın şehit edilmesini, yerine Yıldırım Bayezid'in geçişini öğreniriz. Bayezid'in Ankara Savaşı'nda Timur'a yenilişi ve esir düşmesi sonucu oğulları Süleyman, Musa, Mehmet Çelebi arasında çıkan taht kavgası, romanın ana konusu olan Osmanlı'ya karşı Bedreddin-Börklüce ayaklanmasının koşullarını oluşturan olaylar dizisi olarak verilir. Fetret Devri'nin kargaşası içinde yaşanan olumsuzluklar, arttırılan vergiler yoksul halkın karşısına bir yeryüzü cenneti vaadiyle çıkan Bedreddin'in düşüncelerini eyleme dökmesi için fırsata dönüşür.

Azap Ortakları, Bedreddin'in medreseden tekkeye ve devlet adamlığına giden hayatını; emek, sömürü, başkaldırı, kardeşlik, eşitlik, paylaşım kavramları üzerine düşüncelerini ve bu düşüncelerin eyleme dönüşmesini merkeze alan bir romandır. Yazar, tarihî olay ve kişileri de arka plana alarak anlatısının gerçekliğini, mesajının inandırıcılığını arttırmaya çalışır. Romandaki kişi kadrosunun çoğu tarihî gerçekliğe sahiptir: Yıldırım Bayezid, Musa Çelebi, Mehmet Çelebi, Süleyman Çelebi, Timur, Şeyh Bedreddin, Börklüce Mustafa, Torlak Kemal, Şeyh Ahlati, Dukas, Kaygusuz Abdal vb.

Azap Ortakları, olay ve kişilerin tarihî gerçekliğe sahip olmaları dolayısıyla tarihi roman özelliği göstermektedir. Tarihî olay ve kişiler, yazarın hayal gücü ile somutlaştırılmış, romanın olanakları içinde yeniden kurgulanmıştır. Tarihî romanda, tarihî gerçekliğe sahip kişiler tamamıyla arka planda kalabilecekleri gibi kısmen ön planda da yer alabilirler. Hangi kahramanın arka planda kalacağını, öne çıkacağını, yazar belirler (Belge, 2009: 86). Bedreddin, roman boyunca öne çıkan yüceltilmiş bir kahramandır. Börklüce Mustafa, Aydın'da şeyhinin düşüncelerini eyleme geçirirken öne çıkar. Yıldırım Bayezid ve şehzadeleri, Timur, Ahlati ise Bedreddin'in düşünce ve eylemlerini ortaya koyabilmesi için birer aracı görevi görür. Tarihî gerçekliğe sahip roman kişisi, romancının yorumuyla şekil verilerek kurmaca bir kahramana dönüştürülür. Ortaya çıkan kahramanın

özellikleri, yazarın bakış açısını yansıtır ve tartışılmaya açıktır (Belge, 2009: 86). Yazarlar, dünya görüşleri, inançları, sanat anlayışlarıyla tarihsel kurmaca metne dönüştürürler. Bedreddin, Azap Ortakları ve Darağacı romanlarında tarihî gerçekliğinin ötesinde, yazarların bakış açılarıyla şekillendirilmiş iki farklı kişi olarak karşımıza çıkar.

Romanını Marksist bakış açısıyla yazan Erol Toy'un Osmanlı'ya bakışı olumsuzdur. Sömüren, devşiren, taht için kardeşini bile katleden zalim Osmanlı'ya karşı başkaldıran, başka bir dünya düşleyen şeyh ve müritleri her fırsatta övülür. Resmî tarihin kurmacalığı karşısında, gayri resmî tarihin verilerinden yola çıkarak özlemine duyduğu geleceğin toplum yapısını tarihin derinliklerinde kurgulayan yazar, sanat eseri vasıtasıyla tarihi yeniden yazmaya koyulmuştur.

Şeyh Bedreddin'in İdeal Tipe Dönüşümü

İdeal tip, "önemli karakterler, temel güçler ve insan doğasının en derin katmanları" olarak görülen kahramanlar için" (Williams, 1990:82) kullanılan bir kavramdır. Toplumcu yazar, eserinde sosyalist gelecekteki insanın özelliklerini ortaya koymaya çalışır. Yazar da kahramanı da bir devrimci gibi hareket eder. Siyasi, tarihî bilince sahip karizmatik bir kahraman önderliğinde sömürüye, baskıya başkaldırını teşvik eden eserlerde sınıfsız, ideal bir toplum yapısı inşa edilir.

Toplumcu gerçekçi eserlerde planlanmış bir geleceğin adamları olarak "olumlu kahraman"lar tercih edilir. "Politik erdemin mükemmel bir temsilcisi olarak okurda saygı uyandıracak, okurun gıpta ederek benzemeye çalışacağı bir örnek", "kendini görevine adanmış, nefesine hâkim", "bir yol gösterici, bir lider" (Moran, 1994: 55-56) olarak Bedreddin, idealize edilmiştir. Çalışkan, vaktinin çoğunu okuyarak geçiren, sorgulayan, bilginin tutsağı bir öğrenci olan Bedreddin'in, Molla Turhan'ın dersindeki, "Hocasını aşmayan öğrenci, öğrendiğine hıyanet etmiştir. Bir öğrenci, hocasını aşmaya debelenmedi mi, bilim durur." (Toy, 2008a: 57) sözleri dikkat çekicidir. Egemenin halk için çalışması gerektiğini düşünen Bedreddin, gereksiz harcamaları hoş karşılamaz. Daha romanın başlarında, genç bir öğrenciyken yaşananlara itiraz eden yapısı, ileride devlet sistematığıne başkaldıracağına ipucunu verir. Bayezid'in düğününde, "beyliğin hazinesine girip, halkın gelişmesine harcanması gereken değerler(in), bir kibir ve göz boyama aracı olarak çarçur edil"mesini hazmedemez (Toy, 2008a: 78). Sıradan bir insanın hatasının, sadece kendisini etkileyeceği için hoş görülebileceği;

bir hükümdarın hatasının ise tüm halkı etkileyeceği için hoş görülemeyeceği düşüncesindedir.

Bedreddin, hükümdarların da haramilerin de önünde eğilmez. Mısır'a giderken, yolunu kesen haramiler karşısında bile soğukkanlılığını korur. Onun bu yiğit duruşu haramibaşını ağlatacak denli etkiler ve harami, yol boyunca Bedreddin'e koruyuculuk eder. Onun; Yıldırım, Timur, Mehmet Çelebi karşısındaki tutumu da etkileyicidir. Hükümdarlara da birer ölümlü, sıradan insan gözüyle bakar, karşılarında sözünü sakınmaz. Kendini sadece Tanrı karşısında kul kabul eder ve hiçbir efendi tanımaz. Teslim oluşunda, yargılanışında ve idam edilmişinde de mağrur tavrı sürer.

Bedreddin, inandığı doğrular için bütün bilgi birikimini feda eder. Sabit fikirli değildir. Evrilebilir. Ahlati ile karşılaşıp tekkeye adım attıktan sonra bütün kitaplarını Nil nehrine atmaktan çekinmemiştir. "Oldurduğumu öldürdüm... Yarattığımı yitirdim... (...) Benim kitabım yok bundan öte... Kitap benim..." (Toy, 2008a: 267) der. Öğrenmeye, yaşamaya yeniden başlar.

Dönemin devlet adamları Bedreddin'in bilgeliğini takdir ederler. Yıldırım Bayezid, tutsak olarak getirildiği Timur'un huzurunda, Bedreddin'in zamanında kendisine verdiği öğütleri tutmadığı için pişmanlığını dile getirir. Timur, Bedreddin'i Şeyhülislamlığa getirmek istediğini ancak, dünya görevlerinden vazgeçtiği için kabul etmediğini söyler (Toy, 2008b: 63). Timur'un, damadı olarak da görmek istediği Bedreddin, devletin en yüce görevleri ayaklarının altına serilmişken, Ahlati şeyhinin çağrısına uyarak oradan ayrılır (Toy, 2008b: 222). Bu romandan altı yıl sonra yayımlanan, Sepetçioğlu'nun Darağacı'nda ise Bedreddin, makam sevdalısı bir kişi olarak çizilmiştir.

Kadı İsrail oğlu Mahmud, medrese eğitimini, özel çabasıyla ilerletir ve katıldığı her tartışmada daha da ünlenir. Emir Buhari tarafından kendisine İslam dininin bedr'i (ay) anlamında Bedreddin adı verilir (Toy, 2008a: 127). İbni Haldun ile fikir alışverişinde bulunurlar. Berkok'un oğlu Ferec'e öğretmenlik yapmaya seçilir. Bedreddin, "eski ustaları, kendi dillerinden, eski kitaplarından okumuştur." (Toy, 2008a: 216). Ahlati ile tanıştıktan sonra bütün öğrendiklerini sorgular, düşüncelerini yeniden şekillendirir; Tanrı'yı insanda bulur.

Bedreddin, romanda ideal, yüceltilmiş bir kahramandır. Ancak onun yüceliği, halkın yanında yer alıp halkın daha iyi yaşam koşullarına sahip olabilmesi

için mücadele etmesindedir. Behçetü't-Tevarih, Aşıkpaşazade Tarihi, İbn-i Arabşah'ın Ukûdü'n-Nasiha'sı gibi kaynaklarda (Yaltkaya, 2001: 79-84) Bedreddin'in kendini mehdi, peygamber, padişah olarak ilan ettiği/edeceği söylene de romanda bununla ilgili ifadeler yer almaz. Bedreddin, romanda Bayezid Paşa tarafından Tanrı ile ilişkisini kesmiş, kendini Tanrı olarak gören ve müritlerine peygamberlik dağıtan (Toy, 2008b:348) biri olarak tarif edilir. Resmî tarihlerde yazılanlarla egemenlerin Bedreddin hakkındaki görüşleri örtüşmektedir.

Yazara, anlatıcı aracılığıyla Bedreddin'in sürekli övülmesi yetmez. Ahlati; Börklüce, Kemal gibi müritleri; Timur, Bayezid gibi hükümdarlar, olumsuz bir din adamı olarak çizilen Kâmil Sofu bile, Bedreddin hakkında olumlu düşünürler. Bedreddin, Timur'la uzun uzun konuşur, konuşmalarında sözünü sakınmaz. Timur'un da devletin de bir gün yıkılacağını, düzenin bu şekilde işlediğini, egemenliğin başka egemenliklerin yıkılmasıyla sağlandığını veya devam edebildiğini söyler. Hükümdarlar karşısında da düşünceleriyle, sözleriyle üstün gelir.

Bedreddin, halkın gözünde yücel(til)miş bir kişiliktir. Honaz'da yaşlı bir kadınla karşılaşınca, yaşlı kadın Bedreddin'i konuk etmek ister. Çünkü yoksuldan yana olan Bedreddin, büyüklenip onu küçümsemeyecektir. Kadın, tek tavuğunu misafirleri için keser. Yolda, halktan aldığını fazlasıyla ödeyen Bedreddin, oradan ayrılırken kadının kümesine yanlarındaki tavukların tamamını bırakır. Aldığı bire, çokla karşılık verdiği bu olay, Bedreddin hakkında keramet hikâyeleri oluşturacak niteliktedir. Resmî tarihin ve muhafazakâr bakışın aksine Erol Toy, bir destan kahramanı yaratmak için uğraşır.

Erol Toy, Bedreddin'i yüce bir kişilik, din ve bilim alanında bir üstat ve öncü, devrimci mücadelenin Anadolu'daki ilk önderlerinden biri olarak ele almıştır. Herhangi bir hatası, olumsuz davranışıyla karşılaşmadığımız roman kahramanı Bedreddin, Azap Ortakları'nda da Nazım Hikmet'in Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'ndaki devrimci düşünce adamı kimliği ile yer alır. Yazar komünal düzene, Bedreddin'e ve yoldaşlarına hem bir övgü düzmüş hem de bir ağıt yaktır. Bedreddin ve müritlerinin mücadelesi roman türünde de destanlaştırılmıştır.

Medreseden Tekkeye, Düşünceden Eyleme: Marksist Romanda Kahramanın Tipikleşmesi

Okuma, öğrenme iştiağıyla dolu olan Bedreddin'in, her okuduğu kitapla duygu ve düşünce dünyasında değişiklikler olur. Tarihî olayları, insanın varoluşunu, dinleri, devletlerin ortaya çıkışlarını sorgular. Din bilgisi yanında tarih, felsefe, sosyoloji, tıp bilimi alanlarında da kendini geliştirir. Her problemi akıl yoluyla çözmeye çalışır. Şeyh Hüseyin Ahlati, Bedreddin ile görüşmek istediğinde, Bedreddin irkilir, çünkü onun şeyhlerle, tarikatlarla işi yoktur. Ancak bilimi her şeyin önüne koyan Bedreddin, Ahlati'nin sevgi, hoşgörü üzerine söylediklerinden etkilenir. Alay ettiği çile ve dervişliğe soyunur. Ahlati ile "bir hücrede, günışığından yoksun, günlerce yemeden içmeden, düşün"ür, çile çeker (Toy, 2008a: 250). Bedreddin'in kuşku, deney, bilim üzerine kurulu olan düşünce sistemi sevgi, inanç, sezgi ile gelişir. Tanrı'yı insanda bulan Mansur'un yoluna girer. Mevlâna ve Şems arasındaki ilişkinin benzeri, Bedreddin ve Ahlati arasında karşımıza çıkar. Ahlati, Bedreddin'in gerçeğe ulaşmada kendisini de geçtiğini görmekte ve onu "çağının Mansur"u olarak adlandırmaktadır (Toy, 2008b: 84). Babası Kadı İsrail, oğlunun tekke yoluna girdiğini öğrenince endişelenir, durum hakkında bilgi almak üzere bir adamını Bedreddin'e gönderir. Bedreddin'in cevabı kesindir. Uzunca bir süredir, dervişliğe soyunmuştur ve bundan sonra, vazgeçmeye niyeti yoktur. Görkemde bulamadığını, yoksunlukta bulmuştur (Toy, 2008a: 296). Bedreddin, baba evi Edirne'ye döndüğünde ise Kadı İsrail, durumun korktuğu gibi olmadığını anlar. Bedreddin, yine sapkın düşüncelerden uzak, bilgiye önem veren bir anlayışa sahiptir. Bedreddin'deki değişiklik sadece yöntemdedir.

Bedreddin, bir şeyh olsa da düşünceleriyle alışılmışın dışına çıkar. İnsanların bu dünyada nasıl mutlu olabileceklerini düşünür. Devletlerin nasıl kurulup yıkıldıkları, hukuk, emek, egemen, sömürü, eşitlik gibi konular üzerine kafa yorar. Bir şeyh olarak cennetin de cehennemin de bu dünyada olduğunu düşünür ve insanlar için yeryüzünde cenneti inşa koyulur. İnanç konusunda tutucu değildir. Genel anlayışın dışında bir din, tasavvuf anlayışına sahiptir. Medresede başlayan öğrenimi, tekkede yöntem değişikliğine uğrar. Bedreddin, ilim adamı kişiliğini şeyh olarak devam ettirir.

Okuduklarıyla, gözlemleriyle, hükümdarlarla ve bilginlerle/şeyhlerle yaptığı sohbetlerle düşüncelerini olgunlaştıran Bedreddin, düşüncelerinin eyleme geçirilmesi gerektiğinin farkındadır. "Yığınlar öğrenmeli egemenliğin ne olduğunu.

Ve dahi bunun ekonomik bir anlam taşıdığını. Bilmiyorlarsa, el adına değirmene su taşıyorlar, demektir. O bakımdan, görevimiz çok... İnsanlara emeğin değerini anlatmalıyız.” (Toy, 2008b: 79). İnsan, emeğine sahip çıkmalı, emeğinin sömürülmesine izin vermemelidir. Marx, Kapital’de, emeğin geniş ölçüde toplumsallaşmasıyla mülksüzleştirilecek olan kimsenin, kendi hesabına çalışan bir emekçi değil, birçok emekçiyi sömüren bir kapitaliste dönüştüğünü söyler. “Bu dönüşüm sürecinin bütün avantajlarını sömüren ve tekellerine alan büyük sermaye sahiplerinin sayılarındaki sürekli azalmayla birlikte, sefalet, baskı, kölelik, soysuzlaşma, sömürü de alabildiğine artar; ama gene bununla birlikte, sayıları sürekli artan, birleştirilen ve örgütlenen işçi sınıfının başkaldırmaları da genişler yaygınlaşır.” (Marx 2011: 727). 1400’lerin başında Osmanlı’da tam bir kapitalizmden ve işçi sınıfından söz edilemese de yine bir sömüren ve sömürülen vardır. Halk, emeğinin karşılığını alamamakta, beylerin baskısı altında ürettiğinin çoğunu vergi olarak vermeye zorlanmaktadır. Koşullar oluştuğunda sömürülen halk yığınları sömürü güçlerine karşı birleşeceklerdir.

Sömürünün farkında olmak yeterli değildir, eyleme geçmek gereklidir. Yeryüzünden sömürünün ortadan kalkması için mücadele edilmelidir. Üreten ve dahi yaratan birleştiğinde yeryüzünün en yüce gücü olacaktır. (Toy, 2008b: 190). Marx ve Engels’in 1848’de yazdıkları Komünist Manifesto’daki düşüncelerin benzeri, Erol Toy’un romanında, 1400’lerin Anadolu’sunda bir şeyh tarafından dillendirilmektedir. Üreten işçiler birleşerek sömürüye karşı mücadele edebileceklerdir. Yazar, özlemini duyduğu komünal yaşamı Bedreddin’in düşünceleri ve Marksist düşünce arasında benzerlikler kurarak geçmişte kurgular.

Marx’a göre insanların ahlâkî, dinî ve felsefi kanaatleri; düşünce, eylem ve politik davranışları ekonomik faktörlerle belirlenir (Wood, 2017: 142). Marksist düşüncedeki altyapının üstyapıyı belirlemesi meselesine Bedreddin, çoktanrılı dinleri, toplumların ekonomik kaynakları ile ilişkilendirerek değinir. Ona göre toplum, ekonomisini topraktan karşılıyorsa tanrısı da toprak ve gökyüzünde oluşmuş, ticaret öne çıkıyorsa buna bir de deniz eklenmiştir (Toy, 2008b: 111). Toplumların ekonomik yaşamları, inançlarına, sanatlarına vb. de yön vermektedir.

Dünya işlerinde gözü olmayan Bedreddin, Musa Çelebi’nin kazaskerlik teklifini kabul eder. Ancak Satu ve Börklüce ile kazaskerliği kabul edip etmeme meselesini uzun uzadıya tartışırlar. Bedreddin, yönetime yakın olarak sömürü dü-

zenini engellemeye çalışacaktır. Şiddet taraftarı değildir, öncelikle ikna yolunu tercih eder. Çarkın bütününe değiştirmek için Musa Çelebi'yi de düşünceleriyle etkileyebileceğini düşünmektedir. Toplumda bilge, âdil, yoksuldan yana görülen Bedreddin'i, Börklüce de teşvik eder. Mademki o makama biri getirilecektir. Hüküm veren kişinin niteliği de önemlidir. Bedreddin, yönetim çarkının işleyişini öğrenmeleri ve adaletsizliklere müdahale etmeleri için çeşitli bölgelere kendi öğrencilerini kadı olarak atar. Adalet, güçlüden, beyden yana değil, haklıdan yana işlemeye başlayacaktır. Romanda bu durum bir olayla örneklendirilir. Alatan adında bir çiftçi, arttırılan bey hakkını vermediği için Makbul Ağa tarafından dava edilir. Kaybetmesine kesin gözüyle bakılan davada, kadı, dava edilen köylü Alatan'ı haklı bulur. Mültezimle¹ reayayı eşit tutan "kadı"nın bu davranışı, köylünün kendine güven duymasını sağlar. Kul, kendinin bey ile eşit olabileceğini görmüştür.

İnsanların gereksiz yere ölmesini istemeyen Bedreddin, zamanı geldiğinde, egemenlere karşı başkaldırmadan efendi kul ayrımının kalkmayacağını da bilmektedir. Efendi efendiliğinden kendiliğinden vazgeçmek istemeyecektir. Ayaklanmanın gerekliliğini Bedreddin, mürdi Satu'ya şöyle ifade eder:

"-Kıyamsız olmaz mı gelişme Bedreddin Şeyh?

-Olmaz Satu emmimiz... Olmaz... Neden dersen, egemen, egemenliğini kıyamsız vermez de ondan. Sen kıyam etmesen annacındaki edecektir... tüm zulüm araçları, o'nun elindedir... Askerinden tekkesine..." (Toy, 2008b: 249).

Mehmet Çelebi, Musa Çelebi'yi saf dışı bıraktıktan sonra Bedreddin'i bir miktar maaş karşılığında İznik'e sürer. Günlük bir yük akçe ücretle emekliye sevk edilen Bedreddin, Anadolu'ya sürülmesiyle, kavgayı oradan başlatmaya karar verir (Toy, 2008b: 320) ve dervişlerini çeşitli bölgelere yollar. Yolsuzluk, haksızlık karşısında halka öğütler verilmesini, zamanı geldiğinde karşı koymaları için onları örgütlemelerini ister. Yoksulun kendi düzenini kurabilmesi için mücadele etmesi gerekecektir, hükümdardan en alttaki beylere kadar bütün egemenler

¹ Vergilerin üçüncü kişiler aracılığıyla toplandığı bir sistem olan iltizam, tımar sisteminden sonra uygulanmaya başlanmıştır. Bedreddin'in yaşadığı dönemde bu sistemin uygulandığına dair kesin bir bilgi yoktur. "İltizamın Osmanlı dünyasında ne zaman başladığı tam olarak bilinmemektedir. Uygulamasına ait ilk örnekler XV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülür." (<https://islamansiklopedisi.org.tr/iltizam--vergi>, 19.04.2019) ; İltizam sisteminin Osmanlı İmparatorluğu'ndaki başlangıcı kesin olarak bilinmemekle beraber Hammer, bunun Fatih Sultan Mehmed zamanında Sadrazam Rum Mehmed Paşa tarafından uygulandığını belirtmektedir." (Aktan, 1991: 74)

elinde bulundurdukları zenginlikten kendileri isteyerek vazgeçmeyeceklerdir. Zaman, artık eyleme geçme zamanıdır (Toy, 2008b: 360). Börklüce önderliğinde Anadolu'da, Botog önderliğinde Urumeli'nde örgütlenilip eyleme geçilecektir. Eylem, bir saldırı değil, halkın emeğine sahip çıkması, egemene vergi vermeyi reddetmesi, kul olmaya karşı durması şeklindedir. Ancak Bedreddin'in öngörüsü gerçekleşir; isyan, büyük bir kıyama dönüşür.

Bedreddin'in Din Algısı

Bedreddin, öncelikle medreseli bir din bilginidir. İlk hocası, babası Kadı İsrail'dir. Şeriat kurallarına uygun yetişmiş; fıkıh, hadis, kelam, belagat, sarf-nahiv, tefsir alanlarında öğrenim görmüştür (Balivet, 2000: 93). Romanda düzenbaz, çıkarıcı bir din adamı olan Kâmil Sofu bile, Bedreddin Mahmud'u, tıp bilgisinde, çağın en önde gelenlerinden biri olarak görür. Bedreddin'i kötölemek isterken, onun din alanındaki otoritesini de ortaya koyar. Ona göre Bedreddin, bilgisini şeytanın yolunda, düzeni yıkmakta kullanmaya niyetlenmiş; ilmini, iksir, büyü yapmakta kullanarak insanları, dinden imandan uzaklaştırmıştır (Toy, 2008c: 268). Bilgisi ve olayları yorumlayışıyla insanları etkiler, onların karşısına farklı bir din anlayışıyla çıkar. Bedreddin; Aristo'ya kadar insanlık tarihinin önemli bilginlerinin eserlerini okumuştur, bilgiyi her şeyin üstünde tutan bir anlayışa sahiptir. Hiçbir şeyin yoktan var olmadığını (Toy, 2008a: 206) ; bilimle, gerçeğin aydınlığa çıkarılacağını düşünmektedir. Dinleri, kendine çıkış noktası olarak kabul eder. Kutsal kitaplarda anlatılan ilk oluşumu okur. Tek efendi vardır, o da Tanrı'dır. Öğrendikleriyle kutsal kitaba yorumlar getirir, sürekli yazar.

Bedreddin, öte dünyaya inanmaz. "Cennet ve cehennem bu dünyadaki iyi ve kötü hareketlerin ruhlardaki acı ve tatlı görünümleridir." (Yaman 2018: 86). Ahlati'nin yerine şeyh olan Bedreddin, Ahlati'nin kendilerini öte dünyanın âdemleri olarak gören müritlerince onaylanmaz. Bedreddin'in cevabı, "Budalalar. Bir öte dünya var mı bellemekte?" (Toy, 2008b: 87) şeklindedir. Cennet ve cehennem, yalancı hocaların halkı etkilemek, korkutmak için kullandıkları kavramlardır. Çıkarıcı bir din adamı olarak çizilen Kâmil Sofu, Cüneyd Bey'in kuludur ve halkı Bedreddin'e karşı dolduruşa getirmek ister. Yine aynı din adamı, insanların dinî hassasiyetini kendi çıkarı için kullanır. Bey ordusunun, Börklüce ve adamlarınca bozguna uğratılmasını, karşılaştıkları geçidin cinler ve periler tarafından basılmış olmasına bağlar ve "Biz, sakatlanan cin tayfası için, okuyup üfledik. Az biraz da tazminat ödedik, artanı buyurursanız geri verelim." (Toy, 2008c: 239)

diyerek maddi kazanç sağladığını ortaya koyar. Bedreddin ise din ile bilimi ayırır. Sakız Adası'nda bir papazın; şeyhin, duasıyla fırtınayı dindirdiğini söylemesi üzerine, fırtınanın bir doğa olayı olduğunu, onun dua ile dinmeyeceğini (Toy, 2008b: 110) belirterek bilimsel olayların inanç meselesi yapılmasına karşı çıkar.

Bedreddin de Mansur gibi, insanı Tanrı'nın bir zerresi olarak görür. Ahlati ve Bedreddin arasındaki şeyh-mürit ilişkisi, sevgiye ve birbirlerinde Tanrı'yı görme esasına dayanır. Bedreddin, Ahlati'ye "Siz Tanrı'sınız..." diye hitap ederken, Ahlati de "Bizim Tanrımız, sizsiniz Bedreddin Şeyh..." (Toy, 2008b: 74) cevabını verir. Burada, yaratana yaratılarda bulma söz konusudur. Bedreddin, mitolojideki tanrıların ortaya çıkışını ise insanların ekonomik gelişmişlik durumuyla açıklar. İnsanların, toplumların ekonomik gelişmişliklerine uygun olarak tanrılar, tabular yarattığı düşüncesindedir (Toy, 2008b: 225). Ekonomik yönden zayıf olan halk, din adamlarını yanına alan egemenler tarafından aldatılmakta, sömürülmektedir.

İnsanların eşit olması gerektiğini düşünen Bedreddin, dinler arasındaki ayrılığa da karşıdır. İnanmak isteyenlerde din ayırmaz (Toy, 2008b: 117). Din, ırk, renk ayrılığı gözetmez. İster Hristiyan olsun ister putatapan, insanların bir düşüncede birleşmeleri yeterlidir. Her insan Tanrı'nın kuludur; birdir, eşittir, özgürdür, kardeştir (Toy, 2008c: 34). Kutsal kitaplarda da "yeryüzünü yarattık, insanlara bağışladık." (Toy, 2008c: 31) denildiği için yeryüzü, gökyüzü ve ikisinin arasındakiler, tüm insanlara ortak mal olarak bağışlanmıştır. Bedreddin, Tanrı düşüncesinden insanların birbirlerine üstün olmadıkları, eşit oldukları; eşit olan insanların da dünya nimetlerinden eşit olarak faydalanmaları gerektiği sonucuna varır.

Bedreddin'e Göre Egemen/Devlet, Hukuk ve Halk

Bayezid, Timur, Musa Çelebi, Mehmet Çelebi gibi hükümdarlarla görüşme ve tartışma fırsatı bulan Bedreddin, egemenlik kavramı üzerine düşünür. Topluluk olmadan önce yaşamını dilediğince sürdüren insanlar, içlerinden biri çıkıp da liderliğe soyunup gücü ele geçirince ona tâbi olmak zorunda kalmıştır. İnsan özünde özgürdür; sonradan bey, kul gibi sınıflara ayrılmıştır. Tek efendi olan Tanrı, tüm insanları eşit, kardeş yaratmıştır. Yeryüzünde kurulan bu düzen, sonradan kurulan sahte bir düzendir ve insan, sömürünün olmadığı gerçek düzen için mücadele vermelidir.

Tarihte hüküm süren birçok güçlü devlet, sonunda yıkılmıştır. Bir Anibal, Spartaküs, İsa çıkmış hükümdarların güçlerini sarsmıştır. İskender, Oğuz, Atilla, Cengiz ve Timur, tarihte parlayıp sönen birer yıldız gibidirler (Toy, 2008a: 384). Tarihin bir dönemine damga vurmuşlar, dünyaya korku salmışlar, ancak önce kendileri ölümden, sonra devletleri yıkımdan kurtulamamışlardır. Yeryüzünde sonsuza kadar sürüp gidecek hiçbir devlet olmamıştır ve olmayacaktır. Her devlet bir gün mutlaka yıkılacaktır (Toy, 2008a: 308). Çünkü her devlet, yıkılan bir başka devletin yerine kurulmaktadır ve sonsuza kadar yaşayan hiçbir varlık, kurum vb. yoktur. Bedreddin'e göre gelecek, devletlerin, hükümdarların değil emekçinindir (Toy, 2008a: 302).

Egemenler, savaşları bir sömürü aracı olarak kullanmakta ve egemenliklerinin devamını, sömürdükleri insanlar aracılığıyla sağlamaktadırlar. Börklüce Mustafa, şeyhinin düşüncelerinin sözcülüğünü üstlenir: "Eğer yöneticiliğe alışan kişi, başka insanlardan üstün olduğu sanısına kapılırsa, zorbalığı yeniden getirebilir. (...) savaş ve asker, zulmün en kötü araçlarıdır... Tekkeler, dervişler, bilginler de zulüm araçlarıdır. Çünkü düzenin değişmesini, inan kardeşliğinin gelişmesini istememekte, saraydan öteki zulüm ve dahi saldırı araçlarından pay koparmayı, insan mutluluğunu sağlamanın çilesine yeğlemektedirler." (Toy, 2008c: 35). İnsanların eşitliğini vurgulamak için yeryüzüne birçok din gelmiştir. İsa, kölelik ve sömürü olmasın diye insan kardeşliğini önermiş; Muhammed, din kardeşliğini savunmuştur (Toy, 2008a: 362). Bedreddin'e göre devlet, halkı yaşatmak için olmalıdır, ancak mevcut düzende insanlar devletler için ölmekte, öldürülmektedir (Toy, 2008a: 289).

Romanda üzerinde durulan kavramlardan biri de hukuktur. Bedreddin, hukukun niçin doğduğu ve uygulanma amacı üzerinde de fikir yürütür. Ona göre hukukun doğuşu ilk zorba insana dayanmaktadır. Çünkü zorbalığın, haksızlığın olmadığı yerde haklılar da olmaz. Hukuk, sömürünün devam etmesi için bir araçtır. Hukuk, egemenin haksızlıklarını haklı göstermek için ortaya çıkmıştır (Toy, 2008b: 149). İnsanların, ilk dönemlerine özlemlerinden dinsel hukuk kuralları doğmuştur. Yahudi hukuku, Hristiyan hukuku, İslam hukuku her seferinde daha ileri, daha eşit bir toplumu müjdelemiştir. Ancak hukuk, egemenlerin korunma zırhına dönüşmekten kurtulamamıştır.

Kutsal kitaplara da bakılsa, bilimsel verilere de insanlar topluluk olmadan önce herkes kendi çabasının sonucuyla yaşamıştır. Efendiler, ilk zorbalılar olarak

ortaya çıkınca topluluklar oluşmaya başlamış; her topluluk daha da çoğalıp, güçlenmeye çalışarak egemenlerinin gücüne hizmet etmişler ve kendilerinin daha çok sömürmelerine neden olmuşlardır. "Ezenlerin yaşam biçiminin ezilenlerin çıkarlarının adeta topyekûn bir şekilde feda edilmesiyle devam ettirilebilir olması, tahakkümün doğasında vardır." (Wood, 2017: 192). Her egemen, tek egemen olmaya çalıştıkça, egemenlik durmaksızın el değiştirmeye başlamıştır. Egemenliği elde etme ya da koruma arzusu halkın daha da baskı altında kalmasına neden olmuştur. Yani düzen, yıkımını kendi kendine hazırlamıştır (Toy, 2008c: 411).

Egemenliğin bir kişi veya zümrede toplanmasına karşı olan Bedreddin, herkesin Tanrı katında olduğu gibi, yeryüzünde de eşit olmasını istemektedir. Kimse kimseye rengine, dinine, düşüncesine göre üstün olmamalı, birlikte çalışılıp birlikte üretilmeli ve tüketilmelidir. Egemenin olduğu devlet sistemleri hem kendi halkları hem de başka devletlerin halkları için bir sömürü düzenidir.

Azap Ortakları: Şeyh Bedreddin, Börklüce Mustafa, Torlak Kemal

Ortak bir yaşam düşünüyü eyleme geçirmenin eziyetine, sıkıntısına birlikte göğüs geren şeyh ve müritleri, yaşamlarının sonlanışı yönüyle de azap ortağıdır. Şeyh Bedreddin, müritleri Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal ile yeni bir düzen kurma hayaliyle yola düşer. Bedreddin, yeni düzenin düşünce yönünü, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal ise eylem yönünü temsil etmektedir. Doğumundan ölümüne kadar anlatılırken Bedreddin'in, kişisel yaşamından çok duygu ve düşünce dünyasını şekillendiren öğrenimi, karşılaştığı din ve bilim insanları, hükümdarlar karşısındaki dik duruşu ve sözünü esirgemezliği, etkileyici konuşmaları, tartışmalarda üstün gelişi, bir öndere dönüşmesi üzerinde durulmuştur.

Lunaçarski, edebiyat yapıtının, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, her zaman ya yazarın sınıfsal psikolojisini ya da çeşitli sınıfların yazar üzerindeki karmaşık etkilerini yansıttığını belirtir (1998: 49). Anlatılarda ideolojik bakışın baskın olduğu Bedreddin'i, toplumcu gerçekçi yazar ve şairler, sömürü düzenine başkaldırının Osmanlı'daki önderi olarak ele alırlar. "Nâzım Hikmet'te feodal düzenin daracına çektiği ulaşılması güç yüceltilmiş kişilik, yüce birey kodlaması, onu öncü tipine ve ideal kişiliğe çevirirken takipçilerince de bu kodlama sorgulanmadan şablona dönüştürülerek yeniden üretilen kişiliği ver(ir)." (Gariper&Küçükcoşkun,

2007: 157). Mustafa Necati Sepetçioğlu gibi milliyetçi, muhafazakâr çizgideki yazarlar ise Bedreddin’i kişisel hırsları olan, müritlerinin elinde oyuncak, edilgen bir tip olarak ele alırlar.

Romanda imkânsızlıklar dile getirilse de hiçbir zaman umutsuzluğa düşülmez. Bedreddin, başarısız olan başkaldırdan sonra bile umudunu korumaktadır. Kendini ve müritlerini ilk kıvılcımı yakan, ilk ışığı tutan; insanların yüreğine sevgi, kardeşlik; düşüncesine özgürlük, eşitlik kavramlarını eken kişiler olarak görmektedir (Toy, 2008c: 337). Kaçınılmaz sonun yaklaştığını anlayan Bedreddin, Kaygusuz’a, Varıdat’ını ve son yazdığı kitabın (Nur-u Kulûb) birer nüshasını verir, onu Mısır’a Ahlatı’nin hankâhına gönderir (Toy, 2008c: 387). Yazdıklarının, yarına kalmasını sağlamaya çalışır.

Mehmet Çelebi, ilim alanında üstünlüğü herkes tarafından takdir edilen Bedreddin’le ilgili doğrudan hüküm vermek istemez. Yargılama için mahkeme kurulur. İdamı için fetva verecek bilgin bulunamaması ihtimaline karşılık, Bedreddin’e kendi fetvasının kendisine verdirilebileceği söylenir. Efendi-kul ayrılığına karşı olan Bedreddin, Mehmet Çelebi’den af dilemez. Çelebi’nin, “Benzinizi sarı görürüz, nedendir?” sorusuna, Bedreddin, “Kişiyi yılan sokanda böyle olur.” (Toy, 2008c: 400) cevabını verir. Menakıbnâme’ye göre Bedreddin’in cevabı “Şems’e lâzımdır sufret vakt-ı gurûb” şeklindedir (Balivet, 2000: 99). Romanda Kara Sinan ve Yusuf Bey, Bedreddin’i, Dimetoka’da hem konuk ederler hem de işlerin kötüye gideceğini anlayınca, Mehmet Çelebi’ye teslim ederler. Bu kişilerin ikiyüzlü davranışı, Bedreddin’i derinden etkilemiş görünmektedir.

Bedreddin, Molla Harevi ve Bayezid Paşa’nın suçlamalarını savuşturur. Molla Harevi, Bedreddin için, “Kanı helal ve amma malı haramdır.” fetvasını sultana sunmuştur (Yaltkaya, 2001: 158). Romanda da Harevi, idam fetvasını verir, hatta buna çok istekli görünür. Ancak Evrenos ve Molla Haydar, “Kuramcıyı yitirmek, kuramın yanlışlığını ispatlamakla mümkündür.” (Toy, 2008c: 415) düşüncesiyle bu fetvaya karşı çıkıp Bedreddin’e söz hakkı tanınmasını isterler. Çünkü Muh-yiddin-i Arabi’den beri Bedreddin gibi bir bilgin gelmediğini, dolayısıyla onun yitirilmesinin bir cinayet olacağını düşünmektedirler (Toy, 2008c: 404).

Bedreddin, Molla Haydar ile sohbetinde nerede yanlış yaptığı konusunda düşüncelerini dile getirir. Barışçı bir yolla düzeni değiştirmenin mümkün olmadığını, ancak bunu geç anladığını; akınlar yoluyla başarıya ulaşılabilecekken, “salt emek yolunu önerdiği” için mücadeleyi kaybettiklerini belirtir (Toy, 2008c: 409).

Hedefine ulaşamasa da başkaldıran bir kahraman olan Bedreddin, kendisine getirdiği eleştiri ile okurun gözünde daha da yücelir.

Şerefettin Yaltkaya'nın, İdris-i Bitlisi'den naklettiğine göre Molla Haydar, "Şimdi bizzat kendin, işlerinin fetvasını ve münasebetsiz şekilde yaptıklarının cezasını söyle" demiştir (Yaltkaya, 2001: 94). Başlangıçta kendini savunan Bedreddin, düşüncelerinin İslam'a aykırılığını kabul etmez. Tek efendi olarak Tanrı'yı gördüğünü belirtir. Mahkemenin seyrini kendi aleyhine yönlendirerek, kendi fetvasını kendisi verir. Bedreddin, sonunun darağacı olacağını bilse de pişmanlık göstermez. Bedreddin; karanlığın, aydınlığı hiçbir zaman yenemeyeceğini düşünmektedir. Bir süre gece olması, gündüzün gelmeyeceği, güneşin doğmayacağı anlamına gelmez (Toy, 2008c: 410). Ölüme gidişi de şiir gibi olur. "Ağır ağır ipe doğru yürüdü Bedreddin... Serez ortasında, koca çınarın dalına konulmuştu yağlı urgan... İkirciksiz, kıvançlı, sanki şölene gider gibi, ilerledi..." (Toy, 2008c: 416) :

"-Mademki bu kerre mağlubuz

Netsek, neylesek zaid.

Gayrı uzatman sözü.

Mademki fetva bize aid

Verin ki basak bağrına mührümüzü..." (Nazım Hikmet, 1993: 257).

Eski bir yeniçeri olan Börklüce Mustafa, dervişliğe soyunmuş; sohbetlerini dinlediği Bedredin'le Şeyh Ahlati'nin ölümünden sonra tanışmış ve onun en önemli müridi ve yoldaşı olmuştur. Şeyh Bedreddin'i bir devrimci olarak gören Mustafa, tam bir dava adamıdır. Şeyhine bağlıdır. "Yıkınız engelleri şeyhim..." (Toy, 2008b: 190) diyerek eylemci yönünü açığa vurur. Börklüce, heyecanlıdır, şeyhinin düşüncelerini uygulamak için her zorluğu göze alır. Ona göre şeyhi, gelecek güzel günlerin müjdecisidir. "Şeyhimiz buyurmuş ya bir gün.... Bir gün gelecek, yeryüzünde kendi kendine çalışan araçlar yapılacak. İnsan akli buraya doğru seyirtmektedir." (Toy, 2008c: 97-98). Zamanla adı Dede Sultan'a çıkan Börklüce, Aydın'da halka, şeyhinin öğretisini anlatır. İlk insan, toprağın sahibidir, tüm insanlık da ilk insanda türediğine göre; toprak, insanların ortak mirasıdır. Onda her insanın eşit hakkı vardır (Toy, 2008c: 31). Börklüce Mustafa'ya göre, "Yârin dudağından öte her şey, insanların ortak malıdır." (Toy, 2008c: 33).

Şeyh Bedreddin'den sonra Börklüce Mustafa da yüceltilen bir kahramandır. Şeyhinin düşüncelerini ezberden okur gibi konuşur. Ona göre sömürü, yeryüzünden tamamıyla kaldırılmalıdır. Sömürü kalkmadıkça, eşitlik, özgürlük için yapılacak her düzenleme egemenlerin işine yarayacaktır. Yoksulun yoksulluğu, varsılın varsıllığı devam edecek; efendi kul arasındaki uçurum büyümeye devam edecektir (Toy, 2008c: 312). Börklüce'nin, kurulmasını sağladığı "Ortaklar" kadar, ölümü de destanlaşır. Ellerinden ayaklarından çarmıha mihlarlar, kollarını, bacaklarını koparırlar. Bayezid Paşa'nın işkencelerine rağmen düşünce ve eylemelerinden pişmanlık duymaz. Hz. İsa ile Mustafa arasında kurulan benzerlik dikkat çekicidir. Börklüce'nin ölümü etrafında mistik bir hikâye oluşturulur. Ölümden sonra çiniciler, fırını açtıklarında, birbirine benzer kırmızılıklar görürler. Börklüce'nin kanı, İznik çinilerine renk vermiştir (Toy, 2008c: 347).

İnegöllü Yahudi bir tüccar olan Hokmal, Torlak Kemal adını alır ve Bedreddin'in öne çıkan müritlerinden olur. Börklüce Mustafa ile Anadolu'da ayaklanmayı başlatır ve Börklüce ile aynı sonu paylaşır. Bey askerine direnmeyen köylülere "Her şeyi siz yaparsınız bire karındaşlar. Asil güç sizsiniz." (Toy, 2008c3: 193) diye çıkışır. Şeyhi gibi, köylünün egemen için değil, kendi için üretmesi gerektiğini düşünmektedir.

Balivet'e göre, 1416 isyanı Bedreddin'e mâl edilse de onun bu isyanın itaat edilen şefi ve etkin elebaşı olduğu (...) Osmanlı kaynaklarının ileri sürdüğü bir varsayımdan öteye geçmemektedir (Balivet, 2000: 130). Azap Ortakları'nda ve toplumcu gerçekçi çizgideki diğer yazar ve şairlerin eserlerinde ise Şeyh Bedreddin isyanın teorisyeni, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal onunla aynı kaderi paylaşan eylemci müritleri olarak yer alırlar.

Yeryüzü Cennelinin İnşası: Ortaklar

Thomas More, Ütopya'yı 1516'da yazmıştır. Azap Ortakları'nda oluşturulmaya çalışılan ideal dünya düzeni, Ütopya'dan öncedir. Yazar, hayal ettiği komünal yaşam düzenini Osmanlı Devleti'nin Fetret Devri adı verilen kargaşa döneminde kurgular. Aydın'da bir örnek evlerin, ortak odaların olduğu, iş bölümüyle herkesin üretime katıldığı ve eşit pay aldığı örnek kent, düşlenen ideal dünyanın bir prototipidir. Kentin adının Ortaklar olması da boşuna değildir. Marksist dönüşüm romanlarında geleceğe umutla bakılır. Güzel günler, bir gün mutlaka gelecektir. Yazarın görevi, tipik olay ve kahramanlar yaratarak geleceği kurgulamaktır. Azap

Ortakları, "yeryüzü cenneti" tasarımıyla ütopyik romanlarla benzerlik göstermektedir. Ancak yeryüzü cenneti, sadece bir tasarımdan ibarettir. Gerçekleşmesi için mücadele edilmesi gerekmektedir. Yazar, bu tasarımın gerçekleştirilebilmesi için yapılması gerekenleri, Bedreddin isyanı aracılığıyla anlatma yoluna gitmiştir.

Romanda "yeryüzü cenneti" söz grubu birçok kez yinelenir. Kurulmaya çalışılan, yoksulun olmadığı, herkesin ürettiğinin karşılığını aldığı, ürünün eşit olarak paylaşıldığı, gerçek eşitliğin olduğu bir kenttir. Cennetin de cehennemin de öte dünyada değil, bu dünyada olduğunu söyleyen Bedreddin, Timur'la konuşmasında kurulmasını istediği düzenin özelliklerini ona yönelttiği şu sorularla ortaya koyar:

"Beyleri, derebeyleri, toprağı ve insanı mülk sayanlar sürdürecekler mi egemenliğini? Yoksa bütün bunlara son verilip, yepyeni, sömürsüz bir düzen mi kurulacak? Örneğin toprak işleyenin mi olacak? Tezgâh üretenin sahipliğine mi verilecek? Küçük üreticinin tepesine binmiş, hatta düzenin şekline tımar, zeamet, mütevellî ya da mütesillimlerin bile ensesine binmiş olan tefecilik kalkacak mı? Sizin kuracağınız düzende daha açık söylemek gerekirse, herkes ürettiğince pay alıp, dilediğince özgür olacak mı?" (Toy, 2008a: 358).

Timur, dönemin güçlü bir hükümdarı olarak Bedreddin'e kendi egemenliğinden, toplum düzeninden söz eder; Bedreddin, herhangi birinin egemenlik sürdüğü toplumlarda sömürsüz bir düzenin imkânsızlığını dile getirir.

Bedreddin, tüm dünyanın tek bir bayrak altında toplanmasını, tek bir devlet olmasını istemektedir. Çünkü böyle olduğunda ayrı ayrı hükümdarlar, devletler olmayacak; savaşlar olmayacak, insanlar mutlu olacaktır. Herkes tek bir tanrı tarafından yaratıldığına göre, insan ve devlet olarak üstün olunmasının; din ayrılığının, efendi kul ayrımının anlamı yoktur.

Börlüce Mustafa'nın Aydın'da kurduğu düzen, bir yeryüzü cennetini andırmaktadır. İnsanlar kendi emeklerinin, aynı zamanda sahibidirler de. Ortaklar'da insanların yaptıkları tek bir iş yoktur. İşler bölünmüştür. İnsanlar hem her zanaatı öğrenmek hem de işin tekdüzeliğinden sıkılmamak için bu bölümlerde yer değiştirerek çalışır (Toy, 2008c: 157). Marx, iş bölümünün ezen ve ezilen sınıfın oluşmasındaki rolüne değinir. Ona göre iş bölümü "emekgücünün sömürülme aracı olarak sermaye tarafından daha iğrenç bir şekilde sistemleştirilir ve yerleştirilir. Bir ve aynı aleti yaşam boyu kullanmanın verdiği uzmanlık, şimdi, bir ve

aynı makineye yaşam boyu hizmet etmenin verdiği uzmanlık halini alır.” (Marx, 2011: 404). Ortaklar’da bir kişi “kil bölümünde, kiremilitçilikten, tuğlacılığa, boruculuktan, testi ve çanakçılık gibi ince işlere değin tüm bölümleri dolaş(ır). Her gün bir iki bölüm değıştiri(r).” (Toy, 2008c: 157).

Dukas, tarihinde, âdi bir Türk köylüsünün “kadınlar dışında yiyecek, giyecek, maaş ve arazi gibi şeylerin hepsinin umumun ortak malı sayılmasını” tavsiye ettiğini belirtir (Yaltkaya, 2001: 96). Nazım Hikmet’in şiirinde “yârin yanağından gayrı” dizesi, romanda “yârin dudağından öte”ye (Toy, 2008c: 33) dönüşür. Bedreddin’in düşünö, düşüncesini eyleme dönüştüren Börklüce Mustafa, her şeyin ortak olarak üretildiğı ve tüketildiğı Ortaklar adlı ütöpic bir yerleşim yeri oluşturur, ancak bu düzenin yayılacağı ve kendi egemenliklerinin sona ereceğini gören egemenler bu yeryüzü cennetinin devam etmemesi için gereken önlemi alır.

Murat Belge, romanda ideal olan anlatılmaya çalışılırken akla uygun olmayan olaylara yer verildiğine değinir. 1400’lerde Anadolu’da kurgulanan kentleşme, sosyal konut, makineleşme gibi hikayelerin tarihi kişilikler çevresinde oluşturulan tarihi bir romanda gerçeklikle uyuşmadığını belirtir ve yazarın tutumunu eleştirir (Belge, 2009: 82). Erol Toy, romanını her ne kadar tarihî gerçekliğe sahip kişiler etrafında kurgulasa da olaylara bir tarihçi gibi yaklaşmamıştır. Olaylara Marksist ideoloji penceresinden bakmış ve hâldeki düşüncelerini, Bedreddin ve yoldaşlarının zamanında, bir yaşanmışlıktan yola çıkarak yeniden kurgulamıştır. Yazarın amacı tipik bir olay ve kahraman etrafında sosyalist bir dünya özlemine ortaya koymaktır. Yazar, yer yer anlatıcı ile arasına gereken mesafeyi koyamamış ve roman, yazarın düşüncelerinin sergilendiğı bir metne dönüşmüştür.

Romanın Arka Planında Tarihî Olaylar: Osmanlı’da Taht Kavgaları

Romanın asıl konusunun arka planında tarihî olaylar, taht mücadeleleri, hükümdar olmak için yapılanlar da yer alır. Savcı Bey, babası Murat tarafından, kendisine isyan ettiği için öldürtölmüştür. Murat Hüdavendigar savaş alanında bir Sırp tarafından öldüröldükten sonra Yıldırım, kardeşi Yakup’u öldürtmüştür: “Murat Beyimiz yanında Yakup Beyimiz de uzanıp yatmaktadır. Otağda bir pusu beklemiş aslanımı. Ve Osmanoğulları, oğul kanından sonra, karındaş kaniyle da yıkarlarmış ellerini.” (Toy, 2008a: 334). Bayezid tahta geçtikten sonra, Timur’a boyun eğmez. Timur, “Bayezid, buyruğumuzu dinlemedi. Adımıza hutbe

okutmasını ve ülkesinde hüküm sürmesini bildirdik...” (Toy, 2008a: 354) diyerek Bayezid’i uyardığını, ancak kendisinin dinlenilmediğini belirtir. Timur, Ankara savaşında Bayezid’i bozguna uğratar ve onu esir alır. Timur, kendine çok güvenen bir hükümdardır, ona göre “komutanın akıllısı, annacındaki orduyu yönetendir.” (Toy, 2008b: 302). Bayezid’in oğulları Süleyman, Musa, Mehmet Çelebi arasında da taht kavgası yaşanır. Her biri bir bölgede hükümdarlığını ilan eder. Bedreddin’in kazaskerliğini üstlendiği Musa Çelebi, Mehmet Çelebi’ye yenilir. Bedreddin ve müritlerinin ayaklanması sırasında, Timur’la savaşta yittiği söylenen Şehzade Mustafa, tahtta hak iddiasıyla Selanik’te ortaya çıkar (Toy, 2008c: 360).

Anadolu’da taht oyunlarından uzak, bütün tahtların karşısında bir düzen kurma çalışmaları yürütülmektedir. Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal, beylere vergi vermeyi reddederek kendi ürettiklerine, emeklerine sahip çıkarlar ve halkı örgütler. Aynı zamanda silahlanan köylüler, üzerlerine gelen bey ordularına üstün gelirler. Durumun tehlikesini gören Mehmet Çelebi, komutanlığına küçük şehzade Murad’ı atadığı ve Bayezid Paşa’nın önderliğindeki orduyu ayaklananların üzerine salar. Bayezid Paşa, çok gaddar bir kişidir; askerlere, isyancı köylülerin saklandıkları ormanları tutuşturma talimatı verir. Kadın, çocuk, yaşlı demeden kılıçtan geçirilmesini buyurur. Âsilerin başına gelenlerin ibret alınması için beşikteki bebeklerin süngülenmesine dahi göz yumar (Toy, 2008c: 375). Evladını, kardeşini öldürmekten çekinmeyen Osmanoğlu, iktidarını korumak için kendi halkını kılıçtan geçirmekte tereddüt etmez.

Taht mücadeleleri, Bedreddin’in egemenlik kavramı üzerine düşüncelerini doğrular niteliktedir. Egemenlik söz konusu olduğu müddetçe, onu elde etmeye çalışan insanlar da olacaktır. Romanda kişisel çıkarları olan, iktidar hırslısı kişiler ya öldürülür ya da sonunda başarıya ulaşırken; iktidar(lık) karşısında yer alan ve ona karşı ayaklanan kişiler her halükârda kaybeder. Bir tarafta hükmetme, egemen olma; diğer tarafta egemenlik, hükümdarlık anlayışını kökten kaldırma girişimi söz konusudur. Egemen, farklı isimlerle egemenliğini sürdürmeye devam eder. Geleceğin emekçinin olacağı, bir umut olarak kalır. Marksist bakış açısıyla yazılan eserlerde, mücadele kaybedilse bile, umutsuzluğa yer verilmez. Yazar/şair, “bir gün mutlaka” özlenen yeryüzü cennetinin gerçekleşeceğine okuyucuyu inandırmaya çalışır.

Bir Propaganda Aracı Olarak Şiir

Lunaçarski, propagandayı, "derin bir bilgiye dayanarak yeni bir inancın durmadan vaaz edilişi" (1998:75) olarak tanımlar. Toplumcu gerçekçi eserlerde propagandadan, slogan üslûbundan sıkça yararlanır. Bir düşünceyi, tezi okura aşılamaaya çalışan yazar, dili araç olarak kullanır; devrimci bir vaiz gibi davranır. İktidar karşıtı söylemini roman boyunca devam ettiren yazar, okuru "eyvan, kızan, ban, annacında, sencileyin, vazgelmek" vb. sözcükler aracılığıyla dönemin havasına katmaya çalışır ve yüzlerce yıl öncesinde komünal bir yaşam alanı kurular. Girişilen eylemin başarısızlıkla sonuçlanması önemli değildir. Mühim olan böyle bir düşün, düşüncenin insanların aklına düşürülmüş olmasıdır.

Toplumcu gerçekçi şiirde dil, bir söylev havasında kullanılır. Yazarın amacı bir sanat eseri ortaya koymaktan çok düşüncelerini geniş kitlelere iletmektir. Romanda yer alan şiirler hep saz eşliğinde söylenmekte, bir slogan işlevi görmekte, mücadele edenleri yüreklendirmekte, okuru da heyecanlandırmaktadır. Gâzi ve alp tipi olan Abdal Boga, koçaklamalar söyler.² Satu, Yunus'tan nefesler söyler.³ Kaygusuz Abdal⁴, Halil Ahi⁵ Eşrefoğlu Rumi⁶, Abdal Musa⁷, Said⁸ nefesler, deyişler söylerler. Bu şiirler roman kahramanlarının aynı dava çevresinde toplanmasını ve okurun da kahramanlarla özdeşleşmesini sağlar. Romandaki şiirler, kurmaca kişilerin söyledikleri değildir; tarihî gerçekliği olan şairlerden alıntılanmıştır. Abdal Veli'nin, Börklüce'nin ölümünün ardından söylediği nefes gibi:

"Akdeniz yakası, Aydın illeri,
Kuşlar gider bizim Dede Sultana
Cemalin görünce yürüdü dağlar
Taşlar gider bizim Dede Sultana
(...)

Veli'm aydur dört dergâhtan evveli
Şeyhoğlu, Bedreddin, Bektaş-i Veli
Ortaklar adına didemin seli
Çağlar gider bizim Dede Sultana" (Toy, 2008c: 368).

2 Toy 2008a: 37, 67.

3 Toy, 2008a: 319; Toy, 2008b: 338; Toy, 2008c: 136.

4 Toy, 2008b: 340; Toy, 2008c: 18, 138, 142.

5 Toy, 2008c: 129-130.

6 Toy, 2008c: 131,132,134.

7 Toy, 2008c: 189, 368.

8 Toy, 2008c: 273, 274, 277.

Nefeste, Börklüce Mustafa'nın Aydın'da kurmaya çalıştığı düzen ve sonrasında yaşananlar hikâye edilmiş ve Börklüce, şiir aracılığıyla ölümsüzleştirilmeye çalışılmıştır. Yazar, kullandığı propaganda dilini, şiirler aracılığıyla daha da etkili kılmıştır.

Slogan dili roman boyunca kullanılır. Yazar, Bedreddin'e, "Eğer elimizde olsa, gökyüzünden güneşi indirip, insanların beyinlerindeki tüm karanlıkları parçalamak isteriz." (Toy, 2008b: 154) cümlesini söyleyerek, klişe diyebileceğimiz bir benzetme yapar. Bu cümleler, Nazım Hikmet'in "Güneşi İçenlerin Türküsü" şiirini anımsatır. İçinde bulunulan karanlık durumdan kurtulabilmesi için insanların, güneşe akın etmeleri gerekmektedir. "Yeryüzünde tutuklanamayan tek şey düşüncedir." (Toy, 2008b: 359) vb. yazarın ideolojik bakışını yansıtan cümleler, ideolojik söylemi öne çıkarır, romanı dil ve anlatım yönünden kusurlu hâle getirmiştir.

Sonuç

Tarihî olay ve kişiler edebî eserlerde yazarın muhayyilesinde dönüştürülerek, değiştirilerek yeniden kurgulanır. Nesnel olması beklenen tarih bilimi, yazıldığı dönemin iktidarının, yazarının öznel bakışını yansıttığı için kurmacaya yaklaşır. Tarihçiye nazaran daha özgür olan sanatçı ise eserinde tarihî gerçekliklerden, ki onun da ideolojisi öne çıkar, söz edebilir. Birçok kurmaca metne konu olan Şeyh Bedreddin'e bakış, tarihî kaynaklardaki gibi ideolojiktir. Azap Ortakları romanında Şeyh Bedreddin'in düşünceleriyle olgunlaşan ve müritleri Börklüce Mustafa ile Torlak Kemal'in önderliğinde gerçekleşen isyanın yanı sıra Kadı İsrail'in Simavna'ya kadı oluşundan Bedreddin'in idam edilmesine kadar gerçekleşen kurgu dışı tarihî olaylar da kronolojik şekilde yer alır. Romanda yer alan tarihî olaylar, Bedreddin'in düşüncelerinin gelişme aşamalarını ve eyleme dönüşme nedenlerini ortaya koyar. Olaylar neden sonuç ilişkisiyle ele alınır. Tarihten yararlanılarak bugüne, geleceğe ışık tutmak amaçlanmıştır. Din ve bilim alanında kendini geliştiren, dönemin önde gelen bilim/fıkıh insanlarından biri olan Bedreddin, diğer din adamlarından farklı olarak olaylara diyalektik açıdan bakar. Yazarın Marksist bakış açısının baskın olduğu romanda, Bedreddin ve mücadelesi ile sömürü düzenine başkaldırı yüceltilmiştir. Şeyh Bedreddin ve müritleri yazara göre, haklı mücadelelerinin sonunda haksız bir şekilde öldürülseler de düşlelerinin sonraki dönemlere ulaşması açısından başarıya ulaşmış sayılırlar. Nitekim romanın sonunda hükümdar ve yargı divanı karşısında Bedreddin, söyledikle-

riyle ve tavırlarıyla yenik bir tutum sergilemez. İnsanın yaratılışı, özgürlüğü, eşitliği; egemenlik ve sömürü gibi kavramlar üzerinde düşünen; yaşadığı dönemde ve coğrafyada düşlerini gerçekleştirmek için müritleriyle mücadele veren Bedreddin ve müritleri, olumlu birer tip olarak çizilmiştir. Bedreddin, Börklüce ve Torlak Kemal mücadeleleri, eylemleri ve ölümleriyle azap ortakları olarak birer destan kahramanına dönüştürülmüşlerdir. İnsanlık tarihinde Bedreddin ve müritleri Börklüce Mustafa, Torlak Kemal gibi birçok düşün ve eylem adamı ortaya çıkmış ve iktidarlara karşı başkaldırmışlardır. Erol Toy, Azap Ortakları'nda, Şeyh Bedreddin'in düşüncelerinden ve 15. yüzyılın ilk yarısında Ortaklar'da uygulanmaya çalışılan komünal toplum örneğinden yola çıkarak ideal bir kahramanın önderliğinde; düşlenen sınıfsız, sömürsüz, özgür, eşit toplum düzeninin iktidara başkaldırılarak ve birlikte hareket edilerek elde edilebileceğini vurgulamıştır. Resmi tarihlerin ve muhafazakâr metinlerin, kişisel çıkarlarının peşinde koşan; bazen bir sahte peygamber, bazen bir zındık olarak anlattıkları Bedreddin, Azap Ortakları'nda insanlık için düşünen, mücadele eden ve hayatını feda eden devrimci bir tarihi kişilik olarak anlatılır.

Kaynakça

- Aktan, Coşkun Can (1991). "Osmanlı İltizam Sistemi", *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, Sayı 71, s.73-79.
- Anıl, Yaşar Şahin (2009). *Şeyh Bedreddin*, İstanbul: Kastaş.
- Belge, Murat (2009). *Genesis, "Büyük Ulusal Anlatı" ve Türklerin Kökeni*, İstanbul: İletişim.
- Balivet, Michel (2016). *Şeyh Bedreddin Tasavvuf ve İsyan*, Ela Güntekin (çev.), İstanbul: Türk Tarih Vakfı Yurt.
- Çelik, Yakup (2002). "Tarih ve Tarihî Roman Arasındaki İlişki, Tarihî Romanda Kişiler", *bilig*, Sayı 22, s. 49-68.
- Çoban, Barış (2018). "Tarih Metinlerarasılık ve Altın Çağ Bağlamında Toplumsal Başkaldırı ve Şeyh Bedreddin Hareketi", *Tarih-Ütopya-İsyan Şeyh Bedreddin*, Barış Çoban (haz.), İstanbul: Su.
- Eagleton, Terry (2014). *Marxizm ve Edebiyat Eleştirisi*, Utku Ozmakas (çev.), İstanbul: İletişim.
- Engels, Friedrich (1978). *Köylüler Savaşı*, Okay Gönensin (çev.), İstanbul: Payel.
- Fischer, Ernst (1990). *Sanatın Gerekliliği*, Cevat Çapan (çev.), Ankara: Verso Yayınları- İmge Kitabevi.
- Gariper, Cafer; Küçükcoşkun, Yasemin (2007). "Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Darağacı Romanında Şeyh Bedrettin İmgisinin Dönüşümü", *Erdem*, Sayı: 49, Ankara, s. 151-182.
- Gürsel, Nedim (2018). "Thomas Münzer Şeyh Bedreddin ve Nazım Hikmet", *Şeyh Bedreddin Tarih Ütopya İsyan*, Barış Çoban (haz.), İstanbul: Su.
- Lukacs, Georg (1987). *Avrupa Gerçekçiliği (Balzac-Stendhal-Zola-Tolstoy-Gorki)*, Mehmed H.Doğan (Çev.), İstanbul: Payel.
- Lunaçarski, Anatoli (1998). *Sosyalizm ve Edebiyat*, Asım Bezirci (çev.), İstanbul: Evrensel.
- Marx, Karl (2011). *Kapital Birinci Cilt*, Alaattin Bilgi (çev.), Ankara: Sol.
- Moran, Berna (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İstanbul: Cem.
- Munslow, Alun (2000). *Tarihin Yapısökümü*, Abdullah Yılmaz (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- Nazım Hikmet (1993). *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* İstanbul: Adam.

Ocak, Ahmet Yaşar (2013). *Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler (15-17. Yüzyıllar)*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.

Raymond, Williams (1990). *Marksizm ve Edebiyat*, Esen Tarım (çev.), İstanbul: Adam.

Toy, Erol (2008). *Azap Ortakları 1*, İstanbul: Yaz.

Toy, Erol (2008). *Azap Ortakları 2*, İstanbul: Yaz.

Toy, Erol (2008). *Azap Ortakları 3*, İstanbul: Yaz.

Wood, Allen W. (2017). *Karl Marx*, Dilek Yücel-Barış Aydın (çev.), İstanbul: İletişim.

Yalçın, S. Dilek (2000). "Şeyh Bedreddin ya da Tarihsel Gerçeklikten Kurgusal Söyleme", *Türkbilig*, Sayı: 1, Ankara, s. 158-177.

Yaltkaya, M. Şerefettin (2001). *Simavna Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin*, İstanbul: Temel.

Yaman, Ali (2018). "Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin üzerine", *Şeyh Bedreddin Tarih Ütopya İsyan*, Barış Çoban (haz.), İstanbul: Su.

Metin Savaş'ın Zemheri Kuyusu Romanında “Yaşayan Türkçe” Meselesi The Problem of Living Turkish in the Novel of Metin Savaş's Zemheri Kuyusu



Öz

Roman türü, sosyal bir varlık olan insanı ele alması itibarıyla genel olarak toplumsal konulardan uzak durmamıştır. Bu yönüyle romanlar, ele aldıkları dönemlerin toplum ve birey yapısını bütün yalınlığıyla ve farklı açılardan yansıtan birer ayna konumunda olmuştur. Kaleme alındığı dönemde yansıtan bu romanlardan biri, Metin Savaş'ın Zemheri Kuyusu adlı eseridir. Yazar, 2005 yılında yayımladığı bu postmodern romanın kurgusu kapsamında siyasî, dinî, sosyal ve kültürel birçok konuya değinmiştir. Yazarın ele aldığı bu konular arasında öne çıkanlardan biri, Yaşayan Türkçe meselesidir. Çünkü tarih içerisinde hangi kelimelerin Türkçe kabul edileceği üzerine birçok tartışma yapılmış ve değişik birçok görüş ortaya atılmıştır. Dilin sınırlarını belirlemeye çalışan bu görüşlerden bazıları toplum tarafından kabul görünürken bazıları tepkiyle karşılanmıştır. Bu makalede de yapılan bu dil tartışmalarının Zemheri Kuyusu örneğinden hareketle bir roman kurgusu içinde nasıl ele alındığı incelenmiştir. Böylece hem dil tartışmalarının toplumdaki karşılığı hem de Metin Savaş'ın dil konusundaki tespit, tenkit ve teklifleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Zemheri Kuyusu, Metin Savaş, Yaşayan Türkçe, Dil Tartışmaları.

Abstract

Novel has not been able to stay away from social issues since it deals with the person who is a social entity. In this respect, novels are mirrors that clearly reflect the social and individual structure of the periods they deal with in different ways. One of the novels reflecting the period when it was written is Metin Savaş's Zemheri Kuyusu. In this postmodern novel published in 2005, the author addressed many political, religious, social and cultural issues. One of the prominent issues that the author addressed is the issue of living Turkish. Because during history many discussions have been made about which words will be accepted in Turkish and many different views have been put forward. Some of these opinions, which try to determine the limits of the language, are accepted by society and some of them are criticized. This article examines how these language discussions are handled in a novel through the analysis of Zemheri Kuyusu sample. Thus, both the role of language discussions in society and the determination, criticism and proposals of Metin Savaş on language were tried to be determined.

Keywords: Zemheri Kuyusu, Metin Savaş, Living Turkish, Language Discussions.

Selami ALAN

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Öğr. Gör. Dr., Abant İzzet Baysal
Üniversitesi, Türk Dili Bölümü,
Bolu, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-7388-0430

E-mail: alanselami@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 02.05.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 01.10.2019

Kaynak Gösterim / Citation:
Alan, Selami (2019). “Metin
Savaş'ın Zemheri Kuyusu
Romanında Yaşayan Türkçe
Meselesi”, Yeni Türk Edebiyatı
Araştırmaları, 11/22, 269-289. [http://
dx.doi.org/10.26517/ytea.382](http://dx.doi.org/10.26517/ytea.382)



Extended Summary

Novel is a literary genre that addresses modern times. The novel has become an ideal tool for explaining and discussing the problems of the time. The novel has given the opportunity to convey society and individual structure from different perspectives. Thus, different novels have emerged reflecting the period in which they were written. At the same time, this narrative type has succeeded in influencing the human who is depressed and lonely in the monotony of life. This function of the novel attracted the attention of the intellectuals who wanted to contribute to Turkish modernization. Turkish writers have dealt with many political and social issues in their novels. One of these writers in Turkish literature is Metin Savaş.

Metin Savaş started his writing career in 1992 with the story of "Çerkez Güzeli" published in Journal of Türk Edebiyatı. He became known with his novel Zemheri Kuyusu published in 2005. Zemheri Kuyusu is a novel that does not follow the chronological order and is difficult to summarize with intertwined stories. In this novel, there are postmodern expression techniques such as metaphor, intertextuality, flow of consciousness, referring to history, tension, fantastic and ironic narration. Metin Savaş defends the concept of "Art is for humanity" by combining the thesis "Art is for art sake" and "Art is for society". Therefore, it deals with everything about human beings. In this novel, he touches on many issues from the European Union to the East-West conflict, from colonization to humanism, from the search for identity to Turkish unity.

One of the social issues addressed by Metin Savaş in his novel Zemheri Kuyusu is the Turkish daily life. The author wants to draw attention to the rapid change in Turkish. He expresses his thoughts on language through Fuat Çınaraltı, one of the heroes of the novel. Fuat Çınaraltı has a neurotic personality. Therefore, he reacts more differently than other people. For example, during his childhood, when his street friends play ball, he reads political books. He follows the debates of "living Turkish" from columnists in newspapers. He knows the place and meaning of words in the dictionary.

Fuat Çınaraltı actually accepts that the language is a living being and changes in time. This change in Turkish needs to be done by the nation over time without damaging the basic structure of the language. He is cautious against new foreign words entering the Turkish language. Due to his national feelings,

he is sensitive about language. It is bothering for him to see the names of stores and shops in English. He wants these names to be written in Turkish. He thinks that Turkish names should be used instead of these words. He says that new words should be found for foreign words without Turkish equivalent. For example, he thinks of the Turkish meaning of the titles "psychiatrist, psychologist and psychoanalyst given to Hayr nnis  Hanım. He finds new names instead of foreign words. In addition to these Western-origin words, Fuat tries to find some Turkish equivalents to some Eastern-origin words. But he does not have a eliminative understanding. He criticizes those who discard the words that are settled in Turkish and make up meaningless words. He argues that words taken from foreign languages but accepted by the people are now Turkish. He accepts these words as the richness of Turkish. For this reason, he lists the same or similar words many times. Metin Savaş makes language experiments in the novel and plays with grammar rules. For this reason, it contains many old and new words in his work.

He wants to draw attention to new words that distort Turkish. He desires to raise awareness of young people on this issue. But the main issue for Metin Savaş is that the old words are not known by the youth rather than the use of new words. For this reason, he wants young people to have Turkish consciousness and learn old words. He emphasizes that a generation who does not learn their own culture will be alienated from Turkish culture and Turkish. With this novel, he tries to warn his readers about the present and future status of Turkish. He tries to raise awareness of his readers on the need to produce solutions without beings extreme in Turkish and without disturbing the natural structure of language.

Giriş

Günlük yaşamın kurgusal hâli olarak tanımlanabilecek olan roman, modern zamana hitap eden edebî bir türdür ve Milan Kundera'nın tespitiyle, "Modern Çağ'ın başından beri insana sürekli olarak ve sadakatle eşlik etmektedir" (2009: 17). Cervantes'in şövalyeleri yermek niyetiyle 1605 yılında yayımladığı Don Kişot adlı esere dayandırılan bu anlatı türü, sanayileşme neticesinde git gide hızlanan hayatın tekdüzeliğinde bunalan ve yalnızlaşan insanı etkilemeyi başarmıştır. Çünkü anlattığı âlem itibariyle okuruna bazen kendi hayatına benzer bir yaşamı seyredebileceği bir ayna bazen ise hayatın sıradanlığından kaçıp sığınabileceği düşsel bir başka dünya sunmuştur. Dolayısıyla gerek gerçek hayata benzerliğiyle gerekse gerçek hayattaki imkânsızlıkları mümkün kılması yönüyle modern insanı kendine bağlamayı başarmıştır.

Roman türü, ortaya çıktığı andan itibaren, estetik yapılanması ve toplumsal karakteri itibariyle zamanın sorunlarını anlatmada, tartışmada, irdelemede ideal bir tarz olarak kendini göstermiştir (Tekin, 2003: 8). Zira roman türüne yönelen yazarlar genelde hem kendilerinin hem de yaşadıkları zaman dilimindeki insanların arzu ve ihtiyaçlarını göz önünde bulundurmışlardır. Başka bir deyişle, "bireylerin düşünüş ve davranış biçimleri nasıl o toplumun egemen ideolojisiyle koşulluysa, yazın metinleri de tek tek bireylerin yarattıkları anlatılardan çok egemen düşünce yapılarıyla şekillenir" (Parla, 2012: 39). Bu yönüyle, Ahmet Mithat Efendi'nin de belirttiği üzere, her devrin ilgi ve eğilimine göre farklı romanlar teşekkül etmiş ve her dönemin kendine has roman anlayışı oluşmuştur (2014: 71). Aslında yazarların birçoğu, hayatı yeniden yorumlayarak yeni bir âlem oluşturdukları romanlarında günlük yaşamı birebir tasvir etme amacıyla değildir (Yılmaz, 1997: 47). Fakat her ne kadar bireyi anlatma iddiasında olsalar da sadece bununla yetinmeyip bir şekilde sosyal meselelerle bağ kurmuşlardır. Çünkü gerek ana malzeme olarak dili kullanmaları gerekse kurguladıkları dünyaya inandırıcılık kazandırabilmek için gerçek dünyadakine benzer ortamlar oluşturmaya yönelmeleri bakımından içinde buldukları toplumdan tamamen bağımsız hareket edememişlerdir. Bu anlamda romanlar, kaleme alındıkları dönemlerin toplum ve birey yapısını bütün yalınlığıyla ve farklı açılardan aktarma işlevini gerçekleştirmektedir.

Romanın üstlendiği bu görevde, diğer edebî, sanatsal ve ilmî türlerin birçoğunu içine alabilecek bir esnekliğe sahip olması önemli bir faktör olmuştur.

Öyle ki "bütünü kucaklamak sevdasında"ki (Meriç, 2008: 139) bu edebî tür, yazarına diğer türlerin teknik ve içeriklerini alıp kendine özgü bir yapıya dönüştürme imkânı vermiştir. Böylece değişik tür ve özellikleri bünyesinde birleştirme becerisiyle (Gümüş, 1989: 18) öteki türlerin ele almak istemediği veya ele alıp da işleyemediği konuları bile rahatlıkla anlatabilecek bir forma kavuşmuştur. Bu çağdaş edebî türün kendilerine sunduğu gücün farkında olan roman yazarları da eserlerinde psikolojiden sosyolojiye, ahlaktan felsefeye, gündelik yaşamdan siyasete birçok bireysel ve toplumsal konuyu irdelemekten geri durmamışlardır.

Romanın günlük hayatı eleştirme ve yönlendirme imkânı, Osmanlıdan günümüze Türk modernleşmesine katkıda bulunmak isteyen aydın kesimin de dikkatini çekmiştir. Türk milletini roman türüyle tanıştıran Tanzimat dönemi aydınlarının birçoğu, kaleme aldıkları tezli romanlarda genellikle toplumsal ve siyasal değişimin ortaya çıkardığı sorunları incelemiş (Mardin, 2013: 30) ve oluşturdukları kahramanların hayatları ve görüşleri üzerinden kurgunun arka planında kendi çözüm önerilerine yer vermişlerdir. Tanzimat romanına nispetle teknik açıdan daha olgun bir seviyeye ulaşan ve realizme meyleden Servet-i Fünûn romanında da yazarlar, Türk toplumunda kendileri gibi düşünen ve yaşayan insanların çoğalmasını istemişlerdir. Bu sebeple de bilinçli veya şuurlatına yerleşmiş bir saikle, eserlerindeki kahramanları genellikle kendileri gibi "aşağı yukarı düzenli bir eğitim görmüş ve en az bir yabancı dil öğrenmiş, ilme ve modernleşmeye açık, serbest düşünceye eğilimli, Avrupa'ya gitmiş veya oradaki gelişmeleri sürekli takip etmiş, güzel sanatlara düşkün ve (...) bir gazete veya dergi ocağında yetişmiş" (Çıkla, 2004: 45) kişiler olarak kurgulamış ve satır aralarında okurlarını böyle bir hayat tarzına yönlendirecek fikirleri aktarmışlardır. II. Meşrutiyetin ilanı ile geçmiş dönemin siyasî baskısından kurtulan aydınlar da romanı düşüncelerini dile getirme vasıtası olarak görmüşlerdir. Çeşitlilik ve sayı bakımından zenginleşen ve çoğunlukla da siyasî bir fikre angaje olan bu dönem romanlarında yazarlar, "ya Meşrutiyet ideolojisinin sözcülüğünü üstlenmiş ve geçmiş yargıla[mış]lar; ya da Meşrutiyetle birlikte gelen batılılaşma eğilimlerini yönlendirmeye çalışmışlardır" (Gündüz, 1997: 32-33). Milli edebiyat akımıyla Anadolu üzerinde yoğunlaşmaya başlayan dönem yazarları ise Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte oluşan siyasî ortam, hızla yaygınlaşan çeşitli fikir hareketleri, peş peşe gelen büyük savaşlar devletin hızla çözülüp dağılması karşısında sosyal

sorumluluk ve milliyet bilinciyle hareket etmiş, çok açık mesajlarla tavırlarını ve kimliklerini ortaya koyan romanlar yazmışlardır (Çetışli, 2007: 231).

Roman yazarları faydacı ve tenkitçi bakış açılarını, cumhuriyetin ilanından sonra da sürdürmüşlerdir. 1923'ten günümüze kadar kaleme alınan romanların birçoğunda da Millî Mücadele ve inkılâplar, İstanbul'dan Anadolu'ya bakış, eskiye ve İstanbul'a karşı yeni değerlerin ve Ankara'nın yüceltilmesi, yoksulluk ve cehaletle mücadele, savaş sonrasında getirdiği ahlâk çöküntüsü, işçi-işveren ilişkisi, demokratikleşme süreci, kadının toplumdaki yeri, II. Dünya Savaşı'nın etkileri, büyük şehirlere göçün ortaya çıkardığı problemler, yabancı ülkelere çalışmaya gidenlerin çektikleri sıkıntılar gibi birçok sosyal konu irdelenmiştir (Enginün, 2004: 243-244). 1980'li yıllardan sonra ise yazarlar bu konuları işlerken postmodern anlatı yönteminden de istifade etmeye başlamışlardır. Tek ve mutlak doğru anlayışına başkaldıran ve çoğulculuk fikrini savunan bu akım, sanatsal olan ile olmayan arasındaki sınırları bile ortadan kaldıran yapısıyla romanın başvurduğu ürün yelpazesini daha da genişletmiştir (Ecevit, 2012: 68). Böylece bu yöntem, yazarlara her türlü estetik tabunun dışına çıkarak kendi biçimlerini oluşturma hususunda sınırsız olanak sunduğu gibi romanın kurgusal boyutunu bozma kaygısından kurtararak düşüncelerini daha özgürce söyleme fırsatı da vermiştir. Türk romanında ilk kez Tutunamayanlar'da görünen ve zamanla yazarlar arasında yaygınlaşan (Sazyek, 2002: 508) bu anlatı yöntemini kullanarak mesaj ve eleştirilerini iletmeyi tercih eden yazarlardan biri de Metin Savaş olmuştur.

Metin Savaş ve Zemheri Kuyusu

Yazarlık hayatına Türk Edebiyatı dergisinin 1992 yılı Aralık sayısında yayımlanan "Çerkez Güzeli" başlıklı öyküsüyle adım atan Metin Savaş'ın edebiyat çevrelerinde tanınmaya başlaması ise Zemheri Kuyusu adlı romanıyla gerçekleşir. 2005 yılında yayımlanan bu roman, aynı yıl Türkiye Yazarlar Birliği (TYB) tarafından ödüle lâyık görülür. Savaş, klasik tarzda kaleme aldığı ilk iki romandan sonra postmodern roman anlayışına geçiş yaptığı bu eserle bir anlamda, "artık kendisini kanıtlamış ve kendi sesini bulmuş" (Görücüler, 2018: 18) olur.

Zemheri Kuyusu, kronolojik sırayı izlemeyen ve birbiri içine geçmiş hikâyelerle özetlenmesi zor bir romandır. Üstkurmaca, metinlerarasılık, bilinç akışı, tarihe yönelme, gerilim, fantastik ve ironik anlatım gibi postmodern anlatım teknikle-

rinin hâkim olduğu bu romanın temelinde, Psikolog Dr. Hayrünnisâ Hanım'ın ofisinde gerçekleşen psikolojik seanslar vardır. Bu psikolojik seans kurgusu sayesinde, nevrotik bir hasta olarak tanıtılan Fuat Çınaraltı'nın düşünce dünyası, hayata bakışı, hatıra ve hayalleri genellikle mizahî bir üslupla ve geniş bir şekilde ortaya dökülür. Roman; Hayrünnisâ'nın ağabeyi Aydın Hisar'ın gençlik hikâyesi, Profesör Muhittin Yörükil'in uğradığı suikast, Virânî Medresesi'nde yaşanan esrarengiz olaylar, 17 Ağustos 1999 depremi sonrasında yaşanan zaman yolculuğu gibi bazen gerçekçi ve eleştirel bazen de fantastik ve masalsi birçok anlatımla girift bir hâle getirilir. Sağlam bir olay örgüsü oluşturma kaygısından uzak ve postmodern anlayışa uygun bu anlatım biçimi, Metin Savaş'ın tercihiyle bağlantılıdır. Yazarın bu tercihinin sebebini ise kurguladığı roman kahramanları içerisinde kendisine en yakın karakter (Görücüler, 2018: 402) olarak gördüğü Fuat Çınaraltı vasıtasıyla dile getirdiği şu cümlelerde bulmak mümkündür:

"Behemehal arzedeyim ki... ironinin gücünden bilistifade, Türklüğü ve İslâmlığı savunmaya karınca kararınca gayret etmekteyim. Niyetim hâlis olup, yeni dünya düzeni fırkasının birdenbire şâha kalkiverdiği ve gözlerimizden sürmelerimizi sinsice çekiverdiği bir dönüşüm sürecinde -peygamber buyruğuyla- düşmana düşmanın silahıyla kazan kaldırmak emindeyim. Post-modern yaftalı yazarların piyasada rağbet görmeleri, millete balta olmaları, sağduyulu kalemşorların pabuçlarını dama atmaları, alicengiz oyunlarıyla ali kırıp baş kesmeleri ve durduk yerde Bulgurluya gelin gitmeleri nedeniyle... bendeniz Fuat Çınaraltı naçizâne böyle bir roman kaleme almak mecburiyetini hissettim. Daha doğrusu böyle bir görevi -haddim olduğuna vehmederek- deruhte eyledim" (Savaş, 2016: 181-182).

"Sanat, sanat içindir." ile "Sanat, toplum içindir." tezlerini birleştirerek "Sanat, insanlık içindir." anlayışını savunan Metin Savaş (Görücüler, 2018: 377), bu düşüncesini uygulamak için postmodern anlatı tekniğine yönelir. Zira her şeyi oyun olarak gören ve bu oyunda (romanda) her şeyi mübah, meşru ve muteber olarak yorumlayan postmodernist kuram (Yener, 2012: 291), -her ne kadar postmodern dünyayı eleştirse de- insanlığı bütün olarak yansıtmak isteyen yazara kolaylık sağlar. Metin Savaş bu teknik sayesinde ne toplumsal faydacılık arzusuyla estetikten vazgeçer ne de sanat kaygısıyla yaşamın gerçeklerinden uzaklaşır. Yani bir taraftan romanı "entelektüel cihadın" "düşünce silahı mâhiyetinde" (Savaş, 2016: 314) değerlendirirken diğer taraftan romancının herhangi bir ide-

oloji uğruna basitliğe ve yüzeyselliğe kaçmayan, kahramanlarının iç çatışmalarını okuruna derinlemesine hissettiren, entelektüel birikim sahibi biri olması gerektiğini belirtir (Savaş, 2015: 48). Dolayısıyla Zemheri Kuyusu'nda da çizdiği bu estetik çerçeve bağlamında Avrupa Birliği'nden Doğu-Batı çatışmasına, sömürgeleştirmeden hümanizme, kimlik arayışından Türk birliğine kadar sosyal ve siyasî birçok konuya değinir. Bu yaklaşımını ise romanın kurgusal yapısı içerisinde Fuat Çınaraltı'nın; “Bu aykırı romanda her telden çalışıyorum, herkesin kuşağına su kaçıyorum, her yaraya tuz basıyorum, her çizmeyi aşıyorum ve dahi körle yatıp şaşkı kalkıyorum.” (Savaş, 2016: 182) söylemiyle açıkça ortaya koyar.

Dünden Bugüne Güncel Bir Mesele: Günlük Yaşamda Türkçe

Zemheri Kuyusu romanında güncel birçok konuya değinen Metin Savaş'ın ele aldığı sosyal meselelerden biri, Türkçenin günlük yaşamdaki durumudur. Savaş, roman kurgusu içinde yer yer, gelişen teknolojik imkânlar neticesinde gittikçe küreselleşen dünya karşısında Türkçede görülen hızlı değişime dikkat çekmek ister. Çünkü “dil, toplumun öz niteliklerinin en ince ayrıntısına kadar denetlenebildiği paralel bir evren yaratır. Bu sebeple sosyal yaşamdaki en ufak değişimler dahi bireyin ve toplumun dilinde hemen fark edilir” (Hüküm, 2017: 396). Yazar, dil konusundaki bu denetlemeyi romanda esas kahraman olan Fuat Çınaraltı vasıtasıyla gerçekleştirir.

Romanda eski bir gazete muhabiri olarak tanıtılan Fuat Çınaraltı, nevrotik bir kişiliğe sahiptir. Birçok psikolojik arka boyutu olmakla birlikte nevrotik kişiliğin temel özelliklerinden biri, bu nitelikteki şahısların göstermiş oldukları tepkiler bakımından ortalama bireylerden ayrılmalarıdır (Horney, 1980: 27). Bu yönüyle nevrozlu bir hasta olduğunun bilincinde olan Fuat da karşılaştığı olaylar karşısında bu vasfa uygun bir şekilde çevresindeki normal kişilerden farklı tepkiler sergiler. Mesela günlük olarak kullandıkları kelimelerin dahi kökünü bilmeyen ve tam anlamlarını öğrenmek için sözlük karıştırmayan çoğu insanın aksine o, kelimelerin sözlükteki yerlerini ve karşılıklarını ezbere bilecek kadar takıntılıdır. Özellikle Türkçeye yabancı dillerden girmiş kelimelere karşı oldukça hassastır. Metin Savaş, onun bu özelliğinin bir yansımasını, Hayrünnisa'nın muayenehanesinde gerçekleşen tanışma bölümünde bilinç akışı yöntemiyle şöyle aktarır:

“Hayrünnisâ kırık bir tebessümle parmaklarına baktı. Sağ elindeki pırlanta yüzük pencereden sızan ışığın altında kimıldanıyordu. Taş peteklerin

raksı. Fuat odanın havasını tekrar kokladı. Sprey... Çok ince damlacıklar halinde püskürtülen sıvı demeti. TDK, Türkçe Sözlük, cilt iki.” (Savaş, 2016: 14)

Metin Savaş, kahramanının bu farklılığını çocukluk yıllarına kadar götürür. Ortaokul yıllarında sokak arkadaşları boş aralarda top peşinde koştururken Fuat Çınaraltı, memleket meselelerine kafa yormaktadır. Henüz çocuk denilebilecek yaşlardayken Ergun Göze, Mukbil Özyörük ve Ahmet Kabaklı'nın Tercüman gazetesindeki makalelerini okuyup o zamanın hararetli tartışmalarından olan “Yaşayan Türkçemiz” kapsamındaki yazıları takip eder. Vatan kurtarma sevdasına düştüğü lise yıllarında ise Erol Güngör, Nurettin Topçu, Osman Turan, Necip Fazıl, Cemil Meriç, Doğan Avcıoğlu ve Sabahattin Ali gibi yazarların eserlerine yönelir (Savaş, 2016: 49-51). Dolayısıyla kitapların kelimelerden oluşan dünyasına çocukluğundan beri aşına olan Fuat Çınaraltı, okuduklarından sadece bilgi edinmemiş, hissettiği millî duygular neticesinde dil hususunda duyarlılık da kazanmıştır. Örneğin birçok kişinin nerdeyse artık kanıksadığı mağaza ve dükkân isimleri onun için çözülmesi gereken bir problemdir. Aslında Türkçe olması gereken bu isimlerin İngilizce, hatta Türkçe-İngilizce karışık anlamsız ve uydurma kelimeler şeklinde olmasından rahatsızlık duyar:

“İki kere iki beş, olacağım şeşibeş. Oğlum Fuat, şeş Farsça altı demektir. Ecdâdın Selçuklu gibi züppeleşme! Büyük mağazaların ve küçük dükkânların tabelâları dikkatini çekti: ‘Kuruyemishci’, ‘center’, ‘gurme’, ‘happy-hour’... Yere tükürecekken vazgeçti. Yanlış mı geldim? Belediye otobüsü Londra’dan geçiyor muydu?” (Savaş, 2016: 41)

“Buluşma mekânına yarım saat önceden geçti. ‘Atlıkarınca Center’... ‘Atlı’ Türkçe.. ‘karınca’ da Türkçe.. ‘center’ neyin nesi? Alışveriş merkezi.. kapalıçarşı.. bedesten.. Fuat ‘center’in kapısından geçerken elindeki cihazla üzerini arayan güvenlik görevlisine ters ters baktı.” (Savaş, 2016: 363)

Öte yandan Fuat Çınaraltı, dilin canlı bir varlık olduğunun ve zamanla değişime uğrayacağına bilincindedir. Fakat dildeki bu değişim, Türkçenin temel yapısını bozmayacak şekilde millet tarafından zamanla gerçekleştirilmelidir. Çünkü “dilleri dil yapanlar, birtakım alaylı hattâ âlim dilciler değil, milletlerdir; milletlerin, dile bir güzellik ve bir güzel ses vermek için yaratılmış, kadın, erkek, adsız evlâdlarıdır” (Banarlı, 1975: 36). Metin Savaş, kahramanının bu farkındalığını 17 Ağustos 1999 tarihinde yaşanan büyük deprem esnasındaki bir zaman

kınılmasıyla 105 yıl öncesine, 10 Temmuz 1894 tarihine yaptırdığı yolculukla verir. Esasında bu yolculuk, II. Abdülhamid dönemine dair bir roman yazmayı planlayan Fuat Çınaraltı'nın zihninde gerçekleşen bir kurgudan ibarettir. Çünkü alt hikâyede 1894 yılına hayalen bir seyahat gerçekleştiren Fuat, çerçeve anlamda 1999 depreminde enkaz altından çıkarılmış ve üç gün boyunca baygın bir şekilde hastanede yatmaktadır. 1894 yılında geçen alt hikâyede de enkaz altında kalan Fuat'ı buradan kurtaran kişi ortaoyunu tiplerinden biri olan Tuzsuz Deli Bekir'dir. Bu masalımsı kahraman vasıtasıyla Psikolog Hayrünnisâ'nın dedesi Hisarlı Aydın Bey ve ailesiyle tanışır. Buradaki diyaloglar sırasında Fuat'ın kullandığı kelimeler, muhatabı Aydın Bey'in dikkatini çeker. Çünkü Aydın Bey ve diğerleri, yaşadıkları zaman diliminin hâkim olan Osmanlı Türkçesini kullanırken Fuat günümüzün kelimelerini kullanmaktadır. Aydın Bey ile Fuat'ın iletişimine engel olmamakla birlikte dilde zamanla görülen değişimin normalliğini vurgulayan bu bölüm romanda şöyle verilmektedir:

"- Tanımlamak diyorsunuz... sözkonusu diyorsunuz.. umarım mı buyurmuştunuz? Bunlar bize uzak kelimeler. Lâkin bütünüyle yabancı değiller. Ecnebi olmadığınız muhakkak.

- Deprem esnâsında.. biz zelzeleye deprem diyoruz.. garip bir hâdisе vuku buldu. Sanırım mihâniki zamanın işleyişinde bir sıçrama.

- Lâkin bizim.. dep.. dep.. resyon.. ne buyurmuştunuz?

- Deprem! Depreşmek fiilinden türetilmiştir. Bizde böyle kelimeler sürüsüne bereket. Gerçekten de dilimiz bereketli ve hareketli bir lisan. Sizin münevverleriniz Türkçedeki imkânların yeterince bilincinde değiller. Yine de, sizin neslinizin attığı temeller üzerinde fasih bir edebî Türkçe yaratmayı başardık diyebilirim." (Savaş, 2016: 205)

Metin Savaş'ın romanda 1894'te geçen olaylardan bahsederken Osmanlı Türkçesinden kelimelere daha fazla yer vermesi ve anlatıcının dilini ağırlaştırması, okurda Fuat Çınaraltı'nın gerçekten geçmişe gittiği hissini kuvvetlendirmiştir (www.dunyabizim.com [Erişim: 12.04.2019]). Ayrıca birçok kelimenin ortaklığına karşın Fuat'ın kullandığı bazı kelimelerin Aydın Bey tarafından anlaşılması kurgusuyla, bir dilde devamlılığın yanı sıra küçük değişimler görülmesinin normalliğini ortaya koymuş olur. Böylece bu kullanımla bir anlamda, okurun zihninde oluşabilecek "O günden bu tarafa dil hiç mi değişmedi?" sorusuna da cevap vererek metnin inandırıcılığını arttırmıştır.

Yabancı Kelimeler Karşısında Türkçenin Muhafazası

Metin Savaş, yüzyıllık süre zarfında dile yeni kelimeler eklenmesini doğal karşılayan bu anlatımın yanında Türk diline yeni giren yabancı kelimelere karşı temkinlidir. Romanda, Türk dilini hızlıca kuşatmaya başlamış bu kelimelere karşı ivedilikle Türkçe karşılıklar bulunması gerektiğini defalarca dile getirir. Yazarın bu konuda da sözünü emanet ettiği kişi yine Fuat Çınaraltı'dır. Genellikle bilinç akışı yöntemiyle Fuat'ın zihninden geçen birbiriyle bağlantısız düşünceler şeklinde verilen bu bölümlerde söz dönüp dolaşıp Türkçeye gelir. Mesela yeğeni Tolga'yla birlikte akşam yemeği için Hisarlı ailesine misafir olan Fuat, etrafında gördüğü kişiler ve eşyaların etkisiyle düşünce dünyasında daldan dala atlarken Samanyolu galaksisine en yakın gökada olan Andromeda'yı hatırlar. Bu gökada ya ivedilikle Türkçe bir isim bulunması gerektiğini belirten Fuat, kendince "Komşuyolu" ismini bulur (Savaş, 2016: 86). Fuat benzer bir durumu, Hayrünnisâ Hanım'ın unvanı karşısında da yaşar. Hayrünnisâ Hanım'a mesleği icabı verilen "psikiyatir, psikolog, psikiyatrist ve psikanalizci" gibi unvanların Türkçesini sorgular. Kendince bu yabancı kelimelerin yerine "tin-otacısı, tin-bilimci, tin-çözümlemeci" gibi isimlerin kullanılması gerektiğini düşünür (Savaş, 2016: 367). Romanda Fuat Çınaraltı'nın yabancı kelimelere Türkçe karşılık önerdiği yerlerden biri de 1894'te İbiş'le birlikte yaptığı fayton seyahatinin anlatıldığı fantastik kısımdır. Mizahi anlatımın hâkim olduğu bu sahnede Fuat ve İbiş, iki beygiri bir arabaya binerler. İbiş, faytoncunun yanına; Fuat ise "kendine gösterilen birinci sınıf mevkiye" oturur. Bu gezi 1894 yılında gerçekleşmesine rağmen İbiş, hem günümüzün terimleriyle arabacıya seslenir hem de Fuat'tan bu terimlerin Türkçe karşılığını sorar:

"- Arabacı gazla! Kontağı çevir! Debriyajı okşa! -Fuat'a döndü- Bunun Türkçesi yok mudur beyim?

- Olmaz olur mu? Kavrama pedalı. Hayır, kavrama ayaklığı.

İbiş kendisine bön bön bakmakta olan arabacının ensesine bir şaplak indirdi;

- Bu faytonun torpido gözü nerede efendi?

- Buyur?

- Hadi hadi, ikile! Yavaş sür de radara yakalanmayalım. -Fuat'a tekrar döndü- Ya bunun Türkçesi nedir beyim?

- Bilemeyeceğim.

- Çağınıza döndüğünüzde Türk Dil Cemiyetine benden selâm söyleyiniz. Deyiniz ki, radarın karşılığı olarak yankıceker terkibi, sayın bay Çorbada-tuzumuzbulunsun tarafından ısrarla teklif edilmiştir. -Yine arabacıya şap-lak indirdi- Bu arabanın motoru kaç silindir?" (Savaş, 2016: 241)

Fuat, Batı'dan dilimize gelen bu kelimelerin yanı sıra zamanında dilimize gir-miş Doğu kökenli bazı kelimelere de öz Türkçe karşılık bulmaya çalışır. Örneğin Kadıköy'de gezinirken rastgele girdiği bir sokakta karşısına çıkan büyük bir sa-hafı görünce, kendi kendine "Sahafın öz Türkçesi nedir?" diye sorduktan sonra "Köhne-bitikçi!" diye bir isim uydurur (Savaş, 2016: 61). Yine Psikolog Hayrün-nisâ Hanım'ın muayenehanesine gittiğinde, telaffuzu zor olan "muayenehane" sözcüğüne ivedikle öz Türkçe karşılık bulunması gerektiğini düşünür (Savaş, 2016: 41). Benzer şekilde telaffuzu güç olan "behemehâl" sözcüğüne Türkçede ihtiyaç olup olmadığını sorgular. Fakat hemen sonrasında söyleyişteki güçlü-ğe rağmen bu kelimenin Tanpınar'ın diline yakıştığına hükmeder (Savaş, 2016: 65). Bir başka yerde, alışveriş merkezindeki bir kafeteryada Hayrūnnisâ Hanım'a pasta ısmarlarken birden para sözcüğüne takılır. Para manasında kullanılan di-ğer kelimeleri sıraladıktan sonra aynı anlamda yeni bir kelime daha türetmeye çalışır:

"Türk banknotundan kaç zero atılacak? Akçe, dinar, dirhem, mangır, pa-pel, para, pul. Akçe dışında hepsi ödünçleme. Mangırsa Moğolca. Paraya bir Türkçe karşılık daha bulmalı. İhtiyaçsal gereksinim yok ama, maksat çeşit olsun. Buldum: Harcak! Keza sipali denen baş belâsı bozuk para gibi harcanmak içindir" (Savaş, 2016: 364).

Türkçenin İfade Zenginliği

Fuat Çınaraltı, bilinçaltında Türkçeyle meşgul olup yabancı gördüğü kelime-lere Türkçe karşılıklar bulmaya çalışsa da tasfiyeci bir zihniyete sahip değildir. O, lise yıllarındayken takip edip etkilendiği "Yaşayan Türkçe" anlayışını savun-maktadır. Bu yönüyle de Doğu veya Batı kökenli olup halkın diline yerleşmiş kelimeleri kullanmaktan kaçınmaz. Bir konuşma sırasında Hayrūnnisâ Hanım'ın peş peşe kullandığı "yanıt" ve "vahim" kelimelerine takılan Fuat, -her ne kadar "yanıt" ve "olasılık" gibi sözcüklerden hazzetmese de- (Savaş, 2016: 79/326) bu durumu, eski ve yeninin birleşmesi olarak görür. Selçuklu ve Osmanlıyı be-nimsediği kadar Cumhuriyeti de özümsemişliğini belirtir ve "Bize düşen mevcudu

korumak, geliştirmek, pekiştirmek ve ıslah etmektir.” (Savaş, 2016: 46) der. Böylece Fuat Çınaraltı, daha doğrusu Metin Savaş, Ziya Gökalp’in “Türk halkının bildiği ve kullandığı her kelime türkçedir, halk için munis olan ve sun’î olmayan her kelime millîdir. Bir milletin dili, kendisinin cansız köklerinden değil, canlı tasarruflarından kurulan, canlı bir uzviyettir.” (1970: 139) tespitini anımsatan bu cümleyle, hem dil konusundaki fikrini ortaya koyar hem de Cumhuriyet’in ilanından beri süregelen dil tartışmalarına gönderme yapar. Zira Cumhuriyet’in ilk yıllarında yeni bir toplum düzeni oluşturma gayesiyle başlatılan Türk Dil Reformu, Atatürk’ün ölümünden sonra “dil devrimi” adını almış ve bir noktadan sonra dil konusunda “ırkçılığa” varan bir tutumla “tasfiyecilik” boyutuna ulaşmıştır (Özdemir&Dağtaş, 2014: 46). Gökhan Yavuz Demir’in ifadesiyle, “1930’lu yıllarda, doğru veya yanlış, kendi içinde tutarlı ve hedefini bilen, 1960’lardan sonraysa fanatik, hedefini unutmış ve gayretkeş bir Türkçe tahkiyesi” (2007: XLIV-XLV) görölmüştür. Bilimsel yöntemlerden uzaklaşan dil tartışmaları bir müddet sonra tamamen ideolojik bir boyut kazanmış, “1960’lardan itibaren yapay bir biçimde oluşturulan ‘ilerici/gerici’ eksenindeki savunmacılarla ‘yan-daş/karşıt’ ayrımı ortaya çıkmış, haklı ve haksız birbirine karşımmıştır” (Özcan Gönülal, 2012: 254). Günlük politikaların etkisinde kalan dilde sadeleşme tartışmaları, özellikle 1970’li yıllara gelindiğinde Türk diline kârdan çok zarar veren bir süreç hâlini almıştır. Çünkü öz Türkçeciler, bir taraftan Türk’e Türklüğünü unutturup onu ulusal duyarlılığa yabancılaştırdığı iddiasıyla suçladıkları Arapça ve Farsça kelimeleri dilden atarken diğer taraftan da son yıllarda Batı dillerinden gelen kelimelere karşı Türkçe karşılıklar uydurmaya çalışmışlardır. Nitekim Nihad Sâmi Banarlı’nın ifadesiyle;

“İkinci Dünya Harbi yıllarındadır ki Türk dili, şimdi haydi aydınlanmış bulunan birtakım yıkıcı sebeplerle baltalanmaya başlamış ve Atatürk’ün Dil İnkılâbı soysuzlaştırılarak yurdumuzda vahim bir dil hastalığı yaratılmıştır. Türkçe, uydurmacılar elinde çocuk oyuncağından beter hallere düşürölmüş, hiçbir ciddî sebep yokken, Türk halkının malı olan nice güzel kelime baltalanarak dilimiz bilhassa yeni yetişenler için zevksiz, kifâyetsiz, çirkin hallere düşürölmüştür.” (Banarlı, 1975: 58)

Bu yüzden dilde devrim hareketine karşı çıkan bazı aydınlar, “Yaşayan Türkçe”yi savunan yazılar kaleme almışlardır. Bu yazıların özünde ise bir milletin diline müdahale ile devrim yapılamayacağını ve dilin doğal gelişimine bırakılarak evrim geçirmesi gerektiğini dile getirmişlerdir (Özcan Gönülal, 2012: 141).

Ayrıca halkın diline yerleşmiş bu yabancı kökenli kelimelerin aslında Türkler tarafından kendi zevk ve sanat anlayışlarına göre işlenerek Türk ve Türkçe yapıldığını vurgulamışlardır (Banarlı, 1975: 87). Dili millileştirmek amacıyla, farklı dillerden alınmış fakat zamanla umuma mâl olmuş yaşayan bir kelimenin atılıp yerine bolca yeni kelime uydurmanın ise hem dili anarşiye sürükleyeceğini hem dilin yerleşmiş gramer kaidelerini alt üst edeceğini hem de dili fakirleştireceğini ileri sürmüşlerdir. Çünkü bir kelimenin eskiliği nispetinde zengin ve geniş bir manaya sahip olduğunu ve dolayısıyla bir kelimenin atılmasıyla gerçekte dilden "geniş ve köklü bir kelime ailesinin" çıkartılmış olduğunu belirtmişlerdir (Hacıminoğlu, 1977: 167). Diğer bir ifadeyle Türkçeleşmiş bu kelimeleri, Türkçenin ifade zenginliğinin bir parçası olarak görmüşler ve bunların dilden zorla çıkarılmaya çalışılmasını doğru bulmamışlardır. "Yaşayan Türkçe" taraftarı olan Metin Savaş da aynı görüştedir. Yabancı dillerden alınmış fakat Türkçenin söz varlığı içinde derinlemesine yer etmiş kelimelerin artık ödünç olmadıklarını savunur (www.kirmizilar.com [Erişim:10.02.2019]). Bu nedenle de romanda, Türkçeye yerleşmiş aynı veya yakın anlamdaki kelimeleri kökenlerine bakmaksızın bir arada kullanır ve bunu Türkçenin zenginliği olarak kabul eder. Yazarın bu düşüncesinin romana yansıdığı bölümlerden biri, yine Fuat aracılığıyla ve bilinç akışı yöntemiyle verilmektedir. Hayrünnisâ'yla lise arkadaşı olduklarını çok geç fark eden Fuat kendi kendine kızmaktadır. Çünkü Hayrünnisâ onu tanımış, fakat belli etmemiştir. Fuat ise kendi gençliğinden, lise yıllarından bahsedip durmuştur. Hayrünnisâ'nın bu tavrı karşısında budala konumuna düştüğünü düşünen Fuat, hissettiği duruma uyan kelimeleri iç âleminde peş peşe şöyle sıralar:

"Akılsız Fuat! Ablak, ahmak, alık, aptal, avanak, bâkure, beyinsiz, budala, bön, çatlak, deli, divâne, ebleh, enayi, enbesil, hödük, kakavan, kaşalot, keriz, mankafa, manyak, mecnun, meczup, odunkafa, salak, sangı, sarsak, sazan, sersem, soytarı, susak, şapşal, zırtapoz! Türkçenin ifâde zenginliği. Üstelik tenzilât yaptım. Âvâre, derbeder ve zırdeli! Daha neler var. Tarama sözlüğüne bakmalı. Sonra derleme sözlüğüne. Redhouse, nâmidîğher Kırmızı Ev" (Savaş, 2016: 87).

Fuat'ın, "Türkçenin ifâde zenginliği." olarak yorumladığı bu kelimeler etimolojik açıdan incelendiğinde; "ablak, alık, beyinsiz, bön, çatlak, deli, hödük, kakavan, mankafa, odunkafa (kafâ: Arapça), salak, sangı, sazan, susak, şapşal, zırtapoz"un Türkçe; "akılsız, ahmak, aptal (abdâl), bâkure, budala (budalâ), ebleh, enayi, mecnun (mecnûn), meczup (mezcûb), soytarı (sa'terî) "nin Arapça;

"divâne, keriz (kârîz), sersem (sersâm), avare (âvâre), derbeder" in Farsça; "enbesil (imbécile), kaşalot (cachalot), manyak (maniaque)" in Fransızca; "avanak" in ise Ermenice kökenli olduğu görülmektedir (Türkçe Sözlük 2011; Devellioğlu 1997; Gülensoy 2007; Nişanyan Sözlük). Ayrıca Fuat aynı paragrafta kendine kızmak için sıraladığı bu kelimelerin yanı sıra "tenzilât" ve "nâmıdiğer" kelimelerini de kullanmaktadır. Bu durumda, Fuat'ın kelime tercihinde etimolojik boyutu önemsemediği ve halk tarafından benimsenen ifade kalıplarını kabullendiği anlaşılmaktadır. Oysa daha önce de belirtildiği üzere Fuat; aslında halkın diline yerleşmiş "sahaf, para, debriyaj ve radar" gibi kelimelere Türkçe karşılık bulmuş veya bulmaya çalışmaktadır. Fuat Çınaraltı'nın dil konusunda yaşadığı bu ikilem, yazarın ideolojik dil tartışmaları neticesinde Türk insanında oluşan kafa karışıklığına dikkat çekmek ve uydurmacı dil anlayışına tepki göstermek için kurguladığı ironik bir anlatım olarak yorumlanabilir. Öyle ki, eserin geneline serpiştirilen bu ironik yaklaşım, "Bakkaldan bir sigara, çakkaldan birkaç çukolata ve gofret aldı. İşte böyle: marketin Türkçesi çakkal olmalı" (Savaş, 2016: 61) örneğinde olduğu gibi bazen çok daha belirgin şekilde ortaya konmaktadır.

Postmodern anlayışa uygun olarak metinde anlamdan ziyade dili önemseyen (Emre, 2006: 103) Metin Savaş, eserinde dil denemeleri yapar, gramer kurallarıyla oynar ve eski-yeni birçok kelimeye yer verir. Mesela İngilizce "hostess" den gelen "hostes" kelimesini "hostes 'hoş-dest' tâbirinden bozmadır ki, 'elcağızı lâtif hatun' demektir." açıklamasıyla mizahlaştırır. "Filo" kelimesini, "uçar" diye adlandırdığı uçakların fil kadar güçlü olmaları ve sürü hâlinde uçmalarıyla bağdaştırır (Savaş, 2016: 213). Bu tarz kelime oyunlarının yanı sıra bazen "kadir" ve "kâdir" örneğinde olduğu gibi ses farklılığının anlam üzerindeki etkisine değinir (Savaş, 2016: 41). Bazen de "Zell, zellât, zelle, zelzâl, zilzâl, zülzâl..." gibi sözcüklerin anlam ve ses yapısını kullanır (Savaş, 2016: 161). Metin Savaş, "kelime sihirbazlığı" (Görücüler, 2018: 385) ifadesiyle yorumladığı bu durumu ise roman metninin kendisine sunduğu sınırsız bir imkân olarak görür.

Bu ironik ve mizahî anlatılara bakarak Metin Savaş'ın Türkçede oluşturulan veya yabancı dillerden alınan bütün yeni kelimelere karşı olduğunu söylemek mümkün değildir. Zira yazar, romanın bir yerinde Türkçe "kaygı" ismi yerine Fransızca kökenli "anksiyete" (Savaş, 2016: 46) sözcüğünü kullanırken başka bir yerde Fransızcadan gelen "üniversite" kelimesi yerine Türkçe kelimelerin birle-

şiminden elde edilen "evrenkent"¹ (Savaş, 2016: 98) tercih eder. Benzer şekilde "bravo, halisinasyon, prospektüs, vizite, şampiyon, protesto" gibi Batı dillerinden Türk diline dâhil olmuş birçok kelimeyi kullanır.

Duyarsız Bir Gençlik ve Türkçenin Geleceği

Metin Savaş için asıl mesele, yeni kelimelerin kullanılmasından ziyade eski kelimelerin gençler tarafından bilinmemesidir. Çünkü o, büsbütün unutulmuş, ölü kelimelerin bile toplum hayatında iz bıraktığına ve insanların hatıralarında yer edindiğine inanır (Görücüler, 2018: 416). Bu sebeple de gençliğin Türkçe bilincine sahip olmasını ve geçmişle köprü hükmündeki kelimeleri öğrenmesini ister. Günümüzde Türklerin Batı'yla bir "psikolojik harp" içerisinde olduğuna fakat toplumun bunun farkında olmadığına inanır. Bu mücadelede özellikle gençlerin aldanmışları oynadığını ve yenik düşmek üzere olduklarını belirtir (Savaş, 2016: 103). Bu düşüncesini ise romanda Fuat'ın yeğeni Tolga, Hayrünnisâ'nın kardeşi Işık ve Profesör Muhittin Yörükgil'in kızı Feride üzerinden örneklendirir. Yazar, bu gençlerin üçünü de Batı kültürünün bilinçsiz takipçileri olarak tanıtmakla birlikte, Türkçe hususunda daha çok Tolga'yı ön plana çıkarır.

Fuat'ın yanında kalan Tolga, Ziraat Bankası'nın bir şubesinde muhasebeci olarak çalışmaktadır. Bulaşık yıkarken "Nevyork Nevyork" şarkısı dinleyen, "üniversiteden mezun olduğu gün burnundaki halkayı söktürmüş, top sakal bırakmış, etkileyici bir görünüm kazanmış" (Savaş, 2016: 71) yakışıklı ve rahat bir gençtir. Fuat'ın Türkçe takıntısına karşı Tolga umursamaz bir tavır içindedir. Özellikle eski kelimelerin anlamlarını bilmemektedir. Dayısı Fuat'ın kendine hitaben kurduğu; "Vakâyı hayriyenin etkisi sana sirâyet etmiş olmalı." cümlesine "Yapma be abisi. Hayriye kim oluyor? Sirâyet ne demek? Türkçe konuş." (Savaş, 2016: 69) şeklinde karşılık verir. Burada "Hayriye" ve "sirâyet" kelimelerini Türkçe bulmazken konuşmanın devamında; "Fenâ mı, bayan Hayrünnisâ'dan ömür boyu bedava telkin alırsın. Bak, telkin dedim. Türkçem iyidir ha!" (Savaş, 2016: 71) diyerek "telkin" kelimesini Türkçe kabul eder. Başka bir konuşma sırasında da "alçak gönüllü" ifadesi yerine "tevâzu"yu kullanır. Fakat bunun da ekine dikkat etmez ve Fuat; "Evlâdım, tevâzuya değil tevazua!" (Savaş, 2016: 89) diyerek onu düzeltir.

1 Nişanyan Sözlüğü'ne göre "evrenkent"; İngilizce "university" sözcüğünün ses benzerliğinden ötürü universe «evren» ve city «kent» şeklinde analiz edilebileceği yanlışından türetilen ve Dr. Oktay Sinanoğlu tarafından popülerleştirilen bir sözcüktür. www.nisanyansozluk.com [Erişim: 10.02.2019]

Metin Savaş, gençlerin dil konusunda duyarsız ve bilinçsiz oluşlarının mesuliyetini bütün topluma mâl eder. Yazara göre; sokaklarda, alışveriş merkezlerinde, televizyon ekranlarında veya sanal âlemde Batı kültürünü, Batı dillerini yaşatan herkes, gençliğin içinde bulunduğu bu durumdan sorumludur. Büyük mağaza girişlerinde Noel Babalardan hediyeler alan, İngilizce "cıngıl beng" şarkılarıyla büyüyen, kendi dinini ve kültürünü öğrenmeyip Hristiyan gelenekleriyle yetişen bir neslin doğal olarak Türk kültürüne ve Türkçeye yabancılaşacağını vurgular (Savaş, 2016: 373). Hatta Batı hayranlığının Anadolu'nun en ücra köşelerine kadar yayılmış olduğunu ve resmî kurumların dahi bu yanlıştta rol aldığını, Fuat'ın gazetecilik icabı küçük bir beldeye yaptığı bir meslekî ziyaret kurgusuyla şöyle dile getirir:

"Ücrâ kasabanın tek caddesinde derme çatma bir tak kuruluydu. Takın üzerinde bir uranlık asılıydı: 'Geleneksel Birinci Tülükabak Festivali'. Fuat'ın zihni karışmıştı... Soru-bir: 'Geleneksel ise, nasıl oluyor da birinci festival oluyor?' Soru-iki: 'Birinci festival ise, nasıl oluyor da geleneksel oluyor?' Soru-üç: 'Festival sözcüğü Türkçe mi?' Soru-dört: 'Şenlik sözcüğünün köküne kıran mı girdi? Soru-beş: 'Missss Tülükabak ne demek?' Soru-altı: 'Görünürde abdesthane, ayakyolu, helâ, kademhane, kenef, memişhane, tuvalet ve yüznumara bulamadım, takın dibine çöğdürmek serbest mi? Fuat, sonuncusu hârîç, bu soruları kasabanın bir yetkilisine, gazeteci kimliğiyle yönelttiğinde, şöyle bir aydınlatıcı yanıt almıştı: 'Efendim, biz ileri görüşlü olduğumuz için, festivalimize geleneksel pâyesini uygun bulduk. Zira efendim, biz bir gelenek başlatıyoruz. Şenlik sözcüğü yerine festival sözcüğünü tercih etmemize gelince, kasaba halkı olarak AB'ye girmeye hazırız, o bakımdan şey ettik" (Savaş, 2016: 374).

"Bütün kurgusal yalanlar gerçeğin gölgesidir." (Savaş, 2016: 353) diyen Metin Savaş bu bağlamda romanının birçok yerinde gerçek hayatta tanık olduğu ama tasvip etmediği bu tarz kültürel yozlaşmalara dikkat çeker. Günlük siyasî hesaplar veya kişisel menfaatler uğruna yabancı kültürlerin taklit edilmesini, kelimelerin değiştirilmesini ve kavramların içinin boşaltılmasını doğru bulmaz. Çünkü her dilin bir hafızası olduğuna inanır. Bilerek veya farkında olmaksızın bu hafızayı bozmaya yeltenmenin muayyen bir dille konuşan toplumun hafızasını bulandırmak olduğunu söyler. Milletin hafızasıyla oynamanın da kültürel kodları baltalamak anlamına geldiğini belirtir (www.kirmizilar.com[Erişim:10.02.2019]). Toplum hafızasını diri tutmanın çözümünü ise gençliğe eski alfabelerin ve eski

kelimelerin öğretilmesinde görür. Bunun için sadece Osmanlı Türkçesinin değil Orhun alfabesinin bile milli eğitim müfredatına sokulması gerektiğini vurgular (Savaş, 2016: 44). Gerçi bu tespitler ve çözüm önerileri romanda Fuat'ın söylem ve hayallerinde kalır. Yani Fuat, Türkçe konusundaki bu görüşleriyle ilgili çevresindekileri uyarmaktan ve kendi kendine yorum yapmaktan öte bir iş yapmaz. Fakat Metin Savaş, bu konuya romanın değişik bölümlerinde ve farklı yönleriyle değinerek okurları için Türkçenin dünü, bugünü ve yarını üzerine düşünme ortamı oluşturmuştur.

Sonuç

Günümüzün etkin edebî türlerinden biri olan roman, ortaya çıktığı andan bugüne kadar sadece kişi veya kişilerin hayatlarını anlatan hikâyelerden ibaret kalmamış, döneminin sosyal meselelerini de ele alan ve irdeleyen bir forma kavuşmuştur. Çünkü roman türü, diğer birçok türdeki teknik ve yöntemleri bünyesinde toplayabilen kendine özgü yapısal bir niteliğe sahiptir. Ayrıca bir roman ne kadar sanatsal ve estetik kaygıyla kaleme alınırsa alınsın, bir kahramanın tanımlanmasında diğer insanlardan da bahsedilmek zorunda olduğu için özünde bir mesaj ve sosyallik taşımaktadır. Dolayısıyla yazarlar roman vasıtasıyla hem birey ve toplumu değişik açılardan yansıtmaya hem de okurlarına kendi fikirlerini aktarma fırsatı yakalamışlardır.

Türk edebiyatının roman türüyle tanıştığı XIX. yüzyıldan bugüne kadar birçok yazar, bu türün günlük hayatı yansıtmaya ve yönlendirme özelliğinden istifade etmiştir. Metin Savaş da bu anlatı yöntemini kullanarak tespit, tenkit ve tekliflerini iletmeyi tercih eden yazarlardan biridir. Romanı birey ve toplumun çok yönlü eleştirisi olarak görmüş ve kaleme aldığı romanlarda güncel birçok meseleye yer vermiştir. Yazarın 2005 yılında yayımladığı Zemheri Kuyusu adlı eserinde öne çıkan konularından biri ise "Yaşayan Türkçe" meselesi olmuştur.

Postmodern yöntemle yazdığı bu romanında Savaş, kendi düşüncelerini daha çok romanın esas kahramanı Fuat Çınaraltı aracılığıyla dile getirir. Fuat'ı ise nevrotik kişiliği dolayısıyla psikoloğa giden ve Türkçe konusunda takıntılı biri olarak tanıtır. Çoğu kişinin kelimelerin anlamlarını bile doğru dürüst bilmemesine karşın onun, kelimeleri sözlükteki yerleriyle ve tanımlarıyla ezbere bildiğini defalarca dile getirir. Bunun yanında Fuat'ın yabancı kelimelere karşı hassasiyetine dikkat çeker. Oysa normal kişiler olarak tanıttığı diğer kahramanların çoğu-

nu, bu konuda oldukça umursamaz tavırlar içinde verir. Böylece Metin Savaş, Türkçenin geleceği üzerine kaygılanma görevini nevrotik bir kişiye yükleyerek dönem insanını ironik bir anlatımla eleştirmiş olur.

Metin Savaş, zamanında Türkçeye girmiş ve halkın diline yerleşmiş bütün kelimeleri, kökenlerine bakmaksızın Türkçe kabul etmekte ve bu durumu Türkçenin zenginliği olarak görmektedir. Bunu gerek romanda kullandığı kelimelerden gerekse Fuat Çınaraltı'nın ifadelerinden anlamak mümkündür. Çünkü Fuat, her ne kadar yabancı kelimelere Türkçe karşılık bulmaya çalışsa da tasfiyeci bir anlayışta değildir. Dilin canlı bir varlık olduğunun ve zamanla değişime uğrayacağına bilincindedir. Fakat dildeki bu değişimin, Türkçenin temel yapısını bozmayacak şekilde millet tarafından zamanla gerçekleştirilmesi gerektiğine inanmaktadır. Dolayısıyla Fuat'ın romanda Türkçe yeni kelimeler bulmaya çalışması iki açıdan yorumlanabilir: Birincisi, dili ideolojik tartışmalara alet ederek öz Türkçeci yaklaşımla Türkçeden birçok kelimeyi tasfiye etmeye çalışan uydurmacı dil anlayışına gösterilen bir tepki olarak görülebilir. İkincisi, henüz halkın diline tam yerleşmemiş fakat zihinleri kuşatmaya başlamış yabancı kelimelere karşı tedbir alınması gerektiği yönünde bir uyarı olarak okunabilir. Netice itibarıyla romanın genelinde Metin Savaş'ın, Türkçe konusunda aşırı uç noktalara gitmeden ve dilin doğal yapısını bozmadan çözümler üretmek gerektiği noktasında okurlarını bilinçlendirmeye çalıştığı söylenebilir.

Kaynakça

Ahmet Mithat Efendi (2014). *Ahbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar-Roman Tarihine Genel Bir Bakış*. İstanbul: Dergâh.

Banarlı, Nihad Sâmi (1975). *Türkçenin Sırları*. İstanbul: Kubbealtı.

Çetişli, İsmail (2007). *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İsmail Çetişli vd. (haz.). Ankara: Akçağ.

Çıkla, Selçuk (2004). *Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişmeleri ve Servet-i Fünûn Romanı*. Ankara: Akçağ.

Demir, Gökhan Yavuz (2007). "Türkçenin Pirus Zaferi". *Trajik Başarı Türk Dil Reformu* (Geoffrey Lewis). Mehmet Fatih Uslu (çev.). İstanbul: Paradigma. s. XXXIII-XLVIII.

Devellioğlu, Ferit (1997). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın.

Ecevit, Yıldız (2012). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim.

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

Enginün, İnci (2004). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh.

Evcı, Görkem. "Zemheri Kuyusu'nda Kim Yok Ki?". <https://www.dunyabizim.com/kitap/zemheri-kuyusu-nda-kim-yok-ki-h5505.html> (Erişim tarihi: 12.04.2019).

Gökalp, Ziya (1970). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Görücüler, Harun (2018). *Metin Savaş ve Romancılığı*. Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi.

Gülensoy, Tuncer (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Gümüş, Hüseyin (1989). *Roman Dünyası ve İncelemesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Gündüz, Osman (1997). *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema I*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.

Hacieminoğlu, Necmettin (1977). *Türkçenin Karanlık Günleri*. İstanbul: İrfan.

Horney, Karen (1980). *Çağımızın Tedirgin İnsanı*. Ayda Yörükân (çev.). İstanbul: Tur.

Hüküm, Muhammed (2017). *Şair-Sosyolog Kemal Tahir*. İstanbul: İthaki.

Kundera, Milan (2009). *Roman Sanatı*. Aysel Bora (çev.). İstanbul: Can.

Mardin, Şerif (2013). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim.

Meriç, Cemil (2008). *Kırk Ambar*. Cilt 1. İstanbul: İletişim.

Nişanyan Sözlük, <https://www.nisanyansozluk.com/> [Erişim tarihi: 15.03.2019]

Özcan Gönülal, Yasemin (2012). Cumhuriyet Dönemi Dil Tartışmalarını Türk Dili Eğitime Yansımaları (Toplum Dil Bilimi Bakımından Bir İnceleme). Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Özdemir, Mehmet ve Abdullah Dağtaş (2014). "Dilde Sadeleşme Tartışmaları: 1970 Yılı 'Türk Dili' Dergisinde Arapça, Farsça ve Batı Dillerinden Gelen Kelimelere Karşı Takınılan Tavrı". *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11/26: 27-51.

Parla, Jale (2012). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim.

Savaş, Metin (2015). "Roman Sanatı Nedir ve Niçin Roman Okunmalıdır?". *Türk Yurdu*, 334: 48-53.

Savaş, Metin (2016). *Zemheri Kuyusu*. İstanbul: Ötüken.

Savaş, Metin. "Türkçemizin Hafızası". <http://www.kirmizilar.com/tr/index.php/kultur-sanat-yazilari/1605-turkcemizin-hafizasi> (Erişim Tarihi: 10.02.2019).

Sazyek, Hakan (2002). "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler". *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, 6/65-66-67: 493-509.

Tekin, Mehmet (2003). *Roman Sanatı 1 (Romanın Unsurları)*. İstanbul: Ötüken.

Türkçe Sözlük (2011). Şükrü Halûk Akalın vd. (haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu.

Yener, Ali Galip (2012). "Türk Romanında Postmodernist Eğilimin Sosyopolitiği Üzerine -Oğuz Atay'dan Hasan Ali Toptaş'a-". *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri*. Köksal Alver (ed.). Ankara: Hece.

Yılmaz, Durali (1997). *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*. Ankara: Akçağ.

Toplumun Nabzını Tutan Bir Metin Örneği Olarak Ömer Seyfettin'in “Şîmeler” Adlı Hikâyesi Üzerine Bir Değerlendirme

As a Sample of Text On The Nutrition of the Society an Evaluation of Ömer
Seyfettin's Story of the Names of “Şîmeler”



Öz

Edebî ürünleri yalnızca güzel sanatların bir şubesi olarak değerlendirip etki alanını estetik hazla sınırlandırmak, şüphesiz, mümkün değildir. Eserin kendisinden başka onu oluşturan sanatkar ve eserin muhatabı olan okuyucu kitlesi estetik boyutun dışında pek çok müşterek etrafında bir bütün oluşturmaktadır. Bu bağlamda yazarın ve okuyucuların içlerinde buldukları toplumun birer ferdi ve o toplumun birer aynası oldukları unutulmamalıdır. Dolayısıyla her edebî eser içinde bulunduğu toplumu kendisine has dil kullanımı ve onu edebî kılan diğer hususları göz ardı etmeden yansıtabilir. Doğrudan edebiyat sosyolojisinin inceleme alanına giren bu konu makalenin bakış açısını oluşturacak ve bu bakış açısının sağladığı imkânla Ömer Seyfettin'in “Şîmeler” adlı hikâyesi tahlil edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Ömer Seyfettin, Şîmeler, hikâye, ironi, edebiyat sosyolojisi.

Abstract

It is, of course, not possible to consider literary products as a branch of fine arts and limit the area of influence with aesthetic pleasure. Apart from the aesthetic dimension, the readership which is the object of the artist and the work of the artist constitutes the whole. In this context, it should be kept in mind that the author and the readers are a member of the society in which they are located, and they are a mirror of that society. Therefore, every literary work reflects the society in which it belongs, without using its own language and ignoring other things that make it literary. This subject, which is directly in the examination area of literature sociology, will form the perspective of the article and the story of Ömer Seyfettin's of the names of “Şîmeler” will be analyzed with the opportunity provided by this perspective.

Keywords: Ömer Seyfettin, Şîmeler, story, irony, sociology of literature.

Selçuk ATAY

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Dr., Türk Dili ve Edebiyatı
Öğretmeni, Millî Eğitim Bakanlığı,
Ankara, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-5328-2257

E-mail: atayselcuk@yahoo.com

Geliş Tarihi/Submitted: 24.05.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 12.11.2019

Kaynak Gösterim / Citation:

Atay, Selçuk (2019). “Toplumun Nabzını Tutan Bir Metin Örneği Olarak Ömer Seyfettin'in ‘Şîmeler’ Adlı Hikâyesi Üzerine Bir Değerlendirme”, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 11/22, 291-305. <http://dx.doi.org/10.26517/ytea.390>



Extended Summary

The relationship of literature with society has been one of the subjects frequently emphasized. The fact that the craftsman who is a member of society and who shapes the area of existence in that society, mirroring his works to the society he is living in, on the other hand, shows that this relation is not one-sided and therefore the literary work cannot be understood from a one-way perspective. The artist, who is the founder of an imaginary world, often uses the possibilities of reality. This situation can sometimes be clearly reflected in the literary work, and sometimes it can be concealed by techniques such as symbol, image, language and even irony and parody of the fictional world. The resulting relationship, as a form of communication out of the fictional world, takes place in the real world.

On the other hand, the positioning of a fictional text in the real world brings with it a choice and arrangement in the imagination of the artist. In this article, the re-fiction of an event related to real-life in Ömer Seyfettin's imagination and the connection between the story that emerged with this selection process and the relation with the sociology of literature was examined as well as the irony that the craftsman applied when creating the text of the craftsman. Ömer Seyfettin has been involved in the discussions, which began in 1914 and lasted for about three years, without ignoring the factors that formed his artistic identity and the area of existence of the work revealed by this identity. The realm of imagination revealed by the imagination is presented to the reader under an ironic image by combining with the reality of the real world and has shown the point of view of the current in which it is located, and the debates mentioned in the story. The author reconstructed an event that took place in the real world, and by placing it in the text of the real world's clues during this editing, he made visible the reconstruction as well as the basis for the irony he wanted to do. Finally, it is presented to the reader that the heroes have criticized both the criticism brought by the author to the movement of Turkism and the fact that the discussion is based on the interest of the narrator.

The main reason why Ömer Seyfettin is so loyal to the historical and sociological truth in the first part of the story is to make the irony that will be placed at the center of the story more effective and clearer. The fiction witness *şekil* demander, which emerged in a determined irony, is ensured by the controversy

between the two writers, and the fact that their personalities are articulated in a real way. The author finds the opportunity to evaluate the new values that he created by ironically creating an alternative reality and to present it to the reader. This story, written at a time quite close to the emergence of the debates, is structured as a reconciliation meeting to be held by Rıza Tevfik Bey. While the author has firstly left his mark on Rıza Tevfik Bey, the other two writers who are at odds with each other are brought to the same situation by speaking over a non-pesticide branch. All three writers who write articles in newspapers and magazines, and controversies around them are refuted in terms of science, and they are displayed in a collapse in a moral sense by combining them around the word "expediency".

These three names, known for their stance against the Turkishist 'movement, include Ömer Seyfettin. As a historical reality, Ziya Gökalp's verse has already been changed in accordance with Western admiration. The story, which is reminded of this incident, is also a fictional host to a second chance. This second change is the addition of the word ire interest Bu to the poem. In this way, the author derides both ignorance and interest and three names with an ironic language and answers their objections to the movement in which they are involved.

Giriş Yahut Hakikatin Muhayyel Olana Tesiri Üzerine

Edebiyatın toplumla olan ilişkisi -her ne kadar onun okuyucu ile olan ilişkisini ihmal etse de- Georg Lukacs'tan beri üzerinde sıklıkla durulan konulardan biri olmuştur. Bir toplumun ferdi olan ve o toplumda varlık alanını şekillendiren sanatkârın diğer taraftan içinde var olduğu topluma eserleriyle ayna tutuyor olması bu ilişkinin tek taraflı olmadığını ve dolayısıyla tek yönlü bir bakış açısı ile edebî eserin anlaşılamayacağını göstermiş olmaktadır. Muhayyel bir dünyanın kurgulayıcısı olan sanatkâr, çoğu kez içinde bulunduğu gerçekliğin imkânlarından faydalanır. Bu durum kimi zaman oldukça açık bir şekilde edebî esere yansıtılırken kimi zaman da kurgusal dünyanın sembol, imge, dil kullanımı ve hatta ironi ve parodi gibi teknikleriyle gizlenebilir. Neticede bahsedilen ilişki, bir iletişim biçimi olarak kurgusal dünyadan çıkarak gerçek dünyadaki yerini alır.

Köksal Alver'in John Hell'den aktararak söylediği üzere edebiyatın toplumla ilişkisi iki faydayı içermektedir: Bunlardan ilki edebiyatın toplumsal bir gerçekliğe işaret etmesi iken diğeri toplumsal ortamın edebî metni anlamada yardımcı bir unsur olarak kullanılmasıdır (2012: 12). Edebî eser her ne kadar içinde yaşanan zamana ve topluma dayanan bir başlangıca sahip olsa da sanatkârın muhayyilesinin bir ürünü olmaktadır ve bu yönüyle hem topluma hem de ferde bakan bir yapı arz etmektedir. Dolayısıyla bir edebî eseri anlamlandırırken bu iki hususun gözden uzak tutulmaması gerekmektedir. Edward L. Murray'in muhayyileye dayalı düşünmenin aslında bir taraftan algıya dayalı düşünme olduğunu belirtmesi bu sebeple dikkatlerden kaçmamalıdır. Ona göre muhayyileye dayalı olarak düşünen insan bu "düşünce"lerini dış dünyaya dair gerçeklik "algı"sı ile bütünleştirecek, bir senteze ulaştırabilecektir (2008: 88). Ortaya çıkacak olan sentez sanatkârın dünyaya ve üzerinde düşündüğü olaylara dair varlık alanını dile/söze dökme ihtiyacını da beraberinde getirir. O halde muhayyile ve algının ortaya koyduğu görüş açısı sözcükler vasıtası ile "tecessüm ettiri"lerek (2008: 98) edebî eserde vücut bulur.

İroniyi romanın nesneliliği olarak gören Georg Lukacs (2011: 96) ise ironinin ortaya çıkmasında dış dünyanın romana nasıl "yansı"yacağı konusunu gündeme getirerek kurgusal bir metnin sosyoloji ile olan bağlantısının nasıl ve ne boyutta olacağını açıklamaya çalışır. Ona göre yazarın, dış dünyanın gerçekliğini olduğu gibi yansıtması mümkün olmayacağına göre bilinçli bir şekilde seçme ve ayıklama yaptığı kolaylıkla anlaşılacaktır. Şüphesiz yazarın biyografisini

merkeze alan bu durum (2011: 84) hakikat ile muhayyile arasında önemli bir farkın oluşmasına (ironi) neden olacaktır. Zira yazarın eserini yazarken gerçek dünyadan yapacağı "seçme" işlemi aynı zamanda belirli bir fikrin a priori olarak ortaya konulması anlamı taşıyacaktır. Muhayyilenin en belirgin bir şekilde kendini gösterdiği bu durum aynı zamanda gerçekliği edebiyat tarihinin verileri ile takip edilebilen bir metnin edebiyat sosyolojisi açısından anlamlandırılmasını da böylelikle mümkün kılar. Aynı husus Cemil Meriç'in "Edebiyat ve Sosyoloji" başlıklı yazısında şöyle dile getirilmektedir:

"Her eser canlı bir modelin taklidi. Taklit bütünü kucaklamaz. Bir seçim demektir. Kanunun ruhunu, yaşayan tarafını belirtmeye çalışır yazar. Hele yaratıcısının zevklerine, seçişlerine yön veren bir ana meleke var (yani yazar realiteyi kendi dehasına göre biçimlendirir), her eserin de kendine has bir temeli olduğu gibi. Tüm sanat iki kelimenin içinde: sıkıştırarak canlandırmak." (Meriç, 2006: 435)

Hyppolite Taine'in ırk, muhit ve an birlikteliği üzerine fikirlerini açıklarken sarf edilen bu ifadeler ile Georg Lukacs'in yaklaşımının yapısal benzerliklerini sağlayan temel fikir; yazarın, edebiyatın içinde bulunduğu toplumu hareket noktası yaparak "deha"sı ve dili kullanma şekli ile gerçekliği yeniden yapılandırmak olduğu söylenebilir.

Kemal Karpat, Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde "Jön Türk Döneminin Yansıması"nı incelerken edebiyatın "toplumda meydana gelen sosyal ve siyasal dönüşümlerin oldukça sadık bir aynası" olduğunu belirtir ve edebî eserlerin bu olaylara karşı "içselleşmiş, bireyselleşmiş ve psikolojik bir yorum" sunduğunu söyler (2011: 205). Buna göre yazarın biyografisinin aydınlatılması hem edebî eserin anlamlandırılması hem de eserin yazıldığı dönemin anlamlandırılmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Yukarıda bahsettiğimiz şekliyle gerek Kaşığı, Falaka gibi çocukluğuna dair hatıraların ağır bastığı gerek Forsa, Kızıl Elma Neresi? gibi içinde bulunduğu toplumun ideolojik eğilimlerini gösteren eserleriyle olsun bu çift yönlü bir ilişki içerisinde olduğunu okuyucuya hissettirmeyi ihmal etmeyen bir yazar olan Ömer Seyfettin, muhayyilesinin söze döküldüğü kurgusal metinlerde dönemin ruhunu da açık bir şekilde gözler önüne sermeyi ihmal etmemektedir.

Eserin macerasını "yazarın elinden çıktığı andan" itibaren incelemeye başlayan bir inceleme metodu olarak tanımlanan edebiyat sosyolojisi (Coşkun, 2012:266),

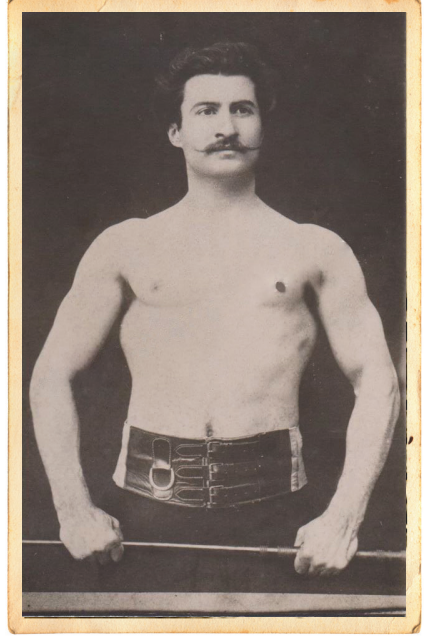
bu anlamda yazarın biyografisine eğilen önemli bir disiplin olarak karşımızda durur. Yazar toplumla ilişki içerisinde olan bir fert olarak sosyolojik olarak tahlil edilebileceği gibi muhayyilesinin ürünü olan edebî eser estetik açıdan olduğu kadar toplumu ele alışı bakımından da tahlil edilebilir. İbrahim Tüzer ve Muhammed Hüküm, yazarın bu konumu için bir "inşacı" nitelemesinde bulunarak onun etken yapısına dikkat çeker. Yazarlara göre sanatkar bu inşacı kimliğiyle "toplumsal süreç içerisinde etkisi olan bir aktördür." (Tüzer; Hüküm, 2019: 123)

Sanatkarın "inşa" sürecinde aldığı role dair bu söylem doğrudan edebiyat sosyolojisinin alanına girer. Alan Swingwood'ın L. Lowenthal'den alıntılanarak değindiği ve "yazarın hayalî karakterlerinin yaşadıklarını, bunların yaşadığı ortamların neşet ettikleri tarihsel şartlarla ilişkilendirme" (Swingwood, 2012: 104) şeklinde özetlenebilecek bir inceleme metodunu da beraberinde getirir. Elbette böylesine bir görüş, edebiyatı bir "bilgi madeni" olarak görmek ve doğrudan "yağma" edilecek bir meta haline getirecek yöntemlere kapı aralayacağı şeklinde (2012: 104) itirazları da beraberinde getirebilir. Ancak böyle bir yöntemi benimseyecek eleştirmenin unutmaması gereken duruma Rene Wellek ve Austin Varren şöyle dikkat çekmektedirler: "Sanat eseri ile yazarın hayatı arasında sıkı bir ilişki bulunduğu zaman bile, bundan asla sanat eseri hayatın basit bir kopyasıdır manası çıkarılmamalıdır." (2001: 60) Anlaşılacağı üzere sanatkar; muhayyilesi ve algısıyla gerçekliğe müdahalede bulunabilecek, kurgusunun imkânlarını reel dünyanın imkânlarından ayırıştırabilecektir. Yansıtma kuramına getirilen eleştiri bu bakımdan estetik ile birleşmekte ve sanatın imkân alanına vurgu yapmaktadır. Zira asıl olan edebî eserin gözlemlenmesi ile sosyolojiye dair söylemlerde bulunmaktan ziyade bir bilim olarak sosyolojinin imkânlarını edebî eseri anlamlandırmakta kullanmaktır.

"Husumel" mi, "Muhabbel" mi?: Türk Malbualında "Şime" Tartışması

9 Kânunusani 1329 (22 Ocak 1914) tarihinde Abdullah Cevdet'in çıkardığı İçtihat dergisinde Celâl Nuri tarafından "Şime-i Husumet" başlıklı bir yazı yayımlanır. Sözlüklerin "huy, tabiat, haslet" anlamlarını verdiği (Devellioğlu, 1999:999) "şime" sözcüğünü "husumet" ile terkip kuracak şekilde kullanan Celâl Nuri; yazısında Avrupa'ya duyulacak husumeti "bülend ve ulvi bir haslet" olarak nitelemektedir. "Düşmana düşman olma"nın fazilet, güzellik, olgunluk ve kudsîyetinden bahseden (1914: 1949) ve aynı zamanda İçtihat'ın yayın heyetinde bulunan Celâl Nuri; yazısının merkezine Türk kimliğini ve bu kimliğin muhafazasını koymaktadır.

Yazılan yazının içtihat gibi Batı taraf-tarı olan ve Abdullah Cevdet'in çıkardığı bir dergide yayımlanmasının yarattığı şaşkınlığı bizzat Abdullah Cevdet açıklar. Derginin bir sonraki sayısında dergisinin "serbest bir kürsü" (Abdullah Cevdet 1914: 1979) olduğunu söyleyen yazar, başlığı "Şîme-i Muhabbet" olan bir itiraz yazısı kaleme alır. Daha ziyade Celâl Nuri'nin fikirlerini tek tek ele alıp çürütmeye çalışan yazı, yazarın Avrupa hayranlığını oldukça net bir şekilde ortaya koymaktadır.



Resim 1. Rıza Tevfik Bey

Bahsedilen iki yazı etrafında oldukça şiddetli tartışmalar yaşanırken her iki isim de cevabi yazılarını birer risale hâlinde yayımlarlar. Celâl Nuri'nin Müslümanlara, Türklere Hakaret, Düşmanlara Riayet ve Muhabbet başlığını taşıyan risalesi 1332 tarihini taşımaktadır. Aynı yıl bu risaleye karşı Abdullah Cevdet ve pek çok ismin katıldığı cevabi risale Zavallı Celâl Nuri Bey: "Şîme-i Muhabbet" mi, "Şîme-i Husumet" mi? başlığını taşımaktadır. Eserlerin içeriğinden anlaşıldığına göre oldukça sert bir dilin kullanıldığı tartışmalar devrin gazete ve dergilerini epey meşgul etmiştir.

Reel Bir Tartışmanın Kurgudaki Yansımaları

Anılan tartışmalar üç yıl gibi uzun bir süre devam etse de Ömer Seyfettin 16 Nisan 1914 tarihinde yazdığı "Şîmeler" başlıklı hikâye ile tartışmalara erken bir tarihte dâhil olur. İlk olarak Yirminci Asırda Zekâ mecmuasında yayımlanan hikâyenin olay örgüsü "husumet" ve "muhabbet" kavramları etrafında birbirine düşman olan ve isimleri verilmeyen iki kişinin "gayet büyük bir adam" tarafından barıştırılması esasına dayanmaktadır. Nâzım Hikmet Polat'ın Rıza Tevfik olduğunu belirttiği bu isim hikâyenin başında şöyle tanıtılır:

"Herkesin 'gayet büyük bir adam' dediği bu zat sahidem pek büyüktü. Boyu bir doksan beş santimetre idi. Yahut yürürken çok kabardığından

öyle gözükiyordu. Kuvveti, şiddeti çıplak resimlerindeki kabarık pazulardan belli olurdu." (s. 354)

Yapılan tasvir Rıza Tevfik'e ait yandaki resimle karşılaştırıldığında sanatkârın hakikaten "gayet büyük bir adam" şeklinde anılan ve iki ismi banştırmak isteyen kişinin Rıza Tevfik olduğu anlaşılabilir. Hikâyenin ilerleyen kısımlarında adamın kendisini "feylosof" (s. 357) olarak gördüğünün söylenmesi ve dilekçelerini de yine bu şekilde imzaladığının belirtilmesi (s. 359) bu görüşü doğrulamaktadır. Öte yandan kitaplığındaki dolapların içinde sakladığı "spor elbiseleri, kırbaçları, kispetleri, tek ve çift gözlükleri, kemerleri, cübbesi, külâhı, tespihleri, neyi ve tamburası dururdu." (s. 358) şeklinde ifade edilen satırlar Rıza Tevfik'e dair ironik göndermeleri barındırmaktadır. Zira metnin yüzeysel düzeyinde onun sporcu kişiliğine vurgu yapılmışken derin düzeyde kitaplıkta bulunması gereken kitaplar yerine spor aletlerinin olması onun yalnızca görünürde âlim olduğunu göstermektedir. Muhayyel metnin hakikat ile olan ilişkisi Rıza Tevfik'in milliyet kavramına dair görüşleriyle pekiştirilir. Ancak hikâyede anılan kişinin doğrudan doğruya Rıza Tevfik denilmesine engel olacak farklılıklar da göstermek gerekmektedir. Bahsedilen makaleler yazıldıktan kısa bir süre sonra yazılan hikâyede arabulucu olarak gösterilen Rıza Tevfik'in, risale şeklinde yazılan cevaplarda Abdullah Cevdet'in tarafını tuttuğu açıkça görülmektedir. Makaleler ile bu kitapçıkların yazımı arasındaki üç yıllık süre Ömer Seyfettin'in bu birlikteliği o an için görmemesi normal karşılanabilir.

İkinci olarak hikâyede "kırk sekiz yaşında" (s. 355) olduğu söylenen "büyük adam"ın bu hâliyle Rıza Tevfik'ten ayrıldığını belirtmek gerekmektedir. Zira bizzat kendisinin İbnülemin Mahmud Kemal İnal'a yazdığı tercümeihâlde şu satırlar okunmaktadır: "1285 senesi Ramazanının yirmi üçüncü günü güneş doğmazdan iki dakika evvel ben, Meriç sahilinde kâin hükümet konağında dünyaya gelmişim ki 1869 Kânunusanisinin yedinci gününe tevafuk ediyor" (1999: 1950). Rıza Tevfik'in belirttiği bu tarihe göre hikâyenin yazıldığı tarihte 44 yaşında olduğu görülmektedir.



Resim 2. Abdullah Cevdet Bey

Hikâyenin olay örgüsüne dâhil olan diğer iki şahsın, aslında bahsedilen makaleleri yazmaları sebebiyle açık bir şekilde Celâl Nuri ve Abdullah Cevdet oldukları bellidir. Ancak Ömer Seyfettin her iki ismin de belirgin özelliklerini hikâyeye yerleştirmeyi ihmal etmez. Rıza Tevfik'in evine ilk gelen Abdullah Cevdet olur. Hizmetçi kızın "şişman bir bey" (s. 360) olarak belirttiği kişi diğerine nazaran daha mülayim kişiliği ile dikkat çeker. "Matbaada işini yarım bırak"ıp gelen bu zat gayet büyük adamdan makale istemeyi de ihmal etmez. Bu durum onun çıkardığı İçtihat dergisi ile ilişkilendirilebilir. Hikâyeye son olarak dâhil olan ise "husumet" yazarıdır. Barıştırılmak istendiği kişinin de orada olduğunu görünce derhal ayrılmak ister. Burada dikkat edilecek olan ilk husus yazarların yazdıkları makalelerin başlıkları ile karakterlerinin bir araya getirilmiş olmasıdır. İlk gelen "muhabbet" yazarı diğer yazarın geleceğini ve bu toplantının ikisini barıştırmak için tertip edilmiş bir toplantı olduğunu duyduğunda daha ılımlı davranırken "husumet" yazarı içeri girip diğer yazarı gördüğünde tam aksi yönde tepki vermiştir. Yazarın bu durumu hikâyede şu şekilde tasvir edilmektedir:

"Çehresi değişti, bir an içinde kızardı, bozardı, sarardı, yeşilleşti, morardı, karardı. Âdeta sathına bukalemun derisi kaplanmış bir husumet heykeline döndü. Gözlüğü titriyordu. Yumruklarını sıktı. Muhabbetçiye o kadar korkunç ve ateşli gözlerle baktı ki... büyük adam bile ürktü." (s. 361)

Makalelerin başlıklarında ve hatta içeriklerinde dikkat çeken hususiyet yazarların kişiliklerine de yansıtıldıktan başka Celâl Nuri Bey'e dair son bir özellik de kurgunun içerisine yerleştirir. Yukarıda görüldüğü üzere oldukça sinirlenen Celâl Nuri, çıkıp gitmek için davranınca gayet büyük adamla aralarında yaşanan küçük arbedede gözlüğünü düşürür. Artık hiçbir yeri göremeyeceği için gitmekten vazgeçer. Hikâyede kullanılmadığı için doğrudan bir kanıt olarak gösterilemese de üçüncü resimde Celâl Nuri Bey'in gözlüklerinin yapısı kurgusal metinde niçin kolayca yere düştüğünü de açıklamaktadır.



Resim 3. Celâl Nuri Bey

Kurgudaki İroni yahut Tartışmayı Bilirecek Teklif: "Menfaat"

Ömer Seyfettin'in, hikâyenin ilk kısmında tarihî ve sosyolojik hakikate bu kadar sadık kalmasının temel sebebi hikâyenin merkezine yerleştireceği ironiyi daha etkili ve belirgin hâle getirmektir. Soren Kierkegaard'ın bahsettiği gibi "ironi, kendisini inandırıp temin etmek için tanığa ihtiyaç duyar" (2009: 273). İhtiyaç duyulan tanıklık iki yazar arasında cereyan eden tartışmayla birlikte kişiliklerinin de reel bir şekilde kurguya eklenmesiyle sağlanmış olur. Yazar kurgusuyla birlikte alternatif bir gerçeklik oluşturarak oluşturduğu yeni değerler düzenini ironik bir şekilde değerlendirme ve okuyucuya sunma imkânı bulmuş olmaktadır.

Öte yandan Wayne C. Booth'un da belirttiği üzere ironistin ironisini ortaya çıkaran üç başlıktan bahsetmek mümkündür: "Konuşma tarzı, konuşmacı ve içerik" (2016: 88). Ancak dikkat edilmesi gereken bu üç unsurdan herhangi birinin ironiyi ortaya çıkarmada yetersiz veya yanlış bir kaniya sahip olduğudur. Üç unsurun hepsi birden ironik bir yapıyı ortaya çıkarmada pay sahibi olmalıdır. Ömer Seyfettin, hikâyesinde öncelikle gayet büyük bir adamın düşünceleri ile bu üç unsuru bir araya getirir:

"Bunlardan birisi 'şîme-i muhabbet', birisi 'şîme-i husumet' iddia ediyordu. Hayalinde büyüttüğü, hayalinde vücut verdiği gayr-i millî Osmanlı milleti şimdi şaşırıyordu. Husumete mi, yoksa muhabbete mi taraftar olsunlar? Ve bu iki âlimin çıkardıkları davalarla şöhretleri cihana yayılmıştı. Eğer barışmazlarsa Avrupa'da değil, hatta bütün dünya yüzünde umumî bir muharebenin baş göstereceği iki kere iki dört eder kadar muhakkaktı. O vakit 'şîme-i muhabbet'çi ile 'şîme-i husumet'çinin namları tarihlere geçecekti. Bu ne muvaffakiyetti... Kendisi altı yedi yüz bin sahifelik bir eser yazmaya kalkmasına rağmen, fotoğraflarına, makalelerine, hususî mektuplarına, resmî istidalarına imzasını 'feylozof' diye attığına rağmen henüz onlar kadar baş döndürücü ve ani bir şöhret kazanamamıştı. Bunu kıskanıyordu. Ah ne olurdu o da bir 'şîme-i bir şey' uyduruverseydi..." (s. 359)

Hikâyenin başlangıcında kitaplara "zerzevat" muamelesi yapan, okumadığı ama okuduğuna herkesi inandırdığı söylenen ve kitap olması gereken dolaplar da aslında spor malzemesi sakladığı söylenerek cahilliği pek çok cihetle ortaya konan gayet büyük adam ve "muhabbetçi'nin konuşmaları içi boşaltılmış söz-

cüklerle ilerler. "Pestaloji ilmi" hakkında olan bu sohbet, hemen o anda uydurulmuş bir sözcüğün üzerine, her iki "âlim"in bir saat kadar konuşmaları ile gü-lünç duruma gelir. Kendisinin de gelmesiyle bir süre daha devam eden sohbeta, cehaleti ortaya çıkmasını diye katılan husumetçi, "larousse de pouch'çuğuna" bakarak işin vahametini anlasa da kendisinin de "pestalojiye dair bir fasıl" yazdığını söylediği için "sesini çıkara"maz.

Ömer Seyfettin, önce gerçek dünya ile ilişkilendirdiği ardından her birinin ayrı ayrı cahilliğini ironik bir tavırla ortaya koyduğu üç ismin ortak yönlerini sergileyerek ironisinin dozunu artırır. "Şair, âlim, mütefennin, feylesof, mutasavvıf ve kabalist olduğu kadar hayalperver" (s. 358) olan gayet büyük adam, "Selanik'te çıkan milliyetperver bir paçavra"ya (s. 357) karşı hareket etmekte ortak olan iki "âlim"in ortak yönlerini ortaya koyarak ironinin asıl tarafını meydana getirir. Bu ortaklık hikâyenin başlığında kendisini göstererek hikâye boyunca aynı doğrultuda ilerlemektedir. Her iki yazarın ortak sözcüğü olan "şîme" sözcüğüne getirilen "-ler" çokluk eki kendi içinde homojen bir yapı sergileyerek ironik bir tavır ortaya konulmaktadır. Diğer taraftan hikâyenin merkezine konulan "menfaat" sözcüğü ile yapılan eleştiri bahsedilen ironik tavrın içerisinde kendisini gösterir.

İkinci ortak yön, gayet büyük adamın her iki yazarı barıştırmak için kullandığı tekniği göstermektedir. Buna göre arabulucu, barışmalarını istediği yazarların aslında aynı şeyi söylediğini ispat edecektir. Yukarıda yazılan yazıların merkezinde hangi hususlar olduğu belirtilmişti. Bu itibarla ilk yazıyı yazan "husumetçi"ye dönen "feylesof" yazarın yazdığı yazıyı şöyle tanımlar:

"Mesela siz şîme-i husumet diyorsunuz. Maksadınız milliyetperverlerinki gibi adî, kaba ve vahşiyane değildir. Bundan eminim. Mesela siz zavalı Osmanlıları Türk yapmak, onları mazi ve anane içinde ve bir cemaat halinde toplayıp garba intikam için, şarka ittihat için saldırmak istemezsiniz.'

'Tabîî... Hatta gayet büyük bir zata bu Türklük ve milliyetçilik cereyanının vatan ve millet için ne kadar muzır olduğunu söyledim. Katiyen milliyetperverlerin muhalifiyim.'

(...)

'İşte o maksadınızın serbest adı menfaattir. Yani şahsî menfaatiniz. Husumetten ürken ecnebilere siz şahsiyet olacaksınız. Yoksa her türlü şahsî menfaat fikrinden âri budala bir mefkûreci gibi:

Vatan, ne Türkiye'dir, Türklere, ne Türkistan,
Vatan büyük ve müebbet bir ülkedir: Turan...
demezsiniz.'

'Tabîî demem.'" (s. 363-364)

Wayne C. Booth'un "kararlı ironi" olarak tanımladığı ironi biçiminin en mühim özelliği "kısıtlı" oluşudur. Bu kısıtlılık "diğer insanlar tarafından belli bir kesinlikte duyulmak ya da okunmak ve anlaşılma"yı kapsar. (2016: 33) Yeniden kurgulama sürecinde okuyucu tarafından "yeniden kurgulanma"sına ve farklı bir şekilde anlaşılmasına müsaade etmeyen yapısından dolayı "kararlı" şeklinde tanımlanan bu ironiyi ortaya çıkarmanın dört adımı vardır. Birinci adım "yazınsal anlamı reddetmesi" gerekmektedir. Bunun için yazarın biyografisinde ortaya çıkarılabilecek bilginin ortaya konulması gerekir (2016: 39-41). Alıntılanan kısımda bahsedilen "cereyan"ın başlatıcılarından olan yazarın, hikâyenin kahramanları tarafından eleştiriliyor oluşu bize "yeniden kurgulama" konusunda açık bir fikir vermektedir. Alıntının ilk kısmındaki ironik üslup anlaşıldığında husumetçinin asıl maksadının "menfaat" olduğunun söylenmesi iki tartışma nesnesine bir üçüncüsünün açıldığını gösterir.

Gayet büyük adam ile husumetçinin "menfaat" sözcüğü etrafından kurdukları ortaklıktan sonra aynı şekilde muhabbetçinin de bu kavram etrafında olduğu vurgulanır:

"Siz evvel zaman zaman, kalbur saman dervişleri gibi:

Vatan, ne Türkiye'dir bizlere, ne Türkistan,
Vatan büyük ve müebbet bir ülkedir: irfan.

diye yuvarladığımız tekerlemeye sahiden inanıyor musunuz?" (s. 364)

Alıntıda geçen dizeler Ziya Gökalp'in Turan şiirinin son kısmının değiştirilmiş hâlidir. Nâzım Hikmet Polat'ın, Yeni Turan (1913) dergisinde, yani tartışmanın ortaya çıkışından yaklaşık bir yıl önce Abdullah Cevdet'in kendi ütopyik ülkesini hayal ederken ifade ettiği bu değişiklik (s. 364), bizzat kahramanın kendi ağzından itibarsızlaştırılmıştır.¹ Buna göre ironist, ironisini yaptığı durumu kendisin-

1 Abdullah Cevdet. aynı ifadeleri İçtihat dergisinin 6 Teşrinisânî 1330 tarihli 121. sayısında tekrar eder. Ziya Gökalp'in "mefkûre"sinin ilim ve mantık önünde "erimeyecek" kadar sağlam ve "aklı" olması gerektiğini söyleyerek eleştirir. Cemiyet kavramı yerine fert kavramının da gözden uzak tutulmasını ister. (1330: 382)

den uzaklaştırmakta, böylelikle okuyucu tarafından kabul edilmesini de imkânsız bir hâle getirmektedir. Kahramanın muhabbetçiyi ikna etmek için devamında söyledikleri, metnin çift katmanlı ironik yapısını da ortaya koyar:

"Mücerret bir irfandan ne çıkar? Para vermeyen, menfaat getirmeyen mücerret ve mâsivaî bir irfan emin olunuz, Turan'dan daha münasebetsiz ve manasızdır. İrfan, gemisini kurtarıp kaptan olmaktır. Yani cahillerin gözlerini kamaştırmak, para ve ihtiram kazanmak, rahat ve mesut yaşamak. Hâsılı irfan demek şahsî menfaat demektir. Ben başka türlü anlamam...' 'Ben de...' (s. 364)

Her iki alıntıdan da anlaşılacağı üzere yazılarda söylenenler ile gayet büyük adamın yaptığı özetlemeler birbirini tutmamaktadır. Kierkegaard'ın belirlediği gibi öznelliğinde özgür olan ironist (2009: 289), tanıklığını cehalet üzerine daha önceden hazırlar ve bu tavrıyla kahramanlarına öznelliği içerisinde ironinin imkânlarını sunmuş olur. Wayne C. Booth, ironinin yapısını ortaya koyarken "bir eserin ironik olup olmadığı"na karar vermek okurun "hüner" veya "görüş"üne göre değil, bu eylemi ortaya koyan niyete bağlıdır (2016: 142), der. Yazarın biyografisi ile birleştirildiğinde ortaya çıkan bu "niyet" söylenenin olduğu gibi anlaşılmasına mani bir yapı arz etmektedir. Yazar, kahramanı aracılığıyla ortaya koyduğu görüşlerinde "tekerleme", "sahiden", "münasebetsiz ve manasız", "cahillerin gözlerini kamaştır"mak gibi sözcük ve söz gruplarıyla tezat teşkil eden bir yapıyı sunarak reel dünyada gerçekleşen tartışmaların kurgusal metinde değersizleşmesini sağlamaktadır.

Her üçü de "menfaat" sözcüğü etrafında kurdukları ortaklık üzerine keyiflenen hikâye kahramanları yeni buldukları "terkib" ile birleşmelerini kutlarlar. Gayet büyük adam, her iki yazara da "gayet latif ve hayalî vaatler ver"erek (s. 365) vaz etmeye devam eder. Daha evvel yazıklararak bulmak istediği "bir şîme"yi o esnada bulur: "Şîme-i menfaat" (s. 366). İronistin ortaya koyduğu yeni terkip, kahramanların karakterleri üzerine söylenecek sözleri devam ettirme gayretinden çok ortaya çıkan ve pek çok yazarın fikir beyan ettiği tartışmaya kendi katkısını göstermesi ve hikâyenin bu hâliyle bir bütün haline gelmesini göstermesi bakımından mühimdir. Bulunan yeni terkipler birlikte ortaya çıkan şiir parçası;

"Vatan, ne Türkiye'dir bizlere, ne Türkistan,
Vatan büyük ve müebbet bir ülkedir: Sâ mân..." (s. 366)

hâlini alır ki burada yapılan değişikliğin Ziya Gökalp'e ait dizelerin ikinci kez değiştirilmesi olarak görülmemelidir. Asıl amaçlanan, şiirin anlam ve yapısıyla oynamaktan çok değer yargılarını değiştirmektir. İlk değişiklikte ortaya konan "irfan" sözcüğü hikâye içerisinde "irfan demek menfaat demektir" (s. 364) denilerek zaten olumsuzlanır. Dolayısıyla ikinci değişiklikte ortaya çıkan "sâmân" kelimesi bu olumsuzlamaya bir gönderme olmaktadır. Öte yandan Ömer Seyfettin, kendilerine teklif olarak sunulan "irfan" sözcüğünün aslında hangi şekilde anlaşıldığını ima ederek ironisini eleştirel bir şekilde sonlandırmış olmaktadır.

Sonuç

Edebî eserler insanların estetik yönlerine bakan sanatsal bir faaliyet olduğu kadar onların sosyal ve ferdî yönlerini de kuşatan yapı arz etmektedir. Bir taraflarıyla sosyoloji, tarih, psikoloji gibi pek çok farklı disipline malzeme sunan edebî ürünler diğer taraflarıyla bu zikredilen disiplinlerden faydalanarak kendi varlık alanlarını genişletmektedirler. Dolayısıyla edebî bir eserin anlamlandırılması, onun ifadeye çalıştığı mevzuun ortaya konulabilmesi ve nihayet ondan alınacak hazzın tekamül etmesi pek çok bileşenin birlikte değerlendirilmesi ve dikkatli bir okuma çalışmasını zorunlu kılmaktadır.

Ömer Seyfettin, 1914 yılında başlayan ve yaklaşık üç yıl kadar devam eden tartışmalara, daha tartışmaların başında kendi sanatkâr kimliğini ve bu kimliğin ortaya koyduğu eserin varlık alanını oluşturan etkenleri göz ardı etmeden müdahil olmuştur. Muhayyilesinin ortaya koyduğu hayal âlemi, reel dünyanın gerçekliği ile birleşerek ironik bir görüntünün altında okuyucuya sunulmuş ve içinde bulunduğu cereyanın, hikâyede bahsedilen isimlere ve onların tartışmalarına olan bakış açılarını göstermiştir. Yazar, reel dünyada gerçekleşen bir olayı yeniden kurgulamış, bu kurgulama esnasında reel dünyanın ipuçları metnine yerleştirerek hem yeniden kurgulamayı görünür hâle getirmiş hem de yapmak istediği ironisine bir zemin oluşturmuştur. Son olarak kahramanların hem yazarın içinde bulunduğu Türkçü fikir hareketine getirdiği eleştirileri, öte yandan anlatıcının da yapılan tartışmanın aslında bir menfaate dayandığı belirtmesi yeniden yapılandırılan kurgu aracılığında altı oyularak okuyucuya sunulmuştur.

Kaynakça

- Abdullah Cevdet. (1329/1914). "Şîme-i Muhabbet", *İçtihat*, S. 89.
- Abdullah Cevdet. (1330/1915). "Türk-İslâm ve Âhîret-i Medeniyesi", *İçtihat*, S. 121.
- Alver, Köksal (2012). "Edebiyatın Sosyolojik İmkânı". *Edebiyat Sosyolojisi*. Köksal Alver (Ed.). Ankara: Hece.
- Booth, Wayne C. (2016). *İroninin Retoriği*. Suzan Sarı (Çev.). Ankara: İmge.
- Buzpınar, Ş. Tufan (2005). "'Öteki' Üzerinden Hesaplaşma: Celâl Nuri ve Abdullah Cevdet'in Avrupa Tartışmaları Hakkında Bir Değerlendirme", *Dîvân*, S. 19.
- Celâl Nuri. (1329/1914). "Şîme-i Husumet", *İçtihat*, S. 88.
- Coşkun, Sezai (2012). "Edebiyat Sosyolojisi Araştırmaları İçin Bir Yöntem Denemesi". *Edebiyat Sosyolojisi*. Köksal Alver (Ed.). Ankara: Hece.
- Devellioğlu, Ferit (1999). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- İnal, İbnülemin Mahmut Kemal (1999). *Son Asır Türk Şairleri*. İbrahim Baştuğ (Haz.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Karpat, Kemal H. (2011). *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*. İstanbul: Timaş.
- Kierkegaard, Soren (2009). *İroni Kavramı*. Sıla Okur (Çev.). Ankara: İmge.
- Meriç, Cemil (2006). *Kırk Ambar 1, Rûmuz-ul Edeb*. İstanbul: İletişim.
- Lukacs, Georg (2011). *Roman Kuramı*. Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Metis.
- Moran, Berna (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim.
- Murray, Edward L. (2008). *Muhayyileye Dayalı Düşünmek*. Yusuf Kaplan (Çev.). İstanbul: Açılım Kitap.
- Ömer Seyfettin (2011). "Şîmeler", *Bütün Hikâyeleri*, Nâzım Hikmet Polat (Haz.), İstanbul: Yapı Kredi.
- Swingewood, Alan (2012). "Edebiyat Sosyolojisine Yaklaşımlar". Kaya Bayraktar (Çev.). *Edebiyat Sosyolojisi*. Köksal Alver (Ed.). Ankara: Hece.
- Tüzer, İbrahim; Hüküm, Muhammed (2019). *Edebiyat Sosyolojisi, Edebiyata Sosyolojiden Bakmak*. Ankara: Akçağ.
- Ülgener, Sabri F. (2006). *Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler*. İstanbul: Derin.
- Wellek, Rene; Varren, Austin (2001). *Edebiyat Teorisi*. Ömer Faruk Huyugüzel (Çev.). İzmir: Akademi.
- Resim 1: <https://www.atayantika.com/urun/796141/fotokart> [Erişim Tarihi: 02.05.2019]
- Resim 2: http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/kartpostal/Krt_012817.jpg [Erişim Tarihi: 02.05.2019]
- Resim 3: http://ataturkkitapligi.ibb.gov.tr/kutuphane3/kartpostal/Krt_004975.jpg [Erişim Tarihi: 02.05.2019]

Füruzan'ın “Gecenin Öteki Yüzü” Adlı Hikâyesinde Duyu Unsurları Sensory Elements in Füruzan's Story “Gecenin Öteki Yüzü”



Öz

Edebî metne getirilen her farklı yorum, yeni bir anlam biriktirmektir. Edebiyat metnini besleyen kaynak, salt hayali unsurlar değildir. Bilakis edebiyat, hayatın bizzat kendisinden ilham alır. Dolayısıyla her edebî tür gibi hikâye de, ihtiyaç duyduğunda diğer disiplinlerden istifade edebilmektedir. “Duyu”, ilk bakışta fizyoloji dalına ilişkin bir kavram gibi görünse de tahkiyeli ürünler için önemli bir başlıktır. Türk edebiyatının başarılı yazarlarından Füruzan, eserlerinde ayrıntılara oldukça önem verir. Bu amaçla duyuusal unsurlardan da faydalanmaktadır. Çalışmada, Füruzan'ın “Gecenin Öteki Yüzü” hikâyesinde yer alan farklı duyuusal başlıkların metin içindeki işlevselliği üzerinde durulmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Füruzan, hikâye, duyu, fizyoloji.

Abstract

Every different interpretation made for a literary text, saves new meanings. Literary textes are not only feeded by imaginary factors. Far from it literature is inspired by life. Therefore like any literary genre does, so the story exploits from other disciplines if it needs to. However it seems like just a related term for physiology, “sense” is also an important title for narrative works. One of the successfull story writers in Turkish literature Füruzan, pretty cares about the details in her stories. For this purpose, Füruzan exploits also from sensorial factors. This work studies the functionality of different sensorial headlines in Füruzan's story “Gecenin Öteki Yüzü”.

Keywords: Füruzan, story, sense, physiology.

Şükrü Can BALTA

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Arş. Gör., Karamanoğlu Mehmetbey
Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Karaman, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-3987-3090

E-mail: sukruccanbalta@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 06.05.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 11.07.2019

Kaynak Gösterim / Citation:

Balta, Şükrü Can (2019).

“Füruzan'ın ‘Gecenin Öteki Yüzü’
Adlı Hikâyesinde Duyu Unsurları”,
Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,
11/22, 307-327. [http://dx.doi.
org/10.26517/ytea.386](http://dx.doi.org/10.26517/ytea.386)



Extended Summary

Fürüzan (1932-) is one of the most important authors in contemporary Turkish literature. In her stories, the existential seeking and the relationship between mother and daughter, which is because of the miscommunication dependant on grow ripe, is remarkable. The authors work named Gecenin Öteki Yüzü is published for the first time in 1982. The story placed with a large volume in this work and named also "Gecenin Öteki Yüzü", was an inspiration to the works title. What is expected from a literary work alongside the texts quality, is the intimacy to the real life. Every realistic factor in the text fulfills this substantial expectation. Like many other disciplines, physiology can also be connected with literature. So and so the senses, which are also the subtitles of physiology, can at the first view look like they just carry a tangible functionality. But these tangible factors gathered from the outside and putted in the plot, can enable doing spiritual bindings and psychoanalytical solutions.

In this work we tried to analyze Fürüzan's story "Gecenin Öteki Yüzü" over the five senses. Senses, characterized as perceptions of the eternal world, harbor unique senses like the eyesight, the sense of smell, the touch sensation, the hearing and tasting act. Indeed, in this work we deduced that especially the description method addresses the narrator's and the reader's visual data. We classified the scents in three titles; curative, disgusting and nonreactive scents. When we started with sample texts and datas, we find out that in this story, the scent is included in all the three versions like mentioned before. In classification the quantity belongs to the curative scents. And this shows, that the author mostly assigns positive meanings on scents. We categorized noises bilateral; human induced and originating from outer factors. We put on the hearing scale expressions, which set examples for these two staples. Tangency is sort of a physical expressing. Accordingly, if we are considering the mother and the daughter, it is possible to appoint the colors and forces of the senses. Moreover, body language can help the decorative facts to be in rapport with real life in logical way. Compared to the other senses, the tasting act takes a less space. This aspect is at the same time important for its reflection that the heros are in need of mentally satisfaction and searching, much more than biologically.

Some academic thesis affirm that compared to men; women carry further sensibility especially for some senses. Woman, with her parser identity, builds

an authentically world of impressions of her detailed environment and outer stimulant. The childrens' memory, which does not touch yet the occupation of speed and knowledge of the modernity, are compared to the adults', more productive and stronger. In the story "Gecenin Öteki Yüzü" women are more in number than men. Additional to that, the existing of a daughter and a mother, focused by the plot, makes it also easy to read this text under the lights of physiology.

Senses explain the meaning of subjects, which we as readers pass over in our daily life, in psychological and physiological ways. Herewith the heroes, places, completions, time factors, the characters relationships and also many similar titles become more realistic because of the sensorial references.

Literature is a dynamic discipline. Every different interpretation concluding the text is a solution of this dynamism. Füzuzan tried all her life to benefit from different disciplines. Therefore, it gives a meaning and value to our work to red her story in an interdisciplinary scale. In brief this work is named as the sense factors in Füzuzan's stroy "Gecenin Öteki Yüzü" and aims to contribute to the academy's function of composing different agendas.

Giriş

"Gecenin Öteki Yüzü", içinde yer aldığı yapıtın ismine de kaynaklık eder. Söz konusu metin, toplam dört hikâyeden oluşan eserin, sonuncu ve en hacimlisidir. Gecenin Öteki Yüzü, ilk olarak 1982 yılında yayımlanır.¹ Bu hikâye, dul bir kadın ile kocasının hatırası olan küçük kızını konu edinir. Fürüzan, bahsi geçen metnini, hâkim bakış açısıyla kurgular. Olay örgüsünün durağan bir hızda seyrettiği bu hikâyede belirli ve açık bir zaman ve mekân mefhumundan bahsetmek mümkün değildir. Evlilik yıllarında şuh bir tiplene olan, hikâyenin başkişisi genç kadın (özel bir isimle zikredilmez), metnin sonunda yaşama sevincini yitirmiş bir vaziyettedir. Annedeki koruma ve korunma içgüdüğü yetersizliği diğer bir nesle de sıçrar ve çocuk, bu yoksunluğu kendi gözlem ve deneyimleriyle bertaraf etme yönelimindedir.

Genç kadın, varlıklı ailesini karşısına alıp iç sesinin peşinden giderek, maddi yetersizliğinin farkında olduğu sevdiği adamla evlenir. Fakat özellikle kocasını genç yaşta kaybetmiş olması, kadının, birincil derecede yakınlık taşıdığı aile fertleriyle sürtüşmesini daha da kesifleştirir. Hikâyeyi ilginç kılan unsurlardan biri, yazarın özel ad sahibi bir kahramana katiben yer vermeyişidir. Olay örgüsündeki kişiler, isim kullanılmaksızın daima "genç kadın, yaşlı adam, genç kız, küçük kız, piyango bileti satan adam, gazeteci çocuk, fırıncılar" benzeri ifadelerle zikredilir.

Hayat arkadaşı öldükten sonra depresif ve yabanıl bir kimliğe bürünen kadın, yalnızlığın açığa çıkardığı hüznle, toplumsal ilişkiler düzleminde de silikleşir ve edilgenleşir. Diğer bir ifadeyle, kolektif bir unsur olan yaşamı, tekil halde tecrübe etmek zorunda kalan genç kadın, artık trajik bir çıkmazdadır. Geçim yetersizliğinin ve kocasını kaybedişinin üstüne küçük kızıyla arasındaki sevgi bağının zayıflığı, genç kadını gölgeye iteler. Bununla birlikte geçici olarak kaldığı kiralık daire de, ona çoğu zaman kaotik gelmektedir. Hikâye içinde kahramanı ayakta tutan yegâne şey ise, geçmiş ve kısa süreli anılarını anımsamaktan ibarettir.

Anne ve kızın yaşadıklarından müteşekkil bu öyküde dikkat çeken mevzu ise, duyuların, yazarın üslubuna oldukça ilham vermiş olmasıdır. Metinde yer alan kahramanlar, mekânlar, tamlamalar ve zaman unsurları, duyusal göndermelerle

¹ Bu çalışmada ise ilgili eserin 2009 yılı tarihli Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkmış olan nüshası kullanılmıştır.

daha da gerçekçi kılınır. Füzûzan'ın eserlerinin ekseriyetinde bu sabiteye rastlamak mümkün olsa da bu çalışmada, bahsi geçen meselenin yansımaları, "Gecenin Öteki Yüzü" adlı hikâyeye üzerinde gösterilmeye gayret edilecektir. Bunu uygularken ise her duyuya müstakil birer başlık ayrılacaktır.

Beş Duyu ve İnsan

Yaşama anlam katan iki başat unsur vardır; duygular ve duyular. Bu iki bileşen, bireyin etrafını kendi kabulleri çerçevesinde aydınlatma gayretindedir. İnsan, çevresindeki nesnelere algıladığı ölçüde farkındalık içerisinde. Her canlıya, yaşamını idame etmesi noktasında muhtelif duyular daha baskın kılınır. İnsan ise, diğer organizmalara hususen üleştirilen bu söz konusu duyuların yekûnuna fizyolojik olarak bizatihi sahiptir.

Dünya üzerinde genel-geçer kabul gören beş temel duyu bulunmaktadır. Bunlar; görme, dokunma, tatma, koklama ve işitme duyularıdır. Günümüzde duyuların adedi artırılmış olsa da (organik, kas, denge vb.) bu çalışmada genel geçerliği daha fazla olan beş temel duyu üzerinde durulmakla yetinilecektir. Zira artırılmış diğer duyuların ve duyu tasniflerinin adedi de dünya genelinde hâlen görecelidir. Adı geçen beş temel duyunun kökeni yakın tarihten çok daha öte bir zaman dilimine gitmektedir. Örneğin Aristo, *Ruh Üzerine* adlı yapıtında bahsi geçen beş duyudan da bahseder ve meseleyi daha çok felsefi açıdan ele alır. Bu misal, duyuların erken dönemlerde dahi insan zihnini meşgul ettiğinin açık bir göstergesidir. Richard Leppert, on yedinci yüzyılın başlarında, erken modernitenin belirleyici dönemlerinden birinde, beş duyuya dair yoğun bilimsel ve hümanistik bir ilginin açığa çıktığını ifade eder (2017: 151) : "Hümanistik ve felsefi araştırmalarda, insan kimliğinin anahtarları olarak, özellikle cisimlenmiş bilme 'aygıt'ımızın vasıtaları olarak ele alınıyordu duyular" (Leppert, 2017: 151). Var olan bu ilgi, zamanla felsefe, psikoloji, tıp, fizyoloji, anatomi ve görsel sanatlara da intikal eder. Leppert, bu çıkarımlarını, Avrupa'da özellikle resim alanı üzerinden destekler ve Jan Brueghel'in beş duyu tablolarını tanık gösterir.

Duyular, uyarıcı ve uyarılan arasındaki rabita sonucunda işlek hâle gelir. Nurrettin Topçu'ya göre duyular, "Her şeyden evvel, dış dünya varlıklarının zihni bir tekrarıdır, bir nevi kopyasıdır. Renk, koku, şekil, tat gibi ruhsal unsurlar, bunları veren eşyanın bizdeki izlenimleridir" (Topçu, 2008: 117). Duyuları kullanma becerisi, kalıtsallığa göre değişkenlik gösterse de, herhangi bir alana/disipline yo-

ğunlaşıp o alanın ayrıntılarına zamanla vâkîf olmak da duyuşsal seviyeye olumlu yönde katkı sağlayabilir. Sözelimi sanatla işşigal eden bir estet, renklere, ayrıntılara ve seslere vasatın üzerinde bir hâkimiyete sahip olur.

İnsan, tinsel arayışa çıkmadan evvel, etrafını fiziksel açıdan anlamlandırır. Başka bir ifadeyle dile getirilen bu süreçte somut, soyutun yolunu aydınlatmaktadır.

Görme

İnsan vücudunun kumanda merkezlerinden biri gözlerdir. Görme olayı ise, fiziksel anlamda gözlerimizin işlekliliğine bağılıdır. Maurice Ponty, "Görüş, harekete asılıdır" (Ponty, 2016: 32) der. Hareket, ışık ve renkler, görme duyusuyla doğrudan ilintilidir ve görmenin kalitesi bu esaslara bağılıdır. Göz uzvu, karşıdaki görsel veriyi algılamaya imkân tanır. Ayrıca her görüş, temelde kendine mahsusdur. Uzaklık-yakınlık, bakılan açı, bulunulan yer, varlığın bizdeki konumunu ve boyutunu şekillendirir. "Görme, konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk, konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir" (Berger, 2018: 7). Böylelikle çocuk, etrafını ve dış dünyayı ilkin nazarıyla tanımlar. Bir noktadan karşıyı görmenin, başka bir noktadan da görölmek anlamına geldiğini düşünen John Berger, görmenin aynı zamanda işteş bir eylem olduğunu vurgular.

Anlatı içindeki tasvir yöntemi, diğere duylulara kıyasen daha çok görme duyusuna ilişkindir. Nitekim yazar, karşıdaki manzarayı daha canlı kılmak için bir yandan özgörüş mekanizmasına başvururken diğere yandan da okurun dolaylı yoldan görsel tasavvuruna hitap eder. "Gecenin Öteki Yüzü" için de benzer yargılara varmak mümkündür. Sanatçı, yaşının sebebiyet verdiği merakla öykü içinde çoğu zaman civarını incelemekle meşgul olan küçük kızın keşif maceralarını anlatır. Bu süreçte ise bakmanın ileri boyutu olan görme, daima işlektir. Fürüzan, kız çocuğunun incelemeye aldığı, karşıdaki yağlı boya portresini görsel verilerle betimler:

"Yaşlıca bir adamdı bu. Yumuşak bakışlı, koyu renk gözleri, tam çene çizgisini örten ak yakalığının kıvrık üçgenlerini kapamayan değirmi sakalıyla; bitmiş gülüşünün ağzında süren iziyle bakıyordu küçük kıza. Adamın başındaki şarap rengi şapkeyi hiç kimsede görmemişti. Kenarsızdı. Renginin güzelliği, ak yakayla, adamın gözleriyle, o unutulmuş gülümsemeye bütünleşip öteki koyulukları açıyordu." (s. 104-105)

Örnekten de anlaşılacağı üzere görme, duyulan merakı giderme noktasında yardımcı bir unsurken, bununla beraber tecessüsü daha da tetiklemektedir. Bunun farkında olan sanatçı da var gücüyle kurguya gerçeklik katma uğraşındadır. Dolayısıyla yapılan her tasvir, yaşama tutulan bir ayna gibidir. Gerçeklik, kahramanların dış görünüşündeki ayrıntılara kadar yansıtılabilir:

“Kadın konuştuğunda etli yanakları seğiriyordu.” (s. 107)

Sanatçı, metnin çoğu yerinde, kahramanlarının yerine kendisini koyabilen kişidir. Nitekim aşağıda yer alan tanık cümlede, insandaki birtakım fizyolojik noksanlıklar, reel yaşamın olağan seyrine uygundur. Genç kızın görme sorunu, birtakım görsel sonuçlar doğurur:

“Miyop gözleri kamaşan genç kız, boşluğa yürüyormuş gibi adımlar atıyordu.” (s. 119)

Metindeki kahramanların fiziksel hareketleri, yargı bildiren cümlelere yardım teşkil edebilmektedir. Özellikle durum hikâyelerindeki durağan akış, söz konusu hareketlerle dinamizm kazanmakta ve böylelikle okurun metne odaklanışının devamı sağlanmaktadır. Genç adamın hareketleri, görme duyusuyla bağlantılıdır:

“Durduğu yerde sol elini şöyle havada dolaştırıp bir şeyler çizdi genç adam.” (s. 120)

Hikâyedeki geçiş cümleleri de muhtelif yerlerde aynı duyuyla gerçekleşir. Bu cümlede, metnin diğer noktalarında da karşılaşılan şiirsel bir üslup da bulunmaktadır:

“Odadaki bölüntülü parlak güneş yitmişti. Hiçbiri görmemişti o aklığın silinişini.” (s. 125)

Şüphesiz insanlar haricinde hayvanlar da görme duyularına çok şey borçludur. Üstelik birtakım hayvan cinsleri için göz uzvu ve görme yetisi, hayatta kalma adına bir hayli mühimdir. Bahsi geçen bu çevresel başlık, edebî eserlere de intikal etmektedir. Doğada var olan ayrıntının yansıtılma hadisesi, Antik Yunan’da “mimesis” kavramıyla tanımlanır. Doğal olarak sanatçının nazarında tabiat, her an öykünülesi bir kaynak olarak karşısındadır:

“Ta yukarılardan bir kırlangıç sürüsü toplanarak inip bakla tarlasının üstünde iki kez dönerek yine aynı hızla yükseliyor...Kedi gövdesiyle yere yassılıyor, gözbebekleri irileşerek kumrulara bakıyor.” (s. 134)

Görme, çevreyi algılamada insana öncülük eden ilk duydur. Ana rahmin-den çıkıp yaşamın bir parçası olan birey, önündeki karartıyı gözlerini açarak ve görerek ortadan kaldırır. Fiziksel bir fenomen olan görme duyusunun varlığı ve yaşamdaki temel işlevselliği, ilgili hikâyede de göz ardı edilmez. Metin içindeki kahramanların, muhatabını yahut çevreyi, belirli bir mesafe düzeyinde tanımlarken sıklıkla bu duyuya başvurduğu görülmektedir. Duyuları kullanma hali, salt insana has olmadığından, metin içindeki hayvan türlerinin çevreyi duyumsaması da, olay örgüsüne dâhil edilir. İlaveten olay örgüsündeki farklı tasvir bölümleri de, okurun görsel zekâsına seslenerek, bu zümrenin zihnen müdahil olduğu herhangi bir yargıyı, zihninde tasavvur etmesine de imkân tanıyabilmektedir.

Koklama/Koku

"Düşünürüz, çünkü kokladık."

Diane Ackerman

"Koklam, görüm ve işitim gibi bir uzak mesafe duyusudur" (Baymur, 1990: 110). Koku olayı, insan vücudunun koklama organı olan burnun, gaz halindeki kimyasal maddeler tarafından uyarılmasıyla gerçekleşir. Kokulara ilişkin hâlen bilim sahasında standart bir sınıflandırma bulunmamaktadır.² Canlı olan hemen hemen her varlığın, baskın yahut cılız birer kokusu vardır. İnsan, karşısındaki bu tür uyarıcıları tanımlamak maksadıyla bahsi geçen duyusundan faydalanır ve karşısındaki uyarıcının kendine mahsus kokusunu algıladıktan sonra bu tür kaynakları hususi olarak da isimlendirme yoluna gider.

İnsanların koku alma yetisi, özdeş değildir. Dış uyaranlara aşırı hassasiyet gösteren bireyler olduğu gibi koklama duyusu vasatın altında yer alan kişiler de bulunabilmektedir.³ "Yüzyıllar öncesinde kokular, doğal yollarla çiçeklerden ve misk geyiğinden elde edilmekteydi" (Salih, 2018: 32). Öyle ki "misk", İslam dini açısından da önem taşır ve Mutaffifin suresinde bu hoş kokudan da bahsedilir. Modern zamanla birlikte ise yapay ve karma metotlarla farklı kokular elde edilmeye başlanılır.

Kokuya ilişkin dünya edebiyatında Patrick Süskind'in *Perfume* (Koku) romanı özellikle dikkat çekicidir. Romanın başkişisi Jean-Baptiste Grenouille'dür. Jean Baptiste'in kendine ait özgün bir kokusu olmasa da doğuştan kazandığı bir yeteneği vardır;

2 "Acı, ekşi, tatlı, tuzlu, baharlı, çiçek, meyve, yanık, çürük" benzeri, ileri sürülen tasniflerde muhtelif yan başlıklar mevcuttur.

3 Tıbben, az koku alan kişiler "hipozmi", olağanın üstünde koku alan kişiler ise "hiperozmi" olarak tanımlanır.

keskin koku alma duyusu. Bu yeteneğini kullanarak dünyanın en cazibeli kokusunu keşfetme istencindedir Grenouille. "Paris'in en iyi burnu"⁴, amacını gerçekleştirmek için de muhitteki en güzel kadınların doğal kokularını elde eder ve eserin sonunda tüm koku seçkilerini tek bir parfüm şişesinde bir araya getirir. Koku temalı yapıtın sonu da, başı gibi trajik olur. İnsanlara hayret veren kahraman, etrafına yaydığı bu sıradışı kokunun sarhoş ettiği ahali tarafından parçalanarak öldürülür.

Füruzan, anlatılarında "koku" unsuruna adeta özerk bir alan tahsis eder. Nitekim yazar, bu başlığa özel bir ilgi duyduğunu, "Gecenin Öteki Yüzü"nde sarfettiği birtakım yargılarla da bizatihi göstermektedir. Genç kadının çiçekçiyle giriştiği münasebet esnasında verdiği şu tepki, sanatçının kokulara duyduğu merakı, dolaylı yoldan okura sezdirmektedir. Aynı cümlede, sanayileştikçe doğallığını yitiren bir dünya eleştirisi de dikkat çeker:

"Yok almayacağım' derdi genç kadın. Suni gübreyle yetiştiriyorlar bunları. Kokuları yok. Hiçbiri kokmuyor. Yoksa farkında değil misiniz?" (s. 122)

Metnin henüz ilk sayfasında küçük kız, annesini kokusu üzerinden tanımlama yoluna gider. Fakat bu tanımlamada anneye ilişkin açıklık getirilemeyen kanaatler vardır:

"Annenin kokusu sonbaharın sert lodosuna karışıp burnuna vuruyordu. Bir an, böyle bir kokunun, odalarındaki, üstü ellerinde zambaklar tutan iki su perisi deseniyle süslü, dayanmalardan solup gitmiş koltuk yüzlerinden yayıldığını düşündü." (s. 98)

Koku, aynı zamanda bir hatıra anımsatıcısıdır. Geçmişte yaşanan tecrübeler, yıllar sonra çeşitli kokular yordamıyla, bilinçaltından sıyrılarak açığa çıkabilir. Özel olarak çocukluk devrinde insan belleği, daha durudur. Haliyle çocukların ezberleme, kodlama ve hafızaya alma edimi, yetişkin bireylere kıyasla daha işlektir. Füruzan, üzerinde durduğumuz hikâyede, bu yaşamsal kanuna da göndermede bulunur:

"Çocuklar, o üstün algılama güçleriyle, söze çeviremedikleri her şeyi sonra adlandırmak için belleklerinde biriktiriyorlar." (s. 204)

Benzer şekilde çocuk belleğindeki ses ve koku odaklı duyarlılık, yazar tarafından birden fazla yargıda tekrar edilir. Füruzan'ın bu tekrarı esnasında animizm (canlılık) çağrışımı da yapılmaktadır:

4 Patrick Süskind, Koku, Can Yayınları, İstanbul, 2006, s.81-Tabir, roman kahramanlarından Giuseppe Baldini'ye aittir.

"Seslere, kokulara olan olağanüstü duyarlılığı, kentin bu yakasındaki ana bölümün her köşesini belirlemekte yardımcı oluyordu küçük kıza. Böylece o cansız olduğu söylenen nesnelere, kendine özgü canlılığını öğreniyordu." (s. 140)

Çocuklarla birlikte değinilmesi gereken diğer bir nokta da kadın cinsidir. Zira duyular ve duygular, erkeklere oranla, yaratılış sonucu kadınlarda ileri bir seviyededir. "Duygu ve hafıza merkezi -hipokampus- tıpkı konuşulan dili işlemeye ve başkalarının duygularını gözlemlemeye yönelik beyin devreleri gibi, kadınlarda daha geniştir" (Brizendine, 2016: 26).

Duyu bahsi açısından verimli bir metin olan "Gecenin Öteki Yüzü"nü oluşturulan kahramanların büyük çoğunluğunun "kadın" olması da rastlantısal görünmemektedir. Nitekim hikâye içinde "genç kadın, genç kız, küçük kız, yaşlı kadın, banktaki kadın" benzeri birçok kadın karakter, erkeklere oranla, sayıca daha fazladır. Kadın belleğindeki genişlik, kadınlara isim koyma ve nesnelere tanılama yönünden de katkı sağlar. Küçük kızın, büyük teyzesi olan yaşlı kadınla her buluşmalarında tanıdık fakat teferruatlı koku tanılamaları okuru karşılar. Yaşlı kadına sinen bu koku bileşenleri, çocuk kahraman için iticilik değil, tanıdık bir yakınlık taşımaktadır:

"Yaşlı kadın elini, küçük kıza alışkın uzatırdı. Bu elle birlikte limon kolonyası, ağrı kesici ilaç, ütülenmiş çamaşır kokusu karışımından doğan o tanıdık yakınlığı solurdu küçük kız." (s. 114)

Fürüzan'ın hikâye içinde, diğer duyularda olduğu gibi koku bahsinde de özgün nitelendirme tabirleri bulunmaktadır. Sanatçı, yaygın kullanılan "güzel, hoş, kötü, ağır" gibi sıfatlardan öte aşırı ve soyut olanları tercih eder:

"...annesinin solukları o akşam sert ve garip kokuluydu." (s. 136)

Bununla beraber hikâyedeki bazı kokular, nitelik açısından karmaşık göndermelere maruz kalmadan doğrudan iç ferahlatıcıdır:

"Kavunların kokusu, dağınık yeşil soğanınkini bastırıyor." (s. 147)

"Koku" kavramıyla beraber olay örgüsünde "koklamak" eylemi de yer alır. Koklayan varlıklar arasında insanların yanında hayvanlar da bulunur:

"Bir sokak köpeği kadına yaklaşmış..(tı) " (s. 141)

"Kedi masanın üstüne çıkıyor, kokluyor tabakları." (s. 149)

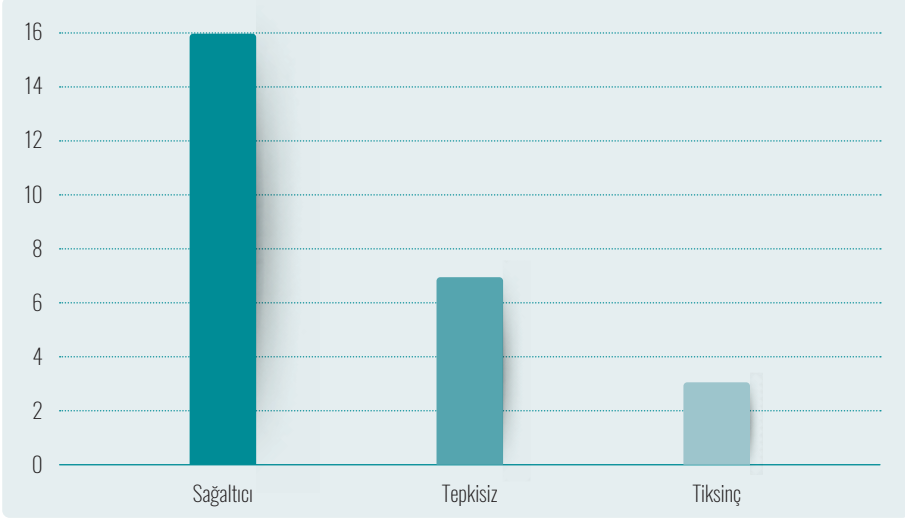
"İnsanlar on bin farklı kokuyu algılama kabiliyetiyle donatılmıştır" (Glaser, 2007: 106). Üstelik Glaser da, her yaştaki kadının, genellikle kokuları erkeklerden daha doğru tanımladığını iddia eder. Bu yönde bir tezin yanında, yapıt yazarının ve ekseriyetle kahramanlarının kadın olduğu düşünüldüğünde kadınlarla koku duyusu arasında dinamik bir bağlantı olduğu yargısına varmamız tabii görünmektedir. Aşağıda yer alan tablo ise, "Gecenin Öteki Yüzü" hikâyesinde geçen koku unsurlarının anlatı içindeki yerini sembolize etmektedir:

Duyusal Bir Gösterge Olan Koku Ölçeği

Sağaltıcı Kokular	Tiksiniç Kokular	Tepkisiz (Nötr) Kokular
koku şişeleri s.100	Tentürdiyot kokusu s.104	anne kokusu s.98
sıcak ekmek kokusu s.101	yapışkan pislik kokusu s.139	demliçay kokusu s.99
serin koku s.109	ilkyaz papatya kokusu s.165	tütün kokusu s.103
kızarmış ekmek kokusu s.110		sert ve garip kokulu s.136
çay kokusu s.113		çay ve tütün kokusu s.160
limon kolonyası, ağır kesici, ütülenmiş çamaşır kokusu s.114		
pestil ve yoğurt mayası kokusu s.122/		
kavun kokusu s.147		
duru hava kokusu s.155		
kaynayan şeker kokusu s.179		
şurupsu ılık bir koku s.188		
sabun kokusu s.196		

İlk bakışta duru bir aroma çağrışırsa da ilkyaz papatyası kokusu metin içinde, geldirici bir ifadeyle tiksinti uyandırmaktadır. Ölçekten ve grafiksel verilerden yola çıkıldığında en kesif kokuların arı ve duru olduğu, akabinde ise sembolik anlamda tepkisiz kokuların geldiği ve tiksiniç kokuların da azami ölçüde kullanıldığı görülmektedir. Bu durum da, hikâye içindeki koku unsurunun taşıdığı çağrışımla metne daha çok olumlu anlamlar yüklediğini gösterir. Füzuzan, çoğu anlatılarında koku duyusuna ayrıcalıklı bir alan tahsis eder. Sanatçının böylesine ekstrem bir olguyu, anlatılarına perçinlemesi, diğer duyularda olduğu gibi, kokuların taşıdığı kendine

has kimliğinden yararlanma niyetinde olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Kokular, bir yönüyle nostaljik öğelerin çağrıştırmacıysen, diğer yönüyle metin-okur arasındaki sezgisel gerçekliğin ve çekiciliğin sağlayıcısı konumundadır.



İşitme

İşitme, sesleri algılama becerisidir. Sesler, havadaki titreşimlerden oluşur. "İşitme organı ise iç kulakta bulunan ses alma siniridir" (Topçu: 121). İşitme duyası ile görme eylemi arasında benzer yönler mevcuttur. Bunların başında ise her iki duyunun da "uzaktan gelen dış etkileri alma yetisine sahip olmaları" (Baymur 106) gelir.

İnsan, yaşamı boyunca etrafındaki sayısız ses yumağının etkisi altındadır. Ses taşıyan her varlığın sesi, kendine hastır. İşitme duyası, ilkin yabancı olan ses dalgalarına zamanla alışır ve farklı olan her sedaya, kulak aracılığıyla, tabir yerindeyse isim koyar. İşitilen sesin açığa çıkması genel itibarıyla üç farklı yolla olabilir:

- Kendiliğinden, tabii yoldan
- Uygulanan fiziksel kuvvet sonrası
- Katı cisimlerin sürtüşmesi sonucunda

Aristo, "seslerin aracısının hava" (Aristo, 2000: 108) olduğunu söyler. Doğal olarak hava, esasen tüm sesleri kulağa ulaştıran bir sahne olsa da, birtakım edebiyat metinlerinde işitme esnasında doğrudan hava unsurları devreye girer. Böylelikle işitme hâdisesi gerçekleşmiş olur. Sanat eserlerindeki zikredilen bu

durumun benzeri, "Gecenin Öteki Yüzü"nde de mevcuttur. Füzuran, olayların meydana geldiği kentin mevsimlerini tanımlarken havasal bir öge olan lodostan yardım alır. Örnek gösterilen tümcelerde işitme duyusuna hitap eden ifadeler bulunmaktadır:

"Lodosun egemen olduğu bu kentin akşamüstleri kendini, yazsa günbatımı kızıllığı ile; kışsa eski evlerin ara kapılarını tekdüze sarsarak duyururdu." (s. 100)

"Dişarıda esen rüzgârın sarstığı bir camın sesi işitilirdi." (s. 114)

"Çevredeki tehlikeler karşısında bizi uyarın ve böylece hayatın devamında etkili olan duyulardan birisi de işitmedir" (Tanalp, 1975: 63). Dahası seslerin insanoğluna yardımı, bireyi salt tehlikeden korumakla da sınırlı değildir. Bazı durumlarda, ortaya çıkan diğer duyulardan yoksunluk hâli, ilk bakışta ciddi bir sorun teşkil edebilir. Oysa vücutta işlek olan işitme duyusu, kılavuzluğuyla insana yol gösterebilir.

"...Üstelik çevresini görmeme pahasına, gözlüklerini de çıkardı. Gittiğimiz yere yaklaştığımızda binayı, müziğin sesinden tanıdı ancak." (s. 180)

Genç adamın, ablası olan genç kıza dönük şu söylemlerinde de benzer bir felsefe görünmektedir. İşitsel izlenimi yerinde olan insan bilinci, kaldıraç görevindedir:

"Vilayet meydanı, heykel, lise, kar küreyicileri, kale burçları, gözlüksüz olduğunda bile sesleriyle tanıyacağın bir yer orası işte. Doğduğun yer." (s. 181)

"Kulağımızla sesi hâsıl eden nesnenin dinginlikte mi yoksa hareket halinde mi olduğunu, yaklaşık olarak anlayabiliriz" (Tanalp, 63). Benzer şekilde, muhatap olunan insanın sesine yansıyan şiddet ya da kısıklık, karşıdakine dair psikanalitik çözümler yapılmasına imkân tanıyabilir. Ele alınan hikâyede, birkaç sayfa arayla, peş peşe kaleme alınmış şu cümleler, yukarıda tarif edilen çıkarıma tanık gösterilebilir:

"sesi gölgeleniyor" (s. 130), "sesinde sevinç patlıyor" (s. 132), "sesi, uslu" (s. 184), "...durgun bir sesle" (s. 192), "sesi kuruydu." (s. 193), "sesi kavgaya kayan bir dikliğe yöneliyordu." (s. 200), "sesi sönüyordu gidecek." (s. 201), "sesi kapanıktı." (s. 208), "sesiyle yaklaşıyor, kucaklıyor gibiydi." (s. 209)

Metin içinde sese ilişkin hususlardan biri de kullanılan yansıma ifadeleridir. Doğa ve çevre kaynaklı bu tür söyleyişler, hikâyenin muhtelif kısımlarına paylaşılmıştır. Bu tür yansımalar da olay örgüsünün duyusal donanımına canlılık kazandırmaktadır:

"fokurtular çıkıyordu." (s. 102), "köpek havlaması" (s. 107), "buhar tıslamaları" (s. 113), "parlak çınlayış" (s. 122), "kedinin gurulanmaları" (s. 133), "ivecen uğultular" (s. 141), "hışkıdamayı duymuştu" (s.142), "mırıltısı kulağına çarpınca" (s. 154), "kapadı 'çıt' diye" (s. 163), "gürültü ve tıkırtı" (s. 177)

"Gecenin Öteki Yüzü" hikâyesinde, koku duyusunda olduğu gibi ses göstergeleri de oldukça yer kaplamaktadır. Dolayısıyla aşağıdaki tablo, metin içinde yer alan ve dikkate değer işitme unsurlarının bir araya getirilmiş halidir:

Seslerden Meydana Gelen İşitme Ölçeği

İnsan Kaynaklı Unsurlar	Dış Unsurlar
uydurduğu sesler, ağzından çıkan sesler (s.100)	saat iniltiyle çaldı (s.103) yadırgı ses (s.104)
sesindeki kertik ve sayrılık (s.104)	kentin sesleri ve martı çığlıkları (s.109)
kadın sesi (s.106)	semaverin kaynayışını duymak (s.114)
genç adamın sesi (s.119)	tren sesleri (s.117)
Yahudi çingırağı (s.120)	kilise çanları (s.118)
ayak sesleri (s.126)	uzak sesler (s.125)
soluk alma sesi (s.133)	teker ve motor sesi (s.127)
insan sesleri (s.137)	tulumbanın su sesi (s.127)
satıcıların sesleri (s.149)	araç sesleri (s.137)
çığlık (s.150)	zil sesleri (s.141)
	böcek sesleri (s.148)
	vapur sesleri (s.155)
	radyo sesi (s.159)
	kaynayan su sesi (s.160)
	saat sesleri (s.173)
	iş sesleri (s.177)
	müzik sesi (s.180)
	sazın tınıları (s.189)
	kar yağışı sesi (s.204)

Sese ilişkin seçilecek uygun ifadeler, yargının o anki olay psikolojisiyle özdeşleşmesini kolaylaştırır. "Gecenin Öteki Yüzü"nde, koku ve ses unsurları üze-

rinde ciddi derecede durulur. Tanık gösterilen örnekler, sesin çıkış şiddeti, kalınlığı-inceliği ve kahramanların ruhsal durumu arasında bir bağ olduğunu ortaya koymaktadır. Yansıma ifadeler, ses kaynaklı duygusal donanıma katkı sağlarken, seslerin olası tekdüzeliğine ket vurur. Hikâyede dış unsurlar, insan kaynaklı unsurlara nazaran sık tekrar eder. Bu bulgu, bizlere, yazarın nazarında insan dışı öğelerin edebiyat metni için sıradanlıktan öte bir önem taşıdığını göstermektedir. Yine de işitme duyusunun çok yönlü kullanılmasından dolayı rakamsal veriler arasındaki fark abartılı değildir.

Dokunma/Temas

"Uzaklık, tatmin edilmemiş gereksinimleri simgeleyebiliyordu."

Gabriel Josipovici

Etrafı tanımlayıp adlandırmaya olanak sağlayan vücut bölmelerinden biri de el uzvudur. İnsanoğlunun her dokunum eylemi, yeni bir tanımlamanın habercisidir. Türkçedeki, herhangi bir olguyu her yönüyle anlamlandırmak şeklinde yorumlanan "kavramak" (soyut) fiilinin, fiziksel olarak herhangi bir nesneye temas etmek manasına gelen "kavramak" (somut) fiiliyle sesteş olması, dokunum ve anlamlandırma arasında felsefi bir sebep-sonuç denkleminin varlığını mümkün kılar. Dokunumun gerekçesini sadece tecessüs olarak tayin etmek muhtemelen eksik bir yargı olacaktır. Nitekim yaşamın devamı için "tutma, temas etme, kullanma, belirli şiddette güç uygulama" gibi edimler doğrudan "dokunma" duyusuna ilişkindir ve bu eylem esnasında komut, el uzvundadır. Dokunma yahut temas, yaşam için gerekli olan motor becerilerin gelişimine de öncülük etmektedir. İlâveten bu duyu vasıtasıyla nesnelere daha da yakından algılanır. Meseleye fizyolojik çerçeveden bakılması halinde ise ayrıntılı bir izahla karşılaşmak mümkündür:

"Dokunum duyuları, derinin bir şeye dokunmasından ya da herhangi bir şeyin deri üzerine basınç yapmasından meydana gelir. Deriye dokunan nesnenin özelliklerine göre sertlik-yumuşaklık, düzlük-pürüzlülük, keskinlik-körlük, kayganlık-yapışkanlık, yaşlılık- kuruluk gibi dokunma duyuları alınır." (Baymur, 1990: 113)

El uzvu, tarihin şekillenmesine de etki eder. Öyle ki savruk yaşayan kabilelerin, yerleşik düzen kurarak medeniyet merhalesine geçiş sürecinde de elin hayatîyetinden bahsetmek gerekir. Ernst Fischer, "taşın elle kırılıp bölünüp bi-

lenerek şu ya da bu biçime sokulabileceğinin bulunmasının bir sonucu olarak gelişti yaratıcı bilinç" (Fischer, 2016: 37) diyerek söz konusu üretken ve kâşif bilincin "el", dolayısıyla dokunma ve kavrama yordamıyla asli manada gelişim gösterdiğini vurgular.

"Gecenin Öteki Yüzü"nde, beş temel duyu unsurlarından olan dokunma duyusuna ilişkin de birçok cümle bulunur. Dokunma duyusuna ilişkin ifadeler, hikâyenin henüz giriş/ilk cümlesinden itibaren başlar:

"Genç kadın, küçük kızın elini acıtırca sıktığını kızın o bildik,
- Yürüyorum anneciğim! Deyişindeki iniltili söyleyişten anlamıştı." (s. 98)

Hikâyede dokunum olayı, çoğunlukla anne ve kız arasında gerçekleşir. Kocasını kaybettikten sonra iç bunaltı yaşayan genç kadın (anne), kızına ve dış dünyaya karşı kahir ekseriyetle hırçın davranmaktadır.

Bununla beraber anne ve kız arasındaki sevgi bağının azlığından dolayı, iletişim sözden daha çok beden diliyle (dokunum) sağlanmaktadır. Deborah Lupton, duyguları kurmanın ve dışa vurmanın tek aracının dil olmadığını söyler. Duyguların söylemsel doğasını tanımak önemli olmakla birlikte, bedensel dışavurumlar da bu sürecin ayrılmaz bir parçasıdır (Lupton 2002: 56).

Metinde yer alan anne-kız bağına hâkim olan resmi ve soğuk beden dili, şu şekilde sıralanır:

"Genç kadın, avcunda sıkı sıkı tuttuğu küçük eli birden bıraktı." (s. 101)
"Annesi, küçük kızı elinden kavrayarak hızla sürükleyip yürüdü." (s. 102)
"Kızını tutup çekerek çıkarmıştı kabarklığın içinden." (s. 104)
"Annesi kolundan hızla çekti." (s. 111)

Sunulan örnekler, anne ve kız arasında olması gereken temel sevgi bağlarının henüz olgunlaşmadığını göstermektedir. Fürüzan'ın hikâyesinin son bölümünde dile getirdiği şu cümle, sorun teşkil eden durumu özetler niteliktedir. Bu iki karakterin birbirini henüz keşfedişi de dramatik bir şekilde, yabancı, başka bir hânede gerçekleşir:

"Küçük kız yerine oturdu. Uzanıp annesini yanağından öptü. Bunu bu geceye dek kolayca yapamadığını düşündü bir an." (s. 191)

Anne ve kız arasındaki resmiyet, hikâyesinin bazı bölümlerinde, yerini sınırlı ve geçici de olsa sevgiye bırakır. Bu tür nadir yakınlaşmalar kısa fakat kıymetlidir:

"Genç kadın birden, uzaklardan koşuyormuşça fırlayarak, küçük kıızı sarıp, göğsüne basmıştı." (s. 112)

"Küçük kız, annesinin eteğine dayadı yanağını." (s. 124)

"Başını özlemle yasladığı karın (anne), küçük bir nabız gibi atıyordu." (s. 158)

"Genç kadın, onun (kızı) başını okşadı." (s. 191)

Dokunum, temelde iki amaç taşır. Bunlardan biri haz amaçlı, bir diğeri ise güvene dayalıdır. İhtiyaç duyduğu temel ve müşfik yaklaşımları, sağlıklı bir şekilde annesinden göremeyen küçük kız, bu yoksunluğu gidermek maksadıyla eşya ve nesne ile arasında ilginç bir bağ kurar. Temas tiryakisi olmayan küçük kız, aidiyet yoksunluğu taşıdığından, tatmin edilmemiş gereksinimlerini, eşyanın üçüncül anaçlığında aramaktadır. Hikâyede küçük kızın hareketleri tarif edilirken istinat işlevi gören yardımcı unsurlar, cansız varlıklardır. Başka bir ifadeyle; küçük kız için dekoratif unsurlar, sığınaktır. Yazar, bu vaziyeti dokunma/temas duyusunun öğeleriyle hikâyeye eder:

"Küçük kız gidip karyolaya yaslandı." (s. 125)

"Küçük kız, sırtını dayayarak yatakta oturabilmişti." (s. 153)

"Küçük kız, başını sedirin yastıklarına dayadı." (s. 188)

Kız çocuğu, her ne olursa olsun aynı zamanda yoğun bir keşif döneminindedir. Bu tabii kanunu göz ardı etmeyen sanatçı, küçük kızdaki bu doğal refleksi, başka bir dokunum unsuruyla gösterir:

"Küçük kız, ilk kez gördüğü bu çalgıya dokunma isteğini bastırarak sevinçle baktı." (s. 189)

Hikâyedeki dokunum halkasına, insanlarla beraber nesnelere de dâhil etmek mümkündür. Örneğin deniz tasvir edilirken kayıkların hareketleri de unutulmaz:

"Kayıklar, birbirlerine kımıltılarla dokunup ayrılırlardı." (s. 137)

Bir başka cansız varlık olan koltuğun dış yüzeyindeki teferruat da hikâyede es geçilmeyen noktalar arasında yerini alır:

"(Küçük kız), (koltuk derisinin) kabarık yumuşaklığında ağır ağır gömülüyordu." (s. 103)

"Gecenin Öteki Yüzü" hikâyesinde, dokunma duyusunun önemli bir yeri vardır. Zira beden dili, metindeki kahramanların birbiri içindeki ilişkilerine, yakınlık

ve uzaklığına dair genel bir kanaat taşımaya olanak tanır. Görme, koklama ve işitme sürecinde, karşısındaki varlıkla kendi arasında daima bir mesafe barındıran insan, dokunum aşamasında adeta sınıf atlar ve mesafe kat eder. Özne, dokunma duyusuyla birlikte artık bilinçli bir kâşif ve eyleyendir. Deneme-yanılma yöntemiyle teori, yerini pratiğe bırakır. Dokunmaya ilişkin örnek cümlelerin ekseriyetinde failin küçük kız oluşu, esasen pedagojinin doğal bir sonucudur. Son olarak bu duyu, aynı zamanda dekoratif unsurların gerçek yaşama mantıksal açıdan ve fizik kuralları açısından uyumlu olmasına da yardım eder.

Tatma

Yaşamın devamı, hayatta kalmakla mümkündür. Bu sebeple insanın en temel ve biyolojik gereksinimlerinden biri de besin tüketimidir. Yeme ve içme eylemi, yaratıcı tarafından insana bahşedilen "tatma" adındaki bir nevi filtre görevi gören sistem tarafından anlam kazanır. Tatma duyusunun aracı ise dil organıdır. Biyolojik olarak insan dili, birbirinden farklı besinlerin kendine özgü tadını anlamlandırmaktadır.

Yaşamın gerçekleşmesi muhtemel yönlerine sıkça rastlanılan "Gecenin Öteki Yüzü" hikâyesinde yazar, günlük hayatta üzerinde pek durulmayan psikolojik ve fizyolojik hususları bu metinde bir araya getirir. Fürüzan, önceki başlıklarda şahit olunan dört duysal unsurun dışında tatma duyusuna da bu metinde yer verir. Örneğin; genç bir adam ve onu gözlemleyen genç kadın sahnesinde, tatmaya ilişkin iki farklı cümle geçmektedir. Cümlede, yazarın sahip olduğu izlenim gücü de ayrıca dikkat çekmektedir:

"Genç bir adam, pürtüklerinin dikensiliğini koruyan taze bir salatalığı dışlıyor.

Isırdığı yerin öz suyunu hemen ağzında duyuyor genç kadın." (s. 152)

Duyusal unsurların beslediği bu tür ifadeler, okurun olay örgüsünü zihninde daha kolay canlandırmasına yardımcı olur. "Acı, tatlı, ekşi ve tuzlu" sıfatları, tadım duyusunun dört temel öğesini oluşturur. Metinde ise bu ifadeler haricinde daha çok, farklı sıfatlar tercih edilir. Bunlardan biri de "tadı şekerli ve az ekşi" anlamına gelen "mayhoş" sıfatıdır:

"...şarabın mayhoş tadı oluverdi." (s. 168)

Genç kadının (anne), kızına pastaneden pasta alması sonrasında küçük kızın, çocukluğun vermiş olduğu hazla bu pastayı yemesinde de tatma sonucu uyarılmış olan damak ve dilin işlevselliği söz konusudur:

- "Pastayı yavaş yavaş ağzında eritirken küçük kız, durup,
 - Ucundan ısırılmaz mısın, anneciğim? Dediğinde,
 - Uzattın! Hadi ye, bitir şunu! demişti." (s. 179)

Hikâyede, tatmayla alakalı yeme ("Ekmeğin ucundan ısırabilirsin." s. 112) ve içme ("Genç kadın ona çay içiriyordu." s. 153) gibi cümlelerin yanı sıra tatma duyusuyla diğer duyuların iç içe geçtiği (tatma-işitme) cümleler de vardır:

- "(Kadın) çocuğun süt emerken çıkardığı soluk alma seslerini dikkatle izliyor." (s. 133)

Mecazi bir söylemle tadmaya ilişkin kurduğu cümlesinde ise sanatçı, havanın temizliğine gönderme yapar:

- "Sonra düzlüğe, havadaki arılığın su tadı gibi yudumlandığı kıyıya ineceğiz." (s. 148)

Diğer duyular kadar hacimsel açıdan yoğun olmasa da tatma duyusuyla ilgili cümlelerin, metindeki yeme-içme tasvirlerine gerçekçi bir anlam kazandırdığı görülmektedir. Nicelik olarak tatma öğelerinin, diğer dört duyuya kıyasla daha az oluşu, hikâyenin, felsefi temeller üzerine oturtulmasından kaynaklanabilir. Nitekim her ne kadar tatmanın da kendi içinde felsefi bir arka planı bulunsa da, kahramanlar, temel besin ihtiyaçlarını karşılaması haricinde hikâye içinde tüketici bir kimliğe sahip değildir. Bu durum, metnin zihniyetini de aşikâr kılarak mide-sine (gönül, kalp) ikilemindeki bireyin çoğu zaman ruhsal bir arayış üzere konumlandığını vurgulamaktadır. Dolayısıyla maddi bir tüketimden ziyade, zamanı tüketen insan ve yine zamanda var olma istencindeki insan sorunsalı dikkat çekmektedir.

Zikredilen beş duyu dışında metinde üzerinde durulacak son konu ise mantıksal ve fiziksel açıdan birbiriyle örtüşmese de iki farklı duyunun tek bir yargıda bir araya getirilmesi durumudur. Bu tür yaygın olmayan, sentezlenmiş duyular, metnin sanatsal tarafını kuvvetlendirmektedir. Aşağıdaki örnekler "iç içe duygusallık" olarak da tanımlanabilir:

- | | | |
|---------------------------------------|---|--------------|
| "Yumuşak bir sessizlik" (s. 125) | → | dokunma+ses |
| "Rutubetli sessizlik" (s. 138) | → | dokunma+ses |
| "Yapışkan bir pislik kokusu" (s. 139) | → | dokunma+koku |

Sonuç

İleri sürülen bilimsel savlarda, özellikle bazı duyulara karşı kadınların erkeklere kıyasla daha fazla hassasiyet taşıdığı görülür. Kadının ayrıştırıcı kimliği, çevresindeki ayrıntılara ve dış uyarıcılara karşı özgün bir izlenim dünyası kurmasına etki eder. Bununla beraber çocuklar da, yetişkin bireylere nazaran benzer biçimde çoğu duyuyu algılama noktasında daha ileri bir seviyededir. Bu bilgiler ışığında düşünüldüğünde gerek yazarın gerekse hikâyede yer alan kahramanların çoğunlukla kadın olduğu görülmektedir. İlaveten kız çocuğunun attığı her adımda duysal bir unsur bulunması da, bilimsel verilerle edebî metin içindeki kişilerin hal ve hareketleri arasında makul bir tutarlılığın sonucudur.

Duyum, bir yanıyla fikir oluşturma sürecinin ögesidir (Jung, 2016: 19). Keşif, dış dünyayı anlamlandırmakla da sınırlı değildir. Keşfin, ontolojik ve ailevi boyutları da bulunur. Beş temel duyu unsuru aracılığıyla, bu arayış ve keşfin kapsamını irdeleme imkânı doğabilmektedir. Duysal unsurlar, özellikle tasvir yordamıyla metin içinde periyodik olarak kendini göstermektedir. Bu tür öğeler, duyular üzerinden yapısal ve tematik çıkarımlar yapılmasına da imkân tanımaktadır.

Hikâye türünde aranan niteliklerden biri olan "yaşama yakınlık" ögesinin, "Gecenin Öteki Yüzü"nde özellikle kullanılan duyu unsurları yardımıyla sağlandığı söylenebilir. Fürüzan'ın, kurgusuna duysal unsurlar içeren bir cümleyle ("Genç kadın, kızın elini acıtırca sıktığını kızın o bildik, 'Yürüyorum anneciğim!' deyişindeki inilti söyleyişten anlamıştı." (s. 98) başlaması, oldukça manidardır. Ayrıca bu beş farklı duyu aracılığıyla metindeki tasvirlerin oldukça güçlü ve canlı kılındığı görülmektedir. Anlatım gücü, karakterler arası ilişkiler düzeyi, kişilerin hareketlerini etkileyen nevroz, eşyayla olan münasebet, dekoratif öğeler ve yazarın izlenim gücü gibi çoğu unsura dair belirli çıkarımlar yapılmasına olanak tanıyan etmenlerin başında da yine duysal ifadeler gelmektedir. Çalışmadaki örnekler, edebî bir metnin diğer disiplinlerle olduğu gibi, fizyoloji bilimiyle de gerektiğinde ilişkilendirilebileceğini gösterir.

Kaynakça

- Aristoteles (2000). *Ruh Üzerine*. Zeki Özcan (çev.). İstanbul: Alfa Basım.
- Baymur, Feriha (1990). *Genel Psikoloji*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Berger, John (2018). *Görme Biçimleri*. Yurdanur Salman (çev.). İstanbul: Metis.
- Brizendine, Louann (2016). *Kadın Beyni*. Zeynep Heyzen Ateş (çev.). İstanbul: Say.
- Fischer, Ernst (2016). *Sanatın Gerekliliği*. Cevat Çapan (çev.). İstanbul: Sözcükler.
- Füruzan (2009). *Gecenin Öteki Yüzü*. Ankara: Yapı Kredi.
- Glaser, Gabrielle (2007). *Burun*. Esra Çeto-Zeynep Sakin (çev.). İstanbul: Ledo.
- Jung, Carl Gustav (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü*. Nur Nirven (çev.). İstanbul: Pinhan
- Leppert, Richard (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. İsmail Türkmen (çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Lupton, Deborah (2002). *Duygusal Yaşantı*. Mustafa Cemal (çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Merleau-Ponty, Maurice (2016). *Göz ve Tin*. Ahmet Soysal (çev.). İstanbul: Metis.
- Salih, Aidin (2018). *Gerçek Tıp*. İstanbul: Yitik Şifa.
- Süskind, Patrick (2006). *Koku*. İstanbul: Can.
- Tanalp, Rüknettın (1975). *Duyu Fizyolojisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Topçu, Nurettin (2008). *Psikoloji*. İstanbul: Dergâh.

Şairin Eposundan Filozofun Logosuna Şeyh Bedreddin İmgesi

The Image of Shaykh Badr Al-Din From the Epos of the Poet to the Logos of the Philosopher



Yakup KALIN

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Araş. Gör., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Konya, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-6374-0178

E-mail: yakubkalin@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 06.05.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 13.11.2019

Kaynak Gösterim / Citation:

Kalın, Yakup (2019). "Şairin Eposundan Filozofun Logosuna Şeyh Bedreddin İmgesi", Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 11/22, 329-354. <http://dx.doi.org/10.26517/ytea.384>



Öz

Platon'un şairle savaşının temelinde, sadece şairin ontolojik düzlemde zayıf bir konumlanışı olan imgelerle meşgul oluşu yatmaz. Şairler, özellikle Homeros gibi destan şairleri, toplumsal nomos ve ethosun kurucu aktörleridir. Oysa Platon'un da kendi yöntemleriyle toplumsal nomos ve ethosun kurulması hususunda radikal bir talebi vardır. Bu nedenle şairle güçlü bir savaş içerisine girer. Onun çekişmesi aslında rasyonalite ile muhayyile, logos ile epos/mitos arasındaki çekişmedir. Bu bağlamda çağdaşı olmamasına rağmen, bir destan yazıcısı olarak Nâzım Hikmet de Platon'un rakibidir. Nitekim Şeyh Bedreddin imgesinin ve bu hususta bir tür toplumsal algının oluşturulmasında onun etkisi yadsınmaz. Kadim rekabetten ilhamla, destan yazarının şekillendirdiği toplumsal zihniyetin, yeniden teşekkülüne Platon temsilinde felsefenin de talip olduğu öne sürülebilir. İşte bu çalışmada Şeyh Bedreddin imgesi, her ne kadar Nâzım Hikmet'in muhayyilesindeki iki (sosyalist ve materyalist) boyutla ön plana çıkmış olsa da, felsefi bir perspektifle rasyonel ölçütler kullanılarak yeniden değerlendirilecektir. Acaba Şeyh Bedreddin gerçekten sosyalist ve materyalist midir? Yoksa "şair" her zamanki gibi aklı kötürüm bırakarak hakikati manipüle mi etmiştir?

Anahtar Kelimeler: Şeyh Bedreddin, Nâzım Hikmet, Platon ve Şair, Materyalizm, Sosyalizm.

Abstract

The basis of Plato's war with the poet is not only that the poet is concerned with images having a weak positioning on the ontological plane. The poets, especially epic poets such as Homer, are the founding actors of social nomos (laws) and ethos (home, character, custom). Nevertheless, Plato has a radical demand about establishing social nomos and ethos through his own methods. For this reason, Plato enters into a strong war with the poet. His fight is in fact between rationality and imagination, as well as between logos and epos or mythos. In this context, Nazim Hikmet, as an epic poet, is a rival of Plato even though he is not Plato's contemporary. As a matter of fact, his influence cannot be denied that the image of Shaykh Badr al-Din and some kind of social consciousness in this regard. For all that, we can argue that philosophy also pursues remaking of the social mindset shaped by the epic poet in its Platonic representation, with inspiration from ancient rivalry. In this study, the image of Shaykh Badr al-Din will be re-evaluated from a philosophical perspective by adopting rational criteria although it has come to the forefront with two dimensions (socialist and materialist) in Nazim Hikmet's imagination. Is Shaykh Badr al-Din truly a socialist and materialist as he is alleged to be? Or did the "poet" manipulate the truth by crippling the mind as usual?

Keywords: Shaykh Badr al-Din, Nazim Hikmet, Plato and the Poet, Socialism, Materialism.

Extended Summary

The fact that the poet concerns himself with images having a weak positioning on the ontological plane could account for Plato's war against the poet. Nevertheless, this explanation is far from being satisfactory as Plato himself referred occasionally to images. If we investigate the genuine reason for this situation more attentively, we could see that it is because poets, especially epic poets such as Homer, are the founding actors of social nomos (laws) and ethos (home, character, custom). In this case, the reason for Plato's war comes to light if we remember his radical demand about establishing social nomos and ethos through his own methods. His fight is in fact between rationality and imagination, as well as between logos and epos or mythos. In this context, Nazim Hikmet, as an epic poet, is a rival of Plato even though he is not Plato's contemporary. Indeed, his piece *The Epic of Shaykh Badr al-Din Ibn Qadi Samawna* (the Epic) is a typical/natural epic poem with its certain features, and it has been influential in creating the consciousness of a certain social base although to a lesser extent than a typical epic does. Breaking a new ground that inspired a vivid interest in a figure who could have sunk into oblivion on a historical level despite the interests of thinkers of late Ottoman era like Serafeddin Yaltekaya and Filibeli Ahmed Hilmi, Nazim Hikmet is worthy of commendation for this ingenuity. Nazim Hikmet's image of Shaykh Badr al-Din has also been partly adopted by conservatives in addition to the leftwingers with the testimony of the former's reactionary attitudes towards Shaykh Badr al-Din. This strengthens our detection about the power of the Epic in creating social ethos and consciousness. However, it could be asserted that Nazim Hikmet manipulated the truth about Shaykh Badr al-Din in at least two aspects as we have observed it in Homer, an epic poet: The first claim is that Shaykh Badr al-Din introduced a classless society as a founder of Anatolian socialism, while the second one is that he bears a materialist identity forming a metaphysical basis for this ideal of his. The Epic which could mean the social ethos of a group and constitutes the social consciousness has manipulated the truth in at least two aspects (socialism and materialism), leading to a faulty consciousness by crippling the minds of people in Platonic terms. For all that, we can argue that philosophy also pursues remaking of the social mindset shaped by the epic poet in its Platonic representation, with inspiration from ancient rivalry. Therefore, what is

required is the “reasonable serenity” of logos that highlights rationality rather than the exuberance of epos that provokes feelings. Based on the principle that an ontological and epistemological comprehension lies beneath the metaphysical basis of every ethico-political structure, such an approach will enable us to display the close relationship between the Bedreddinian ethico-political structure and ontological and epistemological backgrounds. In this study, the image of Shaykh Badr al-Din will be re-evaluated from a philosophical perspective by adopting rational criteria although it has come to the forefront with two dimensions in Nazim Hikmet’s imagination. Is Shaykh Badr al-Din truly a socialist and materialist as he is alleged to be? Or did the “poet” manipulate the truth by crippling the mind as usual?

I. Platon'un Rakibi Olarak Homeros ya da Destan Şairleri

Platon şairlerin, bilhassa destan yazarı bir şair olan Homeros'un amansız bir düşmanıdır. Fransız filozof Althusser'in (2003: 93) "bütün felsefeler bize hep çağdaştır" şeklindeki formülasyonu, Platon'un felsefesini de, Platon'u da çağdaşımız kılar. "Son yüzyılın Anadolu'sunda yaşadığını" ve "Şeyh Bedreddin mevzusu ile ilgilendiğini" varsayacağımız Platon, Homeros gibi bir şair ve destan yazarı olan "Nâzım Hikmet'in de düşmanı" olacaktır. Bu keskin iddiayı temellendirebilmenin yolu iki temel sorunun cevaplandırılmasından geçmektedir. Bunlardan birincisi Platon'un şairlere yönelen düşmanlığının gerekçesi veya gerekçeleri ne(ler) dir? İkincisi ise Nâzım Hikmet, Platon dönemindeki şairin üstlendiği fonksiyonu, büyük bir şair oluşuyla üstlenmiş midir; yani Platon'u kendisine düşman kılacak gerekçeleri taşıdığı mıdır?

Platon'un (2012: 343; 349) şairlere karşı, kendilerini "devlet"inden sürecek raddede (Devlet 605b) düşmanlık beslemesinin nedenleri arasında şairlerin imgelerle meşgul olmaları (Devlet 601a), böylece insanların "akıllarını kötürüm bırakarak" (Devlet 605b) soyut düşünebilme kapasitelerini zayıflatmaları gösterilebilir (Havelock, 2015: 22). Fakat Platon'un felsefesinde zaman zaman imgenin yardımına (söz gelimi mağara alegorisine) başvurması bu gerekçe hususunda kuşku uyandırır. Ya da mevzu Platon'un gençken şair olmak istemesi, fakat "yoldan çıkarıcı" Sokrates'in teşvikiyle felsefeye yönelmesi, böylece şiire meyyal dehasını kullanamaması gibi bir psikolojik kompleksle, adeta bir "ödipus kompleksiyle", izah edilmeye çalışılabilir. Bu düzlemde Platon'un şairlere karşı için için bir kıskançlık, bunun da ötesinde bir rekabet beslediği kabul edilebilir (bkz. Murdoch 2008: 23). Oysa Platon, pathosun (duygu, tutku, heyecan) rasyonaliteye tabi kılınmasını, yaşam için altın bir kanun derekesinde savlayanların radikal bir temsilcisidir. Dolayısıyla şairleri devletten kovmak gibi duygusal, naif ve primitif bir politikayla kişisel intikamını almak istemesi, yani söz konusu argüman Platon felsefesinin bütünlüğü içerisinde tatmin edici olmaktan uzaktır. Bu durum Platon yorumcularını bu iki gerekçenin arka planında yatan ve sarahatle ifade edilmemiş esas gerekçeyi¹ araştırmaya itmiştir.

1 Egemen eğilim Platon'un mimesis kuramı çerçevesinde bu durumun nedeninin çıkarılmasındadır. Bilindiği gibi, imgeler şairlerin ve diğer sanatçıların en önemli araçlarıdır. İdeaların taklidi olan duysal nesnelere ikinci dereceden birer taklidi olan imgeler ise Platoncu sistem içerisinde ontolojik düzlemde en zayıf varlık düzeyine aittir. Hâlbuki Platon'un insan zihni için biçtiği gaye, değil imgesel âlemin nesnelere ulaşmak, duysal âlemi dahi aşarak idealar âleminin nesnelere ulaşmakla değil, fakat sadece bu neden Platon ile şair arasında oluşan husumet düzeyindeki gerginliği anlamlandırmak için yeterli değildir. Örneğin ressamlar da imgelerle meşguldür; bu yönleriyle şairlerden hiçbir farkları bulunmamaktadır. Ne var ki, Platon ressamları şairler düzeyinde düşman olarak görmez. İşte bu noktada bilindik mimesis kuramının ötesinde, Platon'un ifade etmediği esas gerekçeyi soruşturan ve literatürde ciddi yankı uyandıran bir çalışma, 1963 yılında Preface to Plato (*Platon, Filozof Şaire Karşı*) ismiyle Eric Alfred Havelock tarafından yapılmıştır. Çalışmamızda Havelock'un çizdiği çerçeve esas alınacaktır.

Platon'a göre (2011: 31-33), magnesia taşının (mıknatısın) demir halkaları kendisine çekmesi gibi esin perileri şairlere ilham verir. Bu ilham da başka şairler aracılığıyla toplum geneline yayılır ve "bütün büyük destan şairleri o en güzel şiirlerini kendi marifetleriyle değil, tanrıdan aldıkları ilhamla büyülenerek söylerler". Şairler şiirlerini söylerken birtakım fizyolojik ve ruhsal değişimler yaşarlar: "Kybele rahipleri gibi kendilerinden geçmeden o güzel şiirlerini yaratamazlar. Tersine müziğe ve ritme kapıldıkları anda esrimeye başlar ve büyüdü bir dünyaya giriverirler. [...] Çünkü şair dediğin hassas, uçarı ve tanrısal bir varlıktır. Esinlenmeden, kendinden geçmeden, yani akli başındayken hiçbir şey yaratamaz" (Ion 533d-534a). "Delilikleri", fizyolojik ve zihinsel patolojileri, zaman zaman rahiplerin ya da kâhinlerinkiyle yan yana getirilen şairlerin zihinleri de "muhtemelen gözlerden saklı başka bir yerle bağlantılıdır ve geleneksel olarak, esin sahibi birer varlık olan şairler de, gaipten haber verenlerden sayılabilir" (Murdoch, 2008: 33). Neredeyse bir tür hayranlık göstergesi olan bu ifadeler yukarıda değinilen ikinci izahın yolunu açsa da bizi, Platon'un (2012: 353), "büyük bir savaş bu bizimki, sanıldığından çok daha büyük bir savaş" (Devlet 608b) şeklinde vurguladığı düşmanlığının temel gerekçesine götürebilir.

Havelock'un (2015: 70) kaydettiğine göre Platon'un şairle olan savaşının esas nedeni şairin, imgelerle insanların zihinlerini manipüle etmelerinin çok ötesinde yatmaktadır. Bu neden ise şairin etkin toplumsal fonksiyonudur; yani "politik ve ailevi hukuka denk düşen" iki mefhumu oluşturmasıdır. Bunlar "örf" anlamına gelen nomos (yasa) ve daha bireysel anlamda "âdet" olarak da kullanılan ethos (yuva, karakter) yaratma gücüdür (Havelock, 2015: 69; 83). Dolayısıyla Helen kültürünün toplumsal ve ahlakî sisteminin bütün alanlarını "esin perileri" kılavuz şairler aracılığıyla "sarar ve denetler" (Havelock, 2015: 97; 112). Ve şairler Helen "zihninin bütününün temsilcileridir" (Havelock, 2015: 143). Elbette mitos, epos ve logosun henüz birbirleriyle iç içe olduğu bir dönemde şairin toplumsal fonksiyonu, yazılı kültürlerdeki veya günümüzdekiyle birçok ortak yön barındırsa da bunlardan daha karmaşık ve etkindir (Havelock, 2015: 29-30). Nitekim binlerce yılın sözlü geleneğince iletilmiş olan İlyada'yı ve Odysseia'yı kaleme alan Homeros yalnızca toplumunun şairi olarak değil, dünya görüşünün kurucu figürü olarak karşımızda durmaktadır. O, örneğin Akhilleus'tan bahsederken insanlar yalnızca yüzlerce yıl öncesinde yaşamış bir kahramanın hikâyesini dinlemez. Akhilleus insanların hayatları boyunca zihinlerinde tutmaları gereken cesaret erdeminin soluklaşmayan, canlı kanlı bir timsalidir. Daha-

sı, Akhilleus'un öyküsü cesaret kavramının muhtevasını da oluşturur. Yani, söz konusu toplumun herhangi bir ferdine "[c]esaret nedir?" sorusu yöneltildiğinde alınacak muhtemel yanıt, "Akhilleus gibi olmaktır" şeklinde olacaktır. Bunun gibi tüm erdemler ya da yaşamsal buyruklar aklî muhakemeye dökülmeleri gerekirken, destanlardaki birer karakter ya da hadise kisvesinde, toplumsal yaşam kodları/buyrukları olarak içerilir ve birer ethosa dönüşür (Havelock, 2015: 213). Bu doğrultuda Nâzım Hikmet'in Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nın (Destan) benzer bir fonksiyon üstlendiği gözlenebilir. Nitekim zaman zaman müzikal ve teatral formlara da uyarlanan Destan'ın temel eğilimi, tipik bir destanda gözlendiği gibi, erdemlerin insanların aklî muhakeme yetilerinden ziyade duygusal durumlarına hitap etmek suretiyle inşa edilmesini amaçlamaktadır.

Bununla birlikte nomosun ve ethosun belirlendiği poetik atmosferde "şeylerin doğru bağları veya ahlaki erdemlerin doğru tanımları ver[ilmez]"; "aksine gerçekliği gizleyen ve tahrif eden bir çeşit saptırıcı perde şekillendirilir", "büyüce duyularımızın sığılığı" etkilenerken; ruhun rasyonel olmayan parçasının "büyüyle sağlanan bir doyum[uyla]" zihin manipüle edilir (Havelock, 2015: 44; Murdoch 2008: 54). Şairin böyle bir yordamla "bütün (insanların ve tanrıların) örfi hukuklarını" belirlemesi, bunu buyurgan ve kılavuz esin perilerinin aracılığı olarak yapması ve böylece kültürün idamesinde merkezî bir rol üstlenmesi Platon'un "hazmedemediği" asıl noktadır (Havelock, 2015: 111). Çünkü Platon'un kendisi de logosun egemenliğinde insandan topluma ve hatta devlet ve kurumlarının idamesine talip, yani ontolojik boyutuyla öne çıksa da merkezî kaygısı aksiyolojik olan bir dünya görüşünü öne sürmektedir. Platon sisteminin ya da "felsefesinin" karşısına çıkan en büyük engel ise, zaten yüzyıllardır kendi yöntemleriyle bu işle meşgul olan şairlerdir. İşte logosun, mitos ve epostan ayrışarak onlara galebe çalması, felsefenin bir sistem olarak kendini kurgulaması burada başlar. Yukarıda değinildiği gibi her ne kadar Homeros metinleri mitos ve eposun egemen olduğu metinler olsa da bu metinlerde logos, büsbütün epos veya mitostan ayrılmaz, hatta yer yer bunlara eşlik eder. Bununla birlikte Platon metinlerinin ağırlık merkezini logos oluştursa da, zaman zaman mitos ve eposun logosa eklenildiği gözlenir.

Platon'un tahkir ve hayranlık duyguları arasında betimlediği şairlerin kendilerine özgü esrikliklerine ilişkin izleri, Nâzım Hikmet'in 1936'da kaleme aldığı

Destan'da sürebiliriz. Şair, imgeleminin coştuğu esnada, imgeleminin işlevini sekteye uğratacak düzeyde başının ağrıdığından bahseder. Bu ağrıya Destan'ın nazım kısımları arasında organik bağ oluşturma işlevi yüklenen düzyazılarında üç kere değinir: "Bir aspirin olsa. Avuçlarımın içi yanıyor. Kafamda Bedreddin ve Börklüce Mustafa. Kendimi biraz daha zorliyabilsem, başım böyle gözlerimi bulandıracak kadar ağrımasa..."; "Başım çatlıyacak gibi. [...] Bana öyle geliyor ki, şimdi yolparacılar koğuşundan yine o yayla türküsünü söylemeğe başlasalar başımın ağrısı bir anda diniverecektir"; "Başımın ağrısı birdenbire dindi. Yataktan çıktım. Penceredekine doğru yürüdüm. Elimden tuttu. Benden başka yirmi sekiz insanı ve terli çimentosuyla uyuyan koğuşu bıraktık" (Nâzım Hikmet, 1967: 9-10; 13; 15). Şair önce maddi bir temkinin (aspirinin), sonra bir halk türküsünün bu ağrının şifası olacağını düşünür; nihai kertede ise "yekpare libası ak" olan Börklüce müridinin kendisine refakat ettiği hayalî yolculuğuna başlaması ile başının ağrısı iyileşir.

2. Destan ve Meyve Bağı Başındaki Bedreddinî Yiğillerin/ Mürillerin Portreleri

Nâzım Hikmet'in Destan'ının, baskın karakterini epostan aldığı söylenebilir. Ayrıca tipik bir destanın fonksiyonlarını üstlenerek geniş bir entelektüel yelpazeye yayılan çevrenin ilgi odağına Şeyh Bedreddin mevzusunu çekmiştir. Kuşkusuz Destan, Platon dönemindeki gibi geniş bir toplumsal tabanın ethos ve nomosunu belirlemez; fakat toplumsal muhayyileden yükselen ve doğal olarak teşekkül eden bir destanın², sınırlı bir toplumsal çevreye yönelik olsa da ethos ve nomos üretmek üzere şairin muhayyilesinde yeniden kurgulanışının iyi bir örneğidir. Bu yönüyle tam da Platon'un şiire düşmanlığına gerekçe olan niteliklerden birini taşımaktadır. Şöyle ki, Marksist çerçevede teşekkül etmiş olan "ethos", tartışmalı bir şahsiyet olan Şeyh Bedreddin hareketine uyarlanır. Buna göre Şeyh Bedreddin, özel mülkiyetin ortadan kaldırılması uğruna egemene isyan eden tarihsel bir figür, bir kahramandır. Nâzım Hikmet (1967: 7), kendi ifadelerine göre, Şeyh Bedreddin'in bu yönünü Mehmed Şerafeddin (Yaltkaya)'nın eserinden öğrenmiştir. Bu eserde ise, Şeyh Bedreddin'e ilişkin ilk el tarih kitaplarında geçen birtakım pasajlar aktarılmıştır ki, bunlardan en önemlisi Dukas Kroniği'nde geçen pasajdır (Yaltkaya, 1994: 152-155). Belirtmek gerekir ki Nâzım

2 Kimi Alevi ya da Bedreddinî topluluklar içerisinde Şeyh Bedreddin mevzusunun destanlaştırıldığı, böylece nesilden nesle aktarıldığı vakidir. Sözlü kültürde Şeyh Bedreddin ve Bedreddinlik mevzusu hususunda ayrıntılı bilgi için (bkz. Engin, 2008).

Hikmet'in Destan'ı kaleme aldığı esnada, öncelikli amacı tarihsel bir araştırma yapmak değildir, nitekim böyle bir araştırma yaptığı da kuşkuludur. Bu duruma Nedim Gürsel (1978: 50) şu şekilde tanık olmaktadır: "Nâzım Hikmet'in Bedreddin üstüne ayrıntılı bir araştırma yapmış olduğunu sanmıyorum. Destanının sonunda kaynaklarının yetersizliğini kendisi de belirtiyor zaten". Hatta yine Gürsel'in ifadelerinden Nâzım Hikmet'in tarihsel realiteyle pek de bağdaşması "gerekmeyen" Şeyh Bedreddin ilgisinin daha evvelki zamanlarda belirttiği çıkarılabilir. Şöyle ki, Nâzım Hikmet "Kablettarih" (1929) adlı şiirinin "Bedreddinî Simavî'nin boynuna inen satır" şeklinde kaleme aldığı mısraını, "Simavnalı Bedreddin'in boynuna geçen urgan" şeklinde değiştirmiştir. Çünkü Nâzım Hikmet, Şeyh Bedreddin'in "boynunun satırla kesilmediğini, kement atılarak boğulduğunu" dahi sonradan öğrenmiştir (Gürsel, 1978: 24-25).

Nâzım Hikmet'in şiirlerinde tarihsel bir figürü, söz gelimi Şeyh Bedreddin'i, işlemedeki esas kaygı, tarihi kendi ideolojik çerçevesinde yeniden kurgulamaktır³: "[şair] tarihsel verilerden çok kendi özlemlerinden yola çıkar" (Gürsel, 1978: 65) :

"Bedreddin üstüne bir destan yazdım. Bu, Türkiye'de bir halk hareketinin çok büyük bir kuramcısı ve yöneticisidir. Bundan dört yüz yıl önce yaşadı. Biliyor musunuz, destanımı bitirip yeniden okuduğumda, kahramanımın dıştan şaşılacak kadar Lenin'e benzediğini gördüm. Kahramanımın yüz çizgilerini, sevgili önderin yüz çizgilerinin etkisinde betimlemişim. Bu çizgiler yüreğimde yer etmiş çünkü."⁴ (akt. Babayev, 1976: 97).

Nâzım Hikmet böylece "Lenin'in yüz çizgilerin[den]" hareketle "Türkiye sosyalizm tarihini Bedreddin'le başlat[maktadır]" (Gürsel, 1978: 109).

Ne var ki, böyle bir kurguya olanak sağlayan tarihsel veri ne "Cenevizlilerin serkâtibi" Dukas'ın eserinde, ne de bu eserin Yaltkaya tarafından aktarılan pasajında geçmektedir. Dukas Kroniği'nde Şeyh Bedreddin'in ismi hiç zikredilmezken; müritlerinden biri olan Börklüce Mustafa'nın ismi sadece bir pasajda geçer. Başka bir pasajda da ismi anılmaksızın bazı görüşlerine değinilir: "Stilarton (Karaburun) adlı yerde kendi kendine yaşayan bir köylü [Börklüce] meydana çıktı.

3 Bu çalışmanın öncelikli amacı Nâzım Hikmet'in bu kurguyu nasıl gerçekleştirdiğini ortaya koymak, yani Destan'ın imgesel sökümlerini gerçekleştirmek değildir. Marksist estetik teorisi çerçevesinde Destan'da kullanılan her bir imgenin teorik düzlemde bir karşılığa sahip olacak şekilde, bu kurguya hizmet ettiğini ileri sürmek abartılı bir iddia olmayacaktır. Bu açıdan oldukça zengin olan Destan'ın imgesel çözümlemesini, Marksist teori çerçevesinde gerçekleştiren müstakil bir çalışma yapılabilir.

4 Nâzım Hikmet'in 1952 tarihli Simena Dergisi'nin 2. sayısında Rusça yayımlanan yazısından (bkz. Babayev, 1976: 371).

Bu zat Türklere fakirliği (yani mal ve mülk sahibi olmamayı) öğütüyordu; kadınlardan başka her şeyin, yani yiyecek, giyecek, çift ve ekilmiş tarlaların insanlar arasında müşterek olması akidesini telkin ediyordu” (Dukas, 2013: 84-85). Dukas Kroniği, Necdet Kurdakul’a (1977: 32) göre sonraki dönemlerde kaleme alınmış eserlerdeki Şeyh Bedreddin algısının şekillenmesinde etkili olmuş ilk dönemin beş ana kaynağından biridir. Dukas Kroniği’ndeki pasajla özel mülkiyetin, bunun doğal bir neticesi olarak da “sınıfların” toplumsal yapıda bulunmayışı Şeyh Bedreddin’in bir heretik (sapkın) olarak kabul edilmesinin yollarını açmıştır. İhtimaldir ki, Yaltkaya’nın da eserinde iktibasta bulunduğu bu ifadeler Nâzım Hikmet’ten önce Mizancı Mehmed Murad gibi isimlere de Şeyh Bedreddin’in iştirak-i emval fikrini benimsediğini söyletmiş⁵; Nâzım Hikmet’i ise Şeyh Bedreddin’i Anadolu Sosyalizminin kurucu figürü olarak teklif etmeye itmiş; dahası ünlü “yârin yanağından gayrı”⁶ mısraına ilham kaynağı olmuştur.

Şairin, imgelemine yaslanarak toplumsal algıyı belirleme/yönlendirme gücü de bu noktada devreye girer. Acaba Nâzım Hikmet Destanı’nı kaleme almamış olsaydı, bugün Şeyh Bedreddin’i sosyalist bir figür olarak kabul eden kaç çalışma ile karşılaşırız sorusu, cevabı hususi çalışmalar gerektirecek bir sorudur. Fakat en azından bu teklifi öne süren çalışmalarda Nâzım Hikmet referansları bize konu hakkında bir fikir verebilir. Hatta nitelikleri bir yana sadece Destan’da geçen “yârin yanağından gayrı” mısraı farklı yazarlara ait iki romana⁷ isim olarak münasip bulunmuştur. Bununla birlikte gerek akademi çevrelerinden, gerekse amatör araştırmacılar tarafından Nâzım Hikmet’in bu eseri üzerine yapılan müstakil çalışmalarla birlikte, bu esastan hareketle kaleme alınmış çok sayıda çalışmadan söz edilebilir. Nitekim bizzat Nâzım Hikmet (1967: 59) kendinden sonraki kuşaklara “Dünü bugüne”, “bugünü yarına bağlayın!” ifadeleriyle bu telkini vermiştir: “Ahmede; Bedreddin hareketini bütün azametiyle tetkik eden kalın ilim kitapları, Karaburun ve Deliorman yiğitlerini, etleri, kemikleri, kafaları ve yürekleriyle oldukları gibi diriltecek romanlar ... şiirler, boyaları kahraman tablolar lazım”. Nâzım Hikmet’in Şeyh Bedreddin meselesi etrafında oluşturduğu bilinç o kadar güçlüdür ki, bu bilinç muhafazakâr çevrelerde dahi Şeyh Bedreddin’e ilişkin tepkisel bir tutumun doğmasına sebep olmuştur. Bu çerçevede söz gelimi

5 Mizancı Mehmed Murad’ın bu konudaki fikirleri için (bkz. Er, 2016: 485).

6 (bkz. Nâzım Hikmet, 1967: 30).

7 (bkz. Öztürk 2017 ve Bardakçı 2014). Bunlarla beraber Türkçe literatürde ondan fazla Vâridât çevirisi, Şeyh Bedreddin üzerine ise elliden fazla müstakil eser (şiir, roman, deneme, fikhî ve tarihsel çalışma gibi) vardır.

İbrahim Hakkı Konyalı (1950: 7) Şeyh Bedreddin'i "Stalin'in Şeyhi" olarak nitelendirmekte, bunu da Şeyh Bedreddin'in "kadınlar" da dâhil olmak üzere her şeyi paylaşmayı öngören amansız bir komünist oluşuna bağlamaktadır. Hatta ona göre Şeyh Bedreddin ile dünya 530 yıl önce kızıl tehlikeyle burun buruna gelmiştir. "Bedreddin'in asıldığı günü yalnız Türkler ve [M]üslümanlar [için] değil, bütün dünya milletleri" için "kurtuluş günü" olarak kabul eden Konyalı, "kızıl peygamber" Şeyh Bedreddin'in mübadele ile İstanbul'a getirilmiş kemiklerinin fırında yakılıp denize atılmasını salıklamaktadır (Konyalı, 1950: 7). Bu çizgide Cem de (1966: 8-10; 17) "selefi" denilebilecek bir yaklaşımla Şeyh Bedreddin'i, onun hacimli fikhî eserlerini hesaba katmaksızın, bir "bâtınî, şii, ibahi, anarşist, kabalist, materyalist, natüralist, komünist" gibi sıfatlarla nitelendirmiş ve bu tespitlerini Nâzım Hikmet'le şu şekilde ilişkilendirmiştir: "Vatan hâini Nâzım Hikmetofun ona meftun ve hayran olduğu, onun ismiyle bir destan yazdığı [...] herhalde gözden uzak tutulmamalıdır." (Cem, 1966: 20)

Şairin imgelemi "Cenevizlilerin serkâtibi" Dukas'tan aldığı tarihsel veriyi hünerle işler. Üretim ilişkileri, sosyal sınıflar, yoksulluk, sömürü ve nihayetinde isyan Destan'da işlenen konulardandır. Bir örnek verecek olursak, "kalın sesli sipahiler/ güneşin boynunu vurup kanını göle akıt[ırken]" İznik Gölü'nün "yanında[k]i İznik kasabası[nda]", "çocuklar açtır" (Nâzım Hikmet, 1967: 17-18). Çocukların açlığı ise Bedreddin'in yüreğine bir kor gibi düşer ve Şeyh'i "Ben gayri zuhur ve huruç edeceğim" sözleriyle isyana sürükler (Nâzım Hikmet, 1967: 19). İsyanın amacı ise, "topraksız insanı" toprağa, "insansız toprağı" insana kavuşturmak, üretim ilişkilerini yeniden şekillendirmektir:

hep beraber sulardan çekmek ağı,
demiri oya gibi işleyip hep beraber,
hep beraber sürebilmek toprağı,
ballı incirleri hep beraber yiyebilmek, (Nâzım Hikmet, 1967: 19).

Kardeşçe, "hep beraber" istihkâm edilen bağlar, buralarda açılan "kardeş sofraları" Destan'ın muhtelif yerlerinde geçer: "Buradan ta Karaburunun dibindeki denizedek uzanan kardeş soframızda bu yıl incirler böyle ballı, başaklar böyle ağır ve zeytinler böyle yağlı iseler, biz onları, sırma cepken giyer haramilerin kanıyla suladık ta ondandır" (Nâzım Hikmet, 1967: 22). "Kardeş sofrasının" kurulması İznik kasabasında, kalbe ateş salan aç çocuklar ve daha niceleri için-

dir. Bu nedenle Bedreddin yiğitleri için bağlar ve bağlardan elde edilen ürünler hayati bir öneme sahiptir:

Bedreddin yiğitleri kayalardan ufka baktılar.
 Git gide yaklaşıyordu bu toprağın sonu
 Fermanlı bir ölüm kuşunun kanatlarıyla
 Oysaki onlar bu toprağı,
 bu kayalardan bakanlar, onu,
 üzümü, inciri, narı,
 tüyleri baldan sarı,
 sütleri baldan koyu davarları,
 ince belli, aslan yeveli atlarıyla
 duvarsız ve sınırsız
 bir kardeş sofrası gibi açmıştılar (Nâzım Hikmet, 1967: 29)

Peki, Destan'da çizilen Bedreddin yiğitlerinin şairin imgeleminde bir bağın başında çizilen ve "ballı incirleri hep beraber yiyebilme[yl]" düşleyen portreleri, Bedreddin'in eserleriyle, özellikle Vâridât ile ne ölçüde bağdaşmaktadır? Hilmi Ziya Ülken (1935: 118) açısından Vâridât'ta, Şeyh Bedreddin'in özel mülkiyet hakkını yadsıyan, Şeyh Bedreddin'in "sosyalist" kimliğine tekabül etme ihtimaline sahip yegâne pasajın, Bedreddin'in insanların Allah'a değil de altına ve gümüşe tapınışlarından şikâyetinde bulunduğu pasaj olabileceğini belirtir (bkz. Şeyh Bedreddin 2013: 50). Buna rağmen söz konusu pasajda dahi Nâzım'ın imgeleminde beliren "dünyevi" idealle tenakuza düşmemek pek mümkün değildir. Öte taraftan Vâridât'ta, söz konusu idealle taban tabana zıt ve pek de dikkat çekmeyen başka bir pasaj daha vardır. Bu pasajda Şeyh Bedreddin'in müritlerinin portreleri, bir imge vasıtasıyla yine bir "bağın" başında çizilmektedir: "Bazı arkadaşlarımı kişisel bağımı kollamakla görevlendirmiştım. Onlardan birkaçı bana bir halk çocuğunun bağı girip, üzüm yemek istediğini onlardan [başka] birinin [ise] çocuğı tokatladığını anlattı" (Şeyh Bedreddin, 1990: 34). Bu pasajdan Şeyh Bedreddin'in en az bir tane meyve bağının "maliki" olduğu anlaşılmalıdır. Vâridât'ın Türkçe çevirilerinde ilgili kısmın tercümelerinde neredeyse farklılık yoktur. Süleymaniye Kütüphanesi, İzmir Kısmı, 304 Nolu yazma nüshayı esas alacak olursak bağ anlamına gelen "كرم" ismine birinci tekil şahıs için mülkiyet bildiren "لي" ekinin eklenmesi ile "كرم لي" elde edilmiştir. Dolayısıyla bu ifadenin "bağım" şeklindeki tercümesinin yerinde olduğu görülür (35b-36a). Halk çocuklarından bir çocuk "صبيان العوام من صيبيا" tamlaması da yine orijinal nüshada mevcuttur

(36a). Esat Korkmaz (2010: 251), bu pasaja ilişkin açıklamasında söz konusu pasajda anlatılan olayın Şeyhin ve yandaşlarının iştirak-i emval fikriyle hiç de bağdaşmadığını dile getirir. Ona göre bu öykü başka bir hususu anlatmak için kurgulanmıştır: "Daha doğrusu anlatılmak istenen bu öyküye bindirilerek verilmiştir".

Her ne kadar şairin muhayyilesinden yükselen Bedreddin ve yiğitlerinin portreleri, bu pasajda bambaşka bir formatta çizilmiş olsa da, Korkmaz'ın yukarıda aktarılan yaklaşımında olduğu gibi önemsizleştirici bir argümantasyon, objektif tutumu zedelemektedir. Zira Şeyh Bedreddin yandaşlarından biri olan Börklüce Mustafa'nın iştirak-i emval fikrini benimsediği kanaatine varmamızın kaynağı olan Dukas Kroniği'ndeki pasaj ile bu pasaj, niceliksel olarak hemen hemen aynı hacme sahip olmakla birlikte oldukça büyük bir etki yaratmıştır. Kendi zihni kurgumuz için zenginleştirici bir motif olarak değil de, rasyonel bir tutumla tarihsel bir hadisenin hakikatini aydınlığa kavuşturmak için Şeyh Bedreddin'i araştırıyorsak izlememiz gereken en sağlıklı yol, Vâridât'ın, bunun da ötesinde onun elimizde mevcut olan fikhî eserlerinin dikkatlice incelenmesinden geçmektedir. Bu doğrultuda ezber bozucu tezlere sahip bir çalışma Ahmet Güner Sayar (2018) tarafından kaleme alınmıştır. Sayar (bkz. 2018: 213-233), söz konusu çalışmada Şeyh Bedreddin'in fikhî eserlerini de hesaba katarak siyasi düzlemde meşruiyet sorunu, ferdi mülkiyet hakkı, piyasa mekanizmaları, infak ile mülkiyet hakkının yadsınması arasındaki fark gibi konu açısından önemli temaları gün yüzüne çıkarır. Böylece eksik tarihsel verilerin şairin muhayyilesinde işlenmesiyle ortaya çıkan bilinç yerine felsefi bir muhakeme için gerekli zemin oluşur. Hatta Sayar bu türden bir muhakemeye bile teşebbüs eder. Ona göre, Ekberî metafizik pratik düzlemde ferdi mülkiyet hakkının ontolojik temelini teşkil etmektedir (Sayar, 2018: 232).

Bu düzlemde yukarıda aktarılan pasaja analitik bir dikkatle tekrar eğilecek olursak, pasajdaki üç temel unsur göze çarpar: Şeyh Bedreddin'in ya da en azından temsil ettiği camianın mülk edindiği bir bağ mevcuttur. Bizzat Şeyh Bedreddin tarafından bir grup insan bu bağı korumak ve kollamakla görevlendirilmiştir. "İznik kasabası[ndaki]" gibi sıradan bir halk çocuğunun bu bağdan üzüm yemesine engel olunmuştur. Dolayısıyla bu pasaja göre Şeyh Bedreddin'in, etrafında kümelenen insanlar arasında bir tür görev taksimi yaptığı ve müritlerinden bir gruba söz konusu bağı koruyup kollama görevini tevdi ettiği

ortadadır. Bu, görevi üstlenen kişilerin tam da görevleri icabınca herkesi öylece bağı almadıklarını, bağıın üzümünün yenmesine müsaade etmediklerini gösterir. Bu unsurlar Şeyh Bedreddin'in sanıldığı gibi, hiç de sınıfsız bir toplum idealine sahip olmadığını; tekke etrafında örgütlenmiş bir topluluğun lideri olduğunu gösterir. Anlaşılabileceği üzere bu toplumsal yapının kendi içerisinde de bir iş organizasyonu mevcuttur. Toplum bu organizasyon sayesinde dışsal tehlike ve tehditlerden kendisini korumaktadır.

Bu toplumun tekke etrafında teşekkül etmiş olması hususu ise Şeyh Bedreddin yorumcularından biri olan Yaşar Şahin Anıl'ın (1995: 65), Şeyh Bedreddin'in teokratik ve mutlakiyetçi bir politik ideale sahip olduğu yönündeki tespitini desteklemektedir. İsyân hadisesi, Vâridât'ta zühhd ve takvaya verilen öneme bakılacak olursa "dinî bir inkılab" ile ilişkilendirilebilir (Kaygusuz, 1957: 201). Adalet ise, bu idealin en temel direğidir. Şeyh Bedreddin açısından adaletin önemine dair birtakım ipuçları ise Manâkıbnâme'de bulunabilir. Şöyle ki, Musa Çelebi'nin "münzevi Şeyh"i kazaskerliğe ikna etmede kullandığı en güçlü argüman şeriat ve adaletle yönetme isteğidir. Bunu sağlayabilecek, "itimat olunabilecek" yegâne âlim ise, birçok hükümdarın saygısını kazanan Bedreddin'in bizatihi kendisidir (Hafız Halil, 2015: 159). Musa Çelebi'nin yenilgisiyle sürgüne gönderilen Şeyh, hacca gitmek için I. Mehmet'ten izin ister, fakat padişah şeyhin bu isteğini reddeder. Şeyh'in izin almaksızın İznik'ten ayrıldığı andaki rotası ilkin Timur'un oğlu Şahruh'un yanındır. Şahruh'un en önemli özelliği ise, Halil b. İsmail'in (2015: 168) tanıklığına göre, adaletiyle nam salmış olmasıdır. Buradan Şeyh Bedreddin'in her ne kadar teokratik bir sistemi arzulasa da bunu illa kendi liderliğine bağlamayı talep etmediği sonucuna varabiliriz. Yani, toplumun adalet ile yönetilmesi esastır; ona göre yönetimde bulunan aktörlerin Şahruh veya bir başkası olmasının pek bir önemi yoktur.

3. Materyalist Bedreddin'den Sûfî Bedreddin'e: Vâridâl'in Metodolojik ve Ontolojik Boyulları

Şeyh Bedreddin'in bağına ilişkin pasaj kadar, bu pasajın Vâridât'ta geçmesi de önemlidir. Çünkü Manâkıbnâme'de geçen bir bölümde Şeyh Bedreddin'in Hüseyin el-Ahlâtî ile karşılaştıktan sonra sırtına kıldan bir aba geçirip, ezberlediği kitaplarını bir hamala taşıtarak Nil Nehri'ne döktüğünden bahsedilir (Hafız Halil 2015: 82-83). Bu durum ise Şeyh Bedreddin'in sanki çok sonraları yazmış olduğu fikhî eserlerini Nil Nehri'ne dökmüşçesine ortodoks anlayıştan uzaklaş-

tığı, sembolik olarak "fıkıhtan firar ettiği" bir kırılma anı olarak alınır (Balivet, 2000: 49; Eyuboğlu 2014: 168; Korkmaz 2006: 32). Hâlbuki bu hadise Şeyh Bedreddin'in fıkıhtan firarı anlamına gelmemektedir. Hatta Şeyh Bedreddin'in fikhî eserlerinden biri olan et-Teshil'i İznik'te, sürgün yıllarında kaleme aldığı bilinmektedir. Bu durumu Nâzım Hikmet (1967: 18), şu şekilde dillendirir:

Bedreddin
ak bir koyun postu üstüne
oturmuş
Hattı talik ile yazıyor
'Teshil'i.

Öte taraftan Destan'da et-Teshil ile birlikte anılan Vâridât, Şeyh Bedreddin'in "aydınlanmış" dinî anlayışının "devrimciliğiyle" "örtüşen" eseridir. Destan'da kendisinden deyim yerindeyse, bir devrimci kılavuzuymuşçasına bahsedilmektedir:

Torlak Kemalle Mustafa
öptüler
şeyhlerinin elini.
Al atlarının kolanını sıktılar.
Ve İznik kapısından
dizlerinde çınl çıplak bir kılıç
heybelerinde el yazma bir kitapla çıktılar..
Kitaplarının adı:

"Varidat"dı (Nâzım Hikmet, 1967: 20).

Nitekim Vâridât, Osmanlı entelektüel dünyasında Şeyh Bedreddin'in "zındıklığının" kanıtı olan "cirmi küçük, cürmü büyük" olan eserdir (Ocak, 2013: 217). Bu eser nedeniyledir ki, resmî tarih anlayışına yakınlığıyla bilinen kaynaklarda, "el-maslûb" ve "indallâhi'l-mağdûb"⁸ Şeyh'in imgesi ibahi, zındık, mülhid bir sima olarak belirir. Ahiretin zahiren anlaşıldığı gibi olmadığı, âlemin kadim olduğu, ölümden sonra cesetlerin tekrar dirilmeyeceği gibi hususlara ilişkin düşünceler söz konusu duruma örnekler olarak verilebilir. Bu bağlamda Gürsel (1978: 55), Vâridât'ın "Anadolu tasavvuf düşüncesindeki tümtanrı (panthéiste) eğilimlerin ve maddeciliğe kayan bir tasavvuf anlayışının en aşırı örneği" olarak alınabileceğini ileri sürer. Bu durum egemen dinî anlayışla ve "dünyevi" erkle

8 Sofyalı Bâlî Efendi ve Azîz Mahmud Hüdâyî'nin Şeyh Bedreddin için kullandıkları ibare (bkz. Ocak, 2013: 217).

çatışmaya girmiş Şeyh Bedreddin'in yine sol çevrelerce benimsenmesini pekiştirmiştir. Başka bir anlatımla Dukas Kroniği'nin tezi temelinde gerçekleşmiş olan isyan hadisesi egemen erke karşı gerçekleştirilecek devrim nosyonuyla; Vâridât ise, iktidar tarafından "afyon" olarak sunulan dinî ethosa karşı gelişen reaktif tutumuyla ilişkilendirilmiş ya da karıştırılmıştır. Bu nedenle Börklüce Mustafa ile Torlak Kemal'in "heybelerine" konulmuştur.

Börklüce Mustafa ile Torlak Kemal'in heybelerindeki Vâridât'ın oldukça önemli bir işlevi olacaktır. Zira her etiko-politik iddianın temelinde ontolojik ve epistemolojik bir zeminin bulunması yadsınamaz bir gerçektir. Bu çerçevede Marksist etiko-politik bir yapının ontolojik temeli materyalizm olmalıdır. Nâzım Hikmet (1967: 59) de, Destan'ında geliştirdiği etiko-politik kurguya zemin teşkil edecek ontolojik kavrayışa şu şekilde işaret eder: "Bedreddinin materyalismiyle Spinozanın materyalismi arasında bir mukayese yapayım, demiştim. Olmadı". Bu ifadeden anlaşılacağı üzere Dukas'tan ve isyan hadisesinden hareketle kurgulanan siyasî gövdenin ontolojik temeli materyalizmdir; bu da ancak Vâridât'tan çıkarılabilir. Çünkü Vâridât yukarıda bahsedilen tâlî teolojik problemlerden ziyade, aslî olarak bir varlık ve bilgi kuramına sahiptir. Acaba Nâzım Hikmet hayalini bu şekilde ifade etmekle, deyim yerindeyse şairane bir provakasyonla, bir tür ön-bilinç yüklemesi mi yapmaktadır?

İlk etapta yukarıda detaylıca sunduğumuz gibi Nâzım Hikmet tam da Platon'un endişelenmesi muhtemel tabloyu çizerek bir tür toplumsal ethos oluşturmayı başarmıştır. İkinci olarak ise, "eposa eklemlenmiş logos" olarak nitelenebileceğimiz kısa bir değiniyle Spinoza ile Şeyh Bedreddin'in materyalist olduklarını savlamıştır. Bu savın doğruluğunun ise, hem Şeyh Bedreddin hem de Spinoza açısından önceki hususta olduğu gibi kendi eserlerine başvurularak değerlendirilmesi gerekir. Bu nedenle özellikle Şeyh Bedreddin'in ontolojik düzlemde materyalizmin savunucusu olup olmadığı Vâridât'ından hareketle incelenebilir. Bu hususta onun Vâridât'ında serimlediği epistemolojik tavır bize yardımcı olacaktır.

Şeyh Bedreddin (2013: 105) açısından epistemolojik düzlemdeki en kilit kavramlardan biri, ilmin nihai gayesini betimleyen "eşyanın hakikatine vukuf[tur]". "Hakikat bilgisine erişmek" mefhumu İslam epistemoloji literatüründe Hz. Muhammed'in "Allah'ım bana eşyanın hakikatini göster" şeklindeki duasına kadar

uzanan köklü bir geleneğe referansta⁹ bulunur. Hemen hemen tüm filozofların ve sūflilerin ilmî süreçlerinin nihai merhalesi bu noktadır. İdeal bir nokta olarak hakikatin bilgisi, epistemolojik anlamda bilginin en yüksek düzeyine işaret eder. Bilginin kaynağı ise Şeyh Bedreddin açısından yalın olarak saf akıl değildir, çünkü "saf akıl" nosyonu, ideal bir kurgudan farklı bir şey değildir. Akıl, reel düzlemde sürekli olarak mütehayyile ve mütevehhimenin kısıkcı altındadır. Yani realitede yalın bir akıldan ziyade tevehhüm ve tahayyülle iç içe geçmiş bir akıldan bahsedilebilir. En temel ve basit düzlemde düşünebilmek için tevehhüm ve tahayyül kullanışlıdır, fakat bu ikisi "somutlaştırıcı" nitelikleri nedeniyle nihai hakikate ulaşmak hususunda elverişli değildir. Dolayısıyla saf akıl ve yöntemleriyle somut/duyusal kalıplar çerçevesinde hakikatin bilgisini idrak etmek insan açısından mümkün değildir. Şeyh Bedreddin (2013: 133) bu noktada, tıpkı Mevlânâ'nın (2007: 162), İslam düşünce tarihinde rasyonel eğilimiyle tebarüz eden kelim ekolü Mutezile'yi duyusallığı aşamamakla suçlaması gibi, kelamcılarının vehme ve hayale bulanmış akllî yöntemlerini (kelamî nazar) tahkir eder. Bu bağlamda entelektüel faaliyetlerden olan ve duyusallıkla sıkı bir ilişkisi olan okuma, yazma, dersle meşgul olma gibi edimler insanı hakikatin bilgisine yaklaştırmak bir yana, ondan uzaklaştırır (Şeyh Bedreddin, 2013: 47).

Belirtmek gerekir ki, rasyonel meditasyonlar ya da okuma, yazma gibi faaliyetler büsbütün yadsınan entelektüel araçlar olarak takdim edilmez. Nitekim Şeyh Bedreddin'in sürgün yıllarında dahi yazma faaliyetlerinde bulunduğunu, et-Teshil'i hayatının bu döneminde İznik'te kaleme aldığını bilmekteyiz (Hafız Halil, 2015: 163). Fakat felsefî tefekkür, okuma, yazma faaliyetleri kendi başlarına değil, ancak yaşamsallığa eklenilen faaliyetler olarak kurgulandığında faydalı olabilmektedir. Buradaki yaşamsallık terimi Şeyh Bedreddin'in (2013: 92; 134) ifadeleriyle "batının, ruhun veya kalbin tasfiye" edilme sürecine işaret etmektedir. İşte batın tasfiyesi hususunda başarısız olmuş bir akıl tam da mütevehhime veya mütehayyilenin tasallutuna maruz kalmış "duyusal/hissî" bir akıldır. Akllı hayal ve vehm kuvvelerinin tasallutundan kurtarmanın yegâne yolu ise batın tasfiyesidir.

Batın tasfiyesinin gerçekleşmesi ise birtakım pratiklere bağlıdır ki bunlar: riyazet, ibadet ve mücahededir. Başka bir anlatımla kişi, batınını ancak yoğun

⁹ Örneğin Vâridât'ta ismi geçen iki felsefî sima olan İbn Sînâ ve Gazâlî'nin şu eserlerine bakılabilir: (İbn Sînâ, 2005: 182-204; Gazâlî, 2007). Belirtmek gerekir ki, iki ismin hakikatin bilgisine erişmek için önerdiği batın tasfiyesi, riyazet, ibadet ve mücahede gibi kavramlar aşağıda görüleceği gibi Şeyh Bedreddin'ininkiyle önemli ölçüde paralellik arz etmektedir.

riyazet, ibadet ve mücahede pratikleri ile saflaştırabilir. Bunun da ötesinde, nasıl hakikatin bilgisi ile neticelenecek rasyonel faaliyetlerin gerek ve yeter şartı batın tasfiyesi ise aynı şekilde batın tasfiyesini sonuç verecek ibadet, riyazet ve mücahedenin de hayatî bir şartı vardır. Bu da dünyadan ve dünyevi olandan tamamen uzaklaşmaktır. Bu hususta Şeyh Bedreddin (2013: 114), tasavvufî terminolojide sıkça kullanılan inkita (Allah'tan başkasından kesilmek, tüm dünyevi bağları kesmek, iptal etmek) kavramını kullanır. Hatta dünyevi bağlarını kesmiş birinin bin sene ibadet etmesinin Hak katında hiçbir anlam ifade etmeyeceğini belirterek zahirî, resmî ve egemen anlayışa meydan okur (Şeyh Bedreddin, 2013: 46). Bu bağlamda Şeyh Bedreddin'in müşahede ve mükâşefeye dayanan epistemolojik yöntemini ana hatlarıyla şu şekilde özetleyebiliriz: Kişinin ilkin dünyevi bağlarını, eğilimlerini ve emellerini geride bırakması, bunlardan sıyrılması veya sıyrılma çabası içerisine girmesi gerekir. Bu sürece ibadet, riyazet ve mücahede¹⁰ eşlik etmelidir ki batın tasfiyesi sağlansın ve insan zihni hakikatin bilgisini keşfe istidat kazansın, "ilim sûtûrdan değil sūdûrdan kesbedilir" düsturu uyarınca "mükâşefe"nin gerçekleşme yolları açılsın. Nitekim bununla ilişkili olarak Bedreddin'in eserinin ismi olarak uygun bulunan "vâridât" kelimesi de bu tarz bir süreç sonrasında kalbe doğan ilim anlamına gelmektedir. Okuma, yazma veya tefekkür faaliyetleri ancak böyle bir yaşamsallığa eklenilip sürecin bir parçası olduğu takdirde keşfe yardımcı olur. Aksi takdirde kabuğun, zahirin bilgisini vermekten öteye gitmez.

Yaşamsallıkla böylesi bir ilişkinin karakterize ettiği Bedreddinî epistemolojik yaklaşım, felsefecilerin büsbütün yabancı olduğu bir yaklaşım değildir. Nitekim Batı felsefesinde hakikatin bilgisine erişmek için gerekli olan ahlakî ve ruhsal arınmaya yapılan vurgu o kadar güçlüdür ki, Foucault (2015: 21) kartezyen kırılma anına kadarki süreç için Batı felsefesi tarihini, bir tür "ruhanilik tarihi" olarak nitelendirir. Bu bağlamda Batılı epistemoloji ile Bedreddinî epistemoloji arasında, özdeşlik türünden olmasa da bir "akrabalık" ilişkisinin mevcudiyetinden söz edilebilir. Hele Platon ya da Plotinus felsefesi gibi mistik karakterli felsefeler söz konusu olduğunda bu ilişki güçlenmektedir. Bezmi Nusret Kaygusuz (1957: 171-172) da Platoncu ve Yeni Platoncu felsefeler ile kurulmuş bu akraba-

¹⁰ Yeri gelmişken belirtelim ki, Vâridât'ın sınırları içerisinde bile Şeyh Bedreddin açısından ibadet gibi pratiklerin epistemolojik düzlemde böyle kilit bir önemi varken onu bir "ibahi" olarak nitelemek pek de hakkaniyetli bir iddia olmayacaktır. Hatta bizzat kendisi yine aynı eserinde ibadetin farziyetini inkârın "sapıklık" ve "sapırcılık" ve bunu iddia edenin katlinin mubah olduğunu belirtir (Şeyh Bedreddin, 2013: 107).

lık ilişkisine "revelation" (ilahi ilham), "extase" (vecd), "mysticisme" (mükâşefe), "ascése" (çile, zühd) gibi kavramsal boyutlarıyla tanıklık etmektedir. Nitekim bu gelenek organik bir bağla İbn Sînâ, Gazzâlî ve İbn'ül-Arabî gibi isimler üzerinden Şeyh Bedreddin'e taşınmıştır. Şeyh Bedreddin'in hakiki bilgiyi edinme sürecinin ilk şartı olarak koyduğu dünyevi temayül ve teemmüllerden sıyrılmış olma durumu, aynı zamanda dünyanın ve dünyaya ilişkin olanın önemini de belirtir. Hatta Bedreddin'e (2013: 90) göre, niceliksel anlamda Kur'an'ın otuz cüzünden yalnızca bir cüz dünyaya ilişkinken geri kalan yirmi dokuz cüz ahirete ilişkindir. Dünyanın da ahirete nispetle önemi de bu düzeydedir. Dolayısıyla Vâridât'ın sınırlarında dahi Şeyh Bedreddin'in ontolojik düzlemde materyalist bir anlayışa sahip olduğunu ileri sürmek felsefî anlamda bir güçlük yaratır.

Öte taraftan Nâzım Hikmet'in Şeyh Bedreddin ile Spinoza arasında bir mukayese yapmak istediğini belirtmesinin bir heyecan yarattığı doğrudur. Hatta bu heyecanla birkaç çalışma¹¹ da yapılmıştır (Türkyılmaz, 2015: 259). Söz konusu iki isim özellikle "panteizm" mevzuu etrafında cereyan eden tartışma etrafında birbirleriyle ilişkilendirilir. Zira egemen algıda hem Şeyh Bedreddin'in hem de Spinoza'nın birer panteist oldukları düşünülür. Bu algının oluşmasının temel nedeni ise, her iki ismin eserlerinin çeşitli yerlerinde varlığın Tanrı olduğunu ve Tanrı'dan başka bir varlığın bulunmadığını vurgulayan pasajlarının bolca mevcut olmasıdır. Özellikle Spinoza "Deus sive Natura" (Tanrı veya Doğa) ifadesiyle meşhurdur. Şeyh Bedreddin ise, söz gelimi bir ağacın "Ben Allah'ım" demesinde bir sakınca olmadığını belirtir. Hatta ona göre bu cümleyi ağacın değil de insanın sarf etmesi çok daha münasiptir. Lakin bu cümlelerden aceleyle Bedreddin'in bir panteist olduğu sonucunun çıkarılması bizi hataya sürükler. Nitekim Şeyh Bedreddin bu hususun açıklığa kavuşması için bir metafora başvurur. Bir insan "Ben Zeyd'im" diyecek olursa hiç kimse bu cümleyi sarf eden "dilin" Zeyd olduğunu ya da Zeyd'in dilden ibaret olduğunu düşünmeyecektir. Her ne kadar bu cümlenin sarfı, bir uzuv olan "dil" in bir eylemi olsa da muhatap, dilin kastının kendisi değil de temsil ettiği zat ve hüviyet olduğunu düşünenecektir (Şeyh Bedreddin, 2013: 93-94). Spinoza da Teolojik Politik İnceleme'sinde (2010: 56), şu satırlara yer verir: "Birisinin ağzından ben anladım sözcükleri çıksa, hiç kimse anlayanın ağız olduğunu düşünmez; tersine bunu söyleyenin zihnindeki oluşumu [kastettiğini] düşünür. Yine de ağız bu insanın tabiatının bir parçasıdır. Ve konuştuğu kişi [konuşanın] zihni[nin] tabiatını kavradığından, [onu] kendisiyle

11 (bkz. Ülken, 2000: 149-154; Akdemir, 2012: 55-61; Türkyılmaz, 2015: 255-265).

kıyaslayarak, konuşanın düşüncesini kolayca anlar". Ağız/dil metaforunun enteresan bir şekilde, iki düşünürün ontolojik anlayışlarının benzerliğine ilişkin bir emare taşıdığı kuşku götürmez. Bu metaforda¹² dil ya da ağız varlığın bir parçasını, topyekûn insan teki ise, varlığın bizzat kendisini temsil etmektedir. Burada sadece bir parçanın asıl veya mutlak varlık olarak telakki edilmesi mantıksal bir hata olacaktır. Konuşma eylemi her ne kadar dil ya da ağız üzerinden gerçekleşse de dile dökülen veya ağza gelen sözcüğün dilin sahibinin zatına/zihnî tabiatına ait olduğu bilinecektir. İşte bu kavramsal örüntü hem Şeyh Bedreddin'in hem de Spinoza'nın ontolojilerinin anlaşılması hususunda ihmal edilemeyecek kadar önemlidir.

Hem Şeyh Bedreddin hem de Spinoza bir yönleriyle kendilerini diğer tüm çağdaşlarından ayıran ve tarihe mâl olmalarını sağlayan özgül niteliklere sahiptirler. Diğer yönleriyle de tarihsel bir geleneğin mensubudurlar. Başka bir anlamıyla ifade edilecek olursa her iki sima da tarihten birtakım felsefî problemleri devralmışlardır ve bu problemlere özgün açılımlar getirmişlerdir. Bu problemlerden İslam, Yahudi ve Hıristiyan kelimcilerinden, mutasavvıflara; ilkçağ filozoflarından Descartes ve Spinoza gibi modern filozoflara kadar geniş bir yelpazede düşünürlerin odaklandıkları "Tanrı ile âlemin ilişkisi" problemi konumuz açısından incelenmeyi hak etmektedir.

Şeyh Bedreddin ve Spinoza'nın bu problemle ilgili süregelen tartışmaya ilişkin getirdikleri çözümün temelinde ise önemli bir kaygı bulunmaktadır. Bu da Tanrı'nın sonsuz veya mutlak varlık olarak bilindiği ve kabul edildiği hâlde âlemin müstakil ve Tanrı'dan bağımsız bir var oluşunun iddia edilmesinin, sonsuzluk içerisinde ontolojik bir gedik açacağı gerçeğidir. Bu nedenle her iki isim de önceki dönemin birçok önemli düşünürünün yaptığı gibi âleme bağımsız/yarı bağımsız bir ontolojik statü vermek yerine, Tanrı'nın varlığına bağlı bir ontolojik konumlandırışı ön gören bir kavramsallaştırma geliştirmişlerdir. Bu çerçevede İslam, Yahudi ve Hıristiyan mütekellim ve filozoflarının ünlü zat-sıfat tartışmasının kavramları bambaşka bir mecrada yeniden kurgulanır. Bunu kısa bir değinmeye özetleyecek olursak hiyerarşik bir sıra düzen içerisinde zatın zahir olmasıyla¹³

12 İki düşünürün geliştirdiği dil/ağız metaforu Kur'an-Kerim'de ve Kitab-ı Mukaddes'te geçen Tanrı'nın Musa Peygamberle konuşmasını anlatan hadiseyi açıklamak üzere geliştirdikleri metafordur. Hadise Kur'an'da (bkz. Kasas, 28/30) ağacın, Kitab-ı Mukaddes'te (bkz. Yasanın Tekrarı, 5/1-4) ateşin Musa Peygamberle konuşması formunda anlatılmıştır.

13 Şeyh Bedreddin düşüncesi açısından "zahir olma" kavramsallaştırmasının kullanılışı izaha gerek duymaz. Spinoza felsefesi açısından ise ifade nosyonu oldukça önemli bir kavramdır. Söz gelimi sıfatlar tözün özünü ifade eder. Deleuze, Spinoza'nın Kısa İnceleme'sinin Flemenkçe çevirisinde ara sıra

sıfat; sıfatın zahir olmasıyla isim (Şeyh Bedreddin'de) ya da tavrı (Spinoza'da); isim ya da tavrın zahir olmasıyla da duyulur/düşünülür dünya ortaya çıkmıştır. Tersinden ifade edilecek olursa, duyulur/düşünülür dünyanın batını tavrılar ya da isimler; isimlerin ya da tavrıların batını sıfatlar; sıfatların batını ise zattır. Zuhur sürecinde zat sıfatı, sıfat ismi ya da tavrı, isim ya da tavrı ise duyulur (sonlu-sınırlı) dünyayı belirler. Duyulur dünyanın özleri isimlerde ya da tavrılarda, isimlerin ya da tavrıların özleri sıfatlarda, sıfatların özleri ise zatta belirlenmiştir. Dolayısıyla, tezahür bu belirlenimin yönlendirmesi uyarınca ve bir nedensellik çerçevesinde işler. Belirtmek gerekir ki, buradaki öncelik sonralık ilişkisi zamansal bir öncelik sonralık ilişkisi olmayıp ontolojik bir öncelik ve sonralığa, yani hiyerarşiye işaret etmektedir (Şeyh Bedreddin, 2013: 67-68, 75-78; Spinoza, 2011: 32-33; Deleuze, 2013: 15-17).

Bu çerçevede söz gelimi duyusal dünya ile zat arasında ontolojik bir öncelik sonralık ilişkisi varken zamansal bir öncelik sonralık ilişkisinin söz konusu olmamasının filozoflar nezdinde bir gerekçesi vardır. Nitekim hem kelim tarihinde hem de dinî felsefeler tarihinde bu husus üzerine kapsamlı bir literatür oluşturulmuştur. Âlemin kıdemi problemi olarak da bilinen bu problem Gaz-zâlî'nin Meşşâî filozoflara hücumunun üç gerekçesinden biridir. Şeyh Bedreddin'in (2013: 57) veya Spinoza'nın (2018: 63) bu hususta Meşşâî filozofların safında durduğu iddia edilebilir. Bu durum özellikle Şeyh Bedreddin'in egemen dinî anlayış kalıplarının dışında konumlandırılışına katkıda bulunmuştur. Âlemin Tanrı'dan bağımsız bir ontolojik statüde konumlanması durumunda, sonradan ortaya çıkması/yaratılması mantıksal düzlemde aşılamayacak bir problem değildir. Fakat âlemin ontolojik statüsü zahirlik-batınlık ilişkisi bağlamında Tanrı'ya bağımlı kılındığı takdirde, zuhurun kesilmesinin imkânsızlığından âlemin kadimliğinin öne sürülmesi mantıksal bir zorunluluk olarak karşımıza çıkar. Bu durumda nihai kertede topyekûn olarak âlem, Tanrısal zatın zahiri olacağından

"ifade etmek" anlamına gelen *uytdrukken* ve *uytbeelden* kelimelerinin kullanıldığına; fakat genel olarak *vertoonen* kavramını tercih edildiğine etimolojik araştırmalarıyla tanıklık etmektedir. *Vertoonen* kavramı ise hem "açığa vurmak" (izhar etmek), hem de "kanıtlamak" anlamına gelmektedir (Deleuze, 2013: 18). Yine Spinoza'nın "Tanrı... sınırsız özünü ifade eden sonsuz sayıda sıfattan ibaret olan töz" (Spinoza, 2011: 53) şeklinde çevrilen pasajına ışık tutacak başka bir pasajın çevirisi "bu sıfatlar Tanrının zati özünü gösteren sıfatlar değildir" şeklinde yapılmıştır (Spinoza, 2019: 97). "Zati özünü gösteren" ifadesinin aslı "ostendunt ipsius essentiam"dır. Ostendunt "ostendere" fiilinin sıfat fiil olarak çekimlenişidir. Bu fiil ise "açığa vurmak", zahir olmak anlamına gelmektedir (Deleuze, 2013: 18; Lewis&Short, 1958: 1283). Bir önceki cümlede "ifade eden" şeklinde çevrilen "exprimit" sözcüğü ise "exprimere" fiilinin sıfat fiilidir. Bu fiilin de "suyunu çıkarmak", "baskı uygulamak", "şekil vermek" ve sonuncu olarak "ifade etmek" gibi anlamları vardır (bkz. Lewis&Short, 1958: 712). Dolayısıyla bu sözcüğün de "zahir olma" kelimesinin türevleri olarak çevrilmesi mümkündür.

âlemin bir parçasının (Şeyh Bedreddin’de ağaç; Spinoza’da ateş) “Ben Allah’ım/ Yehova’yım” demesi teolojik açıdan problemlidir. Fakat yalın olarak kendi bireyselliği ile o parçanın (ağaç/ateş, dil/ağız) Tanrı olduğu söylenemez. Nasıl ki hiç kimse “Ben Zeyd’im” diyen dil uzvunun, Zeyd olacağını ya da ağzın “Ben anladım” demesine rağmen anlayanın ağız olacağını düşünmeyecekse, son aşamada Tanrısal zatın zahiri olan parçanın da yalın olarak ve kendi bireyselliği içerisinde Tanrı olduğunu düşünmeyecektir (Şeyh Bedreddin 2013: 94; Spinoza, 2010: 56). Her ne kadar “Ben Zeyd’im” ya da “Ben anladım” ifadelerinin sarfi dile ya da ağza ait birer edim olsa da bu ifadelerin muhatapları, sırasıyla zahirin batını olan zatın ya da zihnî doğanın kastedildiğini anlayacaktır.

Doğa kavramının bilindiği gibi Spinoza felsefesinde ayrıcalıklı bir önemi vardır. Yukarıda değinildiği gibi “Deus sive Natura” ifadesi neredeyse Spinoza ismiyle özdeşleşmiştir. Fakat buradaki “natura” (doğa) kavramının, kullanıldığı dönemin fikrî atmosferi içerisinde kavranması gerekmektedir. Aksi takdirde “doğa bilimi” şeklindeki kavramsallaştırmada kullanıldığı gibi alınması durumunda, birtakım yanlış anlaşımaların doğması kaçınılmazdır. Doğa kavramı bilindik ve sıradan anlamıyla “duyulur dünya” olarak alınırsa Spinoza düşüncesi kaçınılmaz olarak mekanistik bir materyalizmin veya naif bir panteizmin sınırları içerisinde hapsolür. Hâlbuki “natura” (doğa) kavramının dönemin atmosferi içerisinde “essentia” (öz) kavramının müteradifi olarak kullanıldığı oldukça iyi bilinen bir husustur (Thomas Aquinas, 2007: 14-17). Yeri gelmişken belirtmek gerekir ki, “essentia” (öz) kavramının İslam düşüncesi düzleminde tercümesi “zat” kavramı ile sağlanmışır (Wolfson, 2016: 93). “Zat” kavramının tasavvufta, kelimada ve felsefede yüklendiği anlamlar farklılaşmakla birlikte, bu kavramın “essentia” kavramına karşılık geldiği daha bir yüz yıl öncesinde sıradan bir Osmanlı okurunun iyi bildiği bir durumdur¹⁴. Bu bağlamda “Deus sive Natura” ifadesinin “Deus sive Essentia” (Tanrı veya Zat/Öz) olarak ifade edilmesi lingüistik açıdan bir probleme sebebiyet vermez. Bilakis Spinoza alımlanışlarına farklı bir perspektif kazandırabilir. Böylelikle Spinoza’nın “Tanrı veya Doğa” derken kastının yalnızca “kendi bireyselliği” ile duyulur dünya olmadığı aşikâr olur.

Öte taraftan Spinoza’nın felsefî sisteminde “Tanrısal Özü” ifade/izhar eden iki sıfattan biri olarak tinsel doğayı belirlemiş olması, yine onun materyalist

¹⁴ Örneğin Lûgatçe-i Felsefe’de Latince “essentia” kavramının Fransızca karşılığı olan “essence” şu şekilde karşılanmıştır: “Zat, hakikat, mâhiyet, ayn, cevher, vücûd” (İsmail Fenni Ertuğrul, 2015: 155). Ya da Filibeli Ahmed Hilmi’nin Spinoza felsefesine ilişkin incelemesini yaparken benzer bir kavramsal çerçeveyi tercih etmesi ilginçtir (bkz. 2018: 82-89).

bir kalıba sıkıştırılmasını güçleştirmektedir. Spinoza'nın çağının koşulları gereği, yani egemen dinî anlayışın baskılaması ve bilimsel gelişmenin bugünkü seviyesine erişmiş olmaması nedenleriyle, tinsel öğeyi sistemine dâhil etmek zorunda kaldığı düşünülebilir. Oysaki Spinoza'nın Aydınlanma filozoflarını bile ürküten cüreti, başka bir ifadeyle "radikal bir aydınlanmacı" oluşu, baskın anlayışlara taviz vermesi ihtimalini imkânsız kılar. Öte taraftan çağının bilimsel seviyesi ve perspektifi açısından materyalizm keşfedilmemiş bir akım değildir. Nitekim Spinoza'nın cüretini, deyim yerindeyse kıskançlıkla takdir ve teslim eden Hobbes¹⁵, Spinoza felsefesinden önce bilimsel materyalizmin kurucularından biri olarak konumlanmıştı. Spinoza'nın Hobbes'tan haberdar olduğu hâlde tinsel/düşünme sıfatına itibar etmesi ise diğer ihtimali imkânsız kılar. Aksi takdirde çağdaş bilimsel anlayışımızın nüvelerini taşıyan Hobbes'un düşüncesine rağmen tinsel bir muhtevaya sahip Spinozacı felsefe pratiği bir tür "gerilemeden" başka bir şey olmayacaktır.

Sonuç

Platon'un, imgeleminin rasyonalitesine baskı kurması ve bunun neticesinde bir tür toplumsal zihniyet yaratması gerekçelerinden ötürü şairlere kızgın olduğu, bununla birlikte şairlerin yeteneğine bir tür hayranlık beslediği bu çalışmada gösterildi. Bugün Platon'un devrettiği mirasın varisi olarak bizlerin de, Türk edebiyatının bu büyük şairinin Destan'ı için, bir hayranlık beslememesi pek olası görünmüyor. Üstelik Nâzım Hikmet'in kendisinin de tasdik ettiği gibi, Şeyh Bedreddin mevzusunu kendi imgeleminde ve yine kendi perspektifine uygun olarak yeniden yaratmış olmasının söz konusu hayranlığa bir tür sitemi iliştiirmesine rağmen. Öte taraftan bu çalışmada edebî bir inceleme kaygısının değil de, Platon'un özellikle sözlü kültürlerin kurucu ve belirleyici figürleri olarak şairlerinkine (özellikle destan şairlerinkilere) nispetle Nâzım Hikmet'in Destan'ını inceleme kaygısı güdüldüğü için farklı çalışmalara tevdi edilen hususlar da mevcuttur. Edebî kuramlar çerçevesinde Destan'ın incelemesi buna örnek olarak verilebilir. Platoncu ya da Aristotelyen mimesis kuramı; Psikanalitik ya da Feminist Kuramlar, daha isabetli bir tercihle de Marksist estetik kuramı çerçevesinde Destan'ın incelemesi başka çalışmalara çerçeve olarak önerilebilir. Destan bunun için verimli ve yeterli malzemeyi içermesinin ötesinde başka bir öneme daha haiz ki, bu da ihtiva ettiği felsefî temaslardır. Söz gelimi, Nâzım

15 (bkz. Aubrey, 1898: 357).

Hikmet'in "Şeyh Bedreddin" isminin yanına "camcı İspinoza"yı koyması, en az sosyalizmin "bizdeki" ilk temsilcisi olarak Şeyh Bedreddin'i takdim etmesi kadar önemlidir. Bununla birlikte Nâzım Hikmet iki ismi birlikte ilk kez Destan'da zikretmemiştir. "Kablettarih"te (1929) de,

bize hâlâ
 konduğumuz mirası hatırlatır
 Bedreddini Simavînin boynuna inen satır
 [...]
 Ve ancak
 bizim kartal burunlarımızda buluyor
 lââyık olduğu yeri
 materyalist camcı İspinozanın
 gözlükleri..

ifadeleriyle iki ismi yan yana getirir (Nâzım Hikmet, 2018: 127). Anadolu'nun "ilk sosyalist Türk'ü" ile "heretik Yahudi" arasında kurduğu yakınlık, sadece bu ikisinin ontolojik düzlemlerinin yakınlığı değildir. "Camcı İspinoza'nın gözlüklerinin" en münasip yerinin kendi "kartal burunları[nın]" üzeri olduğunu belirten şair, Şeyh Bedreddin dolayısıyla Spinoza'nın bir nevi Marksist temellüğünü teklif eder. Buradan hareketle Fransız filozofların ancak 1968'den sonra Marx'ın metafizik temelini oluşturan Hegel metafiziğine alternatif olarak Spinoza'yı teklif edişlerini, bir ihtimalle Rus entelektüellerin katkısıyla, Nâzım Hikmet'in öncelediği söylenebilir. Burada acaba şairin sezgisel gücü mü devreye girmiştir, yoksa şair derin bir felsefi tecessüsle mi bunu gündeme getirmiştir? Bu sorunun cevabı kuşkusuz şairane bir manipülasyonla gerçekleşmiş olsa dahi Spinoza'yı alımlayış tarihimiz açısından tahrir edicidir.

Kaynakça

- Akdemir, Müslim (2012). "Spinoza'da Şeyh Bedreddin İzleri". *Felsefelogos Spinoza II*. S.47. s.55-68.
- Althusser, Louis (2003). *Felsefe ve Bilim Adamlarının Kendiliğinden Felsefesi*. Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: İthaki.
- Anıl, Yaşar Şahin (1995). *Osmanlı Döneminde İki Dava, Şeyh Bedreddin ve Midhat Paşa Davaları*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Aubrey John (1898). "Brief Lives," *Chiefly of Contemporaries I*. UK: Clarendon.
- Babayev, Ekber (1976). *Yaşamı ve Yapıtlarıyla Nâzım Hikmet*. Ataol Behramoğlu (Çev.). İstanbul: Cem.
- Balivet, Michel (2000). *Şeyh Bedreddin Tasavvuf ve İsyan*. Ela Güntekin (Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.
- Bardakçı, Vehbi (2014). *Şeyh Bedreddin Yarın Yanağından Gayri*, İstanbul: Ozan.
- Cem, İbnüttayyar Semahaddin (1966). *İslâm İlâhiyâtında Şeyh Bedreddin*. İstanbul: Üçdal.
- Deleuze, Gilles (2013). *Spinoza ve İfade Problemi*. Alber Nahum (Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Dukas (2013). *İstanbul'un Fethi, Dukas Kroniği 1341-1462*. Vedat Mirmiroğlu (Çev.). İstanbul: Kabalıcı.
- Engin, Refik (2008). *Sıradışı Bir Tasavvufçu Şeyh Bedreddin*. İstanbul: IQ Kültür Sanat.
- Er, Şaban (2016). *Edirne-Simâvne Kâdîsı Emîr İsrâ'îl Oğlu Şeyh Bedreddin Hakkında Son Söz*. İstanbul: Kutup Yıldızı.
- Eyüboğlu, İsmet Zeki (2014). *Şeyh Bedreddin Vâridat*. İstanbul: Derin.
- Foucault, Michel (2015). *Öznenin Yorumbilgisi*. Ferda Keskin (Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Gazâlî (2007). *Hakikat Bilgisine Yükseliş*. Serkan Özburun (Çev.). İstanbul: İnsan.
- Gürsel, Nedim (1978). *Şeyh Bedreddin Destanı Üzerine*. İstanbul: Cem.
- Hafız Halil (2015). *Şeyh Bedreddin Menakıbnamesi*. Mehmet Kanar (Haz.). İstanbul: Tekin.
- Havelock, Eric Alfred (2015). *Platon, Filozof Şaire Karşı*. Âdem Beyaz (Çev.). İstanbul: Pinhan.

İbn Sînâ (2005). *İşaretler ve Tembihler*. Muhittin Macit, Ali Durusoy ve Ekrem Demirli (Çev.). İstanbul: Litera.

İsmail Fenni Ertuğrul (2015). *Lûgatçe-i Felsefe*. Recep Alpyağlı (Haz.). Konya: Çizgi Kitabevi.

Kaygusuz, Bezmi Nusret (1957). *Şeyh Bedreddin Simaveni*. İzmir: İhsan Gümü-şayak Matbaası.

Konyalı, İbrahim Hakkı (1950). "Stalin'in Şeyhi Bedreddin-i Simâvî". *Tarih Ha-zinesi*. S. I. s.3-7.

Korkmaz, Esat (2006). *Şeyh Bedreddin ve Vâridât*. İstanbul: Anahtar Kitaplar.

Kurdakul, Necdet (1977). *Bütün Yönleriyle Bedreddin*. İstanbul: Döler Reklam.

Lewis, T. Charlton & Short, Charles (1958). *A Latin Dictionary Founded on Freund's Latin Dictionary*. Great Britain: Oxford.

Mevlânâ (2007). *Mesnevî-i Şerif*. Süleyman Nahîfî (Çev.) ; Âmil Çelebioğlu (Haz.). İstanbul: Timaş.

Murdoch, Iris (2008). *Ateş ve Güneş, Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?*. İstanbul: Ayrıntı.

Nâzım Hikmet (2018). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi.

Nâzım Hikmet (1967). *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı ve Bedreddin Destanına Zeyl Millî Gurur*. İzmir: Kovan Kitabevi.

Ocak, Ahmet Yaşar (2013). *Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler, 15-17. Yüzyıllar*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.

Öztürk, Birol (2017). *Şeyh Bedreddin Yarın Yanağından Gayrı*. İstanbul: Gece Kitaplığı.

Platon (2014). *Phaidros ya da Güzellik Üzerine*. Birdal Akar (Çev.). Ankara: Bil-geSu.

Platon (2012). *Devlet*. Sabahattin Eyüboğlu. M. Ali Cimcoz (Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür.

Platon (2011). *Ion*. Oğuz Yarığış ve Eyüp Çoraklı (Çev.). İstanbul: Kabalıcı.

Sayar, Ahmet Güner (2018). *'Velayet'ten 'Siyaset'e Şeyh Bedreddin*. İstanbul: Ötügen.

Spinoza (2019). *Aklın Islahı Üzerine Bir İnceleme*. Çiğdem Dürüşken (Çev.). İs-tanbul: Alfa.

Spinoza (2011). *Ethica*. Çiğdem Dürüşken (Çev.). İstanbul: Kabalıcı.

Spinoza (2010). *Teolojik Politik İnceleme*. Reyda Ergün (Çev.). Ankara: Dost.

Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi (2018). *Allah'ı İnkâr Mümkün müdür? Yahûd Huzûr-ı Fende Mesâlik-i Küfür*. Muhammet Hanefi Suluoğlu, Enver Şahin ve Abdurrahman Harbi (Haz.). Konya: Çizgi Kitabevi.

Şeyh Bedreddin (2013). *Vâridât Tercümesi ve Şerhi*. Musa Kâzım Efendi (Çev.) ; H. Rahmi Yananlı (Haz.). İstanbul: Büyüyen Ay.

Şeyh Bedreddin (1990). *Vâridât*. Cengiz Ketene (Çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı.

Şeyh Bedreddin (t.y.). *Vâridât*. Yazma Eser. Süleymaniye Kütüphanesi. İzmir Kısmı, Demirbaş No: 304.

Thomas Aquinas (2007). *Varlık ve Öz*. Oğuz Özügül (Çev.). İstanbul: Say.

Türkyılmaz, Çetin (2015). "Şeyh Bedreddin'i Spinoza ile Okumak". *Spinoza ile Karşılaşmalar*. Güçlü Ateşoğlu ve Eylem Canaslan (Ed.). İstanbul: Ayrıntı. s. 255-265.

Ülken, Hilmi Ziya (2000). *İslam Düşüncesi*. İstanbul: Ülken.

Ülken, Hilmi Ziya (1935). *Türk Feylesofları Antolojisi* 1. Ankara: Yeni Kitabıcı.

Wolfson, H. Austryn (2016). *Kelâm Felsefeleri*. Kasım Turhan (Çev.). İstanbul: Kitabevi.

Yaltkaya, M. Şerafeddin (1994). *Simavne Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin*. Hamit Er (Haz.). İstanbul: Kitabevi.

Kemal Bilbaşar'ın *Cemo* ve *Memo* Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Yansımaları

Reflections of Social Gender in Kemal Bilbaşar's Novels *Cemo* and *Memo*



Öz

Türk edebiyatının toplumsal gerçekçi yazarlarından Kemal Bilbaşar, yazın dünyasına hikâye türü ile adım atar. 1941 yılında *Etrafımızdaki Duvar* adlı eseriyle roman türündeki ilk eserini verir; onu kitap, ikisi tefrika olmak üzere toplamda on iki roman kaleme alır. İlk iki romanında bireysel konuları işlese de daha sonraki romanlarında toplumsal konulara yönelir. Bilbaşar'a esas ününü kazandıran ve 1967 Türk Dil Kurumu Roman Ödülü'nü almasını sağlayan eseri, 1966 yılında yayımlanan *Cemo* adlı romanı olur. *Cemo*'nun ilgiyle karşılanması üzerine yazar, 1969 yılında *Cemo*'nun devamı niteliğinde *Memo* romanını kaleme alır. İnceleyeceğimiz bu iki roman Cumhuriyet'in kuruluş yılları Doğu Anadolu'sunu tarihî gerçekliklere dayandırarak anlatır. Söz konusu dönemin ve coğrafyanın toprak reformu öncesindeki durumu, ağalık sisteminin zorbalıkları, köylünün ağaya kulluğu bu romanlarda *Cemo*-*Memo*-*Senem* arasındaki aşkın atmosferinde anlatılır. Yazar, dönemin Doğu Anadolu'sunun sosyal, siyasal ve kültürel havasını Tunceli ili temsilinde ve *Cemo*, *Memo*, *Senem* kişilerini odağa alarak verirken, o tarihlerde o bölgede yaşayan halkın kadına bakış açısını da doğrudan yansıtır. Bununla birlikte, toplumsal cinsiyet eşitsizliği noktasında, kadının pozisyonuna dair eleştirel bir tavır sergiler. Bu çalışmada *Cemo* ve *Memo* adlı romanlarda kadının konumu toplumsal cinsiyet eşitsizliği dikkatiyle incelenecek ve Bilbaşar'ın bu konudaki tavrı ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kemal Bilbaşar, Toplumsal Cinsiyet, *Cemo*, *Memo*.

Abstract

Kemal Bilbaşar, who is one of the social realist writers of Turkish literature, entered the world of literature with the story genre. In 1941, he produced his first novel titled *Etrafımızdaki Duvar*; he wrote a total of twelve novels including ten books and two feuilletons. Although he touched personal subjects in his first two novels, he gravitated towards social issues in his later novels. His 1966 novel *Cemo* brought Bilbaşar to fame and enabled him to be awarded with the Turkish Language Association's Novel Prize. Following the positive reception of *Cemo*, he wrote a novel titled *Memo* in 1969, which is regarded as the continuation of *Cemo*. These two novels describe the state of Eastern Anatolia in the foundation years of the Republic based on historical facts. The state of the period and geography in question pre-land reform, the tyranny of squirearchy and peasantry are told in these novels within the atmosphere of the love affair between *Cemo*-*Memo*-*Senem*. While the writer describes the social, political and cultural atmosphere of Eastern Anatolia at the aforementioned period through a representation of Tunceli by placing the characters *Cemo*, *Memo* and *Senem* at the forefront, he directly reflects the perspectives of the local residents on women. On the other hand, he adopts a critical stance towards the role of women in social gender inequality. In the present study, the role of women in the novels *Cemo* and *Memo* will be evaluated with an emphasis on social gender inequality and the attitude of Bilbaşar towards this issue will be discussed.

Keywords: Kemal Bilbaşar, Social Gender, *Cemo*, *Memo*.

Yunus ALICI

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Araş. Gör., Erzurum Teknik Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum, Türkiye.

ORCID: 0000-0003-3353-1185

E-mail: yunus.alici@erzurum.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 12.08.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 16.10.2019

Kaynak Gösterim / Citation:

Alici, Yunus (2019). "Kemal Bilbaşar'ın *Cemo* ve *Memo* Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Yansımaları", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 11/22, 355-375. <http://dx.doi.org/10.26517/ytea.412>



Extended Summary

Humans, who are born either male or female, are obligated to meet certain expectations regarding their biological sex from the moment they start to grow. These expectations, which have been present since the formation of civilization, are related to the meaning attributed to gender by societies. This meaning forms the concept of social gender. The way individuals act and dress, the professions they can choose, and the limits of their freedom are always determined by social gender norms. Therefore, social gender has a great effect on human life. Although social gender concerns both genders, the main sanctions are imposed on women. In this sense, the first thing that comes to mind is the inequality towards women when it comes to social gender inequality.

Although social gender is a subject of sociology, literary works that are tied to the sociology of their time do not overlook the issue of social gender. The status of women in society is reflected in most literary works. The novels *Cemo* and *Memo*, which are the subjects of our study, are based on the realities of the Eastern Anatolia region in the formation years of the Republic. Kemal Bilbaşar portrays the Eastern Anatolia of the period in his work from a social, political and cultural perspective. Therefore, the status of women in the aforementioned geography is also portrayed in fiction.

When the traces of social gender are sought in Kemal Bilbaşar's novels *Cemo* and *Memo*, it is seen that women are placed in an insignificant position. That is because in these novels, women are as insignificant as objects. When the novels are examined, the first thing that attracts attention is that women are seen as commodities and put on sale. Girls are raised to be sold from the day they are born. It is seen that girls are mostly sold to older men regardless of who pays the fee determined by their fathers. The girls, who are aware that they will be sold, are afraid of growing up due to the trauma they experience; they sometimes attempt to hide from their parents that they grew up (went into puberty). What is tragic is that mothers consider the selling of their daughters as normal and stand by their husbands instead of their children. The reason that they consider this situation as normal is that they were also married in accordance with the same tradition.

Bilbaşar opposes this tradition in the region with the character Cano. Cano is rebellious towards this tradition in the novel. Unlike other fathers, he does

not consider his daughter for sale. For this reason, he raises his daughter as a strong person growing up. His daughter Cemo is raised differently from other girls, and her upbringing determines her fate. Cano indirectly grants his daughter the right to choose her husband and enables her to be happy in a voluntary marriage.

Violence towards girls and women is another remarkable point in the novels examined. In the time period portrayed in the novel, physical violence is seen as a maturing factor for women. Married women are beaten by their husband, mother-in-law, sister-in-law or brother-in-law for any reason and this situation is considered to be normal.

The exclusion and abasement of women who are unable to have children by the society is another issue observed in the novels. If a woman is unable to conceive, she is sometimes exposed to violence and sometimes made into a co-wife, although it is not known whether or not she is the infertile one. Women who give birth to girls are not valued much either. That is because giving birth to a girl is not a cause of joy according to the perception in the region.

The exclusion of women from social life is another issue observed in the novels. Women do not have the right to express their opinion in the society, they live under constant pressure and surveillance. Therefore, they are excluded from social life.

Marriage is another issue where women are victimized. It is observed in the novels that marriage is considered to be a point of no return. Once daughters leave their family home as a bride, death is the only way they can return. Women who are exposed to violence or lead unhappy marriages do not have the right to get a divorce. Polygamy is another issue women are exposed to. In the region, it is considered to be normal for men to marry more than one woman.

In summary, Kemal Bilbaşar did not overlook the position of "other" that was attributed to women by the society as a male writer and discussed this situation with a critical tone while portraying Eastern Anatolia based on the principle of realism in the novels *Cemo* and *Memo*. Bilbaşar opposes the restriction of women's freedom in society. Women being forced to make unwanted marriages, excluded and belittled if unable to conceive, excluded from social life, forced to accept polygamy and bought and sold like a commodity based on tradition are the points emphasized by the writer.

Bilbaşar wishes to see women in an active and strong position in society. The characters Cemo and Senem represent the concept of ideal women in his mind. Both Cemo and Senem are strong women. Furthermore, they are loved by their fathers and valued by their husbands.

The writer opposes the aforementioned traditions through the characters Cano and Memo. These two characters express negative opinions towards the traditions. They act as the voice of the writer in the novel. It is seen that they are also separated from other men in the region in terms of the value they give to women. For them, women are meant to be loved and respected.

In conclusion, Bilbaşar sees men and women side by side with each other in terms of their roles in society. In the novels *Cemo* and *Memo*, he argues that both women who are unable to have children and women who give birth to girls are valuable, and that a woman is valuable without any reason. With his writing, he reminds us that humanity is superior to tradition and that women are human beings above all.

Giriş

“Bir kız on dördünde ya ere, ya yere, denilmiş.

Gelenek böyle gelmiş, böyle gider.

Kimse karşı duramaz buna.” (Memo, s. 54)

Kavram olarak yirminci yüzyılda dillendirilmeye başlanan “toplumsal cinsiyet”, insanlara etkisi göz önünde bulundurulduğunda, ilk insanlardan bu yana varlığını sürdürmektedir. Nitekim dişi ve erkek olarak dünyaya gelen ilk insanlar, bir araya gelmeye başladıkları andan itibaren kadın ve erkeğe birtakım roller çizmiş ve bu rolleri kalıp hâline getirmişlerdir. Birtakım değişikliklere de uğrayarak günümüze dek varlığını sürdüren bu olgu, R. Cornell’in de belirttiği üzere, bir sürecin adıdır (2016: 208).

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları, birbirinden ayrı düşünölmeye uygun gözükmemektedir.¹ Cinsiyet terimi sözlükte “bireye, üreme işinde ayrı bir rol veren ve erkekle dişiyi ayırt ettiren yaradılış özelliği” olarak tanımlanır (TDK, 2011: 468). Zikredilen tanım ve ayırım, insanın biyolojik yapısıyla ilişkilidir. Kaynağını sözü edilen biyolojik yapıdan ve ayırımdan alan toplumsal cinsiyet, “herhangi bir zamanda, herhangi bir toplumsal konuda bir kadın ya da bir erkeğe biyolojik cinsiyeti nedeniyle atfedilen toplumsal, kültürel ya da ekonomik davranış biçimleri yanında beklentiler, sorumluluklar ve rollerin bütününe içeren bir kavram” olarak tanımlanabilir (Köşgeroğlu, 2010: 11). Söz konusu iki terim, İngilizcede “sex” (cinsiyet) ve “gender” (toplumsal cinsiyet) olmak üzere farklı iki sözcükle ifade edilir.

Toplumsal cinsiyet bir bakıma, “kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamlar ve beklentiler”dir (Dökmen, 2016: 20). Burada kadın ve erkek arasındaki farkların boyutlarına ve bunun cinsiyetle ilişkisine değinmek gerekir. Normal şartlarda, dünyaya gelen kız ve erkek çocuğu arasında biyolojik temellere dayanan “cinsiyet farklılıkları” vardır. Fakat toplulaşma sürecinde erkek ve kız çocuklarının öğrendikleri, kültürün cinsiyetlerine uygun bulduğu duygu, tutum, davranış ve roller arasındaki “toplumsal cinsiyet farklılıkları” ortaya çıkar (Dökmen, 2016: 24). Dolayısıyla biyolojik açıdan sınırlı olan cinsiyet farklılıkları, toplumsal boyut odağında bakıldığında bir yandan keskinleşir, diğeryandan çoğalır.

¹ Zehra Y. Dökmen bu bağlamda, kültürün kadından ve erkekten beklediklerinin (toplumsal cinsiyet), kadının ve erkeğin fiziksel bedenlerine (cinsiyet) ilişkin gözlemlerden tamamen ayrı olmadığını dile getirir (2016: 20).

Doğumunun ardından insan, biyolojik cinsiyetine bağlı olarak, uyması gereken birtakım kurallarla karşı karşıya kalır. Toplum, bireyden biyolojik cinsiyeti doğrultusunda davranışlar sergilemesini ister; sunduğu davranışlar örgüsünü kabullenip uygulamasını bekler, her birey için cinsiyetine göre bir yaşam alanı açar ve bu alanın ihlal edilmesine müsaade etmez (Vatandaş, 2007: 30, 48).

Toplumsal cinsiyet, her ne kadar kadın ve erkek cinsiyetini eşit oranda ilgilendirse de toplum nezdinde en ciddi yaptırımların kadınlara uygulandığı söylenebilir (Bingöl, 2014: 109). Meseleye Türk tarihi açısından bakılacak olunursa, Eski Türklerde kadını hedef alan belirgin bir toplumsal cinsiyet ayrımının olmadığı dikkat çeker. Eski Türklerde kadın, hakanla birlikte devlet yönetiminde söz sahibidir. Hakan, hatun (Türkân) olmadan bir elçiyi huzuruna kabul edemez; şölen, kurultay ve ayinlerde yanında mutlaka hatunu da bulundurur ve yalnızca bir eşe sahip olabilir (Gökalp, 2014: 181). Bu bağlamda Gökalp, feminizmin Eski Türklerin en esaslı şîâr olduğunu belirtir. Ona göre eski kavimler arasında hiçbir kavim, kadına Türkler kadar hürmet göstermemiştir (2014: 182).

Selçuklular zamanında, kadının toplum içindeki değerli ve aktif pozisyonunun sürdüğü görülür. Kadınlar adına medrese, hastane, kütüphane yapılması ve Bacıyan-ı Rum Teşkilatı bunun en somut örnekleridir (Aksoy, 2016: 16).

Osmanlı Devleti döneminde kadının sokağa çıkıp çıkamayacağı, nerelere girip giremeyeceği ve ne giyip giyemeyeceği çoğu kez hükümdar tarafından kararlaştırılır. Kadının eşini seçme hakkının bulunmaması, bazı durumlarda görme hakkının dahi olmaması, kapanmasının mecburi olması, kılık kıyafeti konusunda düzenlemelere gidilmesi, mahkemelerde şahitliğinin erkeğin şahitliğinin yanında değersiz olması bu bağlamda dikkat çeken hususlardır. Bunların yanı sıra eğitim noktasında kadının aile çevresi dışında tahsil ve meslek hayatı olmadığı, kadınlar için eğitimin dinî konularda bilgi sahibi olmaktan başka bir mana taşımadığı görülür (Aksoy, 2016: 17; Aydınör, 2006: 14). Sözü edilen olumsuz durumların tersine Osmanlı topraklarını ziyaret eden Batılı seyyahlar, Türk kadınına birçok alanda (hamam gezmeleri, Göksu ve Kâğıthane piknikleri, ev ziyaretleri, alışveriş vs.) özgür bulurlar (Düğer, 2015: 88).

Tanzimat Fermanı, getirdiği modernlik anlayışıyla beraber gerek eğitim (ebe mektepleri, kız sanayi mektepleri, Darülmüâllimat vs.) gerekse sosyal hayat konusunda kadınların menfaatine birçok gelişmeyi beraberinde getirir. Bu dönemde kadın imgesi, batılılaşmanın bir ölçütü kabul edilir ve atılan adımlar Cumhu-

riyet dönemi için bir altyapı oluşturur (Aksoy, 2016: 18). Kölelik ve cariyeliğin ortadan kaldırılmasına yönelik adımların atılması ve kadınların aile içinde ve dışında çalışmaya sevk edilmesi bu yıllarda gerçekleşir (Aydıngör, 2006: 25, 55).

Cumhuriyet'le birlikte kadın her açıdan daha iyi bir konuma erişir. Kadına seçme ve seçilme hakkı tanınır, eğitimi önemsener ve harp okulları dışında bütün eğitim kurumlarının kapısı kadınlara açılır. 4 Nisan 1926'da Medeni Kanun yürürlüğe girer; birden fazla kadınla evlenme imkânı ortadan kaldırılır; Türk kadınına 1930 yılında belediye seçimlerinde, 1934'te milletvekili seçimlerinde seçme ve seçilme hakkı verilir; Tevhid-i Tedrisat kanunu ile kadınların eğitim alanına erkeklerle eşit katılım sağlamaları hedeflenir (İçli, 1999: 94-97). Burada şuna dikkat etmek faydalı olacaktır: Cumhuriyet'le beraber Türk kadını her ne kadar yasal alanda rahatlığa erişse de toplumsal bağlamda gerçek manasıyla özgürleşememiştir (Bingöl, 2014: 111-112). Eğitim seviyesi düştükçe ve kırsal alanlara yaklaşıldıkça kadın hürriyetinin daha da kısıtlandığı fark edilir.

Dünya üzerinde kültürden kültüre farklılık gösterse de her toplumda varlığını büyük ya da küçük ölçüde hissettiren toplumsal cinsiyet, insanların sosyal hayattaki pozisyonlarını önemli oranda etkiler. Kadın ve erkeklerin nerede nasıl davranacakları, hangi meslekleri seçebilecekleri, hangi şartlarda değer görecekları daima toplumsal cinsiyet normlarınınca belirlenir.

Sosyoloji disiplininin bir konusu olan toplumsal cinsiyet, edebiyat eserlerinde görmezden gelinen bir mevzu değildir. Nitekim hiçbir edebiyat eseri, yazıldığı dönemin sosyolojisinden bağımsız değildir. Bu açıdan bakıldığında edebiyat eserleri daha da önemli hâle gelir. Çalışma kapsamında ele alınacak olan *Cemo* ve *Memo* romanları da Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarının sosyal, siyasal ve kültürel gerçekliklerini ihtiva etmesi bakımından önem arz eder. Çalışmanın bundan sonraki aşamasında, Kemal Bilbaşar'ın söz konusu iki romanında toplumsal cinsiyetin izleri aranacaktır.

***Cemo* ve *Memo* Romanlarının Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Değerlendirilmesi**

Yazma serüvenine hikâye türü ile başlayan ve sonrasında bu serüvenini roman türüyle sürdüren Bilbaşar, onu kitap, ikisi tefrika olmak üzere toplamda on iki roman kaleme alır. *Cemo* ve *Memo*, bunlardan ikisini teşkil eder. Yazarın yayımlanan romanları arasında *Cemo*, ayrı bir öneme sahiptir. Nitekim Bilbaşar'a

esas ününü, –1967 Türk Dil Kurumu Roman Ödülü'nü de almasını sağlayan– bu roman kazandırır. *Cemo* romanının ilgiyle karşılanmasının üzerine yazar, romanın devamı olarak *Memo* romanını kaleme alır.

Cemo ve *Memo* romanlarında Bilbaşar, Cumhuriyet'in kuruluş yılları Doğu Anadolu'sundaki toplumsal sorunları aşk odağında işler. Anılan coğrafyanın toprak reformu öncesindeki durumu, ağalık sisteminin zorbalıkları, köylünün ağaya kulluğu, Bilbaşar'ın dönemin gerçeklerinden hareket ederek işlediği hususlardır. Bölgenin ve dönemin sosyal, siyasal ve kültürel havası bu romanlarda Tunceli ili temsilinde ve *Cemo*, *Memo* ve *Senem* kişileri odağında verilir. Yazar, bölgeye ve bölge insanına bakarken perspektifini geniş tutar ve karşılaştığı sorunları derinlemesine işler. Kadının toplumsal cinsiyet bağlamında hor görülüp aşağılanması da yazarın derinlemesine ele aldığı bu sorunlardan biri olarak öne çıkar. Şimdi bu romanlara toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin nasıl yansıdığını irdeleyeceğiz.

Kız Çocuklarının Meta Olarak Görülmesi

Cemo ve *Memo* romanları Bilbaşar'ın iki farklı romanı olsa da aralarında içerik olarak bir fark olduğunu söylemek güçtür. Nitekim iki roman da merkezine aşkı alarak Doğu Anadolu insanının Cumhuriyet'in kuruluş yıllarındaki problemlerini 'gerçeklik' ilkesi doğrultusunda anlatır. *Cemo* romanında *Cemo* ve *Memo* arasındaki aşk odağında, ağalık sisteminin zorbalıkları ağırlıklı olmak üzere, bölgedeki insanların sorunları işlenir. *Memo* romanında da *Memo*'yla *Senem* arasındaki aşk odağında yine aynı sorunlar konu edilir. Bilbaşar'ın bu romanlarda dikkat çektiği en önemli sorunlardan biri kadının toplum nezdindeki itibarsız pozisyonudur. Cumhuriyet'in ardından kadın hakları konusunda birtakım reformlar gerçekleştirilse de yazar, bunların Anadolu'nun bazı bölgelerinde bir geçerliliği olmadığını altını çizer (Yavuz, 2018: 207).

Söz konusu iki romanda kız çocuklarının meta olarak görüldükleri ve satıldıkları dikkat çeker. Meta olarak görülen kadınlar, buna paralel olarak değerden yitip bir şekilde "eysik etek" ve "kancık" olarak nitelendirilir. *Memo* romanında zikredilen "bu inatçı kancığa er kancığa er kaftanı giydirmeyin bundan böyle. Eysik etek olduğunu bile ki, erlik taslamaya ve de anasının dibinden ayrılmaya" ifadeleri bölgedeki kadın algısını özetler niteliktedir (Bilbaşar, 2015b: 41).²

2 Kaynakça kısmında "Bilbaşar, 2015b" olarak yer alacak *Memo* adlı romandan yapılan alıntılarda bundan sonra "M" kısaltması kullanılacaktır.

Bilbaşar bu romanlarda, kız çocuklarının doğdukları günden itibaren satılık hükmünde olduklarını vurgular. Bu algı onlara en başından beri dayatılır ve zorunlu bir kabullenme sağlanır. *Memo*'da Senem'in Memo ile karşılaştığı âni anlattığı bir bölümde Memo'nun "yiğidin malı yanında gerek!" (M: 71) cümlesini sarf ederek Senem'i yanına alması kadının 'doğrudan' meta olarak zikredilmesine bir örnektir.

Meta olarak görülmenin ötesinde kadının hayvan muamelesine maruz kaldığı bir kesit yine *Memo*'da Senem'in anlatıcı olduğu satırlarda "yere sağlam basanda Şih Abuzer, armağan gönderilen bir hayvanı yoklar gibi bedenimi yokladı. Gözüme, kulağıma, dudaklarımı aralayıp dişlerime baktı. Keyfinden ağzı kulağına varıp, 'Elhak Şih Persin kusursuz yetiştirmiş ceylanı... Beş yüz altınım helal ola!..' dedi." (M: 121) cümleleriyle aktarılır.

Yukarıda alıntılanan satırların devamında, Şih Abuzer ve oğlu Seyit Vehhap arasında geçen diyalog, kadının salt meta olarak görülmesini örnekleyen cümlelerden ibarettir:

"Haremindeki dört iblis, o bahçede meyva değil, yolunmadık yaprak koymaz şih babo... Eyisi mi, gel sen onu ilk sahibine sat ki talandan koruna. Lübnanlı kız melek gibi yumuşak başlıdır. Dersim gülünü hoş tutar,'

(...)

'Ule babosunun her malında gözü olan itoğlu! Meyvadar bahçenin kadri ni ne bilir sen gibi harami bedevi? (...) Gülüme göz koyarsan gözün oyarım. Gayrı satlık malım yok benim...'" (M: 121)

Senem'in Şih'a satılmasına *Cemo*'da da yer verilir. Askerlik görevini yerine getirmekte olan Memo, komutanıyla beraber Şih'a misafir olur. Onlara sunduğu eğlence esnasında Senem'i oynatan Şih, "bunu geçen yıl iki bin altına almıştım. Hasna müstesnadır. Türlü hünerlidir, helal olsun başlığa verdiğim para" (Bilbaşar, 2015: 74) ³ cümlelerini sarf eder.

Kız çocuklarının babaları tarafından satılması Anadolu'da uzun yıllar süren bir gelenek olan başlık parasıyla ilişkilidir. Senem'e âşık olan ve "bir var ki, ucuz, pahalı demez, başlığını verir, şih babonla uzlaşırık" (M: 72) cümlesini sarf eden Memo, onunla ancak başlık parasını vermesi neticesinde evlenebilecektir. Burada dikkat edilmesi gereken husus, Memo'nun uzlaşmayı evlenmek istediği kız-

³ Kaynakça kısmında "Bilbaşar, 2015a" olarak yer alacak *Cemo* adlı romandan yapılan alıntılarda bundan sonra "C" kısaltması kullanılacaktır.

la değil, onun babasıyla ve para karşılığında sağlamaya çalışmasıdır. Senem'in yanı sıra annesi de satılma eyleminin muhatabı olur. Şih Abdo'nun ölümü üzerine, Senem'in dayısı Seyit Raşo, "avrat ersiz, aşiret başsız edemez" (M: 40) diyerek Senem'in annesini Şih Persin'e satar. Senem'in babalığı Şih Persin'in sarf ettiği "zati her yıl birkaç kızımızı düzün uzak yerlerindeki aşiretlere satmaz mıyık?" (M: 52) cümlesi, söz konusu dönemde kız çocuklarının para karşılığında satılmasının normalliğini gösterir niteliktedir.

Cemo romanının başlarında da Cemo'nun annesi Kevi'nin bir beyin oğluna satıldığı görülür (C: 14). Satılma olayının ertesinde onu kaçıran Cano, "terkime aldığım kız, benim malımdı" (C: 16) cümlesiyle, her ne kadar kızların satılması töresine karşı olsa da eşini bir meta olarak gördüğünü örnekler. Yine aynı romanda Cemo'yla evlenmek isteyen erkekler, onu istemek için değil satın almak için babasıyla temas kurarlar. Romanda Cano bu durumu "Parasına güvenenler kızı başkasına kaptırmamak için heybesini alın doldurup getirirlerdi. Elimi öperler, 'Allah'ın emriyle kızı bana sat Cano,' derlerdi. 'Aha, heybe dolusu altın sana. Mal istesen, mal da vererek. Tek Cemo yabana gitmesin,' derlerdi." (C: 28) cümleleriyle anlatır: Cano, kızı Cemo'yu Memo'ya 'başlık parası' karşılığında satar (C: 44) ; ancak bu satma işi, alışıldık ve bilindik bir satma işi değildir. Zira Cano, kızına bir tercih hakkı sunar.⁴

Kadının satılması kimi zaman da aile içi alışveriş üzerinden gerçekleşir. *Memo*'da Senem, babası Şih Abuzer'in sözü üzerine Diyarbakır şihinin oğlu Seyit Vehhap ile evlendirilecektir. Seyit Vehhap, babasının daha önce Lübnan'dan almış olduğu bir kızı beğenmesi üzerine, babasından bu kızı alıp Senem'i babasına devretmek için babasına beş yüz altın öder. Seyit Vehhap, "beş yüz altınım yazık olmuştur. Senin böyle nadide bir gonca olduğunu bilsem, üste bin altın verse hakkımı Şih baboma bağışlamazdım." (M: 119) cümleleriyle Senem'i satın alma hakkını babasına devrettiği için hoşnutsuzluğunu dile getirir.

Kız çocuklarının satılması konusunda anne de babadan farklı bir tavır sergilemez yahut bu durumu yadırgamaz. Törenin ağırlığı yalnızca gözleri değil mantığı da köreltir; anne, kızının değil daima eşinin yanında yer alır. Zira anne de aynı gelenek ve töreden nasibini alıp bu usulle evlenmiştir. *Memo* romanında Senem'in annesi "bir var ki, il hakkısın sen, er geç satılacaksınız! Bir kız on dördünde

4 Bu konuda ayrıntılı bilgi "Satılık Kız Töresine Başkaldırı" başlığı altında verilecektir.

ya ere, ya yere, denilmiş. Gelenek böyle gelmiş, böyle gider. Kimse karşı duramaz buna.” cümleleriyle söz konusu durumun normalliğini dile getirir (M: 54).

Biraz büyüyünce babaları tarafından satılacaklarından korkan kız çocukları 'büyümekten' korkar hâle gelirler. *Memo* romanında Senem'in anlattıkları bu bağlamda dikkat çeker:

"Azbet Ağası Huso, beni Diyarıbekir şihına sattırmayacağına ant vermişti. Öyleyken tüylenmekten ürker, koynumda gizli duran meyvalarım olgunlaşır ballanır mı ola, korkusuyla akşam her yanımı yoklardım. (...) Koynumda iki gonca belirende, kimse farkına varmaya diye sağlam çapıtla sarıp siktim göğsümü. Ne var ki üç haftaya varmadan gül gibi açıldı, çapıtta sığmaz oldu goncalarım. Öyle kahırlandım ki içimden kan boşandı." (M: 53)

Gerek *Cemo* gerekse *Memo*'da kız çocuklarının satılması konusu, üzerinde uzunca durulan bir husustur. Romanlarda kız çocuklarının âdeta satılmak için dünyaya geldikleri görülür. Konunun esas trajik tarafı, paha biçilen kız çocuğunu kimin satın aldığı hiçbir önemi olmamasıdır. Babalar, kızlarını kimi zaman yaşça büyük kimi zaman zaten evli bulunan adamlara satmakta tereddüt etmezler. Bu duruma kız anneleri de sessiz kalırlar. Zira onlar da aynı gelenek neticesinde, başlık parası usulüne göre satılarak anne olmuşlardır. Yazar, dönemin sosyolojisiyle bağlantılı olan bu geleneğe dikkat çekmek istemiş ve bunun yanlışlığını sözcüsü olarak seçtiği Cano üzerinden dillendirmiştir. Cano'nun romandaki tavrı, "satılık kız töresine başkaldırı"dır.

Salılık Kız Töresine Başkaldırı

Kız çocuklarının meta olarak görülmesi ve alınıp satılması töresine geniş bir itiraz *Cemo* romanında görülür. *Cemo*'nun babası Cano, törenin kız çocuklarına satılık eşya değerini yüklemesindeki yanlışlığın farkındadır. Zira böyle bir sistem dâhilinde kız çocukları, istenilen başlık parasının karşılanması hâlinde, karşılayanın kim olduğunun önemi olmaksızın –yaşlı, zalim, hilekâr– önemsizce satılmaktadır. Cano'nun sarf ettiği şu cümleler onun bir baba olarak durduğu pozisyonu örnekler niteliktedir:

"Oysa ben kızımı para ile satmaya niyetli değildim. Para benim neme gerek. Para ile satılan bura kızları gibi, ömrü boyunca beğenmediği bir herifin kulu olmasına gönlüm razı değildi. Bizim buralarda analar babalar, kızlarının dünyasını zindan ederler. *Cemo* gibi yiğit yetişmiş bir kız, ancak kendinden üstün bir yiğite karılık ederdi. Yoksa rezili çıkardı ceyranımın.

O yüzden parasına güvenenlere hep aynı karşılığı verirdim. 'Cemo para ile satılık değil kardaş! Sabırlı ol. İlk kar düşende, yiğit olan Kargadüzü'nde alacak Cemo'yu,' derdim." (C: 28)

Cano'nun ağzından çıkan bu sözler esasında yazarın bu duruma yönelttiği kendi eleştirisidir. Bilbaşar, düşüncelerini Cano temsilinde okuyucuya aktarır. Cano, eleştirdiği geleneği devam ettirip kızını bölgedeki diğer kızlar gibi mutsuz kılmamak için kızını satın almak isteyen erkeklere farklı bir yol sunar: İlk kar düştüğünde kızını isteyen herkes önce kendi aralarında bir kavgaya tutuşacak, sonra da bu kavgadan galip çıkan, Cemo ile dövülecektir. Cano, kızını doğduğu günden itibaren diğer kız çocuklarına nazaran 'farklı' yetiştirmiş ve onun 'güçlü' olmasını istemiştir: "Ama ceyran gibi timarlı, canavar kimi yabani yetiştirmişim onu. Derisini gülden yumuşak, bileğini çelikten sert etmişim." (C: 11)

Cano'nun çocukluğundan itibaren kızı Cemo'yu 'farklı' yetiştirmesinin nedeni, kız çocuklarının başlık parası mukabilinde satılma usulüne başkaldırı amaçlıdır. O, kızının diğer kızlar gibi kaderine razı olmasını ve buna bağlı olarak mutsuz bir ömür sürmesini istememektedir. Bu sebeple Cemo'yu güçlü yetiştirir:

"On ikisine bastığında, Zozana'da Cemo gibi at binen, it süren, kurt kovan, attığını vuran biri daha yoktu. Analı babalı büyümüş akranları, yaprağı dökülmüş dal gibi kuru birer çalı iken, Cemo güz çiçeği gibi donanmış, gül tenli, ceyran bakışlı, yiğit yürekli, çelik bilekli bir kız olup çıkmıştı." (C: 27)

Bir yiğitlik yarışması düzenleyen Cano, böylelikle kızı Cemo'ya kocasını seçme hakkı verir. O, eğer geleneklere uyup kızını satacak olsa, çok sevdiği kızının bölgedeki diğer kızlara benzer bir ömür süreceğinin ve kıymeti bilinmez bir mal gibi kullanılacağına farkındadır (Özpay, 2004: 394).

Cemo, yetiştirilme tarzının sonucu olarak bir erkek kadar güçlüdür. O, kendisini isteyen erkekle dövülecek, karşısındaki erkekle evlenmek istemiyorsa onu yenecek, istiyorsa da dövüşmeye bile lüzum görmeyecektir. Cano kızların satılma geleneğine karşı düşüncelerini şu şekilde aktarır:

"Cemo'yu böyle dövüşte hünerli yetiştirmemin sebebi vardır. Dövüş alanında karşısına beğenmediği bir yiğit çıkanda, kendini koruyabilsin istedim. Sevmediği, kendinden üstün görmediği ere karılık etmezdi. Bunu, avucumun içi gibi bildirdim. Zaten onu para ile satmayışımın sebebi de

buydu. Böyle bir yiğitlik yarışması uydurarak, ona kocasını seçme fırsatını kazandırmaktı meramım.

Geleneğe uysam, kızı para ile satmaya kalksam, parası gücünen benden kart biri de alırdı Cemo'yu. Para ile satın alan herif kadrini bilmez, kızı mal gibi hor kullanırdı. Gözümün bebeği biricik kızımın bura avratları gibi çile doldurmasına gönlüm heç razı değildi..." (C: 34)

Nitekim böyle de olur. Kargadüzü'nde Cemo'yu isteyen sekiz erkek önce kendi aralarında yenişirler. Bu dövüşlerden Kara Seyit galip çıkar; ancak Cemo, Kara Seyit'i yenerek onunla evlenmeyi reddeder. Cemo, dövüş yoluyla, dolaylı bir şekilde de olsa 'hayır' diyebilir. Sekiz kişinin sekizi de Cemo'yu alamayınca meydana Memo çıkar. Cemo, Memo'dan etkilenir ve ona karşı çıkmaz, hatta dövüşmeye bile gerek duymaz, onunla evlenmeyi kabul eder (C: 44). Böylece Cano, amacına ulaşır: Kızına tercih hakkı verir ve törenin dayattığı rızasız evlilik anlayışını sürdürmez; kızı Cemo, gönüllü bir evlilik gerçekleştirir.

Cemo'nun savaşçı yönünü kurgularken Bilbaşar'ın Dede Korkut Hikâyeleri'nden etkilendiği söylenebilir.⁵ "Dirse Han Oğlu Buğaç Han Destanı"nda Buğaç Han'ın annesi, "Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek Destanı"nda Banı Çiçek, "Kazan Bey'in Oğlu Uruz Bey'in Esir Olduğu Destan"da Burla Hatun, "Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı Destanı"nda Selcen Hatun alp kadın tipine örnek teşkil ederler (Kaplan, 2014: 41-53).⁶ Cemo'nun at binmesi, dövüşmesi ve özgüveni Dede Korkut Hikâyeleri'ndeki alp kadın tipini anıştırır. Bununla beraber, Cano'nun kızını evlendirmek için Cemo'yu isyeyenler arasında bir yarışma tertip etmesi de "Bamsı Beyrek" ve "Kan Turalı" hikâyelerini akla getirir (Kudret, 1999: 220).

Kız Çocuklarına ve Kadına Şiddet

İncelenen romanlarda toplumsal cinsiyet eşitsizliği bağlamında dikkat çeken bir diğer husus, kadına uygulanan şiddettir. Dayak, bu romanlarda kız çocuğunu olgunlaştırıcı bir etken olarak görülür. Bu konuda Senem'in babalığı Şıh Perşin'in "satılık kancık, tabağın derisi gibi, Tanrı'nın günü dövülecekmiş ki, pişkin, yetişkin ola" (M: 42) ifadesi akla gelir.

5 Söz konusu etki, Bilbaşar'ın dil ve üslubuna da sirayet eder. Bilbaşar, *Cemo* ve *Memo* romanlarını yazmadan önce Dede Korkut Hikâyeleri'nden itibaren yazılmış ne kadar halk hikâyesi, masal ve destan varsa hepsini gözden geçirdiğini, geleneksel halk hikâyelerine dil ve tekniği saptamaya çalıştığını ifade eder (Tayfur, 2008: 181).

6 Bilbaşar'ın *Cemo* ve *Memo* romanlarında Dede Korkut Hikâyeleri'nden geniş ölçüde faydalandığını Ahmet Özpaya da vurgular. Bu konuda ayrıntılı ve mukayeseli bilgi edinmek için bkz. (2004: 398)

Genç yaşta gelin olan kız çocuklarının gördüğü şiddet, *Cemo* romanında Cano'nun ağzından şu cümlelerle aktarılır:

"Ekmekten çok dayak yer. Kocası döver, kaynanası döver, görünümü döver, kayını döver. Koca evinde gelini dövmek helal. Tüm kabahatlar gelinin. Aş pişmeyende, iş bitmeyende, suç kimin olursa olsun, dayağı gelin yer. Çok döllemek, az döllemek kabahat. Urçan çıkmak büsbütün kabahat. Dölünü sevmek, okşamak kabahat. Ağzını açıp da şu demek kabahat. Kabahat olmayan yok geline.

Canına tak diyenin, babaevine kaçması da suç. Bu kez anası babası döver gelini, yüz geri çevirirler. Koca evine dönende, dayak daha bir helal olur. Dünyaya geldiğine pişman ederler gelini. Bu hakaretlere dayanan dayanır, otuzuna varmaz koca avrat olur. Dayanamayan kendini ırmağa atar, kurtulur." (C: 34-35)

Yukarıda verilen örneklerin yanı sıra rızası olmaksızın Şih Abuzer'le evlendirilen Senem'in, eşi tarafından kırbaçlanarak şiddete maruz kaldığı görülür (C: 76, 127). Söz konusu romanlarda dayanın çoğu zaman terbiye etmek niyetiyle başvurulan bir yöntem olduğu görülür. Kızlarının satılması karşısında bir tepkisi olmayan annelerin dayak konusunda da sessiz kaldıkları dikkat çeken bir ayrıntıdır.

Çocuğu Olmayan Kadının 'Hiç'liği

Erkek egemen normların geçerli olduğu toplumlarda kadının statüsü ve doğurganlığı birbirinden bağımsız değildir. Böyle toplumlarda kadınların var olma sebebi, çocuk doğurmaktan ibarettir (Ökten, 2009: 306). Buna paralel olarak, *Memo* romanında çocuk doğuramayan kadınların hiçbir değer görmediği hatta eşleri tarafından şiddete maruz kaldığı görülür. Romanda Senem, Şih Abdo'nun tek çocuğudur. Senem'in annesi, Şih Abdo'nun dördüncü eşidir. Şih Abdo'nun ilk eşi, "urçanlık belası yediği dayağa katlanamamış, kendisini asmış"tır; ikinci eşi, "döllenmezliğin utancına ortalıktan kaybolmuş"tur; "ecdat beşiğini boş ko-yan" üçüncü eşi ise Şih Abdo ayakları altında ezmiştir (M: 18-20).

Dördüncü ve son olarak Senem'in annesi ile evlenen Şih Abdo, bu evliliğin ilk on yılında da soyunu devam ettirmek üzere bir çocuk sahibi olamaz. Senem, bu on yıldan sonra dünyaya gelir. Senem'in annesinin henüz bir çocuk sahibi olamamışken, kocası Şih Abdo'nun Diyarbakır'dan gelen bir şih ile yaptığı pazarlık esnasında söz söylemesi üzerine Şih Abdo'nun ağzından çıkan, "doğur-

mamış bir avradın ağzını açıp şu da şu, demeye hakkı mı var obanın içinde?" (M: 20) cümlesi çocuğu olmayan kadının gördüğü değeri örnekler niteliktedir.

Söz konusu zihniyetin tersi bir durum *Cemo* romanında görülür. Romanda, çocuk sahibi olamayan ve bu sebepten etraftaki kadınlar tarafından 'ayıp'lanan Cemo'nun en büyük destekçisi, eşi Memo'dur. Yöre genelinde kısır eşlerin yerini 'yeni' eşler alırken Memo, Cemo'dan ayrılmayı aklına dahi getirmez.

Kız Doğurmanın Bir Müjde Sayılmaması

Çocuk doğuramayan kadınların toplum ve eşleri nezdinde bir değer görmediğinden yukarıda söz etmiştik. Burada şunu belirtmek faydalı olacaktır: İncelenen romanlarda, çocuk sahibi olmayan kadına verilmeyen değer, kız çocuğu doğuran kadına da tam olarak verildiği söylenemez. Nitekim romanların geçtiği dönemde ve coğrafyada doğurganlığın kadının statüsünü arttırması için çocuğunu cinsiyeti de önemlidir (Ökten, 2009: 306).

Memo romanında Senem'in annesi Senem'i doğurduğunda, ebelerin başış almak hevesiyle Şih Abdo'nun haymesine koşmadıkları görülür. Senem'in annesi, doğurduğu bebeğin kız olmadığını bu hareketten anlar. Ebeler, "var, sen git mücüdeyi ver şihimize" (M: 23) diyerek bu görevi birbirlerinin üzerine yüklemeye çalışır. Doğan, bir kız çocuğudur ve bu doğum, muştı niteliğinde bir hadise olarak görülmemektedir. En yaşlı ebe, müjdeyi vermek üzere Şih Abdo'nun yanına vardığında beklentisi, "hem kancık doğurtursun, hem de mücde istemeye cüret gösterirsin!" (M: 23) diyerek Şih Abdo'nun kırbaçla üzerine yürümesidir. Altmış yaşına varmış olan Şih Abdo, yıllarca çocuk sahibi olamamanın kendisinde uyandırdığı heves ve heyecan sayesinde bu tepkiyi vermese de bölgedeki esas algı bu şekilde olduğundan, ebeler bebeğin kız olarak dünyaya gelmesini müjde addetmemiş ve korkuya kapılmışlardır.

Söz konusu algının tersi bir durum *Cemo* romanında görülür. Romanda Cano, Kevi'nin doğuracağı çocuklarının cinsiyetini düşünmesi üzerine, "kız olsun, oğlan olsun, başım üstüne, gözüm üstüne" cümlesini sarf eder (C: 25). Yine aynı romanda, Memo'nun yaklaşımı da Cano'yla aynıdır. Memo, Cemo'yu köydeki evlerine getirdiğinde, yatağın yanında beşik gören Cemo, bunun ne olduğunu sorar. Memo, "doğacak Hassomuzu buraya yatırıp böyle sallayacaksın Cemo" der. Cemo'nun "Kevimiz olsa sallamaz mıyım" sorusuna ise Memo, "Kevi de,

Hasso da, Zino da, Cano da onda yatacak” diyerek yanıt verir (C: 100). Bu yanıt, onun için doğacak çocuğun cinsiyetinin bir önemi olmadığını gösterir.

Sosyal Hayattan Dışlanmışlık

İncelememize konu olan romanlarda kadınların toplum içinde fikir beyan etmesi, herhangi bir konuda söz söylemesi 'ayıp' addedilmektedir. Erkek egemen bir hayat düzeni içerisinde kadınların fikirlerinin herhangi bir önemi bulunmamaktadır. Eksik etek olarak görülen, kancık olarak nitelendirilen kadının sosyal hayat içerisinde itibarsız bir pozisyonda olduğu açıkça görülmektedir. *Memo*'da Senem bu durumu "başım yerde dinlerdim Huso'yu. Kız kısmına ağız açıp şu da şu demek ayıp bilinirdi." (M: 79) cümleleriyle ifade eder.

Memo'da Senem'in babalığı Şih Persin, eşinin konaktan çıkmasına, obayı dolmasına, kulların hastasıyla ilgilenmesine; Senem'in er içinde dolaşmasına, at binmesine, hançer fırlatmasına müsaade etmez. Ona göre "Şih kızı, güneşi pencereden, sokağı kapı arasından gör"meli; "dünya yansa başını gergeften kaldırma"malı, "gökte uçan kuşun nakışını çıkar"malıdır (M: 42).

Sosyal hayattan dışlanmışlığı ve geri planda kalmışlığı kadınların da kabul edildiği dikkat çeker. Bu durum *Memo* romanında Fato tipi üzerinden anlatılır. Senem, Fato'ya eşini de alıp kendisiyle birlikte kaçmayı teklif ettiğinde Fato, "hele bizimkine bir danışayım seyyidati. Ne de olsa biz eysik eteğiz, işlere er kadar aklımız ermez." (M: 156) şeklinde cevap verir.

Toplumun kadını dışlaması karşısında kadın, kaderine razı bir tavır sergiler ve kendisine çizilen dairenin dışına çıkmak istemez. Böylece kadının sosyal hayat içerisinde herhangi bir varlık göstermesi mümkün gözükmez. Daima ensesinde hissettiği korku, kadının yaşam alanını son derece daraltır. Toplum, kadından konuşmamasını, dışarı çıkmamasını ve her durumda itaat etmesini bekler. Bu beklentilerin karşılanmaması ise 'ayıp' olarak nitelendirilir. Ayıba bulaşmak istemeyen kadın, topluma uymak ve sosyal hayatın dışında yer almak zorunda kalır.

Geri Dönüşü Olmayan Yol: Evlilik

Cemo ve *Memo* romanlarında evlenmek üzere baba evinden çıkan bir kızın, tekrar babasının evine dönmek gibi bir imkânı yoktur. Boşanmak, eşten ayrılmak, elbette olması temenni edilmeyen bir durumdur. Ancak evlenen kızın baba evine geri dönme şansı bulunmadığı hâlde, kendinden yaşça büyük adamlara, rızasının olmadığı kişilere verilmeleri de kendi içinde bir çelişki barındırır.

Bu yol geri dönüşü olmayan bir yol ise evlenecek kızları ticaret ahlâkı çerçevesinde, belirtilen başlık parasının karşılanması hâlinde karşılayanın kim olduğunun hiçbir önemi olmaksızın satmak, doğrudan kumar oynamaktır. Kız çocuğunun şansı var ise mutlu olacaktır; ancak mutlu olamazsa ölmekten başka bir yolu bulunmayacaktır.

Memo romanında Senem, rızası olmaksızın Şih Abuzer'e verildiğinde, babalığı Şih Persin'in söylediği sözleri "‘Şih Kızı!’ dedi, ‘mahfeye giden gelinin gözü arkada olmayacak. Zira ki bu gidişin dönüşü yoktur. Gelinin evi, erinin evidir; aşireti de erinin aşireti. Gözü arkada kalan gelinin bahtı da geri gider. Bunu hattırdan heç çıkarma!’" (M: 111) cümleleriyle aktarır.

Senem'in rızası olmadan 'dördüncü eş' olarak Şih Abuzer'le evlendirilmesi *Cemo* romanında da anlatılır. Eşi tarafından şiddete maruz kalan Senem, babasına haber salar, onu buradan aldırmasını ister. Babası ise bunu yapamayacağını söyler ve "kısmetin böyleymiş. Avrat kısmı kısmetine razı bi" der (C: 76-77).

Söz konusu iki romanda kız çocukları hem 'herhangi' bir adama satılarak evlendirilir hem de başarısı şansa emanet edilmiş bu evliliği sürdürmek zorunda bırakılır. Kadının eşi tarafından şiddet görmesi veya başka bir sebepten mutsuz olması babası ve annesi için bir önem arz etmez. Baba evinden bir kere gelin olarak çıkan kız çocuğunun bir daha babasının evine dönme gibi bir şansı bulunmaz.

Çok Eşlilik

Bilbaşar'ın *Cemo* ve *Memo*'da dikkat çektiği bir diğer husus, erkeklerin birden fazla kadınla evlilik gerçekleştirmeleridir. Senem'in annesi, Şih Abdo'nun dördüncü eşidir. Senem yine, zorla evlendirildiği Şih Abuzer'in beşinci eşidir. Senem, bu durumu "Şiha kendimi beğendirmeli, sevdirmeliymişim ki, ben gibi hasna müstesna bir dilberin üzerine kuma getirmeye. Haremimde nikâhlı dört avradı varmış. Ben üzerlerine beşinci olarak kuma gidermişim." (M: 117) ifadeleriyle dile getirir.

Cemo romanında da *Memo*'nun dayısı, birden çok kadınla evlenen bir tip olarak dikkat çeker. *Memo*'nun dayısı, evlendiği kadınları iki yüz altına almış olsa bile, iki yıldan fazla tutmayıp babasına geri gönderir. Bunun nedenini yeğeni *Memo*'ya izah eder: O, güzele âşıktır. Güzeller bir tane olmadığına, bitmediğine göre, kendisinin onların peşinde olması doğaldır (C: 48).

Erkeklerin birden çok kadınla evlenmeleri bu romanlarda bazen kadının çocuk sahibi olamamasından dolayı gerçekleşirken bazen de herhangi bir gerekçe bulunmadan gerçekleşir. Kadınlar, eşlerinin yeni bir eşle evlenmelerine herhangi bir itirazda bulunmazlar. Babaları ve eşleri tarafından eşya değerinde görülen kadınların sessizlik ve pasiflik noktasında eşyadan farklı bir vaziyet sergiledikleri söylenemez.

Sonuç

Toplumcu gerçekçi bir yazar olan Kemal Bilbaşar, *Cemo* ve *Memo* romanlarında gerçekçilik ilkesini esas alarak Doğu Anadolu bölgesini anlatırken, ön planda ağalık-kulluk sistemini ele alıp eleştirirse de bir erkek yazar olarak kadının toplum içinde maruz bırakıldığı 'öteki' pozisyonunu görmezden gelmemiş, bunu sözü edilen romanlarında eleştirel bir tavırla işlemiştir.

Yazar, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarındaki Doğu Anadolu'yu 'bütün' gerçekliğiyle kurguya dökerken o tarihlerde o bölgede yaşayan halkın kadına bakışını da bu romanlara yansıtmayı ihmal etmez. Anılan romanlarda kadının sırf cinsiyetinden ötürü değer görmediği, değer görmemenin de ötesinde hakir görüldüğü dikkat çeker.

Bilbaşar, toplumda kadının özgürlüğünün kısıtlanmasına itiraz eder. Törelere gerekçe gösterilerek kadınların istemedikleri kişi ya da kişilerle evlendirilmeleri, kendilerinin bir kabahati olmamasına rağmen çocuk sahibi olamamaları durumunda hor görülüp dışlanmaları, sosyal hayatta söz sahibi olmamaları, çok eşlilik gibi bir durumda kaderlerine razı olmak zorunda bırakılmaları, eşya gibi alınıp satılmaları ve gibiden öte eşya değerinde görülmeleri gibi noktalara vurgu yapıp eleştiriler yöneltir.

Kadını toplum içinde aktif bir pozisyonda görmeyi arzulayan Bilbaşar, ortaya koyduğu *Cemo* ve *Senem* figürleriyle bölgede görülen güçsüz, değersiz ve pasif kadın profiline karşı çıkar. Nitekim *Cemo* da *Senem* de bir erkek kadar güçlüdür. Üstelik bu kadınlar, babaları tarafından değer görüp, sevildikleri erkek tarafından da üstün bir sevgiye layık görülürler.

Söz konusu romanlarda *Cemo* ve *Memo*, yazarın sözcüsü konumundadırlar. Yazar, bu iki kişi üzerinden törelere karşı çıkar. *Cemo* romanında *Memo*, törelerden şikâyet eder ve törelerin karşısında durur. Yine aynı romanda *Cemo*'nun kızını para ile satmaya karşı olması ve buna bir çözüm yolu bulması onun tö-

renin karşısında durduğunu gösterir. Burada töreye karşı gösterilen tepki/tavır esasında Bilbaşar'ın tepki/tavıdır.

Törelere karşı çıkmamanın yanı sıra Cano ve Memo'nun kadına değer verme konusunda bölgedeki diğer erkeklerden ayrıldığı görülür. Onlar için kadın, hor görülen bir eşya olmaktan öte, sevilen ve el üstünde tutulan bir varlıktır. Yine onlar için, çocuğu olmayan kadın da dünyaya kız çocuk getiren anne de kız olarak doğan bebek de kıymetlidir. Ne Cano ne de Memo eşlerine şiddet uygularlar. Yazar, bu iki roman kişisi üzerinden esasında 'olması gereken'i/ideal olanı yansıtır.

Savaşçılık temi bakımından Dede Korkut Hikâyeleri'nden faydalanan Bilbaşar, kadının yerini erkeğin yanında görür. Ayrıca o, kadını aktif bir pozisyona sürer. Cemo'ya eşini seçme, en azından sevmediğiyle evlenmeme hakkını tanır. Çocuğu olmayan kadını değersiz bir pozisyondan değerli bir konuma, çocuğu olmayan Cemo ile eşi Memo üzerinden taşır. Kız çocuğu doğurmanın da erkek çocuk sahibi olmaktan farklı bir mutluluk yaratmayacağını, Senem'in doğumu esnasında babası Şih Abdo'nun sevinci ile ve Cemo'nun annesi Kevi'nin doğumu ile ilgili kesitte, Cemo'nun babası Cano üzerinden verir.

Sonuç olarak, Bilbaşar, *Cemo* ve *Memo* romanlarında kadının toplum nezdinde maruz kaldığı değersizliğe dikkat çekmiş, insaniyetin törelerden bağımsız olduğunu ve kadının her şeyden önce bir insan olduğunu kuvvetini 'gerçek'ten alan kalemiyle vurgulamıştır.

Kaynakça

Aksoy, İlhan (2016). "Toplumsal ve Siyasal Süreçte Türk Kadını". *Yasama Dergisi*, S. 32, Ankara.

Aydınçör, Figen (2006). *Tanzimat Döneminde (1839-1876) Kadın Yaşamındaki Modernleşme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bilbaşar, Kemal (2015a). *Cemo*. İstanbul: Can.

Bilbaşar, Kemal (2015b). *Memo*. İstanbul: Can.

Bingöl, Orhan (2014). "Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye'de Kadınlık". *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, S. 16, s. 108-114.

Cornell, R. W. (2016), *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. Cem Soydemir (Çev.), İstanbul: Ayrıntı.

Dökmen, Zehra Y (2016). *Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Remzi.

Düğer, Selçuk (2015). "Batılı Kadın Seyyahlar İmgeleminde Osmanlı Kadını". *KOSBED*, S. 29.

Gökalp, Ziya (2014). *Türkçülüğün Esasları*, Salim Çonoğlu (haz.), İstanbul: Ötüken.

İçli, Tülin Günşen (1999). "Cumhuriyet Döneminde Kadının Sosyal Konumu". *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fak. Dergisi*, Cumhuriyetimizin 75. Yıl Özel Sayısı.

Kaplan, Mehmet (2014). "Dede Korkut Kitabı'nda Kadın", *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh.

Köşgeroğlu, Nedime (2010). *Kalın Duvar İnce Zar: Toplumsal Cinsiyet Ekseninde Kadın*. Ankara: Alter.

Kudret, Cevdet (1999). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 3*. İstanbul: İnkılâp.

Ökten, Şevket (2009). "Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin Toplumsal Cinsiyet Düzeni". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 2/8.

Özpay, Ahmet (2004). *Kemal Bilbaşar'ın Romancılığı*. Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.

Tayfur, Müberra Bağcı (2008). *Kemal Bilbaşar'ın Hikâyeleri, Romanları ve Tiyatroları Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Türk Dil Kurumu (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Vatandaş, Celalettin (2007). "Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı". *Sosyoloji Konferansları*, S. 35, s. 29-56.

Yavuz, Menekşe (2018). "Cemo Romanında Kadınlık Rolünün Değerlendirilmesi". *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, S. 1 (2), Antalya.

Edebiyat Şehir Hafıza -Türk Romanında Hafıza Mekânı Olarak Şehir (1940-1960)-



Ahmet EVİS

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Dr. Öğr. Üyesi, Hatay Mustafa
Kemal Üniversitesi, Türk Dili ve
Edebiyatı Bölümü, Hatay, Türkiye.

ORCID: 0000-0003-4205-2661

E-mail: ahmetevis@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 17.09.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 01.11.2019

Tanıtımı Yapılan Kitap:
Burcu Yılmaz, Ebru (2019).
Edebiyat Şehir Hafıza -Türk
Romanında Hafıza Mekânı Olarak
Şehir (1940-1960)-. İstanbul: Kesit.

Türk kültürünün köklü geçmişinden temellerini alan Türk edebiyatı, mekân unsurunu da tarihsel gelişiminde yaşadığı dönüşümlere uygun olarak farklı yönleriyle ele almıştır. Mekân-in-san ilişkisi bakımından fiziksel özelliklerinin yanında metafiziksel boyutuyla edebî metinlerde sıkça işlenen mekân kavramı, sanatçıların kabiliyetleri dâhilinde her eserde yeniden inşa edilmiştir. Edebiyat ve gerçekliğin organik bağı düşünüldüğünde geçmişten bugüne uzanan mekân biçimlerindeki dönüşümün, edebî eserlere yansıma şekliyle doğrudan ilişkili olduğu rahatlıkla söylenebilir. İster sanat eseri isterse inceleme yahut eleştiri metinleri olsun mekân merkezli eserlerde bu durum genellikle göz önünde bulundurulmuştur.

Ebru Burcu Yılmaz'ın 2019 yılında Kesit yayınlarından yayımlanan *Edebiyat Şehir Hafıza -Türk Romanında Hafıza Mekânı Olarak Şehir (1940-1960)-* adlı eseri; ön söz, giriş, üç ana bölüm, sonuç ve kaynaklar olmak üzere toplamda 432 sayfa olarak basılır. Muhteva ise -disiplinlerarası bir tavırla- hafıza ve şehir özelinde edebiyatla yeniden insanın imkânı ve görünümleri üzerinden ilerler. Üç ana bölüm "Efsunlu Şehirden Kaotik Kente: Türk Edebiyatında Şehir Temsilleri", "1940-1960 Arası Türk Romanında Şehir Hafızasının Görünümleri" ve "Kokusunu Kaybeden Zaman: Hafızaya Müdahale Bağlamında Romanlarda Şehir Eleştirisi" üst başlıklarıyla tasnif edilerek kendi içlerinde alt başlıklara ayrılır. Toplamda 372 sayfa süren üç bölümde nesnel gerçeklikle edebiyatın kurmaca yönü, şehir odağında ve hafıza kavramı etrafında işlenir. Yılmaz'a göre edebiyat yazılı kaynak olma hüviyetiyle şehir ve hafıza kavramları üzerinde ve yazar aracılığıyla mekân kurgusunda çift yönlü bir etkiye sahiptir: "Bir taraftan, sanatçı yaşadığı şehirden ilham alarak ve





mensubu olduğu medeniyetin birikiminden nasiplenebildiği ölçüde, edebî metinde yeni bir şehir imgesi oluştururken, diğer taraftan edebiyatın hayal şehirlerinden yola çıkarak kurmaca mekânı gerçek dünyada inşa etmeye çalışır” (s. 29).

Hafıza kavramı üzerine temellendirilen metodoloji, şehir ve şehirli üzerinde tatbik edilir. Bu bağlamda şehir hususuna çıkış noktasından başlayarak bakmak elzem görülür. Yazarın bu düşünceden hareketle şehirleşmeyi modernleşme hareketiyle beraber ele aldığı görülür. Zira tarihsel süreç içerisinde mekânın ele alınma ve tasarlanma biçiminde ciddi değişimlerin yaşandığı unsurlardan

biri şehir olmuştur. Taşradan kente yönelme Rönesans, Reform, Sanayi İnkılabı gibi hareketlerle temellenmiş olsa da kalıcı olarak şehrin merkezi mekân konumuna geçmesi 19. yüzyılın sonlarını bulmuştur. Süreç olarak bilinen moderniteyle başlayıp, 20. yüzyılda etkileri açıkça hissedilen, 1940’lı yıllardan sonra hâkim düşünce/sanat anlayışı hâline gelen modernizm, neticeleri akabinde ortaya çıkan sanayileşme; kente göçün artmasını, mekân unsuru içerisinde şehrin önem kazanmasını ve dolayısıyla modernizmin temel şahikalarından biri hâline gelmesini sağlamıştır. Taşralı kimliğinden uzaklaşarak kentli olan dönem insanının değişen yaşam tarzı, edebiyatta da yankısını bulmuş ve gerek Türk gerekse de Batı edebiyatında öncelenen bir konuma taşınmıştır. Edebiyat dünyasında doğrudan mekân odaklı kaleme alınan eserlerin sayıca artması bu bakımdan anlamlı görülmektedir. 1940’lı yıllardan itibaren modern sanatın etkisiyle ana mekânın şehir olarak belirlenmesi, yeni insan tiplerinin edebî eserlerde boy göstermesine imkân tanımıştır. Dünya savaşlarının etkisi, makineleşme; kapitalist düzenle içe kapalı, kendine ve çevresine yabancılaşmış, çoğu mutsuz olarak karakterize edilen modern bireyi yaratmıştır. Uzun yıllar edebî eserlerin yegâne kişisi olan modern birey, günümüz edebiyat dünyasında da hâlâ güncelliğini korumaktadır. Bu dönemde kentli, uygar görünümlü fakat genel

olarak huzursuz bir şekilde çizilen bireyin yaşadığı toplumla ilişkisi, inançları, sevinçleri yahut umutsuzluğu şehir düzleminde ve geniş perspektiften ele alınarak incelenmiştir. Özellikle geç modernistlerin modernizme dönük eleştirilerinde mekânın birey üzerindeki etkisi odak konumundadır. Tarihsel süreçte avangart sanat ve postmoderniteyle merkezi mekânın şehirden metropole kaydığı, bir yerde şehrin de artan nüfusla birlikte -temel yapılanma biçimini korusa da- genişleyerek başka bir şekle evrildiği görülmüştür. Burcu Yılmaz, şehrin tarihsel dönüşüm sürecinde yaşadığı bu değişimin Türk edebiyatında imgesel boyuttaki yansımaları üç farklı anlayış etrafında gerçekleştirdiğini belirtir: "Birincisi şehri sığınak kabul eden kültür, tarih ve hatıraların sindiği bir mekân olarak yücelten bakış açısı, ikincisi ise arayış temasının labirent mekân anlayışıyla, şehirle kavga eden ve şehri bir insan gibi metnin eleştirel merkezine yerleştiren postmodernist anlayıştır. İki farklı yaklaşıma ilave olarak hayal gücü ve kelimeler yardımıyla inşa edilen muhayyel şehirler de mevcuttur" (s. 45). Şehir özelinde nesnel gerçekliğin yanında taşıdığı imgesel yönlerle incelenen her metin, yazarın mekânın algısal yönlerini açıklamasına ve dolayısıyla tahlilin sadece yorum düzeyinde gerçekleştirilmesini engellemiş, işin teorik kısmına da genişçe yer verilmesini sağlamıştır. Bu açıdan teori üzerinden temellendirilen incelemeler, esere ayrıca değer katmıştır. Görünenin ötesinde hissedilenin, arzulananın tespiti ve/ya tasvirlerinin mekânla yeniden inşa edilmesi üzerinde sıkça duran Burcu Yılmaz, Türk edebiyatı özelinde genellikle Doğu medeniyetinin kalbi gözünden şehri seyretmiş, onunla bütünleşmiş ve kültürün iç dinamikleriyle birlikte ele almıştır. Metne atfedilen sosyolojik bağlam etrafında mekânın gerçeklikle bağının sunduğu verilerin sıklıkla vurgulanması, eser tahlilleri sürecinde mekân-insan-gerçeklik unsurları düzleminde tatmin edici değerlendirmelerin ortaya çıkmasına vesile olmuştur.

Edebiyat Şehir Hafıza -Türk Romanında Hafıza Mekânı Olarak Şehir (1940-1960)- adlı eser, 1940-1960 yılları arasında Türk edebiyatının önemli eserlerinde öne çıkan şehrin, insan tahayyülündeki yansımalarını geçmişin etkisiyle belleksel bir kod olarak nasıl algılandığını ve aktarıldığını ayrıntılı şekilde ele alarak okurun dikkatine sunmaktadır. Hafıza kavramı ekseninde örneklem olarak seçilen dönemde yazılmış romanlar üzerinden şehre dair muhtelif mekânların incelenip tartışılması, eseri bilindik inceleme yöntemlerinin dışına taşımıştır. Belirtilen yönüyle özgünlük kazanan çalışma, metodoloji bağlamında edebiyat sosyolojisi, roman sanatı ve tarihsel unsurları harmanlayarak çok katmanlı bir söylem biçimiyle kaleme alınmıştır. Burcu Yılmaz, incelemeye esas olan metinleri 1940-1960 yılları arasından tercih etmesini Türkiye'deki şehirleşmenin bu tarihlerde

hız kazanmasına dayandırır (s. 407). Türk edebiyatında 1940'lı yıllarda baskın tavrın daha çok ideolojik yahut yerel meseleler etrafında şekillenmesine rağmen, dünya edebiyatlarıyla eşsüremli olarak yaşanan modernizm sancılarının da kimi eserlerde özgün bir şekilde ele alındığı bilinmektedir. Daha çok tematik düzlemde ve Doğu-Batı çatışması etrafında şekillenen modernleşme hareketlerinin edebî boyuttaki belirleyici unsurlarından biri şehrin kullanım biçimi olmuştur. Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülhak Şinasi Hisar, Peyami Safa, Refik Halit Karay, Sait Faik Abasıyanık, Yusuf Atılgan gibi yazarlar kentli insanın ve yaşam biçiminin farklı manzaralarına eserlerinde sıkça yer vermiştir. Burcu Yılmaz, yaptığı değerlendirmelerde Tanpınar ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın metinleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Her iki yazarın mekâna atfettikleri, millî hafıza ile bağlantılı olarak örneklenir. Burada dikkat çeken noktalardan biri modernizm eleştirisidir. "Bize ait olan" şehir yerine modernist dünyanın yarattığı kent hayatına dair söylemlere yönelik tenkitler, eserlerden yapılan seçmelerle örneklendirilir. Özellikle şehrin kolektif görünümünün yahut hafızayı temsil eden unsurlara dair göndermelerin bolca yer aldığı eserlerin tercihi bu bağlamda mantıklı görülmektedir. İki yazar dışında Reşat Nuri Güntekin, Yusuf Atılgan, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Sâmiha Ayverdi, Safiye Erol, Refik Halit Karay, Orhan Kemal gibi sanatçıların da muhtelif eserleri inceleme boyunca dikkate alınmıştır.

Eserin "Giriş" kısmında hafıza, şehir ve edebiyat ilişkisine dair kavramsal bir çerçeve çizilmiştir. Literatürde yer alan belli başlı kavramların (hafıza, bellek, bilinç, kültür, genetik, kolektif yapı vs.) incelendiği bölüm, sonraki bölümlerde başvurulan kavramların teoriyle ilişkilendirilmesinde fonksiyonellik taşımaktadır. Kapsamı bakımından geniş bir literatür taraması yapılan bölüm, şehrin sanatla bağının tespitinde önemli veriler sunmaktadır. Şehir ve şehirliliğin olma mantığının arka plan kültürüne dair açıklamaların yer aldığı "Giriş" kısmı, yapılan incelemelerde işin kavramsal boyutunu açıklamanın yanında sosyo-kültürel yönüne ışık tutması bakımından da önem arz etmektedir: "Şehir konusunun farklı yönleriyle ele alındığı Türk edebiyatı, diğer edebiyatlar gibi, şehri sığınak olarak gören insanın da şehrin kaotik ortamından kaçınmak isteyen ve muhayyel beldelere sığınan insanın hikâyesine yer verir. Olumlu ya da olumsuz imgeler eşliğinde ifade edilen bu çeşitlilik içerisinde, şehrin hafızası mahiyetindeki özel mekânlar ve özel insanlar, bugünün şehirlilerine, kayıplarını hatırlatarak onları arayışa sevk etmeleri açısından önemli bir işlev üstlenir" (s. 35).

Eserin "Giriş" kısmında M. Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı romanına göndermede bulunan Burcu Yılmaz, zaman ve yaratımın metafiziksel anlatı düzleminde belli bir kavram etrafında gerçekleştirdiğine vurgu yapar. Burada sabit bir kavram etrafında eser inşasının zamanın kayıt altına aldığı unsurlar sayesinde gerçekleştirildiğine yönelik söylem, yazarın çalışmasında "hafıza"yı niçin jenerik kavram olarak tercih ettiğini imlemektedir (s. 26). Temele alınan "Hafıza" kavramı ise bölümün genel atmosferine uygun şekilde hem kuramsal bağlamda hem de şahsi değerlendirmeler ışığında açıklanmaktadır: "Hafıza geçmişten bugüne bir zaman koridoru açarken hem düşünce hem de fiillere yansıyan bir etki ile varlığını hissettirir. Anılar, birtakım deneyimlere dayanır. Bireysel bellek için geçerli olan bu durum aynı zamanda toplumsal belleğin oluşumunda da etkilidir" (s. 15-16).

Hafıza kavramının hatıra ile ilişkilendirilip kültürel kodların aktarımı, arketipsel bir yapı şeklinde işlenmesi, millî kimliğin muhafazası, müdafaası, sonraki nesillere aktarımı ve geliştirilerek yeniden inşasının yegâne araçlarından biri olarak çizildiği anlaşılır. Fakat burada ayrıca dikkat çeken nokta, hafıza kavramının sadece yerel/millî değişkenler bağlamında ele alınmasıdır. Yazarın yabancı literatürden istifade etmesi, eserinde Dünya medeniyetlerindeki yansımaları yer vermesi kavramın algılanma ve uygulanma biçiminde evrenselliğin göz ardı edilmediğini gösterir.

Eserin ana bölümlerinden olan ve "Efsunlu Şehirden Kaotik Kente: Türk Edebiyatında Şehir Temsilleri" adıyla başlıklandırılan ilk bölüm, şehir kavramının Türk edebiyatında görünenden ziyade hissedilen boyutuna dair kullanımların yansımalarını öne çıkarmaktadır. Mimari tasarımların şehrin dış görünüşüyle birlikte ruhunu oluşturduğu düşüncesinden hareket eden yazar, bu bölümde mekân olarak şehrin metafiziksel yönü ve duygusal tarihini; estetik, sığınak ve ütöpik yönleriyle alt başlıklara ayırarak ve çoğunlukla tematik boyutuyla irdeler. Örnekler üzerinden yapılan tespitlerde şehrin kişi üzerindeki belirleyiciliği birincil faktör olarak ön planda tutulmuş, mekân-insan ilişkisinin çift yönlü etkisine sıkça vurgu yapılmıştır: "İnsanın yeryüzüyle etkileşimini görünür hâle getiren mekân, kişinin iç dünyası kadar toplumsal meselelerin de yansıma bulduğu bir ayna işlevi görür. Mekân ve insan arasındaki fizikî bağı güçlendiren ve anlamlı hâle getiren duygusal boyut, çevresel duyarlılıkların belli bir mana zeminine dayanmasını sağlar (...) Mekân ve insan arasındaki karşılıklı ilişkiden hareketle iskândan inşaya doğru ilerleyen bir tekâmül süreciyle ortaya çıkan şehir, farklı bilimlerin inceleme konusu olan bir mekânsal örgütlenmenin tezahürüdür" (s.

37). Benzer birçok söylem ve farklı açılardan şehrin çeşitli yönlerinin genellikle algısal boyutuyla açıklanması, şehrin bir bütün yahut ana mekân olarak tasvirinde tutarlılığı ve geçerliliği sağlayarak ilk bölümün genel yapısını oluşturmuştur. Bu bölüm ve metnin genel atmosferinde okura hissettirilen bir diğer durum, zaman karşısında yok olan her yapı, mekân ve/ya şehrin edebiyat aracılığıyla sonsuza kadar yaşayabileceğidir: "Zira edebiyat, teknoloji ve kapitalizmin şehirde açtığı yaraları iyileştirmek için bir başvuru kaynağı olarak değerlendirilebilir. Zamana direnemeyen mekânlar, edebiyatın tanıklığıyla oluşan hafızada sonsuza kadar yaşayabilir" (s. 404). Yazarın bu söylemi edebiyatın yok olan veya yok olma ihtimali bulunan mekânların yeniden yaratımına imkân tanımını sağladığı gibi hafıza kavramının işlevselliğini hatırlatması açısından da önceki söylemleri pekiştirici ve doğrulayıcı yöndedir.

Eserin, ana gövdesini oluşturan ve "1940-1960 Arası Türk Romanında Şehir Hafızasının Görünümleri" üst başlığıyla kaleme alınan ikinci bölümünde şehre has özel mekânların ayrı ayrı ele alındığı görülür. Bu bölümün dikkat çekici yönlerinden biri her mekânın insan odağında yarattığı etkilerle birlikte incelenmesidir. İlk bölümde bir bütün olarak değerlendirilen şehrin, ikinci bölümde her bir unsuru özelinde parçalara ayrılarak tek tek analiz edildiği görülür. Alt başlıklarda şehirli insan, konak-apartman dönüşümünde evin biçimlenişi, özel mekânlar, uhrevi mekânlar, şehre dair ses ve kokular, mahalleler, sokaklar, kahvehaneler, mezarlıklar, sanayi ve ticaret mekânları algısal yönleriyle ve daha çok tematik şekilde işlenir. Eserler üzerinden somut mekânlara yönelmeyle Türk mimarisinde yaşanan dönüşümün göstergeleri somutlanır. Konak hayatı yerine apartman yaşantısının tercihi, mezarlıkların şehir dışına taşınması, kahvehanelerdeki, sokak ve özel mekânlardaki değişim belirtilen hususlardan özellikle öne çıkanlardır.

Mekân duygusuyla birlikte şekillenen yeni insan tiplerinin eserlerde ne şekilde ne ölçüde ve ne sıklıkta kullanıldığı da gönderme yapılan eserler aracılığıyla vurgulanır. Zira yazarın her başlık altında yaptığı genel değerlendirmelerin bu doğrultuda olması gerçekleşen dönüşüme yapılan bir vurgu olarak okunabilir: "Şehrin mimarı olan insan, yaşadığı yere hayat verirken aynı zamanda şehri, kendi rengine boyar. Bu genel kabulün özel örnekleri olabileceği gibi, şehrin birikiminin farkında olmayan, duyularını ve duygu dünyasını yaşadığı şehre açamayan insanlar da vardır. Dolayısıyla şehirde yaşayan her insan, o şehirle karşılıklı bir iletişim imkânı bulamayabilir" (s. 195). Eserde insandan başlayıp topluma doğru genişleyen sosyolojik incelemelere yer verilmesi ayrıca dikkat çekicidir.

Ekonomik yapı, toplumsal sınıflaşma, ideolojik tavır, Batılılaşma çabalarındaki bocalamalar, değişen yaşam biçimi ve buna bağlı kılık-kıyafetteki değişim vs. sosyolojik unsurlar olarak ele alınarak yorumlamalara derinlik katmış ve ilmî bir üslubun ortaya çıkmasını sağlamıştır: “Şehirdeki farklı yaşama tercihlerinin farklı insan tipleri ortaya çıkaracağı muhakkaktır. Farklılıklarla örülü kalabalıkların paylaştıkları bir mekân olan şehir, kendine özgü bir dile sahip olmakla birlikte bu dili konuşan ve zenginleştirerek geleceğe aktaran sakinlere ihtiyaç duyar. İçinde barındırdığı çeşitliliğe rağmen, müşterek bir hayat tarzının kodlarıyla şekillenen yaşama üslubu, tarih, coğrafya, estetik ve kimlik gibi dinamiklerden aldığı etkilerle şekillenir” (s. 81). Örneklendirmek gerekirse; kahvehanelerdeki zihniyet bozulması, mezarlıkların şehir dışına itilerek ölümün unutturulması gibi hususların modern dünyanın maddeci tavrıyla şehri şekillendirdiği ve birey üzerindeki yıkıcı etkiler doğurduğu belirtilmiştir. Yazar tarafından vurgulanan bir diğer husus ise Türk romanında ticaret mekânlarının incelemelerde yeterince dikkate alınmadığıdır. Kendine has bir çevre yaratan sanayi mekânları, yazarın vurgusuyla birlikte göz önüne alındığında yaratılan farkındalığı ayrıca önemli kılmaktadır. Her bir alt başlık altında göndermelerle örneklenen hususlar, sosyolojik düzlemde açıklanmakla beraber edebî estetiğin, roman sanatının imkânları dâhilinde de değerlendirilmiştir.

Eserin üçüncü bölümü “Kokusunu Kaybeden Zaman: Hafızaya Müdahale Bağlamında Romanlarda Şehir Eleştirisi” başlığıyla tasarlanır ve içeriğinde eleştiri ve tekliflere yer verilir. Şehre dair sorunların tespiti ve aşılmasında edebiyatın işlevselliği üzerinde sıkça durulur: “Şehrin sorunlarına çözüm üretmeye çalışan disiplinlerden biri olan edebiyat, pozitif bilimlerden farklı olarak, ifşa ederek değil, dolaylı ve duygusal bir anlatımla meseleye nüfûz eder” (s. 382). Yazar, şehir meselelerinde edebiyata yeterince önem verilmediğinden şikâyet eder ve ekler: “Bu konuda öncelikle edebiyat ve hayat arasındaki yakın ilişki, edebiyatın insan gerçekliğini aktarma gücü ve aynı zamanda bir mekân sanatı olma gibi hususiyetler, şehrin sorunlarının konuşulduğu yuvarlak masada bir sandalyenin de edebiyatçılara ayrılması gerekliliğini haklı çıkaracaktır” (s. 386). Bu bölümün en dikkat çekici yönlerinden bir diğeri ise, yazarın ele alınan metinlerden hareketle gerek somut gerekse de kurmaca mekânların hafıza kavramı etrafında yeniden inşa edilmesi gerektiğine yönelik inancıdır. Bölüm içerisinde giriştekine benzer şekilde hafıza kavramı üzerinde durularak kurmaca metinlerde şehrin nasıl algılanabileceği, belkisel bir ürün olarak ne şekilde muhafaza edilebileceği ve soyut/ütopik düzlemdeki mekânları gerçeklikle bağdaştırmanın imkânları üzerine konuşulur. Yazarın

belirtilen hususlar üzerine söylemleri disiplinlerarası temellere dayandırılır ve ideal bir şehir tahayyülünün inşası olarak okunabilir. Ayrıca yazarın idealleştirilmiş şehir tasarımı düşüncesi, yerel-evrensel değişkenler etrafında ve insan özelinde bilinçli bir kimliğin yaratımına imkân kılacağına imlemektedir. Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*, kurmaca ve gerçeğin ideal bir yaşam ve mekânın hafıza ile ilişkilendirilerek yeniden inşasının somutlandığı bir eser olarak gösterilir. Söylenenlerin dışında literatürdeki eksiklikler, mevcut çalışmaların dağınıklığı ise eleştirilen ve çözüm önerisi olarak sunulan temel hususlardır.

Eserin "Sonuç" kısmında elde edilen verilerden hareketle ve hafıza kavramı merkezinde Türk romanının 1940-1960 yılları arasında edebî eserlerdeki şehir ve şehrin yansımalarına dair genel çıkarımlara yer verilir. Yazarın "'şehir hafızası, edebî metinlerde kendisini nasıl görünür kılar?' ve "Kolektif hafızanın taşınmasında edebî eserlerin rolü nedir?" sorularından yola çıkarak kaleme aldığı eser, şu söylemle amacı bağlamında daha da anlam kazanır: "Modernitenin unutturucu etkisi ve politik müdahaleler karşısında mekân hafızasının direnişine tanıklık eden okur, fizikî olarak varlığını devam ettiremeyen mekânların, edebiyatın şahitliğiyle ölümsüzlük kazandığını görebilir. Anıları taşıyan mekânlar yok edilse bile, edebiyat, şehir hafızasını geleceğe taşıyarak (...) kültürel sürekliliği, mekân düzleminde devam ettirebilir" (s. 415). Bölüm, sonlandırılırken dileklerle birlikte tenkit ve öneriler okurların dikkatine sunulur.

Edebiyat Şehir Hafıza -Türk Romanında Hafıza Mekânı Olarak Şehir (1940-1960)- adlı eser; gelişen, değişen, genişleyen mekân kullanımlarının Türk edebiyatındaki yansımalarını geniş bir perspektiften okurun dikkatine sunması, kültürel mirasın aktarımında edebî eserin misyonunu hatırlatması ve hafıza kavramı özelinde Türk edebiyatında 1940-1960 yılları arasında mekânın tasarlanış biçimlerini örneklendirip açıklamasıyla dikkat çekicidir. Akademik bir üslupla kaleme alınan eser, son zamanlarda artan şehir çalışmaları içerisinde edebiyat, mimari, sosyoloji, psikoloji, tarih gibi alanları tümleyen multidisipliner tarzıyla özgünlüğü yakalar. Farklı alanlara sağladığı katkının yanında yerinde tespitleri ve ufuk açıcı değerlendirmeleriyle yapılacak yeni çalışmalara kaynaklık etmesi bakımından ayrıca önem taşımaktadır.

Osmanlı'yı Tahayyül Etmek Tarihsel Romanda Fatih Temsilleri



Duygu OYLUBAŞ KATFAR

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Doktora Öğrencisi, Erciyes
Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Kayseri, Türkiye.

ORCID: 0000-0003-2511-9844

E-mail: oylubas@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 17.09.2019

Kabul Tarihi/Accepted: 01.11.2019

Tanıtımı Yapılan Kitap:
Kara, Halim (2017). Osmanlı'yı
Tahayyül Etmek Tarihsel Romanda
Fatih Temsilleri. İstanbul: Boğaziçi
Üniversitesi.

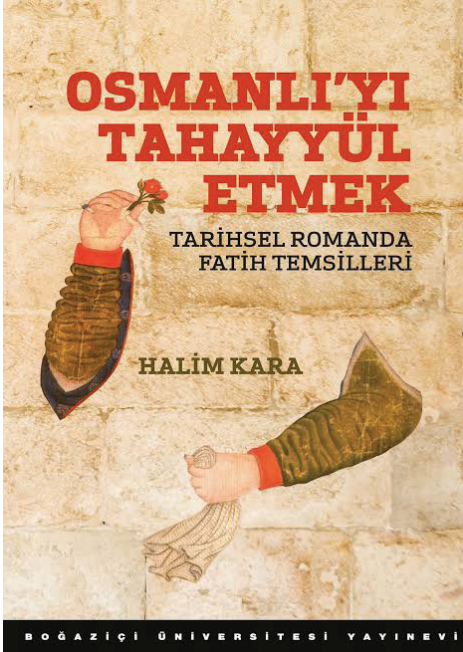
ISBN: 978-605-4787-89-0

Tarihî malzeme, gerçek ve yaratma kişilerle kurguya katılarak roman hâline gelir. Halim Kara'nın Osmanlı'yı Tahayyül Etmek Tarihsel Romanda Fatih Temsilleri adlı çalışması da başlığundan anlaşılacağı üzere gerçek bir kişi olan Fatih Sultan Mehmet'in kişileştirildiği Osmanlı tarihi hakkında yazılmış romanların incelemeisidir.

Halim Kara'nın çalışmasında 'tarihsel roman' terimini kullanarak ifade ettiği tarihle ilgili romanlar, tarihe ait bir zamanı gerçeklerden hareketle yeniden kurar. Bu tür romanda yazar, iki farklı bakış açısıyla yola çıkar. Ya bir tezi vardır ve tarihi bu teze göre ve ispatlanabilir taraflarıyla çelişkiler oluşturmadan kurguya katar. Ya da okurda tarihsel zamana yönelik olumsuz etki yaratan ve tarihî gerçeklerin çarpıtıldığı anlatılar geliştirmeyi seçer. Bu ikinci yol, klasik tarihî romanın genellikle uzak durduğu bir tercihtir. Bu sebeple tarihle ilgili romanlar anlamına gelen genel bir tanımlamaya ihtiyaç duyulur. Halim Kara, klasik tarihî romanlar ile yenitarihselci romanları ayırmadan 'tarihsel roman' terimini bütüncül bir bakışla kullanmayı seçmiştir.

Kara, beş bölümden oluşan Osmanlı'yı Tahayyül Etmek Tarihsel Romanda Fatih Temsilleri adlı bu çalışmasında, roman ve tarih hakkındaki meselelere teorik bir açıklama ihtiyacı duyduğunu gösteren bir girişle başlar. Burada roman ve tarih arasındaki ilişkiyi edebiyat eleştirmenleri ve tarih kuramcıları arasındaki tartışmalardan hareketle yorumlar. Ona göre "... bu tartışmaların temelinde edebiyat ve tarih kuramcılarının roman ile tarihin köklerini ve doğuşunu epikte aramaları yatmaktadır" (Kara, 2017: 7). Kara, epiğin kurguya katkısını açıklarken, bunların ortaya çıkışlarından itibaren bir ilişki içinde olduklarını





düşündüğünü söyler ve tarih felsefecilerinin de tarihin epikle akraba olduğunu düşündüklerini ekler. Burada bir devamlılık söz konusudur ve epik, tarihçilerin kurguda temsili hâline gelmiştir. Buna göre kısmen “tarihçilerin edebî bir eylemin içinde oldukları” (s. 8) söylenebilir. Fakat edebiyat tarihçileri onlardan ayrılırlar. Çünkü romanda epik özellikler yenilense de epik ve roman birbiri ile zıt özellikler taşımaktadır.

Tarihin edebî bir tür gibi yorumlanması, hem edebiyat kuramcıları hem de tarihçiler tarafından eleştirilmiştir. Mesela Dorrit Cohn, tarihi gön-

dergesel bir anlatı olarak kabul eder ve kurmacanın böyle olmadığını söyler: “... kurmaca(nın) gönderme yaptığı dünyayı kendisi(nin) yaratmış” tır (s. 9). Lubomir Dolezel ise kurmacanın kendine özgü bir alanı olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle “kurmaca karakterlerin gerçek prototiplerinden türediği yaklaşımına karşıt olduğunu belirtir.” (s. 11) Yani Dolezel’e göre kurmaca metinler, hakikat değildir. Hayden White de tarihi, edebî bir tür gibi düşünür; ancak onun belirttiği tarihi öykülendirme fikrini Dolezel farklı bir şekilde değerlendirmiştir. Kara çalışmasında David Price, Elizabeth Wesseling ve Ann Rigney isimlerini anarak onların Cohn ve Dolezel’den ayrıldığı başka bir düşünceyi de açıklar. Bu eleştirmenlere göre tarihle ilgili roman, melez bir türdür (s. 11). Yani ne tarihtir ne de kurmacadır. Bu özellik, tarihle ilgili romanı diğer kurmacalardan da ayırır. Fakat Rigney, Dolezel’in ‘tarihle ilgili roman’ın özerk olduğu düşüncesine karşı gelir:

“... tarihsel romanlar roman olarak kurgusalılık konvansiyonu kalktığı altında yazılırlar. Böylece ‘realite bağımlı olmayan’ bir dünyada bireysel yazar uydurma, okuyucu ise hayali özgürlüğün tadını çıkarır. Ancak tarihsel romanlar olarak, maziyi temsil etmek için süregiden kolektif girişimlere eklenirler ve başka kaynaklardan bilinen tarihsel dünyayla mukayeseye

1 Kara, tarihle ilgili romanlar için tarihsel roman terimini kullanır.

davet ederler. Bu eklenme doğal olarak hayali hikâye öğeleriyle mazi hakkında belli kaynaklardan ve genel kültürden miras kalan tarihsel ayrıntılarla çeşitli oranlarda bir birleşimle meydana gelir. Tarihyazımı ile bağ kurmalarının belirgin doğası ne olursa olsun, tarihsel romanlar hakkında mesele şu ki, onlar özerk sanatsal eserler değildirler. (öyle bir şey varsa eğer). Tarihsel romanlar 'müstakil/ bağımsız kurmaca' değildirler. Her ne kadar kurgusallık konvansiyonu kalkanı ile yazılsalar da mazi hakkındaki öteki söylemleri yansıtarak ve/veya yadsıyarak önceki tarihsel bilgiye başvururlar."² (akt: Kara, 2017: 12)

Kurmaca dünyanın tanımı Namık Kemal'in roman hakkındaki yorumu üzerinden ipucu vermektedir. Olması imkân dâhilinde olan, Kara'nın Zeynep Uysal'dan aktardığı gibi olanaklı dünyalar, kişiler ve olaylar üzerinden ifade edilir. Bu metinlerin gönderme yapması üzerine ölçütler bellidir. İlk ölçüt, metnin dışındaki dünyaya yaptığı göndermelerde hata payının mümkün olduğudur. Diğeri ise, metnin dışındaki dünyaya gönderme yapma zorunluluğunun olmamasıdır. (s. 10) Kara, gazete haberi, biyografi, özyaşam öyküsünün öykü ve romandan farkını bu şekilde açıklamaktadır. Ona göre tarihsel yapıtlar da gerçekle ilişkili ve diğer kurmacalardan ayrılmaktadır ve bir o kadar da onlara yaklaşmaktadır. Bu ayrım ve yakınlık; yazarın bilgi ve kurgu arasında nerede durduğıyla belirlenmektedir.

Tarihle ilgili romanın böylece işlevi "kurmacalarını seçme, tarihsel ayrıntıları yeniden işleyerek dönüştürme ve uydurma kişiler ve olaylar ekleme aracılığıyla" (s. 12) kurgulamaktır. Kara bu sebeple Elizabeth Wesseling'in görüşlerinin tarih yazımı ile kurmaca arasında bilinçli bir bilgi-kurgu ilişkisi olduğunu ifade eder. Ona göre "...ortaya çıkan kurmaca dünya bazen tarih yazımının bir tavsiyecisi, yoldaşı ve tamamlayıcısı, bazen ise bir alternatifi olur" (s. 13). Mesela klasik tarihî romanlar bilgi-kurgu ilişkisini kurarken resmî tarihin tavsiyecisi rolündedir ve alternatif tarih yaratmazlar.

Alternatif tarih, resmi tarih yazımını sorgular. David W. Price çağdaş 'tarihle ilgili roman'ın geçmişi açıklama amacında olmadığını, geçmişte olanlar hakkında anlayış geliştirme meselesine odaklandığını düşünür. Osmanlı'yı Tahayyül Etmek adlı bu çalışmasının adından da Kara'nın görüşü anlaşılabilir. Onun dikkat

2 Ann Rigney (2001). *Imperfect Histories: The Elusive Past and the Legacy of the Romantic Historicism*, Ithaca ve Londra Cornell University Press, s.19.

çektığı alan, tahayyül edilmiş de üretilmiş bir tarihtir. (s. 14) Hatta bu romanlara Price, 'poietic³ tarihler' demektedir.

Kara, özellikle Rigney, Price ve Wesseling'in tarihle ilgili romana bakışındaki yöntemi İstanbul'un fethi ve Fatih Sultan Mehmet'in karakterleştirilmesi üzerine kullanmıştır. Bu yöntemde tarihî romanın melez bir tür olmanın risklerine rağmen romana dair 'tür sözleşmesi' ölçütlerine uyulduğu görülmüştür. Bu sözleşme, kurgunun kaçınılmaz olduğunu kabul eder. Yani; roman yazarının olduğu gibi, Osmanlı'yı Tahayyül Etmek kitabının yazılma hedefi de; tarihe ne kadar sadık kalındığını ortaya koymak değildir. Tarihî gerçekliğin kurguya kattığı roman öğelerinin çözümlenmesi ve bu türden değerlendirmelere katkısıdır. Kara'nın çalışmasının bir başka hedefi ise, romanın yazıldığı ve okunduğu zamanlarda söz konusu olan siyasi, toplumsal ve kültürel meselelere yönelik bir bakış açısı kazandırmaktır. Çünkü tarihî roman, ele alınan tarihsel zamanın ihtiyaçlarını belirler. Yazar ve karakterler toplumsal hafızanın taşıyıcısı ve şekillendiricisi olarak böylece sorumluluk alır.

Tarihî roman yazarının sorumluluklarını yerine getirme yöntemi üzerine tartışılırsa; en başta ele alınan olayın seçilme nedeni, karakter ya da anlatıcı odaklı sunumu ve kullanılan yöntemlerin kurguya katkısı gibi tercihleri düşünmek önem kazanır. Kara çalışmasında, bu yöntemleri değerlendirirken, erken Cumhuriyet dönemi romanlarını ele almış ve başkişi olarak romanda yer alan Fatih Sultan Mehmet'in karakterleştirildiği eserleri seçmiştir. Bu seçimin temel gerekçesi Fatih Sultan Mehmet'in ikincil dereceden ele alındığı romanlarda fiziksel olarak mevcut olmayan ve/ya diğer karakterlerin söylemleri üzerinden anlatılan Fatih'in sadece tipik özelliklerinin aktarılmış olmasıdır. Oysa Kara'nın amacı, roman türü içindeki insanın varoluşunun ortaya konulup konulmadığını tespit etmektir. Bunun için de romandaki karaktere yönelik sorular hazırlamış ve bu sorular üzerinden değerlendirmelerde bulunmuştur. Araştırmacının hazırladığı sorular, karakter yaratma yöntemlerine odaklandığını göstermektedir. Yani Kara, roman yazarının kullandığı anlatım yöntemleriyle, edebî bir üretimi gerçekleştirip gerçekleştirmediğini tartışmaktadır.

Çalışmanın bölümlerine bakıldığında, "Ulus İnşası ve Geçmişle Müzakere: Erken Cumhuriyet Dönemi Tarihsel Romanlarında Fatih" başlıklı birinci bölümde, Nizamettin Nazif'in Kara Davud ve İskender Fahrettin Sertelli'nin İstanbul'u Na-

3 Üreten, oluşturan.

sıl Aldık? adlı romanları değerlendirilmiştir. Bu iki roman, Osmanlı'ya yönelik iki farklı yaklaşıma sahiptir. Kara'nın bu romanları seçme sebebi de yazarların tarihî kişiye yaklaşımlarının kurguya katkısını sorgulamaktır. Çünkü Nizamettin Nazif Kara Davud romanında karşı bellek oluşturmaya çalışmıştır. Halim Kara, söz konusu romanı "reddi miras anlatısı" (s. 26) olarak ele alır. Kara Davud, bu bölümün iç başlığında, "Mazinin İmhası, Atinin İnşası" şeklinde ifade edilmiştir. Çünkü tarihî bir kişilik olmayan ve yazar tarafından kurgulanan Kara Davud, Osmanlı'ya ait geçmişin reddi üzerinden bir kimlik geliştirir. Kara, bu durumu devrimci aydınlarla evrimci aydınların çatışması olarak değerlendirmektedir:

"Nizamettin Nazif, Kara Davud romanını adeta bir redd-i miras anlatısına dönüştürür. Bunu yaparken bir taraftan kolektif hafızayı silme amacı güderken, diğer taraftan özellikle de Osmanlı yönetici sınıfını olumsuzlayarak onu yeni oluşmaya başlayan Türk kimliğinin ötekisi olarak inşa eder." (s. 42) Halim Kara, "Tarihsel Kurmacada İmtidat" alt başlığı ile ele aldığı İstanbul'u Nasıl Aldık? başlıklı romanda ise İskender Fahrettin Sertelli'nin Fatih Sultan Mehmet tiplemesini ideal bir düz karakter olarak Kara Davud romanının karşısında örneklendirir. Çünkü Sertelli'nin romanı, olumlu sultan imgesi üzerine kurgulanmıştır. Roman da "...Osmanlı ve Türk ayrımı yapılmaz." (s. 47) Fatih Sultan Mehmet ile toplumsal hafızaya katkı sağlayacak bir millî kahraman karakterleştirilmiştir. Buna göre birinci bölümde 1920 ve 1930'lu yıllarda yazarların tarihî romana bakışı üzerinde durulduğu ve edebiyatın kolektif hafızaya katkısı üzerine değerlendirmelere yer verildiği söylenebilir. Bu iki farklı bakış açısı yeni milletin oluşumunda Osmanlı kültürünün mirasının işlevi üzerine düşündürmektedir. Çünkü Türk tarihi, Osmanlı'dan önce de mevcuttur. Türk tarih tezini destekleyen anlatılarla beraber değerlendirildiğinde erken Cumhuriyet döneminde yazılanlar ya Osmanlı geçmişini reddetmektedir ya da kültürel devamlılığı önemsemektedir.

Osmanlı'yı Tahayyül Etmek Tarihsel Romanda Fatih Temsilleri başlıklı çalışmanın "Modern Ulusun Altın Çağını İcat: İstanbul'un Fethinin 500. Yılı Kutlamaları ve Fetih Romanları" başlıklı ikinci bölümünde, İstanbul'un fethinin kutlamaları dolayısıyla olumlu Fatih imgelerine yer veren romanların arttığı belirtilmiştir. Ancak Kara'nın tespitine göre 1940lar, Fatih hakkındaki romanlarda bir duraklamayı gösterir. Bu dönemde Ziya Şakir Soko'nun Fatih İstanbul'u Nasıl Aldı adlı tarihî bir biyografisi yer almaktadır. 1950 sonrasında ise, Abdullah Ziya Koza-noğlu'nun Fatih Feneri, Enver Behnan Şapolyo'nun Fatih İstanbul Kapılarında,

Feridun Fazıl Tülbentçi'nin İstanbul'un Fethi İstanbul Kapılarında romanları yayımlanmıştır. Kara, çalışmasının bu bölümünde adı geçen üç romanı, Anthony Smith'in 'kullanışlı mazi' kavramına göre değerlendirir. Anlatılarda iyi bir geçmiş yaratma arzusu, 'kullanışlı mazi' fikri dolayısıyla tipleşen karakter Fatih Sultan Mehmet'e yer verilmesine sebep olmuştur: "Fatih'in edebî karakterizasyonu bir anlamda Türk-İslam sentezci söylemin ve resmî ideolojinin tarih algısının ideolojik aygıtı hâline dönüşür." (s. 53) Özellikle tanrısal anlatıcının kullanımı ve dipnotlara yerleştirilmiş bilgiler, altın çağın anlatımına katkı sağlar. Diyalogla ve karakter anlatıcıyla yapılan karakterleştirmeler dahi tarihî kişinin olumlanmasında rol alır. Ancak bu romanlarda değişken karakterin söz konusu olmaması, romandaki çatışmayı ve dramatik gerilimi azaltır. Kara, bu nedenle bu romanlarda Fatih'i 'aşırı idealize edilmiş romantik tip' olarak değerlendirir (s. 80). Buna göre söz konusu anlatılarda Fatih Sultan Mehmet, tipik bir karakter olarak çizilmiştir ve edebî üretimde karakterleştirmeye yenilik getirmemiştir.

Kitabın "Altın Çağ Söylemini Tahkim Etme 1953 Sonrası Fatih Temsilleri" başlıklı üçüncü bölümünde, 1960lı ve 1970li yıllarda yazılan Rakıp Şevki Yeşim'in Bizanslı Beyaz Güvercin, Kızıl Elma ve Zuhuri Danışman'ın Fatih Sultan Mehmet adlı eserleri ele alınmış ve Yeşim'in romanlarının Fatih imgesine yenilik getirdiği ifade edilmiştir. Danışman'ın ise romanına Fatih'i başkişi olarak karakterleştirmiş hatta iç konuşmasına yer vermiş olmasına rağmen, karakterleştirmeye katkı sağlayamadığı belirtilmiştir. Kara bunu, "kurmaca başkişisinin karşısında zıt ya da hasım bir roman kahramanı (antagonist) olmaması"na (s. 137) bağlar. Çünkü yazarın hedefi, tarihî kişinin değişken karakter özelliği gösterdiği bölümlerde dahi anlatıyı ideolojiye odaklamaktır. Böylece tarihî kişi tipleşmektedir.

"Şehzadeliğten Padişahlığa: Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Gece Vaktinde Gündönümü"⁴ adlı dördüncü bölümde, yazarın Fatih üçlemesine değinilmiştir. Kara, bu üçlemedeki Gece Vaktinde Gündönümü adlı romana odaklanarak Fatih'in yanı sıra özellikle Akşemseddin üzerinde de çözümler yapar. Çünkü ona göre Akşemseddin'in romandaki rolü "Cumhuriyet'in aşırı pozitivist zihniyetinin bir eleştirisi"ne (s. 192) katkı sağlamaktır. Akşemseddin, aklın yanına gönüllü koyarak Fatih'in kişisel gelişimine destek olur. Bu yüzden Kara, 'gelişme/ eğitim romanı' olarak sınıflandırdığı bu eserde, iç çözümlenme yöntemiyle Fatih'in karakterleştirilmesinin önemini vurgular. Bu yöntemle tarihî kişinin karak-

4 Bu bölümün başlığı İçindekiler'de "Padişahlığa Deri Değiştirmek": Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Gece Vaktinde Gündönümü" şeklindedir.

terleştirilmesinde insani yönler baskın olarak ortaya çıkarılmış, alışlagelen padişah tiplemesinde görülmeyen bir onaylanma ihtiyacı içine giren Fatih, sıradan insan hâllerine yaklaştırılmıştır. Böylece karakterin edebî temsilindeki dramatik etki de artırılmıştır (s. 215). Bu sebeple Sepetçioğlu'nun Gece Vaktinde Gündönümü adlı eseri, değerlendirilmiş olan Fatih ile ilgili romanlardan ayrı bir yere konulur.

"Belirsizlik Anlatıları: 1990 Sonrası Tarihsel Romanlarda Fatih" başlıklı beşinci bölümde ise, Nedim Gürsel'in Boğazkesen: Fatih'in Romanı, Vecdi Çıracıoğlu'nun Kara Büyülü Uyku, Okay Tiryakioğlu'nun Kuşatma adlı eserleri değerlendirilmiştir. Kara, bu bölümü kendi içinde üçe ayırmıştır. İlk olarak "Mazi ve Tarihsel Kurmaca İle Hesaplaşma: Boğazkesen" başlığıyla Boğazkesen için 'tarihsel üstkurmaca romanı' terimini kullanır. Bu terim Linda Hutcheon tarafından ortaya atılan 'historiographic metafiction' kullanımını karşılamaktadır. Olumsuz Fatih imgesinin kurulmasında Kara Davud adlı romanla benzerliği belirtilen Boğazkesen'in, tarihsel üstkurmaca tekniğini kullanmasıyla da bir farklılık ortaya koyduğu ifade edilir. "Çağdaş kurmacanın deneyimlediği bu dönüşüm, Türk edebiyatında daha çoğulcu, özgürlükçü ve çeşitlilik içeren bir ortamın doğuşunu tetikledi" (s. 225). Modern romanda gelenekselden kopuş, kurgunun açıkça vurgulanmasından ziyade, roman tekniğiyle yapılmaya çalışılırken; postmodern romanda her şeyin bir kurmaca olduğunun okura bildirilmesi söz konusudur. Yani gerçek görecelidir ve bu romanlarda alternatif bir tarihsel gerçek kurulmuştur. Hatta burada sahte kaynaklara atıfta bulunulduğu da görülür.

"Şahi'nin Öyküsü, Sultanın Tutkusu: Kara Büyülü Uyku" başlıklı alt bölümde, Vecdi Çıracıoğlu'nun romanındaki Fatih imgesinin doyumsuz bir kişilik üzerine kurulduğu ve bu bakımdan önceden yazılmış tarihle ilgili romanlardan farklı bir Fatih imgesi ortaya koyduğu belirtilir. Son olarak "Zihnine Ayna Tutan Padişah": Kuşatma 1453 alt başlığında Okay Tiryakioğlu'nun romanı değerlendirilir. Kara, bu romanda kullanılan iç monolog tekniğinin kurguya katkısına odaklanır ve karakterin okur üzerindeki dramatik etkisini bu yolla artıran yazarın, sıradan insanlar gibi korku duyabilen bir Fatih imgesi yarattığını söyler. Bu korku, çocuktan gelen bir yetersizlik duygusunun sonucu oluşmuş bir kaygıdır (s. 269). Kuşatma 1453'teki Fatih'te, padişahlıkla ilişkilendirilen dokunulmazlıktan başka bir karakterleştirmeye karşılaşılmıştır. Kendini sorgulayan padişah imgesi, bu anlamda yenidir.

Sonuç olarak, Halim Kara, Osmanlı'yı Tahayyül Etmek Tarihsel Romanda Fatih Temsilleri başlıklı çalışmasında 1990 sonrası Türk edebiyatında tarihle ilgili romanlarda Fatih Sultan Mehmet'in karakterleştirilmesinde kurgusal çeşitlilik olduğunu gösterir. Bu çeşitliliğin sebebi tarih ve edebiyat arasındaki yakınlığa bakışla alakalıdır. Tarih kendini kurarken edebiyattan faydalanmaktadır. Burada da edebiyat sosyal ve fikrî bir oluşumu gerçekleştirmek için tarihi ve tarihî kişiyi kullanmaktadır. Çalışmanın amacı Fatih'in zaman içindeki karakterleştirmesini izleyerek bir dönüşümü ortaya koymaktır. Bu dönüşüm ise, Osmanlı tarihi karşısındaki duruşla alakalıdır. Özellikle postmodern döneme gelindiğinde mitleştirilmeye çalışılan tiplerin yıkılmasıyla karşılaşmaktadır. Hatta edebî üretim sorgusu bu dönem romanlarıyla beraber tarihsel gelişimi içinde verilmiş olur ve Fatih Sultan Mehmet üzerinden tarihî kişinin kalıplaşmış özelliklerinden uzaklaşıp onların olumsuz ve insanî taraflarının da kurgulanabileceği fikri gelişir. Bunun yanı sıra kendini sorgulayan ve varoluşunu gerçekleştiren karakterin yolu takip edilir. Tarihsel Romanda Fatih Temsilleri kitabı, özelde tarihi yanına alarak, tarih karşısındaki söylem değişikliğini ortaya koyması bakımından önemlidir. Bu durum da romanın gelişimiyle anlatım ve kurgu tekniklerinin yenilenmesiyle mümkün olmuştur.