




**Filoloji Alanında Araştırma
Makaleleri**



Kitap Adı	: Filoloji Alanında Araştırma Makaleleri
İmtiyaz Sahibi	: Gece Kitaplığı
Genel Yayın Yönetmeni	: Doç. Dr. Atilla ATİK
Kapak&İç Tasarım	: Didem Semra KORKUT
Sosyal Medya	: Arzu ÇUHACIOğLU
Yayına Hazırlama	: Gece Akademi  Dizgi Birimi
Yayıncı Sertifika No	: 15476
Matbaa Sertifika No	: 42539
Matbaa Adı	: GeceAkademi
ISBN	: 978-625-7958-54-7

Editörler

Doç. Dr. Gülnaz KURT

Arş. Gör. Dr. Sudan ALTUN

The right to publish this book belongs to Gece Kitaplığı. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission. Gece Akademi is a subsidiary of Gece Kitaplığı.

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz. Gece Akademi, Gece Kitaplığı'nın yan kuruluşudur.

Birinci Basım/First Edition ©ARALIK 2019/Ankara/TURKEY ©copy-



Gece Publishing

ABD Adres/ USA Address: 387 Park Avenue South, 5th Floor, New York, 10016, USA

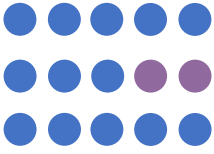
Telefon/Phone: +1 347 355 10 70

Gece Akademi

Türkiye Adres/Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak
Ümit Apt. No: 22/A Çankaya / Ankara / TR

Telefon/Phone: +90 312 384 80 40 - +90 555 888 24 26

web: www.gecekitapligi.com –
e-mail: geceakademi@gmail.com



Filoloji Alanında Araştırma Makaleleri



İÇİNDEKİLER

ÖMER SEYFETTİN’İN HİKÂYESERİNDE KÜLTÜREL KİMLİK: PRİMO TÜRK ÇOCUĞU HİKÂYESİ	7
Alev ÖNDER.....	7
SUNULLAH İBRÂHİM’İN ŞEREF ADLI ROMANININ KURAMSAL YAPI VE ELEŞTİREL GERÇEKLIK AÇISINDAN ANALİZİ.....	40
Asiye ÇELENLİOĞLU	40
POSTMODERN BİR ROMANDA İRONİK ELEŞTİRİ SUNULLAH İBRÂHİM’İN EL-LECNE ROMANI	65
Asiye ÇELENLİOĞLU	65
MAKSİM GORKİY’İN “MAKAR ÇUDRA (MAKAP ЧУДРА)” İLE SABAHATTİN ALİ’İN “DEĞİRMEN” ÖYKÜLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI OLARAK İNCELENMESİ.....	93
Bahar DEMİR, Ersin ÇETİNKAYA	93
“KISA HİKÂYESER” II. DÜNYA SAVAŞI SONUNDA ALMANYA’DA YIKINTILARDAN DOĞAN YENİ BİR EDEBİ TÜR	127
Gülnaz KURT	127
YUNUS EMRE DİVANI’NDA /-A/, /-Up/, /-UbAn/ ZARF-FİİL EKLERİ ve İŞLEVLERİ	147
Hüsna KOTAN	147
‘SOĞANI SOYARKEN’ ADLI YAPITINDA İTİRAFLAR VE GEÇMİŞİYLE YÜZLEŞEN BİR YAZAR: GÜNTER GRASS.....	177
Şenay KAYÇIN.....	177

**PERVİN-i İ'TİSÂMÎ VE BİR KASİDESİNE
SEMBOLLER IŞIĞINDA BİR BAKIŞ197**

Yasemin YAYLALI.....197

ÖMER SEYFETTİN'İN HİKÂYESLERİNDE KÜLTÜREL KİMLİK: PRİMO TÜRK ÇOCUĞU HİKÂYESİ¹

BÖLÜM
1

Alev ÖNDER²

¹ Bu yazı, 13-14 Kasım 2019 tarihinde New Orleans şehrinde American Association of Teachers of Turcic Languages (AATT) tarafından düzenlenen konferansta sunulmuş bildirinin genişletilmiş hâlidir. Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen 18101001 numaralı, Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Kültürel Kimlik ve Kültürel Bellek başlıklı proje ile konferansa katılım sağlanmıştır.

² Dr. Öğretim Üyesi, Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi
aonder@atu.edu.tr

GİRİŞ

Millî Edebiyat dönemi yazarlarından Ömer Seyfettin, Genç Kalemler dergisi etrafında şekillenen Yeni Lisan hareketinin öncülerindedir. Tarih, kimlik ve bellek kavramları arasındaki ilişkiyi yansıttığı kurmaca eserlerinde kültürel değerler önemli yer tutmaktadır. *Ömer Seyfettin'in psikolojik ya da sosyal bir gerçek taşımayan edebi eseri yok gibidir* (Baltacıoğlu, 1952:26). Dönemin ruh iklimini yansıtarak toplumsal konuları ele aldığı eserlerinde kültürel kimliğin yeniden inşa sürecine odaklanmaktadır. Edebiyatın *ait olduğu topluluğun ictimai bünyesine uygun* (Ercilasun, 1984:839) olarak şekillendiğini savunan yazar, kurmaca eserleri aracılığıyla Türklük bilinci aşlamayı amaçlamaktadır.

Ömer Seyfettin, sağlam bir ideoloğun duruşlarını eserlerine taşır. O, iyi bir gözlemci, içinde yaşadığı milletin şartlarını iyi değerlendiren insandır (Argunşah, 2017:25). Bu özelliği, tarihî ve toplumsal temaları ele aldığı hikâyelerde onun düşünce dünyasına ışık tutan içeriğin önemli bir unsurudur. Bellek yitimine uğrayan toplumu uyku hâinden uyandırmayı hedefleyen yazarın hikâyeleri, ulusal bir dirilişin gerçekleşmesine katkı sağlamak amacıyla yazılmıştır.

Genç Kalemler, yıkıcı yaratıcılığı salt bir dil ve edebiyat hamlesi olarak değil; yeni Türkiye'ye topyekân bir uyanışın enerjisini vermeyi amaçlayan geniş yelpazeli bir hamle, "yeni ve millî bir kimlik inşası ve Türk insanını yenileştirme, modernleştirme projesi" (Polat, 2011:246) olarak değerlendirmektedir (Sazyek, 2019:41). Bu uyanış enerjisi, geçmişin değerlerini hatırla(t)mada önemli role sahip edebi eserlerde ortaya çıkmaktadır. Ömer Seyfettin'in "millî duyuş

tarzı" ile yazılan eserlerinde hatırlanan kültürel değerler, yabancılaşmış karakterlerin kimliklerinin farkına varmalarını sağlamaktadır. Vatan sevgisi ve Türklük bilinci ile inşa edilen kültürel kimlik ve belleğin toplumsal tarihin serüvenini etkileme gücü ortaya konulmaktadır.

Savaş ve göçler nedeni ile bireysel ve toplumsal kimlikleri yara alan bireylerin çalkantılı bir dönemde yaşadığı acılara tanık olan yazar, bu tablonun nedenlerini kurmaca dünyasında sorgulamaktadır. Belleğini yitirmeye başlayan Türk toplumuna Türklük bilincini yeniden kazandıracak bir kültürel kimliğin inşasına odaklanmaktadır.

PRİMO TÜRK ÇOCUĞU HİKÂYESİNDE KÜLTÜREL KİMLİK

Ömer Seyfettin, *Primo Türk Çocuğu* adlı tamamlanmamış hikâyesinde¹ kendi kimliğine yabancılaşmış Kenan'ın ve oğlunun yaşadığı dönüşümü anlatmaktadır. Yabancı bir kadınla evlenen Kenan'ın uğradığı bellek yitiminin farkına varması ve iç hesaplaşma yaşayarak öz benliğine kavuşması anlatılmaktadır. Ömer Seyfettin, bu hikâye ile *Selanik aydınlarına yerleşmiş görünen kozmopolit düşüncelere açıktan açığa saldırarak, güdümlü hikâye anlayışının en açık örneğini ortaya koyarken, toplu eserlerinde belli bir*

¹ Hülya Argunşah tarafından hazırlanan Ömer Seyfettin Hikâyeler 1 kitabı incelemede esas alınan kitaptır. Yeni lisanla hikâye "Primo Türk Çocuğu" başlığıyla yayımlanan ilk metin incelenmiştir. (s.224-250) Hikâyenin sonunda metnin ilk baskısına dair şu not yer alır: Genç Kalemler C.3, S.13, Aralık 1911, s.3-27. Bu hikâyenin devamı *Türk Sözü*'nde 1914 yılında parçalar halinde basılmıştır. Kitapta "Millî Hikâye" notu ile yayımlanmış "Primo Türk Çocuğu Nasıl Öldü?" başlıklı ikinci kısmın sonunda "bitmedi" notu dikkat çekmektedir. (s.352-379) Bu bakımdan metin, parçalar halinde yayımlanmış, tamamlanmamış bir hikâyedir.

grup hâlinde ayrılan soy hikâyelerinin de ilk örneğini (Alangu, 1968:187) ortaya koymaktadır.

Primo Türk Çocuğu hikâyesi, “Yeni lisanla hikâye” notu ile yayımlanmıştır. Giriş kısmında yer alan “Vatan; ne Türkiye’dir Türklere, ne Türkistan, Vatan büyük ve müebbet bir ülkedir: Turan...” (Seyfettin, 2017:224) dizeleri hikâyenin yazılış amacını ve Ziya Gökalp’in etkisini ortaya koymaktadır. Hikâyede *ana fikir, Türklük, Türkçülük, millî benlik fikri, aynı yıllarda Selanik’te bulunan ve Genç Gökalp’ten gelir. O burada Türk tarih ve medeniyetinden ilham alıyor ve Ömer Seyfettin hikâyesinin başına koyduğu mısralarla Türk gençlerine gidilecek yeni ufku gösteriyor* (Kaplan, 2016:232).

1- BİR UYANIŞ ÖZNESİ: KENAN

Avrupa’da eğitim görmüş bir mühendis olan Kenan, yabancı bir kadınla evliliği “iftihar edebilecek bir mümtazlık” (Seyfettin, 2017:232) olarak görmüş ve İtalyan Grazia ile evlenmiştir. *Primo Türk Çocuğu adlı hikâyede “o dönemde çok moda olan yabancı kadınlarla evlenme modası ideolojik olarak eleştirilmektedir* (Enginün, 2009:21). Kenan’ın gaflet uykusuna dalmasına neden olan evliliği anlatılırken bireysel tarih ile toplumsal tarih iç içedir. Dış mekânda siyasi, sosyal ve kültürel olaylar gerçekleşirken bireyin iç dünyasına doğrudan akseder.

Kenan, eşi Grazia’yı İzmir’de bir baloda görmüş ve onu “İmparator Adrian’ın metresi Antinous’a” benzetmiştir. Fransa’da yaşadığı dönemde Louvre Müzesi’nde saatlerce seyrettiği “latif gözdenin heykeli” ile Grazia’yı özdeşleştirmiştir. (Seyfettin, 2017:233) Kadın bedeni ile sanat eseri arasında kurulan ilişki dikkat

çekmektedir. “Seyredilen nesne” olarak yansıtılan kadın, erkek öznedede “hayranlık” uyandırmaktadır. Kaplan, eski Roma tarzında kıyafetler giyen Grazia’nın kimliğini yabancı kültürün temsili bakımından tahlil etmektedir, çünkü Grazia, *kılık ve kıyafetinde bile mazisini devam ettirir. Grazia’ya şekil veren kendi milletinin tarih ve sanatıdır* (Kaplan, 2016:234).

Hikâyede tematik güç olarak kurgulanan Kenan’ın karşısında Grazia ve babası karşıt güç olarak konumlandırılmıştır. Grazia’nın mühendis babası Vitalis, evlilik haberini duyunca: *Bir barbara, bir vahşiye, bir medeniyet düşmanına, hâsılı bir Türk’e nasıl kız verilir?* (Seyfettin, 2017:233) diyerek Türkleri ve Türklüğünü aşağılar. Meslektaşısı Kenan’ı iş ilişkilerinde menfaat sağlayacak şekilde kullanan Mösyö Vitalis, onun etnik kimliğinin köklerini sorgular. *Bütün Türkiye’de sultanın ailesinden başka bir Türk familya olmadığını ve hatta bunu aklı eren malumatlı Türklerin de itiraf ettiklerini* (Seyfettin, 2017:234) söyler.

Mösyö Vitalis’i dinleyen Kenan onun savunduğu her şeyi onaylar. Kendi kimliğini “öteki”nin gözünden tanır. Kenan’ın *tarihleriyle, eserleriyle, ananeleriyle, kahramanlıklarıyla şöhret kazanan, daha Abbasiler zamanında garba üşüşmeye başlayan milyonlarca Türk’ü, Karamanlıları, Selçukîleri, Akkoyunluları, Karakeçilileri unutarak, Osmanlı hanedanının zuhurundan birkaç sene evvel Rumeli’ye, Vardar Vadisi’ne geçen bahadır Türklerin vücudunu inkâr ederek, Türkiye’de hiç Türk bulunmadığını* (Seyfettin, 2017:234) onaylaması, onun gaflet uykusunun derinliğini ortaya koymaktadır.

Grazia ve babasının evlilik için öne sürdükleri şartlar, Kenan’ı kendi kültürüne yabancılaştırma planını

yansıtmaktadır. Kenan'ın "Türk adetlerine sadık kalmış mutaassıp akrabalarıyla" asla ilişki kurmaması istenir. Ayrıca *doğacak çocukları İtalyan terbiyesi görecek ve İtalyan olacak* (Seyfettin, 2017:234) tır. Türk kültürünün kuşaklar arasında aktarımını önlemeye dönük bu adımlar, kültürel belleğin yitime uğramasına neden olacaktır. Grazia ve Kenan'ın iki erkek çocuğu doğar. *İtalyan âdetini takip ederek çocuklarını numara ile çağırırlar: "Primo!Sekundo!"* (Seyfettin, 2017:235) Hastalanan Sekundo vefat eder. Primo, İtalyan kültürü ile yetiştirilir. Çocuklara ad koyma hususu dikkat çekmektedir. *İtalyan ailede adetâ bir makinalaşma anlayışıyla çocukların doğuş sırasına göre isim verilirken, Türklerde çocuğun taşıyacağı ismin mânâsına dikkat edilir.*(Burcu, 2004:145) Kimliğin önemli bir parçası olan ad, kültürel değerlere ayna tutmaktadır. *Dil, kültürel ürünlerin hem yaratılması hem de intikal ettirilmesi için bir vasıta*dır (İlhan, 2016:23). Batılı kültürün ad koyma biçiminin nesnelere sıralayıp kategorilere ayırma işlemi ve mekanikliğe işaret edilmektedir. Dili "manevi vatan" olarak tanımlayan Ömer Seyfettin'e göre *dil en güçlü bağıdır. Bu bozulursa ne millet kalır ne devlet*" (Çetin, 2009: 35).

Kendi millî değerlerine yabancılaşmış, Türklük bilincini yitirmiş olan Kenan, İtalyanların Trablusgarp işgali ile birlikte gaflet uykusundan uyanmaya başlar. Çalkantılı dönemin sebep olduğu bunalımın hem bireysel hem toplumsal tarihi şekillendirdiğine dikkat çekilir. İşgalci güçlerin istilası hem evlere hem de yurda yansımıştır. Hikâyenin girişinde lambaları sönmüş küçük gazinolar tasvir edilirken "Olimpos Palas, Kristal, Splandit Palas"ın simgesel değerine işaret edilmektedir. "Biz" ve "ötekiler"

ayrımının açık bir şekilde yansıtıldığı mekân tasvirinde kültürel kimliğe dair önemli ayrıntılar söz konusudur:

Katolik kilisesinin hâkim ve müstevli çanı saat üçü vuruyor; hiddetli bir ahenkle bazı yavaşlanarak, bazı coşarak devam eden haris tanini karanlıklara yayılıyor; altınli iktisat ve menfaat rüyaları gören müsterih Yahudi mahallelerinin üzerinde dalgalanıyor; sonra ta yukarılara, mert ve sessiz Türk mahallesinin sık ve geniş çatılarına doğru yükseliyordu (Seyfettin, 2017:224).

Kenan Bey, tanık olduğu işgal atmosferinde *hareketsiz ve mücessem bir gölge* (Seyfettin, 2017:224) gibidir. Gölge sözcüğünün kullanımı dikkat çekicidir. Kenan'ın zihnindeki çatışma, onu kararsız ve iradesiz kılmaktadır. Anlatıcı, millî değerlerin kişiye bir duruş kazandıran ve sağlam bir irade yükleyen gücüne işaret etmektedir. Yabancılaşmış bireyin gelgitlerle dolu iç dünyasında krize neden olan bir iç hesaplaşma söz konusudur. “Karaburun’un projektörünü” seyrederken bilişsel aydınlığa doğru yürümeye başlar. Projektörün *birden zuhuru uyuşuk dimağında yeni ve beklenilmez lemalar alevlendiriyor; onu düşünmeye sevk ediyordu* (Seyfettin, 2017:225). Uzun süre “uyuşuk” kalmış zihni ile çok dalgın olan Kenan Bey, *yeşil masadan dönen zengin ve ecnebi kumarcıların acul arabalarını duymamaya sarhoş âşıklarıyla dudak dudağa öpüşerek geçen artistlerin, medeni ve necip garbın vahşi Türkiye’ye bir hediyesi olan bu kibar ve mümtaz orospuların arsız kahkahalarını* (Seyfettin, 2017:225) işitmeye başlamıştır. Kendi iç dünyasının sesleri, “yabancı” dış dünyanın seslerine göre baskın hâle gelmiştir. Kenan Bey’in köklerinden kopuk ve öz benine yabancı kimliği tasvir edilirken yaşadığı yabancılaşmanın sebepleri ortaya konulmaktadır:

Hakikate dokunmayarak daima hayal içinde yaşayan o tembel, korkak ve hasta mütefekkirlerin müşterek şiiri, “insaniyet” hülyası onun mezhebi idi. (...) Dokuz senedir masondu. (..) Ne anane, ne mazi, ne vatan, ne kavmiyet tanırđı. Irk ve muhit nazariyesini, ruhu ve fikri hasta bütün zavallular gibi inkâra kalkardı (Seyfettin, 2017:226).

Mason kimliğine işaret edilen Kenan’ın geçmişin yüce değerlerinden uzak ve kendi milletine/milliyetine yabancı dünyası, onu çöküşe sürüklemiştir. Ömer Seyfettin’in millî bir edebiyat kurma mücadelesinde birlikte hareket ettiği Ali Canip Yöntem, Selanik’te Meşrutiyetin ilanından önce etkili olan Masonluğun Meşrutiyetin ilanından sonra da şehirde çok yaygın olduğunu belirtmiştir. Genç Kalemler Tahrir Heyeti adına yazılan *Vatan! Yalnız Vatan ... adlı kitapçıkta millet ve milliyet gibi kavramları reddeden masonluğun tehlikesine dikkat çekmişlerdir. Primo Türk Çocuğu adlı hikâye de bu risâledeki fikirler doğrultusundadır.(Alangu, 1968:187) (Polat, TDVİslamAnsiklopedisi, E.T.09.09.2019https://islamansiklopedisi.org.tr/omer-seyfeddin).*

Millet ve milliyet kavramlarını sorgulamaya başlayan Kenan’ın zihninde geçmiş ve an’ın birbirine karışıp “hezeyan hâlinde dimağına hücum” etmesi söz konusudur. Varoluşsal bir kriz tasvir edilmektedir. Kenan, duygu ve düşünce dünyasında yaşanan değişimle birlikte tarihsel olayları yeniden sorgulamaya başlar. Kenan’ın *Ah insaniyete hizmet eden Avrupalılar!.. (Seyfettin, 2017:227) diye söylenmeye başlaması dikkat çeker. Hayran olduğu yabancı kültürün unsurlarını eleştirir. Karakterin zihninde zaman, geçmiş, hâlihazır ve gelecek zaman olarak bir bütündür (Uğurcan, 1984:808). Bu zaman kurgusu, Kenan’ın tarih, kimlik ve bellek algısını şekillendirmeye başlar. Yüz senedir Afrika’yı kana boyayan (Seyfettin, 2017:227) Fransızlar başta*

olmak üzere Avrupa ülkelerinin işgallerini tek tek hatırlar. İtalyanların ani baskını ile büyük hayal kırıklığı yaşayan Kenan'a göre *silahsız Afrika'yı tamamıyla zapteden bu yurtıcı, insafsız, müthiş Avrupalılar Asya'yı da paylaşıyorlar, bu tecavüzlerine soğukkanla, "Şark Meselesi" diyorlardı* (Seyfettin, 2017:228).

Tarihsel ve siyasi olaylar kimlik krizine tutulmuş Kenan'ın zihninden yansıtılırken yazarın millî kimlik ve belleğe dair görüşleri ortaya konulmaktadır. *Ömer Seyfettin'in hikâyesi, esas itibariyle, Türk'ü hakir gören Avrupa'ya karşı derin bir isyan duygusunu ihtiva eder* (Kaplan, 2016:232). Öteki'nin tarihî ve kültürel değerlerini sorgusuz biçimde içselleştirmiş karakterin yaşadığı iç hesaplaşma, onun gerçeklik algısını şekillendirmektedir. Kenan, *kuzgun ve nihayetsiz karanlığa bakarken Karaburun'un projektörü yeniden görünür. Simgesel değeri olan bu aydınlık, bireyin zihinsel ve duygusal gelişimine işaret etmektedir. Gözleri bu ufki nura dalyor, bu nurun içinde mavi deniziyle, açık semasıyla, sevimli kalesiyle, beyaz minareleriyle, latif ve sade evleriyle, yüksek hükümet sarayıyla, Münşiye Mahallesi'nin sağındaki yeşil hurma ormanıya Trablus'un hayalini görüyordu* (Seyfettin, 2017:229). Aniden düşeceğini zanneden Kenan, *bütün hayatında ne kadar yanlış ve çürük fikirlerle aldandığını, kavmiyetsizliğin, milliyetsizliğin, "beynelmileliyetçilik ve masonluk" hülyasının biraz düşünebilen bir adamı hüngür hüngür ağlatacak derecede gülünç bir budalalık olduğunu anlıyor, istemeyerek içinden: Ben neyim?.. diye kendi kendine soruyor, fakat Türk'üm demeye cesaret edemiyor, şimdiye kadar ruhu zaptolunmuş kıymetsiz bir*

cesetten başka bir şey olmadığını idrak ile hiddetinden ve utanmasından ağlamak istiyordu (Seyfettin, 2017:230).

Bireysel ve toplumsal kimliğin tüm kurucu öğeleri ile hesaplaşan karakter, kendi gerçekliğini yeniden inşa etmeye başlar. Hikâyede tasvir edilen “renksiz ordu”nun kimliğini yitirmiş üyelerinden biri olduğunu idrak eder. Milliyet ve Türklük fikrini “framasonluk efsanesi” ile boğdukları söylenen “renksiz” üyelerin bir ordu oluşturacak sayıya ulaştığına işaret edilir. Kenan’ın *Bu memlekette kendisi gibi tarihinin büyüklüğünü, mazarininin şerefini, dedelerinin şanını bilmeyen, inkâr eden, milliyetinden utanan ne kadar Avrupalılaştırmış renksiz vardı.* (Seyfettin, 2017:231) diye düşünmesi gaflet uykusundan uyanışının açık göstergesidir.

Türklük bilincinin yeşermeye başlaması ile Kenan’ın kimliğinde bir değişim söz konusudur. Ömer Seyfettin’in Genç Kalemler hareketinde kültürel benliğe yabancılaşmış kimseleri uyaran yazılarında öze dönüş hedefi ön plandadır. 22 Temmuz 1911’de “*Genç Kalemler Tahrir Heyeti*” imzasıyla yayınlanan *Vatan Yalnız Vatan isimli makalede beynelmileliyet (enternasyonalizm) adı altında ülkeye yerleştirilmeye çalışılan “kimliksizlik” gayretlerine çok sert tepki* (Şengül, 2001:10) gösterilir. Kenan’ın yeni düşünce dünyasında “insaniyet” yerine “milliyet”i merkeze alan bakış açısı bu görüşü yansıtmaktadır.

Kenan, iç seslerini dinlediği otel odasından çıktığı anda eski ben’inden uzaklaşmıştır. Otelden evine giderken nesne ve mekânlara bakış açısı değişmiştir. Trablusgarp işgali karşısında milli kimliğe sahip olmayan yurttaşların gösterdiği tepki (sizlik) onu düşündürür.

Üzgün ve mutsuz yüzler arasa da *aksine şapkalıları daha şen daha mesut görüyordu. Tüccar katipleri, mağaza memurları kendi kendilerine hayalî bir ehemmiyet veren tatlı su frenkleri, hasılı bütün bu renksiz ve Türklüğe düşman grup seviniyordu* (Seyfettin, 2017:236). Kenan dudaklarını ısırarak *Sevininiz hainler, sevininiz! Bizim felaketimiz sizin için saadettir* (Seyfettin, 2017:236) der. “Biz” ve “öteki” ayrımı bu noktada belirgin hâle gelir. Beyazkule’ye geldiğinde İttihat Bahçesi’nin önünde durur. Hikâyede anlatıcı, karakterin duygu değişimine dair ayrıntılara dikkat çekmektedir. Kenan, tramvaya yabancı kadın ve çocuklarla bindiğinde konuşmalarda Türkçe bir kelime geçmemesini yadırgar. Kadın- erkek hepsinin şapkalı olduğunu; kendisi hariç sadece tramvayı idare eden adam ile biletçinin fesli olduğunu vurgular. Kenan’ın hem dil hem de giyim kuşam hususunda duyarlığı, kültürel değerlerle örülü millî kimliğe dair bilinçlenmenin göstergesidir.

Kenan, evine döndüğünde bütün panjurların kapalı, yalısının *ölmüş gibi sessiz* (Seyfettin, 2017:237) olduğunu görür. Kendi kültürüne yabancılığını yansıtan ev, onun kimlik krizinin hem sebebi hem de sonucudur. “Türk hayatına, Türk ruhuna ait bir gölge, bir çizgi bile” bulunmayan bu yabancı mekânda aniden geçmişi hatırlar. Anılarında yer alan zihinsel temsilin *gerçeğin Freud’un da bize öğrettiği gibi duygusal etkileşimlerle yoğrulmuş bir yansıması, yani yorumu* (Yılmaz, 2011:189) olduğu fark edilmektedir:

Birden Bursa’daki çocukluğunun geçtiği baba evini hatırladı; sofada rahat ve beyaz örtülü divanlar vardı. Kubbe tarzında yapılmış nakışlı tavanda asılı yıldızlı kafesinin içinde bir kanarya öter, merdiven başındaki

ceviz ağacından eski ve guguklu saat, alaturka saat başlarını haykırarak onun gürültüsünü keserdi (Seyfettin, 2017:237).

Kenan'ın gaflet uykusundan uyandığı anda geçmiş zaman ruhunu taşıyan nesnelere ilişkisi de değişmiştir. Babasının gösterdiği kılıcı ve kılıcın üzerindeki siyah lekeleri hatırladığı anlarda bireysel bellek ile toplumsal belleğin iç içeliği dikkat çeker. Kılıca bakıp *Bunlar kir değil... Bunlar düşman kanı... Bu kılınc bize dedelerimizden kaldı. Babam da ben de onunla harbe gittik. Bu kılınc yedi muharebe gördü. Üzerindeki düşman kanı en büyük kıymetidir, temizlenmez* (Seyfettin, 2017:238) diyen babası eşyanın, kültürel kimlik ve bellekte önemine işaret etmektedir. Ev, önemli bir “bellek mekânı”na dönüşmektedir. *Bir hafıza mekânının esas varlık sebebi, zamanı durdurmak, unutmaya işini engellemek, ölümü ölümsüzleştirmek, somut olmayı somutlaştırmak* (Nora 2006: 24) tır. Bu tespit, Kenan'ın hayat alanında süreklilik duygusunun kökü olan mekân (Çonoğlu, 2017:88) ile ilişkisinde de önemlidir. Kültürel değerleri hatırlamasını sağlayan unsurlardan biri olan büyük levha da süreklilik duygusunun önemli araçları arasında yer almaktadır. Diyarbakırlı Said Paşa'nın *hikmet ve mesajlarla dolu* (Kadıoğlu, 2015:59) mısralarına da yer verilen levhada anlattığı, *mertlik nasihatlerine dikkat çekmektedir*:

“Geçme namert köprüsünden, kopartsın su seni!”

“Korkma düşmandan, ki ateş olsa yandırmaz seni!”

“Müstakim ol, Hazreti Allah utandırmaz seni!”

Son mısra bir nakarat gibi tekerrür ederdi (Seyfettin, 2017:238).

Anılarda yer alan eşyaların nasihatlerine daha önce kulak tıkamış Kenan'ın geçmiş zamanın tüm renklerini görmeye ve seslerini duymaya başlaması, içsel uyanışın son evresidir. Hikâyede tüm ayrıntıları ile hatırlanan anılar, *bizi tanımlayan ve bizi biz yapan* (Shaw, 2017:71) geçmişin önemli unsurlarıdır. *Şimdi bu muazzaz vücutlardan, kendi aslından, esaslarından ne kadar uzak* (Seyfettin, 2017:239) olduğunu düşünen *Kenan Bey'de 'ruhî bir buhran'* (Kaplan, 2016:231) söz konusudur. Duvarlarda *esatire ait resimler, eski Roma ve Yunan manzaraları* olan evinden kaçma isteği duyar. Evinin duvarlarına “istemeyerek” göz gezdiren Kenan,

Garibaldi'nin, Victor Emmanuel'in resimleri müsterih ve muzaffer iki hâkim gibi ona bakıyorlardı. Diğer mukabil satırlarda Vatikan'ın, Napoli'nin yağlı boya manzaraları asılmış duruyordu. Ve bu ev kendisinin idi... Düşünüyor, düşünüyor, düşündükçe iki gündür farkına vardığı mevcudiyetinin aşağılığını, sefaletini, adiliğini, mefkûresizliğini anlıyor; kaybettiği kavmiyeti, unuttuğu milliyeti, kıymetini takdir edemediği esasları için acı bir matem duyuyor (Seyfettin, 2017:239).

“Mefkûresizlik” sözcüğü dikkat çekmektedir. Ömer Seyfettin'in eserlerinde “millî mefkûre”nin önemi sıkça vurgulanır. Ülkülerini yitiren bireyler Kenan gibi sessiz ve silik “gölge” olmaya mahkûmdur. Mefkûre kavramı üzerine düşünerek kendi bireysel ve toplumsal tarihi ile hesaplaşan Kenan, eşi Grazia'yı dahi kendisine *yabancı, uzak ve hatta bir düşman* (Seyfettin, 2017:240) olarak görmektedir. Otelden evine döndüğünde Grazia, eşinin yaşadığı değişimden habersizdir. Ona tercümandan ve yabancı memurlardan aldığı bilgileri aktarır. Genç Türkler, *ahaliyi heyecana getirmek, haşın ve müşterek bir*

ruh yaratmak maharetine vakıftılar. Şark meselesinin halline teşebbüs olduğu esnada hükümet ellerinde bulunursa büyük felaketlerin zuhuru muhakkaktı (Seyfettin, 2017:241).

Genç Türkleri “mağrur, cahil ve şoven” olmakla suçlayan yabancı memurlar, Avrupalıları hiç sevmeyen bu grubun *barbarca cesur* olduğunu belirtirler. Grazia, Genç Türkler hakkında konuşurken Kenan, *şimdiye kadar neslinin düşmanı olan bu ecnebi kadınla, vatanın zapt ve iflasını hoş ve muvafık gören bir garplı ile nasıl yaşamış* (Seyfettin, 2017:243) olduğunu sorgulamaktadır. Bu noktada Kenan’ın yaşadığı değişimin gerçekçiliği ve inandırıcılığı hususu eleştirilmektedir: *Kenan’da görülen ani değişiklik, yazarın arzu etmiş olduğu bir hareket tarzıdır. Yoksa Kenan hanımıyla beraber İtalya’ya gidip orada masonluğuna ve Avrupalılığına devam edebilirdi* (Gürbüz, 2005:293).

Kenan’ın gaflet uykusundan uyanışı dile getirilirken Kenan ve eşi arasında geçen şu diyalog kültürel kimlik algısına dair yansıttığı duygu ve düşünceler bakımından önemlidir:

Mümkün değil. Ölürüm de Türk olmam. Vahşiliği kabul etmem.

Türkler vahşi değildir. Asıl vahşi, hırsız ve korsan olan İtalyanlardır.

Hayır Türklerdir!..

Babanı, memleketini, adetlerini, dostlarını unutacaksın! İsmi değişecek! Çarşaf giyecek, Türkçe öğrenecek, bir harf İtalyanca söylemeyeceksin... İşine geliyorsa razı ol (Seyfettin, 2017:247).

Ah Kenan, sen ne kadar nazik ve medeni idin (Seyfettin, 2017:248) diyen Grazia'nın kendi millî kimliğine ve belleğine sahip çıkma biçimi dikkat çekmektedir. Anlatıcı, "öteki" olarak kurgulanan karakterlerin "millî benlik" algısının gücüne işaret etmektedir. "Ötekiler" için değişim dönüşüm imkânsız iken Türklüğünü unutmuş, Kenan gibi karakterler gaflet uykusundan uyandırılmaya ihtiyaç duymaktadır.

2- AYDINLIK GELECEK ÜMİDİNİN SİMGESİ: PRİMO

Primo Türk Çocuğu hikâyesinde Kenan'ın yaşadığı değişim, oğlu Primo'ya da yansımıştır. Kültürel kimliğin inşasında kurucu değerlere sahip çıkan küçük bir çocuğun varlığı, geleceğe dair umudun simgesidir. Anlatıcı, tarih, kimlik ve bellek kurgusunda kuşaklar arası aktarımın rolüne dikkat çekmektedir. Ömer Seyfettin'in çocuklara ve gençlere seslendiği yazılarında öne çıkan temel unsur "vatan sevgisi" dir. Türk gençliğine seslenen yazar, kültürel kimlik ve belleğin yeni nesiller ile yeniden inşa edileceğini savunmaktadır.

Ömer Seyfettin'in Türk gençliğine yedi maddelik bir tavsiyesi (buna beyanname de denebilir) vardır ki ilgi çekicidir. Yedinci madde en hayati idealleri gençlere verebilmek gayesini güder. 'Milliyetperver olmak isteyen her çocuk nasıl olursa olsun iyi bir nam ile Türk tarihine girmeye çalışır. Ruhunda büyüklük ve yükseklik meyli olan çocuk mutlaka Türk milliyetperveri olur. (...) Ey Türk çocukları! Siz hem kuvvet hem bilgi hem de mefkûre sahibi olunuz. Büyük muvaffakiyetleriniz namınızı tarihe geçirecek ve sizi bu fani hayatın fevkindeki o ebedi ve ölümsüz hayata nail edecektir (Gözler, 1985: 49).

Yazarın bu düşünceleri hikâyede Orhan karakterinin kurgusu ve Primo'nun yaşadığı değişimle somutlaşmaktadır. Kimliğin en belirleyici unsuru olan adı dahi yabancı olan ve Türkçe bilmeyen Primo'nun değişimi farklı uyarıcıların etkisi ile gerçekleşmektedir. İttihat Bahçesi'nde bulunduğu Rum çocuklarıyla vakit geçiren Primo, okul arkadaşı Orhan ile karşılaşır. Yabancı arkadaşlarının içinde Orhan kadar kuvvetlisinin olmadığını söyleyen Primo, onun söz ve davranışlarından çok etkilenmektedir. *Daima ileri ve yüksekte bakan parlak gözleri, hemen her şeyin üzerine hücum edecekmiş gibi dik ve çevik duran cesur tavrı* (Seyfettin, 2017:244) ile tasvir edilen Orhan karakteri, *küçük ve mukavemet olunmaz bir kahraman* (Seyfettin, 2017:244) olarak kurgulanmıştır.

Orhan'ın Primo'ya yönelttiği sorular, kültürel kimlik ve belleği inşa etmeye dönük içeriği ile dikkat çekmektedir. *Senin baban Türk değil mi?* (Seyfettin, 2017:243) sorusunu soran Orhan yanıt alamayınca *Soruyorum, niye inkâr ediyorsun? Senin baban Türk mühendisi değil mi?* (Seyfettin, 2017:243) diye yineler. Evet cevabını aldığı anda *O hâlde sen de Türk'sün!..*” (Seyfettin, 2017:243) der. Primo da babası gibi kendi kültürel değerlerine yabancılaşmıştır. Kimlik ve bellek yitimi nedeni ile *ontolojik olarak kendine öteki* (Durmuş, 2019:164) karakterin benliğinden uzaklaşması, yabancılaşmanın temel kaynağıdır.

Primo, İtalyan adetleri ile yetiştirilmiş bir çocuktur. Orhan'ın Türk kimliğine dair bilgi verirken onunla Fransızca konuşması dikkat çekmektedir. Orhan, Primo'ya Genç Türklerin beyannamesini tercüme eder. Türk kimliğine dair bilgi verirken anlattıklarında kolektif

bilinçaltını açığa çıkaran bir söylem dikkat çekmektedir. Michael Schudson'un (Schudson, 2007:179) da işaret ettiği gibi bellek toplumsaldır. *Anılar "toplumsal ve kültürel niteliğini" kaybetmezler, "çünkü işlevlerini dilin bireyler ötesi kültürel inşası aracılığıyla yerine getirirler. (...)Anımsama eylemi etkileşimlidir, kültürel nesnelere ve toplumsal sinyallerle yönlendirilir (İlhan, 2016:48).* Geçmişini hatırlatan Orhan, değer aktaran figür konumundadır. Türk tarihinin şanlı sayfalarını yansıtırken öznel bir tutum sergilemektedir:

Türkler dünyanın en cesur, en asil, en kavi bir milleti idi. Krallar, hükümdarlar, hakanlar, beyler, emirler nesliydi. Asurlarca bütün Asya'ya hâkim olmuşlar, Attila Avrupa'yı ezmiş, köpek gibi inletmişti. Türkler medeniyet yollarını açmış, her yere kahramanlık, temiz kan, saf ahlak, teceddüt ve ıstıfa götürmüşlerdi (Seyfettin, 2017:243).

Yazarın hikâyeyi kurgulama amacı, bu öznel yaklaşımın gerekçesini de ortaya koymaktadır. Kendi kimliğine ve benliğine yabancı karakterleri gaflet uykusundan uyandırmak için tarihin anlatıya dönüş(türül)mesi gerekmektedir. *Milletin inşa edilmesine katılan aracı yorum ve üretim süreçleri (Jusdanis, 2018:257) önemlidir. Ömer Seyfettin, bizde mütefekkirler, güzideler sınıfının millî olmamasına tepki gösterir. Bizim gibi kahraman bir millet, kendi destanını haykırarak yüksek bir ruha malik olamıyor da İtalyanlar gibi her gün rezaletle mağlup olmak için yaratılmış, korkak ve gülünç bir milletin Danunçiyö kadar heyecanlı destancıları yetişebiliyor (Ercilasun, 1984:844) diyerek eleştirel bakışını ortaya koyar.*

Hikâyede Türklüğü destanlaştırarak anlatan Orhan âdeta yazarın sözcüsü konumundadır. Anlatıcı, *Vaktiyle Akdeniz'i bir Türk gölü yaptıklarını, büyük paşababasından ağabeyinden duyduğu şeyleri çocukça büyülterek, mübağalaştırarak, uzun uzadıya hikâye* (Seyfettin, 2017:244) eden Orhan'ın abartılı ifadelerini yaşı ile ilişkilendirmektedir. Onu dinleyen Primo, anlatılanlardan çok etkilenir. Geçmiş zamana dair unsurlar bu etkilenmede önemli role sahiptir. *Ömer Seyfettin, sadece maziyi ihya için yazmaz. Burada yarattığı kahraman, fedakâr, zeki, halis Türk tiplerini hâlihazırda savaşıyor yahut milletin geleceğinden endişelenen o günün insanına bir ideal, bir model olarak sunar* (Uğurcan, 1984:805). Primo, bu rol modellerden çok etkilenir.

Anlatıcı, İtalyan baskınına karşı halkın tepkisini Primo ve Orhan'ın tanıklığı ile yansıtmıştır. İki çocuk, İttihat Terakki Kulübü önünde ellerinde kırmızı bayraklarla bağırarak kalabalığa dikkatle bakar. *Namussuz, alçak, korsan İtalyanlar, bizim haberimiz yokken aramız kendileri ile iyi iken birdenbire vatanımıza hücum ettiler.* (Seyfettin, 2017:246) diye bağırarak grubun sözlerini Orhan, Primo'ya tercüme eder. Bu tercümede “biz” imgesi şanlı tarihin sayfalarından; “öteki” imgesi ise halka çektirilen acılar üzerinden yansıtılır. *Millî kimliğin varlığını sembolize eden kutsal değerler* (Kodaman, 2004:29) arasında yer alan bayrakla yapılan yürüyüş ve gösteriler canlı ve gerçekçi sahnelerle yansıtılmaktadır. Kenan'ın gördükleri ve işittikleri karşısında yaşadığı değişimin Primo'da da başlaması söz konusudur.

Türkçe bilmeyen ve Türk kıyafetlerini giymeyen Primo'nun yaşadığı değişim, onun çevresindeki

insanlarla ilişkilerine yansır. Evde annesi hem İtalyan tercüman hem de babası ile özel konular konuştuğunu belirterek Primo'yu odadan iki kez kovmuştur. Odadan çıkarıldığı o anları düşünürken kendisinin tacizci bir “sinek” olmadığını belirten Primo'nun özsaygısının milli kimlik algısı ile ilişkilendirmesi dikkat çekmektedir. Türklüğü ile gurur duymaya başlaması, onun kimlik dönüşümünün açık bir göstergesidir: *Avrupa'yı, Asya'yı zapt eden, Orhan'ın anlattığı mert ve cesur Türklerden biriydi... Daima hâkim olan, bu krallar, beyler, hakanlar, emirler nesline mensup bir Türk asla kovulamazdı! Annesi buna nasıl cesaret etmişti. Yoksa kendisinin bir Türk olduğunu bilmiyor muydu* (Seyfettin, 2017:246).

Primo'nun kültürel kimlik ve belleğe dair unsurların farkına vardığı anlarda “ben kimim” ve “biz kimiz” soruları iç içe ele alınmaktadır. Ömer Seyfettin'e göre milli bir dil ve edebiyat ile inşa edilecek kültürel kimlikte “biz”i var eden unsurlar, esas kaynaklardır. Yazar, *hemen her öyküsünde “biz kimiz” sorusunun cevabını aramaktan vazgeçmez* (Mert, 2009:66). Bu soru, Primo'da Türklük bilincinin uyanmasını sağlamıştır. Türk milletinin özellikleri ile gurur duyan çocuğun aidiyet duygusu taşıdığı andan itibaren fiziksel gücünün dahi artması dikkat çeken bir ayrıntıdır. Annesi ve babası onu yanlarına çağırıp kiminle kalmak istediğini sorduğunda odaya çok cesur, güçlü ve iradeli bir edayla yönelmiştir. Dik duruş kazanan Primo, *kollarında meçhul ve mukavemet olunmaz bir kuvvetin taşmak istediğini, kalbinin içine sığmadığını duyuyordu. (..) Kendisi bir Türk, yani bir kahraman değil miydi? Bunu gösterecekti* (Seyfettin, 2017:249).

Kenan ve Grazia'nın ayrılma kararı Primo'ya açıklanırken anlatıcı, çocuğun iç dünyasına odaklanır. *Yabancı kadınlarla evlenme konusunda uyarılarda bulunan Ömer Seyfettin, "asıl çocuklarının durumunu" ele almaktadır. "Türk erkeğinin dramını"* (Erişenler, 1972:31) işlerken mensubu olduğu milleti hiç tanımayan bir çocuğun kimlik inşasına odaklanmaktadır. Primo, kendisine "Türk mü olmak istersin yoksa İtalyan mı" sorusu yöneltildiğinde, *gayet bozuk bir Türkçe ile: Ben Turko çocuk... Ben, yok İtalyano... Ben burda... Ben çocuk Türk... diye* (Seyfettin, 2017:250) haykırır. Çocuğun "burda" sözcüğünü vurgulaması dikkat çekmektedir. Primo'nun mekân algısının tümüyle değişmesi söz konusudur. Kültürel kimliğin ve belleğin herhangi bir coğrafyayı "yurt" kılacak temel unsurlar olduğuna işaret edilmektedir.

Primo, Türk kimliğini içselleştirdiği anda *ince kollarının asla tahmin olunamayan asabi kuvvetiyle sandalyeyi kaldırır ve şiddetle Victor Emmanuel'in resmine* (Seyfettin, 2017:250) vurur. Babası Kenan'ın görüp kaçmak istediği yabancı nesnelere ve mekâna karşı Primo'nun eylemci bir tavır sergilemesi anlatıcının "kahraman" inşa sürecinin bir parçasıdır. *Sandalye darbesini Garibaldi'nin kafasına* (Seyfettin, 2017:250) indiren Primo'nun şanlı Türk tarihinin kahramanlarından etkilendiği ve onlardan güç aldığı anlaşılmaktadır. *Kenan gelişmeler karşısında allak bullak olurken Primo dönüşümün verdiği heyecanla babasına kendindeki enerjiyi aşılayacaktır* (Demir, 2012:55). Türklüğü yok sayan ve aşağılayan sömürü düzeni, yeni neslin enerjisi ile ortadan kaldırılacaktır. Ömer Seyfettin, bu noktada *kahramanlarının ağzından konuşur, anlatmaya çalıştığı*

kendi görüş ve düşünceleridir. Çeşitli vesilelerle belirttiği gibi hikâyeleri sadece sanat amacı gütmeyen, bazı tezleri ispat için vesile olur (Külahlıoğlu, 1982:64-65).

Kenan'ın yaşadığı kimlik bunalımının ardından kendi gerçekliğini idrak etme serüveninde sergileyemediği cesareti oğlu sergilemiştir. *Kanepenin üzerinde yükseklerden, pek çok yükseklerden kendisine bakan bu Türk çocuğunun* tasvirinde önemli ayrıntılar söz konusudur. Fiziksel olarak yukarıda/üstte olduğu vurgulanan Primo'nun varlığı, önce evi sonra da yurdu değiştirecektir. Kenan, çocuğunu kucaklarken *Türk ruhunun yeni nesilde, yeni hayatta tekrar doğduğunu anlıyordu. İşte iki günde kendisi bile ne kadar değişmişti. Ve büyük tecavüzler, büyük felaketler daima büyük inkılaplara başlangıç olmaz mıydı?* (Seyfettin, 2017:250) sorusu ile kimlik dönüşümünü tetikleyen unsurlara ışık tutmaktadır.

Annesini görmek dahi istemeyen Primo'nun yaşadığı dönüşümün *gerçekçilikten uzak ve çelişkili yönleri vardır. Primo, çocuk olmasına rağmen annesini düşman bilir, yaşına göre çok büyük milliyetçi refleksler gösterir. (...) Primo'nun mantıksal akıl yürütmelerinde, söylemlerinde bir çocuğun zekasına uygun ifadelerle rastlanmaz. Yazar çizdiği tipe yabancılaşır ve anlatmak istediği her hususu Primo'nun söylemine yansıtarak tipin güvenilirliğini sarsar* (Aktaş, 2019:226).

Edebiyatımızın “yıkıcı yaratıcısı” (Sazyek, 2019:31) Ömer Seyfettin, hikâyelerinde milletin yaşamında önemli kırılmalar yaratan olayları anlatırken kendi ideolojisine ayna tutmaktadır. Yazara göre aydınlık bir geleceğin mimarları, geçmişin idealist kahramanlarını tanıyan/tanıtan ve öz ben'ini idrak eden çocuk ve gençlerdir. Primo, idealize bir

kahraman olarak kurgulanmaktadır. *Çocuk Dünyası Mecmuası Neşriyatında* yayımlanan “Mektedir Çocuklarında Türklük Mefkûresi” adlı yazısında yazarın dile getirdiği düşünceler, hikâyede uygulama alanı bulmaktadır. Vatansaver bir çocuğun özelliklerinin sıralandığı maddeler, Orhan’ın sahip olduğu ve Primo’nun “büyük uyanış”ın ardından edindiği nitelikleri yansıtmaktadır: 1- *Konuştugu Türkçeyi sever. Konuştugu lisanı yazar. (...)* 2- *Dini gibi milletini de sever ve mukaddes bilir. (...)* 3- *Her fırsatta Türklüğü metheder, Türklüğe kıymet verir. Her fırsatta Türk tarihini, Türk cihangirlerini, Türk âlimlerini anar* (Seyfettin, 2001: 362, Akt. Gümüş, 2019:699).

Çocuk ve gençlerin eğitimi, Ömer Seyfettin için en önemli konular arasında yer almaktadır. Milliyetçi bir yazarın ulus model inşasında eğitimi önemli bir vasita olarak görmesi, kendi ideolojisi ile uyumlu bir tavidir. Milliyetçi yazarlar için *yeni bir millî pedagojinin oluşturulması, Türklüğün istikbali ve devletin bekası için elzem görülmüş, çocuklardaki millî ruhun canlandırılması öncelikli hedef olarak ilan edilmiştir* (Ördem, 2016:68). Ömer Seyfettin, millî uyanışın millî bir eğitim ile sağlanabileceğini hikâyede açık bir dille savunmaktadır. Kenan ve Primo’nun değişiminde önemli role sahip “değerler” millî kimliğin ve belleğin yeniden inşasına hizmet etmektedir.

Değer aktarımı, Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde önemli role sahiptir. Türkçe öğretiminde yazarın hikâyelerinin değer aktarımı işlevine dair araştırmalar artarak devam etmektedir. Muhammed Eyüp Sallabaş tarafından yapılan bir araştırmada Ömer Seyfeddin hikâyelerinde yer alan değerlerin, Türkçe öğretiminde değer aktarımında kullanılıp kullanılmayacağı tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu

çalışmanın sonunda Ömer Seyfeddin hikâyelerinin değerler bakımından zengin olduğu belirtilmiştir. Ömer Seyfeddin hikâyelerinin Türkçe öğretiminde kullanılan kaynak metinlerin içinde yer alması gerektiği vurgulanmıştır. Araştırmanın örneklemini 35 hikâyeye oluşturmaktadır. Toplam seksen altı değer tespit edilmiştir. Elde edilen tabloda nicelik bakımından dikkat çeken değerler şu şekilde sıralanır (Sallabaş, 2012:63-64):

DEĞERLER	DEĞERLERİN GEÇTİĞİ HİKÂYELER
Çalışkanlık (6)	Ferman, Diyet, Fon Sadriştayn'ın Karısı
Duyarlılık (7)	Primo Türk Çocuğu Nasıl Doğdu?, And, Diyet, Nadan
Saygı (8)	Kütük, Gizli Mabed, Velinimet, Kızıl Elma Neresi
Dürüstlük (11)	Kütük, Kaşağı, And, Diyet, Perili Köşk, Yüzakı, Rüşvet, Yalnız Efe, Kızıl Elma Neresi
Özgürlük (6)	Pembe İncili Kaftan, Diyet, Fon Sadriştayn'ın Karısı
Vatan Sevgisi (12)	Başını Vermeyen Şehit, Kütük, Forsa, Ferman, Primo Türk Çocuğu Nasıl Doğdu?, Aleko, And, Teselli, Fon Sadriştayn'ın Oğlu, Kızıl Elma Neresi

Duyarlılık ve vatan sevgisi değerlerinde Primo Türk Çocuğu Nasıl Doğdu? hikâyesi dikkat çekmektedir. Hikâyede Vatan sevgisi ile dolan karakterlerin Türklük bilinci kazanmalarını sağlayan husus, millî değerlerin farkına varmalarıdır. Kenan ve Primo'nun karakter kurgusu, hikâye okurlarının zihninde bir dönüşüm yaratmayı amaçlamaktadır.

Hulusi Geçgel ve Ersin Sarıçan tarafından yapılan bir diğer çalışmada Ömer Seyfettin'in eserleri, eğitici unsurların tespiti amacıyla “çocuk ve eğitim” temaları açısından değerlendirilmiştir. İlk Namaz, İlk Cinayet, Yalnız Efe, Pembe İncili Kaftan, Kaşağı, Diyet ve Perili Köşk

hikâyelerinde çocuğa kazandırılacak “olumlu alışkanlık ve tutumlar” tespit edilmiştir. Sonuca göre:

1. Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde çocuklara kazandırılmaya çalışılan olumlu davranışlar arasında en önemli yeri millî değerler almaktadır. (...) 2. Dürüstlük, yalan söylememe, iftira atmama, yapılan iyilikleri başa kakmama, hayvanlara zarar vermeme, büyük sözü dinleme (nasihatlere uyma) gibi ahlakî değerler de, hikâyelerde üzerinde durulan, çocuklara kazandırılmaya çalışılan değerler arasındadır. 3. Okuyucuya kazandırılmak istenen olumlu değerler hikâye kahramanlarının kişilikleri içinde verilmiştir. Bu amaçla kahramanların fizikî portrelerinden çok ruhsal portrelerine yer verilmiştir (Geçgel, Sarıçan, 2011:173).

Primo Türk Çocuğu hikâyesinde karakterlerin iç dünyasına ışık tutan anlatıcı, ayrıntılara geniş yer vermektedir. Kenan, Orhan ve Primo’nun kimlik özelliklerinin altını çizen anlatıcı, karakterlerin etrafında adeta bir zincir oluşmasını sağlar. İç içe halkalar birbirini etkilemektedir. Orhan, hem anlatarak hem de göstererek paylaştıkları ile Primo’nun bilinçlenmesini sağlar. Primo da açığa çıkan kendi potansiyel enerjisi ile Kenan’a umut verir. Olumlu alışkanlık ve tutumların kazanılmasında kuşaklar arasılığın gücüne dikkat çekilmektedir. Yazar, hikâyede geçmişin kurucu değer olarak geleceğe etkisini rol model kahramanlar aracılığı ile aktarmaktadır.

SONUÇ

Ömer Seyfettin’in 1908-1920 arasında yayımlanan hikâyeleri, imparatorluğun savaşlar nedeni ile çöküşe uğradığı sancılı dönemi Milliyetçilik ideolojisine bağlı bir yazarın penceresinden yansıtmaktadır. Ömer Seyfettin,

bellek yitimine uğramış bir toplumda edebi eserleri ile “uyanış” yaratabileceği inancını korumuştur. Millî kimliğine yabancılaşmış karakterlerin özellikle çöküş döneminde yaşadıkları sembolik değişim, geleceğe dair umutların korunduğunun göstergesidir.

Yazar, sembolik değişim yaşayan karakterlerini mekân ile ilişkilerine odaklanarak kurgulamaktadır. Yaşadıkları çatışmanın ardından dönüşüme uğrayan karakterler, çevreyi farklı bir gözle algılamaktadır. Yabancı bir kadınla evlenen Kenan’ın Türklük bilincine kavuştuğu anda zaman ve mekân algısı değişime uğramıştır. Geçmişin tarihî, kültürel, sosyal ve siyasi unsurlarına yabancılaşmış bir karakter iken kendilik bilinci sayesinde özüne dönmektedir. Yabancı eşyalarla dolu bir ev, onun gözünde “zarif bir yalı” iken bilinçlenme sonrasında sessiz ve karanlık bir yere dönüşür. Geçmişini hatırladığı anlarda şanlı tarihten güç alan Kenan, kimlik ve bellek yitiminde etkili olan mekân ve eşyalara düşman kesilir. Oğlu Primo, bu düşmanlara saldırıp kırdığı anda Kenan da huzura kavuşur. Karşıt güç konumundaki nesne ve mekânlar yabancı kültürün işgal kuvvetleri olarak görülmektedir. Batılı tarzda döşenmiş bir ev, Katolik kilisesi, hâkim ve müstevlî çan ile şapka dikkat çeken sembollerdir.

Hikâyede “çocuk” ve “eğitim” önemli temalardır. Yabancı kültürün değerlerine karşı çıkan ve direnç gösteren bir çocuğun yaşadıkları anlatılırken yazarın düşünce dünyasına ışık tutulmaktadır. Milliyetçi bakış açısı ile ulus tarihi ve kimliğinde yeni neslin rolünü vurgulayan Ömer Seyfettin, Primo’dan Oğuz’a dönüşümü anlatmaktadır. Tamamlanmamış hikâyenin farklı parçalarında çocuğun artan cesaret ve gücüne dikkat çekilmektedir. Millî değerlerle kurgulanan aydınlık bir geleceği inşa etmenin

yolu, bilinçli çocuk ve gençlerin yetiştirilmesidir. Aleko Bir Çocuk hikâyesinin kahramanı Ali de Orhan ve Primo gibi tarihi, kimliği ve belleği sorgulayan bir kahramandır. Gerektiğinde vatani için canını feda eden Ali ve Orhan gibi “cesur” ve “güçlü” karakterler yazarın ideal çocuk kahramanlarıdır. Ömer Seyfettin’in olay ve durumları çocuk karakterlerin gözünden yansıttığı hikâyelerde “özne” olarak çocuk, önemli bir aktördür. Yazarın psikolojik ve sosyolojik unsurlara dikkat ederek kurguladığı “çocuk” kimliğine üstten bakışla yaklaşmadığı, çocuk kahramanları çok önemseydiği görülmektedir. Yazara göre çocuk, bilinç kazanırsa yetişkine dahi ders verebilecek enerji potansiyelini taşımaktadır.

Dönemin siyasi ve kültürel olayları yazarın “ideal çocuk imgesi”nde etkili olmuştur. Çocuğun Ömer Seyfettin hikâyelerindeki konumu değerlendirilirken edebiyat sosyolojisi açısından yaklaşıma ihtiyaç duyulmaktadır. Edebi eserlerde “özne” olarak çocuğun tarihsel dönemlere göre değişim yaşadığı bilinmektedir. Kültürel, sosyal ve politik olaylar, dönemin eserlerinde çocuk kahraman kurgusunu etkilemektedir. Türklük bilinci ve vatan sevgisinin azaldığı, millî kimliğin ve belleğin yitirmeye başladığı bir dönemde yazarın kurguladığı “ideal çocuk”, bu tarihsel çerçevede ele alınarak anlamlandırılmalıdır.

Ömer Seyfettin’in akıcı üslubu ve sade dili ile çocuk ve gençlerin ilgisini çeken hikâyeleri, kimlik ve belleğin yeniden inşasına katkı sağlamaktadır. Yazarın anlatımına dikkat edildiğinde özellikle karakterlerin iç dünyasındaki değişimi yansıtan bölümlerde derinlik söz konusudur. Primo, Oğuz’a nasıl dönüşür? sorusunu yanıtlamak üzere kaleme aldığı hikâyede hem fiziksel hem de ruhsal değişimi aktaran yazar, öznelere duygu ve düşünce dünyasındaki

değişime ayna tutmaktadır. Ömer Seyfettin'in kendi düşünce dünyasını propaganda malzemesi olarak söylev şeklinde sunması yerine karakterlerin bedensel ve ruhsal değişimini anlattığı edebî metinlerinin başarısında bu özellik etkili olmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akay, H. (1997). “Ömer Seyfettin’in İdeal Ülkesi: “Kızılzılma Neresi?””, *Türk Dili*, Sayı:546, s.581-591.
- Aktaş, A. (2019). Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Türk Kimliği Ve Milliyetçi Söylem, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı (Danışman: Prof. Dr. Nurullah Çetin).
- Aydemir, C. (1989). Ömer Seyfettin ve Hikayelerinde Eğitim Değerleri, Doktora Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı. (Danışman: Prof. Dr. Cahit Kavcar).
- Alangu, T. (1968). *Ömer Seyfettin*. İstanbul:May Matbaası.
- Argunşah, H. (2017). *Ömer Seyfettin Hikâyeler 1*. Önsöz. İstanbul:Dergâh Yayınları.
- Arhan, S. (2019). Millî Eğitim Bakanlığı Türkçe ve Türk Dili ve Edebiyatı Öğretim programları ile ders kitaplarında “Ömer Seyfettin ve Eserleri”, Hikâyenin Türkçe Sesi Ömer Seyfettin, *Hece Özel Sayı*, Sayı:265, s.539-571.
- Baltacıoğlu, İ . (1952). “Ömer Seyfettin” *Türk Dili*, C.1, Sayı:7, s.26-28.
- Burcu, E. (2004). Ömer Seyfettin’den “Millî Benliğe Dönüş” Çağrısı: Primo Türk Çocuğu, *bilig*, Sayı: 30, s.141-148.
- Çelik, Y. (2009). Tarihî Hikâyelerde Anlatma Problemi, *Türk Yurdu*, Sayı:259, s.48- 53.
- Çetin, N. (2009). Ömer Seyfettin’de Dil ve Edebiyat Milliyetçiliği, *Türk Yurdu* Sayı: 259, s.33- 48.
- Çonoğlu, S. (2017). - Mekânın Belleği Ya Da Mekâna Tutunan Bellek- Şimdideki Hatırlayışlarıyla Sürekliliğini Sağlayan Yazar: Cengiz Dağcı, *Uluslararası Cengiz Dağcı Sempozyumu Bildiri Kitabı* (Hazırlayanlar: Nurcan An-

kay, Deniz Depe) 16-17 Mayıs, Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Yayınları, s.86-92.

Demir, A. (2012). Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde İronik Gerilim, *Türk Yurdu*, S.294, s.54-58.

Durmuş, M. (2019). Ömer Seyfettin'in Anlatılarında Ötekinin Algılanışı ve Konumlandırılışı ile Ötekinin Aynasında Şekillenen Kendilik Bilinci, Ömer Seyfettin, Hikâyenin Türkçe Sesi Ömer Seyfettin, *Hece Özel Sayı*, Sayı:265, s. 153-173.

Eliuz, Ü. (2012). Ömer Seyfettin Metinlerinde Aydınlanma ve Millî Bilinç, *Turkish Studies, Volume 7/4*, s.329-336.

Enginün İ. (2009). "Ömer Seyfettin ve Dönemi", *Türk Yurdu*, Sayı:259, s.20-25.

Ercilasun, B. (1984). Ömer Seyfettin'de Edebi Tenkit, *Türk Kültürü*, Sayı: 260, s.839-847.

Erişenler, S. (1972). *Ömer Seyfettin'e Göre Kadın*, Ankara: Güven Matbaası.

Geçgel, H.; Sarıçan, E. (2011). Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Çocuk ve Eğitim Teması, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4/2, 164-175.

Göçgün, Ö. (1984). Ömer Seyfettin'in Hikâyelerinde Destani Ruh Unsurları, *Türk Kültürü*, Sayı:260, s.809-826.

Gümüş, S. (2019). Ömer Seyfettin'in Kimi Öykü ve Düz Yazılarında Çocuk ve Eğitim Temasına Genel Bir Bakış, Hikâyenin Türkçe Sesi Ömer Seyfettin, *Hece Özel Sayı*, Sayı:265, s.694- 702.

Gözler, H. F. (1985). "Ömer Seyfettin ve Gençlik", *Millî Kültür*, Cilt: 6, Sayı: 48, s. 45-49.

Gürbüz, H. (2005). "Sosyal Meseleler Açısından Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri" *Hece Öykü Özel Sayısı*, Sayı 46-47, s. 284-298.

- İlhan, M. E. (2016). “Yazılı kültür bağlamında hatırlama ve kültürel bellek: Örnek bir okuma olarak Ahmet Hamdi Tanpınar” Hacettepe Üniversitesi, Doktora Tezi, Ankara.
- İlhan, M. E. (2019). *Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Hatırlama*. Doğu Batı Yayınları: Ankara.
- Jusdanis, G. (2018). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür Millî Edebiyatın İcat Edilişi*. (Çev. Tuncay Birkan) İstanbul: Metis Yayınları.
- Kadıoğlu, İ. (2015). Said Paşa Ve “Tenezzüh” Şiiri, *Turkish Studies* 10/8, s. 53-68.
- Kanter, B. (2013). Ömer Seyfettin Hikâyelerinin Kurucu Unsurları: Tarih Ve Dil, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Sayı: 10, s. 99-113.
- Kaplan, M. (2016). “Primo Türk Çocuğu Nasıl Doğdu” *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar* 2, Dergâh Yayınları, s.231-237.
- Kodaman, B. (2004). Millî Kimlik ve Küreselleşme- Dünyalaşma, *Türk Yurdu*, Cilt:4, Sayı:200, s.29-34.
- Köroğlu, E. (2016). *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) Propagandadan Millî Kimlik İnşasına*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Köroğlu, E. (2019). Soruşturma, Hikâyenin Türkçe Sesi Ömer Seyfettin, *Hece Özel Sayı*:265, s.455-457.
- Kulahlıoğlu, A. (1982). Ömer Seyfettin’in Hürriyet Bayrakları'nın Tahlili, *Töre*, Sayı:130, s.60-66.
- Mert, N. (2009). Ömer Seyfettin’de Türkçü Refleks, *Türk Yurdu* Sayı 259, s.66-69.
- Neydim N. (2019). Ömer Seyfettin Öykülerinde Sosyopsikolojik, Sosyopolitik Yansımalar Ömer Seyfettin Çocuk

Edebiyatı Yazarı Olabilir mi?, Hikâyenin Türkçe Sesi
Ömer Seyfettin, *Hece Özel Sayı*, Sayı:265, s.661-675.

Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Oktürk, Ş. (1984). “Ömer Seyfettin Hayatı, Sanatı ve Eserleri”
İstanbul:Gökşin Yayınları.

Ördem, A. Ö. (2016). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Romanında Çocuk*, Adana: Karahan Kitabevi.

Parlatır, İ. (2009). “Niçin Genç Kalemler” *Türk Yurdu*, Sayı: 259, Mart 2009, s.25-29.

Polat N. H. (2011). “Yeni Lisan Yeni İnsan”, *100. Yılında Yeni Lisan Hareketi ve Millî Edebiyat Çalıştayı Bildirileri*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, s.245-255.

Polat, N. H. (2019). Ömer Seyfettin ve Çocuk Edebiyatı, Hikâyenin Türkçe Sesi Ömer Seyfettin, *Hece Özel Sayı*, Sayı:265, s.717-718.

Polat, N. H., *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Elektronik Kaynak, Erişim Tarihi: 09.09.2019
<https://islamansiklopedisi.org.tr/omer-seyfeddin>.

Sallabaş, M. E. (2012). Ömer Seyfettin Hikâyelerinin Türkçe Öğretiminde Değer Aktarımı Bakımından İncelenmesi, *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 9 Sayı: 18, s. 59-68.

Sazyek, H. (2019). Edebiyatımızın İlk “Yıkıcı- Yaratıcı”sı: Ömer Seyfettin, Hikâyenin Türkçe Sesi Ömer Seyfettin, *Hece Özel Sayı*, Sayı:265, s.31-47.

Schudson, M. (2007). Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri, *Cogito*, (Çev. Begüm Kovulmaz) Sayı:50, s.179-199.

- Shaw, J. (2017). Bellek Yanılgısı Hatırlama, Unutma ve Sahte Anılar Üzerine Bir İnceleme (Çev. Funda Sezer) İstanbul: Say Yayınları.
- Seyfettin, Ö. (1917). Harp Edebiyatı, *Yeni Mecmua*, Sayı: 5, s.81-82.
- Seyfettin, Ö. (2001). *Bütün Eserleri:Makaleler* . Hazırlayan: Hülya Argunşah, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Seyfettin, Ö. (2017). *Hikâyeler 1*. Hazırlayan: Hülya Argunşah, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Şengül, A. (2001). Ömer Seyfettin’de Millî Kimlik *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:3, Sayı:1, s.1-14.
- Timur, K. (2010). *Ömer Seyfettin’in Kaleminden Şair ve Yazarlar*, İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Uğurcan, S. (1984). “Ömer Seyfettin’in Hikâyelerinde Mekân ve Zaman Fikri” *Türk Kültürü*, Sayı:260, s.800-809.
- Yılmaz, A. (2011). “Bellek Topografyasında Özgürlük: Gelibolu Savaş Alanları ve Mekânsal Bir Deneyim olarak Hatırlama” *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye’de Bellek Çalışmaları*, (Yayına Hazırlayan: Leyla Neyzi) İstanbul:Türkiye İş Bankası Yayınları, s.188-217.

**SUNULLAH İBRÂHİM'İN
ŞEREF ADLI ROMANININ
KURAMSAL YAPI VE
ELEŞTİREL GERÇEKLIK
AÇISINDAN ANALİZİ**

ÖLÜM
2

**Asiye
ÇELENLİOĞLU¹**

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi ace-
lenlioglu@gmail.com

GİRİŞ

Modern Mısır edebiyatında siyasî sürecin toplumsal hayata yansıyan yönünü dünya edebiyatındaki moda akımlarla hikâyeleştiren yazarlar, romanlarıyla kamuoyu oluşturma başka bir ifadeyle fikir önderliği yapma rolünü üstlenmişlerdir.

Mısır'ın Napolyon'un istilasıyla başlayan Batı ile teması, modern edebiyatın tohumlarını oluşturan tercüme hareketini başlatarak hikâye ve roman sanatının doğuşuna kapı aralamıştır. Klasisizm ve romantizm çizgisinde başlayan edebî hareketlilik en başarılı örneklerini 1940'lı yıllarda ülkenin içinden geçtiği tarihî ve siyasî sürece paralel olarak realizm akımının tesirinde vermiştir.

Abdurrahman eş-Şarkâvî, Necîb Mahfûz, Yusuf İdris gibi ilk dönem realist yazarlar toplumsal hayatı sosyal ve siyasî zeminde eleştirdikleri romanlarında betimlemişlerdir. “*Katı olan her şeyin buharlaştığı*” ve “*dünyanın küçük bir köy haline geldiği*” modern çağda, mutlak bilginin varlığına indirilen darbe, edebiyatın da çizgilerini yumuşatırken gerçeği hayalin yatağında büyüten postmodern, eleştiri niteliğini yitirme niyetinde olmadığını Sunullah İbrahîm’in² eserlerinde gösterir.

² 1937 yılında Kahire’de dünyaya gelmiştir. “O benim okulum” dediği babasının edebi gelişiminde tesiri büyüktür. Küçük yaşta okuma alışkanlığı kazanmış, 13 yaşında konusu mücevher hırsızlığı olan bir hikâye kaleme almıştır. Faruk el-Evvel lisesinde başladığı eğitimini es-Saidiyye lisesinde tamamlar. Ergenlikle birlikte okuma zevki değişen yazar “Genç Hikâye Yazarları” yarışmasında “Asıl ve Kopya” adlı hikâyesi ile üçüncü olur. Babasından ilham alarak oluşturduğu, ülkenin ileri gelenleriyle ilgili bilgi arşivi romanlarına da konu olur. 1952 yılı ülke tarihi kadar hayatın da önemli bir dönüm noktasıdır. İlk kez o yıl katıldığı sosyalist parti toplantısında tutuklanarak geceyi nezarete geçiren yazar bir hafta sonra ülke yangın yerine döndüğünde maarif bakanlığının dört yıllık üniversite bursu ödüllü yarışmasına hazırlanmakla meşguldür. Aynı yıl girdiği hukuk fakültesinde sosyal etkilere ilgisi devam eder. Hatıratında: “*Her ne kadar parti hakkında bir şey bilmesem de “Sosyalist Parti” adında bir duvar gazetesi hazırladım.*” diyen yazar aynı mahallede oturan fakülte arkadaşıyla bir de matbu bir gazete çıkarır.

Mısır'ın kısmen de olsa İngiltere vesayetinde olduğu 1937 yılında doğan Sunullah İbrahim, Cemâl Abdunnâsir, Enver Sedât ve Hüsnü Mübarek idaresinde yaşamış ve Mısır Baharı'nda aktif rol oynayan Kefâye hareketi üyesi olarak devrimin içinde yer almıştır. Romanlarında siyasî eleştiri zemini büyük yer tutan

Üniversite yıllarında edebiyat meclislerine ve Rûzu'l-Yusûf dergisine girip çıkarken Yusûf İdrîs, İhsân Abdulkuddûs, Salâh Hâfız gibi ülkenin ileri gelen edebiyatçılarıyla tanışır.

Hukuk fakültesinde arkadaşlarıyla kurdukları “Yeni Kültür” adlı kulübün faaliyetleri kapsamında düzenlenen, “ülkeye yabancı malların girişi” konulu panel sırasında tutuklanarak üç gününü nezarete geçirir.(1954) Bundan sonra aktif olarak siyaset yapmak isteyen yazar “Hidto” adıyla bilinen sol görüşlü örgüte katılır. Bir yandan gazetede yazmaya devam ederken 1959 yılında Cemal Abdunnâsir'in Komünist ve Marksist gruplara karşı düzenlediği baskınlarda tutuklanarak 1964 yılına kadar 5 yıl hapiste kalır. Hapishane tecrübesi yazara en güzel yüz eser arasında üçüncü sırada yer alacak Şeref adlı romanı için gözlem yapma fırsatı verir. Bu süre zarfında sadece kendi tecrübelerinden yola çıkarak değil arkadaşlarının da hayat hikâyelerinden esinlenerek hikâye ve roman yazmaya devam eder.

Özgürlüğe kavuşunca 1967 yılında Mısır Haber Ajansı'nda çalışmaya başlamış daha sonra Doğu Berlin'e giderek Demokratik Alman Cumhuriyeti'ne bağlı Alman Haber Ajansı'nda 1968 yılından 1971 yılına kadar çalışmıştır. Sinema ve televizyon okumak için gittiği ve 3 yıl kadar kaldığı Moskova'dan 1974 senesinde Kahire'ye döndükten sonra edebî ürünler vermeye devam eden yazar post modern romanlarda ironiyi öne çıkarmasıyla dikkat çekmektedir. Bkz. Sunullah İbrahim, Yevmiyyâtu'l-Vâhât, (Kahire: Daru'l-Müstakbe'l-Arabî, 2005), s. 8-11; 14; 38; Yazarın diğer eserleri: Tilke'r-Râiha (Bu Koku, 1966 yılında yazılmış ancak 1986 yılında yayınlanmıştır.), İnsân es-Seddü'l-Âli (Seddü'l-Âli İnsanı, 1967), Hudûdu -Hürriyeti'l-Tabîr (İfade Özgürlüğünün Sınırı, 1973), Necmetu Ağustos (Ağustos Yıldızı,1974), el-Lecne (Komisyon, 1981), Yevmun Âdet el-Memleketu'l-Kadîme (Eski Ülke Döndüğü Gün,1982), el-Yerakâtu fi Dairetin Müstemirre (Tırtılın Döngüsü, 1982), İndemâ Celeset el-Ankebut Tenteziru (Örümcek Oturup Beklerken, 1982), el-Delfin Ye'ti inde'l-Gurûb (Yunus Gün Batarken Gelir, 1982), el-Hayâtu ve'l-Mevtu fi Bahrin Mülevven (Renkli Denizde Hayat ve Ölüm, 1983), Beyrût Beyrût (Beyrut Beyrut, 1984), Zât (Benlik 1992), Şeref (Şeref, 1997), Verdetün (Gül, 2000), Et-Telessus (Sinsilik, 2003), Yevmiyyâtu'l Vâhât (Vaha Günlüğü, 2005), Amerikanlı (Amerikalı, 2007), el-İmâme ve'l-Kubbea (İmamlık ve Şapka, 2008), el-Kanûnû'l-Fransî (Fransa Tarihi, 2008). Bkz. <http://www.divanalarab.com/spip.php?article2168>.

Sunullah İbrahim, özellikle kapitalizme karşı tavrıyla dikkat çeker. Her ne kadar *Şeref* romanı (1997) Arap edebiyatı mahfillerinde mekân itibarıyla zindan edebiyatının en güzel örneklerinden sayılsa da eleştirel içeriği bakımından ideolojik bir roman olma özelliğine sahiptir.

Roman Tekniği

Genelde Ortadoğu ülkeleri özelde Mısır'ın yüzyıllar süren bağımsızlık mücadelesi 20. yüzyılın ikinci yarısında yerel yöneticilerin otoriter yönetimi altında demokrasi talebine dönüşmüş, bu farkındalığın oluşmasında fikir önderlerinin büyük tesiri olmuştur.

Mısır tarihinde Urâbî Paşa, Sa'd Zağlul, Abdunnâsır gibi siyasi önderlerin toplumsal zeminde sözcüsü sayılan edebiyatçılar, halkı bu değerlere motive etme ya da siyaseti toplum lehine sevk etme gayretiyle oluşturdukları eserleriyle arabulucu rolü üstlenmişlerdir.

Özellikle edebiyatın bu konu etrafında şekillendiği dönemi “realist dönem” olarak ifade etmek mümkündür. Realizmin toplumcu ve eleştirel gerçeklik başlığında hayata ayna tutan yönü romanı değişimin baş aktörlerinden biri haline getirirken, içerdği malumat değişimin evrensel sonuçlarına ulaşmada etkili olmuştur.

Hayatı ve insanı akıl ve madde ile sınırlayan pozitivism ve determinizm bir noktadan sonra insanın yeni arayışlara yönelmesine neden olmuş, yalnızlaşan insanın iç dünyasına yolculuğu edebiyat ve sanatta sembolizm, empresyonizm, sürrealizm ve varoluşçuluk gibi akımlarda ifadesini bulmuştur.

21. yüzyılda modernliğin sarsılan otoritesiyle, tekelci zihniyetin yegâne doğru kabul ettiği pozitif bilimlerin ve bunun kaynağı kabul edilen Batılı değerlerin sorgulanması, yerelin önem ve değerinin artmasına neden olmuştur.

*“Değişim ile adeta özdeşleşen modernite eleştiriye değişimin aracı olarak kullanır ve farklı olanı terakki düşüncesi içinde eritir.”*³ Modernitenin sosyal zeminde tek tipleştirilmeye, siyasî ve ekonomik alanda liberalizm ve kapitalizme dayanmasına karşı Frankfurt Okulu⁴ olarak ifade edilen eleştirel ekol, büyük anlatıları ve evrensel bütünlüğü reddederek tek bir gerçek ve anlam yerine, çoklu gerçek ve farklı anlamları, evrensel kültür yerine çoğulcu bakış açısının varlığını kabul etmiştir.

Realitenin tersine postmodern sanatı oyunlaştırırken “merkezleri yıkmaya, ironi ve parodi kullanma, metin içine eleştirel politik, sosyal yorumlar yerleştirme, kendi sürecini romanın asıl süreci olarak gösterme, roman kahramanlarının birer hayal ürünü olduğunu açıklama, alternatif dünyalar yaratma, efsaneleştirme ögesini vurgulama, metinler arası kullanma, boş ve kara sayfalar koyma, hiç sayfa düzeni koymama, anlatılan öyküyü bitiremememe...”⁵ şeklinde sayılan özelliklerle temayüz eder.

³ İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, (Ankara: Akçağ Yayınları, 2006), s. 155.

⁴ Frankfurt Okulu, 1923 senesinde Almanya’da kurulmuş olan ve sosyoloji, tarih, felsefe, siyaset bilimi ve müzik gibi farklı bilim disiplinlerinden insanlardan teşekkül eden Toplumsal Araştırma Enstitüsü’nün düşünce akımı olarak ifade edilmesidir. Bu okulun genel metodolojik yaklaşımı “eleştirel teori” olarak da isimlendirilir.

⁵ Serpil Oppermann, “Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve “Gerçeklik” / “Yazı” İkilemi”, *Littera*, C: 3, Ankara 1992, s. 246-259.

Dünya edebiyatında ideolojik bir arka plan üzerinde yükselen edebiyat akımları, Rönesans, Reform hareketleri ve Sanayi devrimleriyle siyasî ve toplumsal evrimin liderliğini üstlenen Batı'da şekillenirken, Ortadoğu devletlerinde söz konusu akımların hâkimiyeti, kendi dinamiklerinden kaynaklanan şartlarda ve zamanda gerçekleşmiştir.

Söz konusu bölgede, demokratik yapılanmanın istikrar bulamaması ve otoriter rejimlerin demir yumruk yönetimi nedeniyle edebiyat postmodern çizgilerine rağmen eleştirel gerçekliğin hakimiyetinden kurtulamamıştır. Bu anlamda Sunullah İbrahim'in söz konusu romanı satir, post modern ve gerçekçilik öğeleriyle melez bir yapı sergilemektedir.

Eleştirel bir tür olan satir, belirli bir toplumsal koşulda ortaya çıkan özgül sorunlara yönelirken, eleştirdiği nahoş durumu daha da yoğunlaştırarak teşhir eder. Bu nedenle satirin kurgusu parçalanmış bir kurgudur, bütünlük taşımadığı gibi bir çözüme de yönelmez.⁶ Satirin “dış dünyaya göndermede bulunduğu” hususu dikkate alındığında post modern metinlerin “yorumu ve dış dünyayı tartışmayı reddeden” tutumundan radikal bir biçimde ayrıldığı görülecektir.⁷

Satirin kullandığı bir teknik olan ironinin temel özelliği, ironistin ya da gözlemcinin duruma ilişkin algısıyla, ironinin kurbanının aynı olaya ilişkin algısının bir arada sunulmasıdır.⁸ Kullandığı diğer bir teknik olan groteskin

⁶ Kernan Alvin, *The Plot of Satire*, (New Haven and London: Yale University Press, 1965), s. 68.

⁷ Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni*, (İstanbul: İthaki Yayınları, 2016), s. 191.

⁸ Cebeci, *age*, s. 191.

amacı ise ele aldığı şeyi küçük düşürme ve şişirilmiş imgelerin balonunu söndürmedir. Üst seviyeden unsurlarla “dışkılama”, “çiftleşme”, “gaz çıkarma” gibi vücut işlevlerini bir araya getirir.⁹ Dilin nasıl kullanıldığı da satır için çok önemlidir. Kullandığı dil eleştirdiği toplumun karmaşasını yansıtır.

Satirik romanın yukarıdaki özelliklerini taşıyan eserde postmodern ve eleştirel gerçeklik özellikleri de görülmektedir. 545 sayfa 3 bölüm ve 19 fasıldan oluşan romanda yazarın kullandığı dil ve anlatım yöntemi oldukça karışıktır. Eleştirdiği el-İnfıtah politikasına paralel olarak metinde İngilizce, Türkçe, Fasîh Arapça ve yerel ağız oldukça yaygın olarak kullanır. Betimlediği eşyaların mutlaka markasını zikreden yazar, böylelikle eleştirdiği ekonomik programa telmihte bulunur.¹⁰

1990’lı yıllarda Mısır toplumsalını konu edinen romanda hikâyesi anlatılan Şeref adlı gencin kurgudaki rolü, karakter gelişiminde derinlikten ziyade yazarın hedeflediği anlatının -sıradan- bir parçası olmaktan ibarettir. Giriş, gelişme ve sonuç şeklinde bir planın olmadığı romana postmodern romanın başka bir özelliği olan kolaj damgasını vurmuştur. Tutuklu Remzi Bartrus’un notları arasında bulunan otobiyografi ile ülke gündemine dair kaleme aldığı tiyatro metni, roman içerisinde büyük yer tutmaktadır. Yansıtmacı, ve postmodern romanın ortak özelliği olan metinler arasılık söz konusu sayfalarda eleştiri unsuru olarak kullanılmıştır. Özellikle romanı toplumsal ilerleme unsuru gören yansıtmacı yazarlar, bu yöntemle sahip oldukları kültürel

⁹ Cebeci, *age*, s. 196.

¹⁰ “Levis gömlek, Rayban gözlük, Swatch saat...” Bkz. Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 10.

donanımdan istifade ederek sanat, felsefe, tarih sosyoloji, psikoloji gibi alanlara ait pek çok bilgiyi roman kurgusu içine yerleştirmişlerdir.¹¹ Roman söz konusu özellikleriyle satirik postmodern ayrımını güçleştirmekte, sahip olduğu eleştirel bakış açısıyla melez özellik kazanmaktadır.

Farklı anlatım tekniklerinin kullanıldığı romanda geçişler çok sıktır. Yazarın diğer romanlarında da gördüğümüz “komik” üslup eserin geneline hakimdir.¹²

Romanda olay akışı

Sunullah İbrahim romana Eşref Abdulazîz Süleymân ya da annesinin ona hitap ettiği şekliyle Şeref adlı, 20’li yaşlarda bir gencin hikâyesiyle başlar. Orta halli bir ailenin çocuğu olan Şeref, liberal ekonominin bir sonucu olan dünya markalarının kuşattığı pazara gençlerin tutkusunu sembolize eder.

¹¹ Hakan Sazyek, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, *Hece: Türk Romanı Özel Sayısı*, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 509.

¹² “Sabri’nin, uyluğunun üzerine ayağını koymasıyla, daldığı derin uykudan endişe içinde uyandı. Horlamasını duyunca bunu, uykusunda farkında olmadan yaptığını anlayarak rahatladı. Bacağı üzerinden atarak neredeyse idrar kovasına değecek kadar ondan uzaklaştı. Başucundaki ayakkabıların, koğuştakilerin midesinde iyice mayalanan yemeğin ve kovadan gelen idrarın kokusu çok rahatsız ediciydi. Batşa’nın başı çektiği, görülen rüyaya göre ritmi değişen horultudan, yenen yemeğin türüne göre çeşitlenen gaz sesinden, bekçilerin varlıklarından haberdar etmek ve korkularını yenmek için sayım esnasında çıkardıkları gürültüden müteşekkil orkestradan fırsat buldukça uykuya teslim oluyordu.” Sunullah İbrahim, *Şeref*, s.68 “Altın çerçevevi gözlük takan tutuklunun yediği tokadın faydası hemen gözükte. Herkes, çavuşa vermek için sigara toplayan koğuş nöbetçisinin emirlerini yerine getirmekte acele ediyordu. Toplama işini bitiren çavuş tek kelime etmeden, kapıyı açık bırakarak çıktı. Ne Batşa ödenen vergiyle ilgili bir söz söylemiş ne de yeni gelen tutuklular bir açıklama istemişti. Nasıl olsa onlar zaman geçtikçe bunun yeni gelenlerden alınan resepsiyon ücreti olduğunu anlayacaklardı.” Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 52.

Şeref, Adidas, Nike, Levis, Swatch ve Rayban gibi markaların vitrinleri donattığı çarşıda eğlenerek yürürken, beğendiği ürünlerden hayalinde kombinler oluşturur. Cebindeki az bir parayla ne yapacağını uzun süre düşündükten sonra gitmeye karar verdiği sinemada John adlı İngiliz turistle tanışır. Sinema çıkışı onu evine davet eden John, altın kolyesini hediye ettiği Şeref'i taciz eder. Kendini savunmak için kafasına vurduğu eşyayla John'un ölmesine neden olan Şeref tutuklanır.

Mısır edebiyatında yansıtmacı romanların temel eleştirisi unsurlarından biri olan hapisane, söz konusu romanın mekânı olmakla uyuşturucu, cinsî düşkünlük, rüşvet, suç çeşitleri, zindan hayatı ve işkenceye dair çok fazla malumat içermektedir.

Dış dünyadaki tabakalaşmanın bir benzeri olarak zengin ve fakir ayrımına işaretle “kral koğuşu” ve “askerî koğuş” olarak ikiye ayrılan zindanda kral koğuşundakilerin temizliğini askerî koğuşta bulunanlar yapar. Üç paket sigara karşılığında istedikleri gibi giyinip istediklerini yiyebilen kral koğuşu sakinlerinin aksine askerî koğuşta kalanlar hapisane kıyafeti giymek ve karavanadan yemek zorundadır.¹³

Ailesinden para yardımı olacağı güne kadar askerî koğuşta kalan Şeref, tutuklular arasında geçerli “yeni gelen kapı eşiğinde yani idrar kovanı yanında kalır”¹⁴ kuralı gereğince koğuştaki yerini alır. Temiz su içmek de dâhil yapmak istediği her şey için koğuş nöbetçisine hapisane para birimi olan sigaradan belirlenen miktarda

¹³ Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 46-47.

¹⁴ Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 51.

vermek zorundadır.¹⁵ Akşamları kâğıt oynayıp radyo dinleyerek, aralarında sohbet ederek vakit geçiren tutuklular gündüz kendi koşullarıyla kral koğuşunu temizlemekle yükümlüdür

Çıkarıldığı ilk mahkemede, İngiliz turistin evine hırsızlık yapmak için girdiği ve onu taammüden öldürdüğü gerekçesiyle tutukluluğuna karar verilen Şeref'in davasıyla ilgili gelişmelere yer verilmeyen romanda akış, Şeref'in zengin koğuşuna geçince tanıştığı eczacı Remzi Batrus üzerinden sağlanır.

Futbol maçı izlemek için koridora televizyon konulmasına karşı çıkan İhvân'la tutuklular arasında çıkan arbede¹⁶ sonrası, asayişî sağlamak için yapılan aramada idarenin eline geçen Batrus'a ait gazete küpürleri, günlük ve tiyatro metni kolaj yöntemiyle romana yerleştirilmiştir.

Yabancı bir şirkette çalıştığı sırada, çok uluslu şirketlerin pazarı haline gelen üçüncü dünya ülkelerinin rüşvet, baskı ve yolsuzlukla sömürüldüğüne şahit olan Remzi Batrus, aynı şey kendi ülkesi için söz konusu olduğunda karşı çıkmak ister. Çalıştığı şirketin Mısır'da inşa ettiği fabrikada yeterli güvenlik önemleri almamasından rahatsız olup bu duruma engel olmaya çalışırken tuzağa düşürülmüştür. Koğuşta bütün gününü gazete ve kitap okuyarak geçiren, kestiği gazete kupürlerini biriktiren Batrus, mahkûmları sosyal ve siyasi gündeme dair bilgilendirmeye çalışır. 1973 Harbi kutlamalarında idarenin içeriğine bakmaksızın sahnele-

¹⁵ Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 53.

¹⁶ Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 227.

mesini istediği tiyatro oyunu sonrası tekli hücreye alınmış ancak bildiği şeyleri yüksek haykırmaya devam etmiştir.

Mekân olarak neredeyse tamamı zindanda geçen romanda tutukluların yeme, içme, dinlenme, temizlik adabıyla hayat hikâyelerine dair anlatı çok yer tutmaktadır.

Babasının felç geçirmesi üzerine yaşadığı maddi sıkıntı nedeniyle sigara ve yemek parası için vücudunda uyuşturucu saklamayı kabul eden Şeref, namusunu korumak için girdiği hapisanede ıslah olmak yerine daha fazla suça bulaşır. Roman kahramanının adı, hapse girme nedeni ve roman sonunda bedenini temizleyerek kendini eşcinsel ilişkiye hazırlanması oldukça ironiktir.

Eleştiri Hedefleri

Siyasi Eleştiri

Sunullah İbrahîm 1997 yılında yayınladığı *Şeref* adlı romanında daha önceki romanlarında takip ettiği çizgiye sadık kalarak siyasî yapının toplumsal hayatta meydana getirdiği olumsuzlukları ironik bir dille eleştirmeye devam eder. 1952 Hür Subaylar Darbesi'nden sonra Cemâl Abdunnâsır'ın izlediği sosyalist politika, Arapların liderliğine soyunan ülkenin İsrail'le zafer-yenilgi çizgisinde devam eden ilişkisi, ülke ekonomisinde belirleyici etken olmuştur. O'nun uyguladığı ithal-ikameci ekonomik program zamanla dövize olan ihtiyacı artırırken 1975'e kadar kapatılan Süveyş Kanalı'nın gelirinin kesilmesi ülke ekonomisinde dar boğaz yaratmıştır.¹⁷

¹⁷ Daha fazla bilgi için bkz. William L. Cleveland, *Modern Orta Doğu Tarihi*, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008), s. 376.

1970 senesinde Abdunnâsır'ın ölümüyle yönetime gelen Enver Sedat bu dar boğazdan kurtulmak için yeni bir politikayı gündeme getirir. O zamana kadar yabancı unsurlara kapalı olan ekonomi, Arap yatırımcılara açıldığı gibi Bakanlar Kurulu kararı ve cumhurbaşkanının onayladığı durumlarda Arap olmayan sermayenin de yerli sermayeyle aynı haklara sahip olmasına izin verilecektir.

Takip edilen bu ekonomik reformun en ileri adımı Sedat'ın 1974 yılında açıkladığı “el-İnfîtâh” adı verilen, devletin ekonomideki rolünü azaltarak özel sermayeyi ekonominin içine sokma ve dışa açılma suretiyle ülkeye ithal ürünlerin girişini kolaylaştırma politikası olmuştur. 1980 yılında düzenlenen suikast sonucu hayatını kaybeden Enver Sedat'ın yerine gelen Hüsnü Mübârek de dışa açılma politikalarının yanında yer almıştır.¹⁸

Sunullah İbrahîm, romanda bir yandan ülkeyi yabancı malların pazarı haline getirdiğine inandığı el-İnfîtâh politikasını eleştirirken diğer yandan Mısır halkını bu pazarın bağımlı müşterisi olmakla eleştirir. Toplumda gittikçe yaygınlaşan rüşvet, yolsuzluk, cinsî düşkünlük gibi konular da romanın eleştiri hedefleri arasındadır.

Uluslararası markaların pazarı haline gelen üçüncü dünya ülkelerinde üretici şirketlerin rüşvet ve yolsuzlukla bürokratik engelleri aştıkları düşüncesinin yanında düşük faizli kredi kullanarak büyük kâr ettikleri tezinin vurgulandığı romanda yazar bu tezi gazete kupürleriyle desteklemeye çalışılır.

Tarihi geçmiş gıdaların, güvenilirliği yeterince kanıtlanmamış zirai ilaçların piyasaya sürülmesi, ülkede

¹⁸ Özlem Tür, “Mısır’da Ekonomik Kalkınma Çabaları”, *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, No: 41, Ekim 2009, s. 189.

ihtiyacı karşılamaya yetecek kadar üretilmesine rağmen yurt dışından çimento ihraç edilmesi, yabancı sigara ithalat anlaşması imzalandığı sırada Mısır sigara fabrikasının yanması, halkın ihtiyacı olan gıda tarımı yerine Batı'nın artan et ihtiyacı için yem üretimine öncelik verilmesi, gazete küpürlerinden öğrendiklerimiz arasındadır.¹⁹

Batrus'un yazdığı, 1973 Mısır-İsrail Savaşı anısına düzenlenen anma toplantısında sergilenen tiyatro 1948, 1956, 1967 ve 1973 harplerinde şehit olmuş asker ve polislerin mücadelesini anlatan diyaloglarla başlamış, bedeninin yarısını kullanamayan bir gazinin, savaş mağdurlarının bakımını üstlenen bir cemiyetin toplanan yardım paralarını sahiplerine ulaştırmadığı suçlamasıyla sahne eleştirisi platformuna dönüşmüştür.

Tiyatroda eleştirilen konular arasında; Mısır pazarını paylaşan zengin iş adamları, Abdunnâsır'ın millileştirme politikasının tersine Enver Sedat ile başlayan özelleştirme politikası²⁰, İsrail tarafından Filistin topraklarının işgali²¹, Amerika'nın Saddâam Hüseyin'i Kuveyt'i işgale teşvik edip ardından Irak'ı vurması²², savaşın Arap ülkelere verdiği maddi zarar²³, körfez ülkelerinde petrol zengini iş adamlarının sömürdüğü işçiler²⁴, Doğu'nun teknolojiyi üretmek yerine ithal etmesi²⁵, Mısır halkının ihraç edilen ürünlere ihtiyacı olduğuna inandırılıp pazarın

¹⁹ Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 251.

²⁰ Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 291.

²¹ Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 354-358.

²² Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 371.

²³ Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 377.

²⁴ Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 379.

²⁵ Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 381-388.

hareketlendirilmesi²⁶, serveti elinde tutan az sayıdaki zenginin aksine halkın yaşadığı fakirlik²⁷, devletin İsrail ile ilişkisine göre değişen ülke ekonomisi²⁸, toplum sağlığına zarar veren fabrikaların üçüncü dünya ülkelerinde kurulması²⁹ yer almaktadır.

Sosyal Eleştiri

Mısır edebiyatında sosyal hayatı betimleyen gerçekçi romanların muhteviyatında yer alan rüşvet, hukuksuzluk, uyuşturucu, dinî istismar ve cinsel sapkınlık söz konusu romanın da eleştiri hedefleri arasındadır. Sunullah İbrahîm romanına mekân olarak zindanı seçmekle suç unsurlarını geniş yelpazede değerlendirme imkânı bulurken özellikle vurgulamak istediği konu rüşvet ve yolsuzluktur. Tabii olarak hırsızlık, adam öldürme, sahte çek ve tecavüz³⁰ gibi unsurların her toplumda görülebilmesine rağmen kapısında “ıslah ve terbiye” yazan bir müessesede uyuşturucu ve rüşvetin alenen kullanılması bir ironi oluşturur.

Akşam sohbetlerinin temelini oluşturan konular, Şeref'e sırlar ardındaki dünyanın kapısını aralamıştır. Hapishanede paranın bir öneminin kalmadığını düşünürken, neredeyse her sorunun parayla çözülebileceğini öğrenir. Bekçi 5 cüneyhe bütün gün hücrenin kapısını açık bırakabildiği gibi hapishane doktoru 50 cüneyhe tutukluyu hastaneye sevk ederek hafta sonunu dışarıda geçirmesini sağlayabilmektedir. 100 cüneyhe viskiden tutun da uyuşturucuya kadar bütün yasaklı

²⁶ Sunullah İbrahîm, *Şeref*, s. 294.

²⁷ Sunullah İbrahîm, *Şeref*, s. 397, 401.

²⁸ Sunullah İbrahîm, *Şeref*, s. 419-420.

²⁹ Sunullah İbrahîm, *Şeref*, s. 433.

³⁰ Sunullah İbrahîm, *Şeref*, s. 59-65.

ürünlerin içeriye sokulması mümkündür. Birkaç bin cüneyh hasta ya da deli raporu alarak önce deliler hastanesine oradan da topluma karışmak için yeterli olacaktır.³¹

Yazar hukukun temininde ve suça eğilimde iktisadî konunun önemine dikkat çektiği satırlarda Mücahid adlı tutuklu gencin hikâyesini anlatır. Yorgunluktan sızıp kaldığı bir köşkün bahçesinde evin hanımı tarafından bulunmuş, acil ihtiyaçlarını gideren hanımefendi ona 4 yaşında oğluyla ilgilenmesi için köşkte kalmasını teklif etmiştir. Kısa bir süre sonra oğlanı öldürerek kaçan genç yakalandığında, cinayeti, bir ailenin geçimine yetecek miktarda yiyecek tüketen köşkün köpeğiyle, çocuğun 5 feddan arazi pahasındaki bisikletine sinirlenerek işlediğini söyler.³²

Zengin suçlu olsa bile beraat ederken Şeref gibi fakirler suçsuz olduğu halde mahkûmdur.³³ Namusunu korumak için girdiği hapisanede uyuşturucu ticaretine alet olması ve romanın sonunda kendini eşcinsel ilişkiye hazırlaması hapisanenin ıslah müessesesi olmaktan çok suç işlemedeki rolüne işaret eder.

Dinî Eleştiri

Mısır edebiyatında romanların eleştiri konularından biri olan aşırı dincilik söz konusu romanda kadın ve yönetim ana başlığında temellendirilirken, İhvân üzerinden kritize edilmiştir. Yazarın “sakallılar” ifadesiyle işaret ettiği İhvân mensupları, kendilerine tahsis edilmiş

³¹ Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 107-108.

³² Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 73.

³³ Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 60.

mutfakta dışarıdan gelen erzakla pişirdikleri yemeği yerken zamanı namaz, spor ve dinî eğitim şeklinde tanzim ederler.³⁴ Cuma günü cemaatle kılınan namazın ardından liderleri Şeyh İsmâ yaptığı sohbetlerde kadınların erkeklerle bir arada bulunmasını eleştirirken, yönetim şekli olarak halifelîği savunur.

*“Kim insan eliyle yapılmış bir kanunla hükmetmek isterse kendine Allah’ın kullarına bahşettiği bu dünyadan başka bir dünya arasın. İslâm kanunlarının uygulanması emrini yerine getirmeyi hedeflemiş bir toplum canı pahasında da olsa bundan vazgeçmemeli.”*³⁵

*“Şeyh, kadınların erkeklerle baş başa kaldıklarında, kokularıyla onları etkileyerek zinaya sürükleyebilecekleri ihtimaline karşılık, dışarıda çalışmalarının sakıncalarından bahsetti. Elbette evde kalmalarının da belli kuralları vardı. Konuya dair bildiği hadisleri sıraladı: ‘Kırbacı evdekilerin görebileceği bir yere asın ki bu onları terbiye etsin.’, ‘Eğer secde etmeyi emredebilseydim, kadına üzerindeki hakkı nedeniyle, kocasına secde etmesini emrederdim.’, ‘Kadın kocasının hakkını yerine getirmedikçe iman etmiş olmaz.’”*³⁶

Şeyh, cemaate yasaklamasına rağmen zaman zaman başka koşullarda sigara içerken, bir keresinde Şeref’e, vaazlarında söylediği sözlere duyduğu tereddüdü fısıldar:

“Efendimiz Ayşe, Peygamberimiz döneminde yönetim ve fıkıh ile ilgilenmedi mi? İmam Ebu

³⁴ Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 200, 209.

³⁵ Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 204.

³⁶ Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 205.

Hanife kadına cinayetle ilgili konular dışında yargı hakkı vermedi mi? Kadınlı erkekğin bir arada bulunmasının yasaklandığı yerler üniversite gibi halka açık yerler mi yoksa insanlardan izale oldukları ortamlar mı?

*Peygamber döneminde insanlar taştan yapılmış para kullandığına göre onun sünnetini uygulamak için cüneyh yerine taş para kullanmalı ve onun yaptığı her şeyi yapmalı mıyız?*³⁷

Maç izlemek isteyenler için koridora televizyon yerleştirilmesine karşı çıkması, günah olduğu düşüncesiyle hapishaneye gelen gazete ve dergideki resimleri kesmesi, yazarın cemaate yönelik eleştirileri hedefleri arasındadır.

Devlet büyükleri ile irtibatı zindanda Şeyhe konfor sağlarken, onların gizli işlerine dair tuttuğu arşivi istediği kapıyı açmasını kolaylaştırmaktadır.³⁸

Yazar, aşırı dinciliğe işaretle Abdulfettâh adlı bir tutuklunun, Kahire’de edebiyat eğitimi aldıktan sonra köyüne dönen bir gence dair anlattığı hikâyeyi serdedir:

Abdulfettâh’ın köyündeki eski camide imamlık görevini üstlenen amcası, arta kalan vakitlerde tarlada çalışmak suretiyle kendi işleriyle ilgilenmektedir. Tahsilini bitirip köye dönen söz konusu genç, uzun sakalı ve cübbesiyle hilafetin tesisi ve Allah’ın emirlerini tatbik etmenin zaruretine dair konuşmaya başlar.

Namazda özel ritüeller gerçekleştiren bu genç, köylünün matem ve mutluluk günlerinde tertip ettiği mevlidi ve kabirlerin duvarla örülmesini yasaklar.

³⁷ Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 206.

³⁸ Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 208.

Köydeki bekçiden başlayarak bütün yöneticilere karşı cihat emretmiş, Tarım Derneği'ndekilerle ve Hıristiyanlarla bir araya gelmeyi yasakladığı gibi eğitim için evden çıkan kadınlara da karşı çıkmıştır.

Şeyh, genci aşırılıkla suçlarken genç de şeyhe dinî emirleri yerine getirmediği suçlamasında bulunur. Körfez Savaşı'ndan sonra işsiz kalan aylak tabakayla köyün gençlerinden oluşan destekçilerin arasında Emir lakabıyla anılmaya başlamıştır.

Bir gün Şura meclisinde aldığı bir kararla devletten maaş alarak faize bulaştığı, İslâm'ın temellerinden biri olan cihadı inkâr ettiği için şeyhin dinden çıktığını ilân eder. Yatsı namazından sonra saldırıya uğrayan Şeyh, polise şikâyet etmeye cesaret edemezken genç bir fetva daha çıkararak dünyalık amaçlar için inşa edilen mescitte namaz kılmanın caiz olmadığını ilân eder.³⁹

Mısır'da dinî oluşumların başında gelen İhvân'a dair bu yönlü açık eleştiriye ilk defa Sunullah İbrahim'in söz konusu romanında rastlarız. Realist yazarlardan Şarkâvî, Yusuf İdris, Necib Mahfuz, Âla el-Asvânî dinde tahrife dair benzer eleştiride bulunsalar da bunu bir cemaate nispet etmeden yapmışlardır. Söz konusu eleştirilerin doğru ya da yanlış olmasıyla ilgili hükmü konunun uzmanları verecektir.

Sonuç

Modern Mısır Edebiyatında fikrî alt yapıyla bağıntılı olarak farklı akımların tesirinde ürün veren roman sanatı 1940'lı yıllarda realizm hâkimiyetinde gündemi sornsallaştırırken, gerçeğin buharlaştığı 21. yüzyılda da

³⁹ Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 155.

postmodernizmin çoklu bakış açısında farklı tekniklerin bir arada kullanıldığı bir yapıya bürünmüştür. Şu kadar var ki Orta Doğu gibi istikrar bulmayan bir coğrafya da edebiyatı toplumsal gelişme aracı olarak gören yazarların vaz geçemediği eleştiri bu yeni formun satirik ve realist öğelerle izdivacına neden olmuştur.

Bu örneklerden biri olan Sunullah İbrahim'in *Şeref* (1997) adlı romanı, giriş, gelişme ve sonuç biçiminde ilerlememesi ve ironik üslubu nedeniyle postmodern ve satirik romanın ortak özelliğini taşıyarak ikisi arasındaki ayrımı güçleştirmektedir. Dilindeki karmaşa, eleştiri şekli, ve zindan betimlemelerinde kullanılan grotesk tekniğiyle satirik üslup kazanan roman üst kurmaca ve kolaj tekniği ile postmodern özellik göstermektedir. Mısır'da istikrar bulmayan sosyal ve siyasî sürecin sonucu diyebileceğimiz yansıtmacı kuram belgeleme yöntemi ile karşımıza çıkarken, melez özellik taşıyan eser en iyi yüz Arap romanı arasında üçüncü sırada yer almaktadır.

545 sayfa, 3 bölüm ve 19 fasıldan oluşan romanda yazarın kullandığı dil ve anlatım yöntemi oldukça karışıktır. Eleştirdiği el-İnfîtâh politikasına paralel olarak metinde İngilizce, Türkçe, Fasih Arapça ve yerel ağız oldukça yaygın olarak kullanır. Betimlediği eşyaların mutlaka markasını zikreden yazar, böylelikle eleştirdiği ekonomik programa telmihte bulunur.⁴⁰

1990'lı yıllarda Mısır sosyal ve siyasî hayatını konu edinen romanda hikâyesi anlatılan Şeref adlı gencin kurgudaki rolü, karakter gelişiminde derinlikten ziyade

⁴⁰ “Levis gömlek, Rayban gözlük, Swatch saat...” Bkz. Sunullah İbrahim, *Şeref*, s. 10.

yazarın hedeflediği anlatının -sıradan- bir parçası olmaksızın ibarettir.

Romanda hapisane, hayatın bir minyatürü olarak kurgulanırken zengin-fakir, güçlü-zayıf, nesihî-müslim, dindar-ehli dünya karakterlerden oluşan karakter kadrosunda, hikâyenin öne çıkardığı bariz bir tiplere yoktur. Hikayesi anlatılan Şeref, gelişmiş ülkelerin tüketim mallarının egemen olduğu pazarda, bu eşyalara meftun bir gençtir. Yazar, söz konusu ülkelerin amaçlarına ulaşmak için kullandıkları medyayla, görünüşleri ve modayı sosyal statünün bir işareti haline getirdiğini eleştirirken onu, bu ideolojinin kurbanı olarak takdim eder.

Sunullah İbrahîm, romanda bir yandan ülkeyi yabancı malların pazarı haline getirdiğine inandığı el-İnfîtâh politikasını eleştirirken diğer yandan Mısır halkını bu pazarın bağımlı müşterisi olmakla suçlar. Toplumda gittikçe yaygınlaşan rüşvet, yolsuzluk, cinsî düşkünlük gibi konular romanın eleştiri hedefleri arasındadır. Bütün bunların, kapısında “ıslah ve terbiye” yazan adli bir kurumda yaşanması ayrıca ironidir. Romanda, aşırı dinci unsurları İhvân üzerinden eleştiren yazar, bunu din devleti ve kadının toplumdaki yeri başlığında temellendirir.

Yazarın ilk birkaç sayfa dışında romanına dekor olarak zindanı seçmesi 1959 yılından 1964 yılına kadar hapiste kaldığı 5 yıllık sürede kazandığı tecrübe ve aşinalıkla betimlediği sahnelerde Mısır gerçekçi romanlarından öğrendiğimiz sosyal hayatın parmaklıklar arkasını görmemize imkân sağlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Alvin, K. (1965). *The Plot of Satire*. New Haven and London: Yale University Press.
- Cebeci, O. (2016). *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cleveland, L. W. (2008). *Modern Orta Doğu Tarihi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Çetişli, İ. (2011). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- İbrahim, S. (1981). *Şeref*. Beyrut: Daru'l-Kelime.
- Oppermann, S. (1992). "Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve "Gerçeklik" / "Yazı" İkilemi", *Littera, C: 3*, Ankara 1992, s. 246-259.
- Sazyek, Hakan. (2002). "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler", *Hece Romanı Özel Sayısı*, s. 493-509.
- Tür, Ö. (2009). "Mısır'da Ekonomik Kalkınma Çabaları", *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, No: 41, s. 183-194.

Elektronik Çevrimiçi Kaynaklar

- <http://www.diwanalarab.com/spip.php?article2168> (Erişim tarihi: 09.11.2019).

**POSTMODERN BİR
ROMANDA İRONİK
ELEŞTİRİ**

**SUNULLAH İBRÂHİM'İN
EL-LECNE ROMANI**

**BÖLÜM
3**

Asiye ÇELENLİOĞLU¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
acelenlioglu@gmail.com

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılmasından sonra geçirdiği siyasî süreç sonunda, 1952 yılında yerel yöneticilerine kavuşan Mısır, diğer Orta Doğu ülkelerinde olduğu gibi, güçlü devletlerin örtülü müdahalesine maruz kalarak siyasî hayatına devam etmiştir. Uzun yıllar sosyalist ya da komünist gurupların açık ve gizli siyasetinin etkili olduğu Mısır'da resmî ideoloji olarak benimsenen Arap sosyalizmi, Enver Sedat'ın iktidarıyla yerini liberalizme bırakmıştır. Ekonomik güçlerin pazarı haline gelen bu yapılanmada pay elde etmek isteyen yerli iş adamları ve uluslararası şirketler *el-Lecne (Komisyon)* adlı romanın konusunu oluşturur.

Sunullah İbrâhîm'in² 1981 yılında okuyucu ile buluşan söz konusu romanı, Mısır siyasî tarihinde “el-

² 1937 yılında Kahire'de dünyaya gelmiştir. “O benim okulum” dediği babasının edebî gelişiminde tesiri büyüktür. Küçük yaşta okuma alışkanlığı kazanmış, 13 yaşında konusu mücevher hırsızlığı olan bir hikâye kaleme almıştır. Faruk el-Evvel lisesinde başladığı eğitimini es-Saidiyye lisesinde tamamlar. Ergenlikle birlikte okuma zevki değişen yazar “Genç Hikâye Yazarları” yarışmasında “Asıl ve Kopya” adlı hikâyesi ile üçüncü olur. Babasından ilham alarak oluşturduğu, ülkenin ileri gelenleriyle ilgili bilgi arşivi romanlarına da konu olur. 1952 yılı ülke tarihi kadar hayatın da önemli bir dönüm noktasıdır. İlk kez o yıl katıldığı sosyalist parti toplantısında tutuklanarak geceyi nezarete geçiren yazar bir hafta sonra ülke yangın yerine döndüğünde maarif bakanlığının dört yıllık üniversite bursu ödüllü yarışmasına hazırlanmakla meşguldür. Aynı yıl girdiği hukuk fakültesinde sosyal etkinliklere ilgiyi devam eder. Hatıratında: “*Her ne kadar parti hakkında bir şey bilmesem de “Sosyalist Parti” adında bir duvar gazetesi hazırladım.*” diyen yazar aynı mahallede oturan fakülte arkadaşıyla bir de matbu bir gazete çıkarır. Üniversite yıllarında edebiyat meclislerine ve Rûzu'l-Yusûf dergisine girip çıkarken Yusûf İdris, İhsân Abdulkuddûs, Salâh Hâfiz gibi ülkenin ileri gelen edebiyatçılarıyla tanışır.

Hukuk fakültesinde arkadaşlarıyla kurdukları “Yeni Kültür” adlı kulübün faaliyetleri kapsamında düzenlenen, “ülkeye yabancı malların girişi” konulu panel sırasında tutuklanarak üç gününü nezarete geçirir.(1954) Bundan sonra aktif olarak siyaset yapmak isteyen yazar “Hidto” adıyla bilinen sol görüşlü

İnfıtâh” olarak adlandırılan, Enver Sedat’ın devletin ekonomideki rolünü azaltarak özel sermayeyi ekonominin içine sokma ve ülkeye ithal ürünlerin girişini kolaylaştırma³ politikasına yönelik eleştiri unsurlarıyla dikkat çekmektedir.

Romanın kurgusunu, değerlendirilmek üzere komisyon karşısına çıkan anlatıcı-yazarın hikâyesi oluşturur. Ana karakterin adının zikredilmediği romanda komisyonun, devlete bağlı bir istihbarat teşkilâtı olduğuyla ilgili

örgüte katılır. Bir yandan gazetede yazmaya devam ederken 1959 yılında Cemal Abdunnasır’ın Komünist ve Marksist gruplara karşı düzenlediği baskınlarda tutuklanarak 1964 yılına kadar 5 yıl hapistedir. Hapishane tecrübesi yazara en güzel yüz eser arasında üçüncü sırada yer alacak Şeref adlı romanı için gözlem yapma fırsatı verir. Bu süre zarfında sadece kendi tecrübelerinden yola çıkarak değil arkadaşlarının da hayat hikâyelerinden esinlenerek hikâye ve roman yazmaya devam eder.

Özgürlüğe kavuşunca 1967 yılında Mısır Haber Ajansı’nda çalışmaya başlamış daha sonra Doğu Berlin’e giderek Demokratik Alman Cumhuriyeti’ne bağlı Alman Haber Ajansı’nda 1968 yılından 1971 yılına kadar çalışmıştır. Sinema ve televizyon okumak için gittiği ve 3 yıl kadar kaldığı Moskova’dan 1974 senesinde Kahire’ye döndükten sonra edebî ürünler vermeye devam eden yazar post modern romanlarda ironiyi öne çıkarmasıyla dikkat çekmektedir. Bkz. Sunullah İbrâhim, *Yevmiyyâtu’l-Vâhât*, (Kahire: Daru’l-Müstakbe’l-Arabî, 2005), s. 8-11; 14; 38; Yazarın diğer eserleri: *Tilke’r-Râiha* (Bu Koku, 1966 yılında yazılmış ancak 1986 yılında yayınlanmıştır.), *İnsân es-Seddü’l-Âli* (Seddü’l-Âli İnsanı, 1967), *Hudûdu -Hürriyeti’l-Tabîr* (İfade Özgürlüğünün Sınırı, 1973), *Necmetu Ağustos* (Ağustos Yıldızı, 1974), *el-Lecne* (Komisyon, 1981), *Yevmun Âdet el-Memleketu’l-Kadîme* (Eski Ülke Döndüğü Gün, 1982), *el-Yerakâtu fi Dairetin Müstemirre* (Tırtılın Döngüsü, 1982), *İndemâ Celeset el-Ankebut Tenteziru* (Örümcek Oturup Beklerken, 1982), *el-Delfin Ye’ti inde’l-Gurûb* (Yunus Gün Batarken Gelir, 1982), *el-Hayâtu ve’l-Mevtu fi Bahrin Mülevven* (Renkli Denizde Hayat ve Ölüm, 1983), *Beyrût Beyrût* (Beyrut Beyrut, 1984), *Zât* (Benlik 1992), *Şeref* (Şeref, 1997), *Verdetün* (Gül, 2000), *Er-Telessus* (Sinsilik, 2003), *Yevmiyyâtu’l Vâhât* (*Vaha Günlüğü*, 2005), *Amerikanlı* (Amerikalı, 2007), *el-İmâme ve’l-Kubbea* (İmamlık ve Şapka, 2008), *el-Kanûnû’l-Fransî* (Fransa Tarihi, 2008). Bkz. <http://www.diwanalarab.com/spip.php?article2168>.

³ Özlem Tür, “Mısır’da Ekonomik Kalkınma Çabaları”, *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, No: 41, Ekim 2009, s. 189.

güçlü ipuçları vardır. Daha önce komisyon karşısına çıkan adaylardan bir kısmı komisyonun varlığını reddederken diğer kısmının soruları hatırlamaması, ikinci kez toplanan komisyona devlet başkanları ve üst seviye bürokratların davetli olarak katılması bu düşüncüyü kuvvetlendirmektedir. İki defa komisyon karşısına çıkan ve bir araştırma ile görevlendirilen kahramanın hangi pozisyon için değerlendirildiğine dair bir bilgi de mevcut değildir.

Yazar romanda komisyon üyeleri ve doktor lakabıyla hitap ettiği iş adamının adını zikretmeyerek onların simgelediği devleti, halkı ve devletle irtibatını kullanarak zengin olmuş iş adamlarını eleştirmektedir.

Olayların “ben anlatım”⁴ diliyle hikâye edildiği romanda her şeyi görme, bilme imkânına sahip olmayan anlatıcının bilgi ve kültür kalıbına sıkışan dar ve sınırlı hâli gidermek için yazarın iç monolog⁵ tekniğine sıklıkla başvurduğu görülür. Anlatımı mizah yoluyla eğlenceli hâle getiren yazar eserinde postmodern roman tekniklerini kullanmıştır.

Postmodern Roman

19. yüzyılda hayatı açıklayan tek gerçek olarak kabul edilen bilime ve onu elde etme yöntem ve tekniklerinden deney ve gözleme olan inanç, romana da gerçeği resmet-

⁴ Otobiyografik yöntemin hâkim olduğu romanlarda uygulanan bir bakış açıdır. Bu tür romanlarda “anlatıcı” ile “anlatılan” aynı kişidir. Bu nitelikleri taşıdığı için bu figüre “kahraman-anlatıcı adı da verilmektedir.” Bk. Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, (Ankara: Ötüken Neşriyat, 2001), s. 160-161.

⁵ İç monolog: Okuyucuyu kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bu yöntemde anlatıcının varlığı ortadan kalkar. Bu yöntemin uygulandığı bölümlerde bilinçli bir yaklaşımla kurulmuş cümlelerden ziyade konuşma dilinin doğallığı ve yalnlığı söz konusudur. Bk. Tekin, *age*, s. 289-294.

me misyonu yüklemiştir. Hayatı eserlerinde bir fotoğraf karesi netliğinde resmeden yazarlar, onun bilimdeki gibi değişmez kurallarına ulaşım neden-sonuç ilişkilerini bulmak istemişlerdir. Bilimin insanlık sorunlarını çözmeye daha yeni yöneldiği bu dönemde problemi tespitle yetinmeyen edebiyatçılar insanı tipleştirerek farklılıklarını azaltırken çağın değerlerini onun amacı haline getirmiştir.

Mısır edebiyatında Necip Mahfuz, çoğunlukla kenar mahallelerde yaşayan halkın geçim sıkıntısını konu edindiği romanlarında ülkenin sosyo-ekonomik şartlarına ayna tutarken Şarkâvî, 1932-1967 yılları arasındaki siyasî atmosferde, özgürlüğe evrilen toplumsal hayatı mercek altına almıştır. Yusûf İdrîs'in mesleği gereği Mısır'ın sağlık sorunlarını gündem ettiği romanları, bilim ve teknolojinin Mısır yaşantısındaki yoksunluğuna öykünmedir. Ancak 20. yüzyılda maddenin egemenliğinde yalnızlığını hissetmeye başlayan ve verili gerçekleri kabullenmek yerine kendi gerçeğini arama yoluna giden insan, yeni bir arayışa yönelmiştir.

Özellikle hâkim ideolojinin tasarrufu altında kendi yerel renklerinin kaybolduğunu, üretilen teknoloji için ülkelerinin pazara dönüştüğünü gören azınlık sesleri zamanla daha yüksek çıkmaya başlamıştır. Bilimin sarsılmaz kabul edilen gerçeklerinin yenilenmesi, söz gelimi Newton fiziğinin kuşkuyla karşılanması farklılıklara güven duygusunu artırmış, bilginin göreceliği felsefenin konuları arasına girmiştir.

Postmodernizm olarak ifade edilen pozitivizme ve determinizme duyulan bu tepkinin temelinde bireyin bağımsızlığı, kendine özgü oluşu ve değişken yapısı yer alır. İnsanın gerçeğe yabancılaşma olgusu 20. yüzyıl estetiğinin ana taşıyıcılarından biridir. Bu felsefeden doğan yeni estetik, bütünlüğünü ve güvenilirliğini yitirmiş dünyayı bölerek anlatmaya başlamıştır. Yazarlar, soyut bir düzlemde neden-sonuç ilişkisi gözetmeden, konusal bir

bütünlük içermeyen bellek, bilinç yolculukları kurgulamışlardır.⁶ Yeni romancı gerçeği baştan yaratarak yansıtır. Yeni romanın gerçekliği; yansıtma değil, yabancılaştırarak yeniden kurma yoluyla oluşur.

Dünyada olduğu gibi Mısır'da da siyasî ve sosyal süreçlerin tesirinde şekillenen edebiyat, yukarıda adı geçen büyük yazarların gerçekçi roman şaheserlerine tanıklık ettikten sonra, bilimle kutsanan maddenin ruha vurduğu keleşeyi kırmak isteyen edebiyatçılara şahit olur. Postmodern sanatkar, modernizmin öldürdüğüne inandığı insanî ve kültürel değerlerle birlikte kendi kimliğini sorgulamaya başlamıştır.⁷

Postmodern sanatkar, çağdaş veya modern dünyanın olumsuzlukları, yanlışlıkları ve karmaşası karşısında karamsar bir tavır takınmak yerine, ciddiye almadan, onunla alay eden bir duruş sergiler.⁸ Sunullah İbrâhîm'in postmodern çizgilerle kaleme aldığı *el-Lecne (Komisyon)* adlı romanı, gerçeğin çizgilerini hayalle yumuşatarak yeniden kurgulamada, mekândan ve neden-sonuç bağlamından kopardığı hikâyesinde ironiyi kullanmada oldukça başarılıdır. Teknolojik tasarımların pazarı haline geldiğini düşündüğü Mısır'da küresel renklerin hakimiyetine farkındalık yaratırken büyük şirketlerle iş birliği yaparak ülke menfaatine zarar verenleri eleştirir.

el-Lecne (Komisyon)

Romanda Olaylar Dizgesi ve Eleştiri Unsurları

154 sayfa ve 6 bölümden oluşan romanda ilk bölüm anlatıcı-yazarın komisyonun karşısına çıktığı sahneyle

⁶ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Yaklaşımlar*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001), s. 29.

⁷ İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, (İstanbul: Akçağ Yayınları, 2011), s. 159.

⁸ Çetişli, *age*, s. 165.

başlar. Randevu saatinden çok zaman sonra, üyelerin ancak öğle vakti toplanmasıyla başlayan görüşmede anlatıcı-yazardan dans etmesi, pantolonunu iç çamaşırını dâhil indirmesi istenmiş, komisyonun konumuyla tezat teşkil eden bu tavır yazarın ironi içeren ifadelerine malzeme teşkil etmiştir.

Kendisine yöneltilen sorular ve verdiği cevaplarla akışın sağlandığı bölümde “Gerek son zamanlarda yaşanan olumlu gelişmeler, gerekse ikbal vadeden gelecek nedeniyle tarihin en önemli asrını yaşıyoruz. Bu asra savaş, devrim ya da yeniliklerden hangisinin damga vurduğunu düşünüyorsun?” sorusuna adayın cevabı romanın ana fikrini oluşturan el-İnfıtah siyasetine eleştiri için zemin hazırlar:

“Bu zor bir soru efendim. Cevap Marilyn Monroe olabilir ancak bu Amerikan güzel her ne kadar beynelmilel bir medeniyet harikası da olsa mazide kaldı. Zira güzellik ölçütleri Dior-Garden gibi kabiliyetli kişilerin elinde her gün değişiyor. Ayrıca insan fani bir yaratık... Arap petrolünün de kısa bir süre sonra tükenecek olması onu doğru cevap olmaktan çıkarıyor. Uzaya yolculuk geliyor akla ancak o da henüz zirveye ulaşmış bir konu değil. Sırf bu yüzden pek çok devrimin soruya cevap olabileceğini düşünmüyoruz. Vietnam konusuna gelince hiç de yeri olmayan ideolojik açıklamalarda bulunmak zorunda bırakacağı için ondan vazgeçiyorum.

Bütün bunları, gelecekte hatırlanmaya devam edecek bir şey söylememi istediğiniz için saydım. Fakat; var olmaya devam eden şey hatırlanmaya devam edecektir. Bu da cevabı başka yerde aramamızı gerektiriyor. O zamanda kendimizi hava alanına giderken kullandığımız Philips, Toshiba, Gillette, Michelin, Kodak, Westinghouse, Ford, Nestle, Malboro reklamlarıyla dolu, oldukça uzun ve kalabalık bir yolda buluyoruz.

Bütün dünyanın bu isimleri taşıyan yenilikleri kullandığı fikrine katıldığınızı düşünüyorum. Üreticisi büyük şirketler aynı zamanda bütün dünyaya yön veriyor. İşçilerin birer alete, tüketicilerin rakamlara dönüştüğü dünyada ülkeler pazar haline gelmeye devam ediyor. İlim ve teknoloji harikası asrımızın bu açmazı var olmaya devam edecek gibi gözüküyor.

(...)

Ben sorunuzun tam olarak karşılığı olduğunu düşündüğüm cevabı vereceğim: Coca-Cola.”⁹

Bundan sonra, Coca-Cola'nın bütün dünyada büyük bir pazar elde edene kadar geçirdiği süreçten söz eden anlatıcı-yazar cevabını temellendirmeye çalışır. Yerel şirketlere dolurma izni vermesine rağmen şişesinin değişmeyen renklerine işaret eder ve başarısını şu cümlelerle açıklar:

⁹ Sunullah İbrâhim, *el-Lecne*, (Beyrut: Daru'l-Kelime, 1981), s. 19-20.

“Esasen Coca-Cola'nın başarısı yeni bir sistem olan piramit (tepede asıl şirketin yer aldığı, şişeleme ve dağıtımdan sorumlu özel şirketlerin tabana yayıldığı) yapılanmadan kaynaklanıyor. Bu eşsiz sistem, ilk kuruluş aşamasında ona, Amerikan pazarını ele geçirmek için ihtiyaç duyduğu parayı sağladığı gibi sonrasında Roosevelt'in tekelcilik karşıtı kampanyasından kurtulmasına yardım etmiş, dünya piyasasına hâkim olma fırsatı vermiştir.

Bunu her ülkenin en büyük yerel kapitalerinin kurduğu şirketlerle iş birliği yaparak dünya pazarına açılmakla elde etti. Amerikan şişesine eklediği millî bir ifade ona, büyük başarı getirdi. .”¹⁰

Anlatıcı-yazar 20. yüzyılın en büyük başarısı olarak gördüğü Coca-Cola'yı ironi içeren cümlelerle eleştirirken, 1976 yılında *Le Monde Diplomatique*¹¹ adındaki Fransız gazetede yayımlanan bir makalenin, şirketin ülkedeki diğer büyük kuruluşlarla birlikte Jimmy Carter'ı¹² başkanlık seçimlerine hazırladığı yönündeki içeriğinden söz eder.

“Dünyanın en büyük ve en zengin devletine bu şekilde nüfuz eden bu şirketin, üçüncü dünya ülkeleri, özellikle de bizim gi-

¹⁰ Sunullah İbrâhim, *el-Lecne*, s. 23.

¹¹ *Le Monde Diplomatique* veya *Le Diplo*, Fransa'da yayınlanan ve 1954'de kurulan aylık bir gazete.

¹² Amerika Birleşik Devletleri'nin 39. başkanı. 1977-1981 yılları arasında başkanlık yapmıştır.

bi fakir ve küçük bir ülkede ne yapabileceğini düşünün.

Gerçek şu ki bu masum şişenin hayatımızı ve zevklerimizi şekillendirmede (başkanlık seçimlerinde, daha da ilginç, katıldığımız savaşlar ya da imzaladığımız anlaşmalarda) nasıl bir rolü olabilir ki diyenleri de kabul etmek gerekir.”¹³

Anlatıcı-yazarın bu cümleleriyle şaşkına dönen komisyon, konuyu değiştirmek için sorduğu, Mısır piramitleriyle ilgili son sorudan sonra dağılır. Romanda Coca-Cola hakkında sarf edilen bu cümleler, komisyonun anlatıcı -yazara vereceği araştırma görevini yerine getirirken ülke gerçeklerine dair fark ettiği hakikatlerle ilişkilendirilecektir.

İkinci bölüm, anlatıcı-yazarın komisyondan haber beklerken, ümit ve yeis içinde geçirdiği ayları betimlediği cümlelerle başlar. Bir akşam yemeği sırasında aldığı “Araplar arasında önde gelen şahsiyetlerden biri hakkında araştırma yapmanı istiyoruz.” haberi şaşırtıcıdır.

Adaylardan daha önce böyle bir istekte bulunmayan komisyonun kullandığı “önde gelen şahsiyet” ifadesi anlatıcı-yazar için belirleyici olmaz. Karar vermek için yaptığı düşünce akışında meslekleri ironik bir dille eleştirir.

Ülkedeki siyasî liderler ve yöneticiler arasında bir seçim yapmayı düşünse de tartışmaya neden olabileceği için bundan vazgeçer. Hiçbir asker adı aklına gelmezken, şairlerin konuya uygun olmadığını düşünür. Bir kısmı

¹³ Sunullah İbrâhim, el-Lecne, s.24

korku ya da ümitsizlikten sessizliğe bürünen yazarların diğer bir kısmı savundukları davadan kolaylıkla vazgeçebilmektedir. Hâkimler ise gazeteciler ve işçi liderleri gibi doğrunun yanında durma dirayetinden yoksundur.¹⁴

Romanda ilim adamları da yazarın eleştirisinden nasibini alır. Çoğu ilim adamı, doktor, sanatçı, mühendis, öğretmen ya da öğretim üyesi para kazanmaktan başka bir şey düşünmezken, aralarında bir buluşa imza atanlar da (ki bunların çoğu etkili reklamlarla gündeme oturmuştur) büyüdükleri ve eğitim aldıkları kendi ülkelerine hizmet etmek yerine yurt dışına gitmeyi tercih etmiştir.

Çok güzel sesli şarkıcılar yaptıkları seviyesiz müzik ve şarkı sözleri nedeniyle araştırılmayı hak etmezken dansçılarla haşır neşir olmayı da o istemez. Ümitsizliğe kapıldığı bir sabah, gazetede resmini gördüğü bir şahsiyet anlatıcı-yazarın dikkatini çeker. Doktor lakabıyla tanınan bu kişi, ülke sınırlarında değil bütün Arap dünyasında etkili bir şahsiyettir.

Anlatıcı-yazar doktor hakkında yapılmış araştırmaları, yazılmış makale, kitap ya da haberleri okuyup daha sonra onunla röportaj yapmak şeklinde bir plan belirlese de hakkında yazılı malumat olmadığını görünce röportajla işe başlamak ister. Ancak doktorun seyahatleri nedeniyle çok nadir iş yerine uğraması anlatıcı-yazarı gazete haberlerine yönlendirir. Önemli gazete bürolarının bulunduğu binada çeyrek asırdır çıkmış gazete nüshalarını taramaya karar verir. Kabaca bir hesapla 9125 gazeteye bakması gerektiğini fark edince, bir gazetenin önemli kişiler hakkında bilgi derlediği arşivinden faydalanmak ister.

¹⁴ Sunullah İbrâhim, *el-Lecne*, s. 36-37.

Arşivde, doktorla ilgili yapılmış çalışma dosyasını eline aldığıında, tarih yazılı beyaz sayfalardan başka bir şey olmadığını görür. Çeşitli dergi ve gazetelerden derlenerek ilişitirilmiş kupürlerin koparıldığına işaret eden yapıştırıcı izlerini görmekte gecikmez. Kâğıtlardaki tarihleri not alarak, ilgili dergi ve gazete sayılarına müracaat etmeye karar verir. Ancak söz konusu tarihli gazetelerde doktorla ilgili haberler ustura ile çıkarılmıştır. Ertesi gün yeniden gazeteye gittiğinde kütüphanenin, gazete çalışanları dışındakilerin kullanımına kapatıldığını öğrenir.

Çalıştığı şahsiyetle ilgili önüne çıkan engeller doğru konu üzerinde çalıştığı hissini kuvvetlendirmiştir. Sanat ve suç haberleri yapan bir kadın dergisinin ilgili tarihli sayılarını gözden geçiren yazar, doktorun devrim öncesi İngiliz sömürgesine karşı faaliyet gösteren aşırı ulusalcı bir örgüte üye olduğunu, 1947 yılında eğitimine ara vererek Yahudilere karşı Filistin'in yanında savaştığını öğrenir. Devrim sırasında eğitimini tamamlayarak sinema sektörüne atılmıştır. İngiltere, Fransa ve İsrail'in Mısır'a savaş açtığı (1956-1957) yıllarda gazlı içecek üreten bir şirketin ortaklarından olan doktor, savaş sonrası yabancı bir şirketi satın alanlar arasında yer alır. Üç kez evlenmiş, ilk eşinden olan oğlu Fransız kokusu, Amerikan sigarası ve Çin malı kulaklık ithal eden bir şirketin yöneticisi olmuştur.

Kütüphane müdürünün daha önce tanınmış bir gazetede önemli bir köşe yazarı olduğunu fark eden yazar, onun da doktor hakkında yazdığı bir makale nedeniyle inzivaya çekilmek zorunda kaldığını öğrenir.

Üçüncü bölümde, derlediği haberlerde eksik kısımlar kaldığını gören anlatıcı-yazar, Mısır'da haber alma

özgürlüğünün yeterli olmayışından yabancı basına müracaat ederek çalışmasına devam eder.

Fakir bir ailede büyüyen doktor, devrim sonrası, kâra ortak olma karşılığı iktidara yakınlığını kullanarak bir yönetmenin ihtiyacı olan izinleri almış, böylece onu üne kavuşturacak ilk adımı atmıştır. Kısa sürede sermayesini ikiye katlaması hiç de zor olmaz. Her ne kadar sosyalist sistem bu konuda önemli engeller çıkarsa da devlet sektörüne ait bir inşaat firmasında çalıştığı sırada, şirket lehine ihale çıkarmak suretiyle bunu kolaylıkla aşar, Yazar bu durumu aşağıdaki ironi içeren cümlelerle yorumlar:

“Bu konuda kim ne düşünürse düşünsün, bu şekilde özel girişimi desteklediği ve önemli projelerle halka hizmet ettiği tartışılmaz. Mısırlılar, bu gün onun girişimlerinin meyvesini yediği gibi, bütün bunlar kamuya kalsaydı gerçekleşmesi mümkün olmazdı.”¹⁵

Doktor bu yıllarda, neden olduğu bilinmeyen bir sebeple hapse girer. Şaibeli ticaret yaptığı, iktidar aleyhine çalıştığı ya da sosyalist fikirleri savunduğu söylentiler arasındadır.

Mısır 1970’li yıllarda Sovyet güdümünden kurtulduğunda, hayatında yeni bir dönem başlamıştır. O yıllarda, büyük kâr getiren silah ticaretine girer. 1973 yılında gerçekleşen Arap-İsrail Savaşı sırasında yükselen petrol fiyatlarından büyük kâr elde etmiştir. Orta Doğu’da silah ticaretine devam ederken el-İnfıtah siyaseti

¹⁵ Sunullah İbrâhim, el-Lecne, s.60

sayesinde pek ünlü markaların ürünlerini ithal etmeye başlar. Aynı zamanda Coca-Cola'nın sadece büyük şirketlere bahsettiği şişeleme hakkını da satın almıştır. Amerikan ordusunun Mısır'daki fakir çiftçilere bağışladığı bir milyon takım elbiseyi 6 milyon cüneyhe sattığı da gazetelerde çıkan haberler arasındadır.¹⁶

Anlatıcı-yazarın, Mısır'da uzun yıllar anlamlandıramadığı olayların birbiriyle irtibatını keşfettiği ve araştırması için gerekli bilgilerin çoğunu topladığına inandığı sırada komisyonun yaptığı ziyaret onu çok şaşırtacaktır. Önüne koydukları engellerle üzerinde çalıştığı konudan vaz geçmesini beklemişler ancak ısrar etmesi üzerine evinde ziyaret ederek gözdağı vermek istemişlerdir.

Dördüncü bölümde, yaptığı araştırmadan vazgeçirmek için “kısa boylu üye”nin anlatıcı-yazarın evinde kalışı hikâye edilir. Özel ihtiyaçlarını giderme de dâhil, özel alanı kalmayan anlatıcı-yazarın bu duruma itirazına üyenin cevabı; “Kamuyu ilgilendiren işlere burnunu sokan, her türlü şahsî hakkını kaybeder.” şeklinde olur. Bu baskı altında, çalışmayı suya sabuna dokunmadan hazırlamayı düşünse de bundan vazgeçer:

“Kaynağına işaret etmeden zenginliğin-den bahsetmeye kalksam konuyla ilgili pek çok gerçeği görmezden gelmem gerekir. O zaman da ‘Her zenginliğin arkasında büyük bir günahı vardır.’ sözünün araştırmaya yüklediği sorumluluğu ihmal etmiş olurum. Milliyetçi duruşuyla zenginliği arasındaki ilgiyi, sosyalist Arap birliği propagandası

¹⁶ Sunullah İbrâhim, el-Lecne, s. 24-26.

arkasında gizlediği ekonomik faaliyetleri, yabancı şirketler için yaptığı çalışmaları, bu nedenle aldığı devlet ödülünü, kârı başka araçlarla Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki gerçek sahiplerine gittiği için ulus petrolleriyle ilgilenmediğini yazmazsam geriye ne kalır?"¹⁷

Dördüncü bölüm, kahve hazırlamak için gittiği mutfakta keskin bir bıçağı fark eden anlatıcı-yazarın “Uzun zamandan beri ilk defa kahvenin ve huzurun bütün hücrelerime yayıldığını hissediyorum.”¹⁸ cümleleriyle son bulur.

Beşinci bölüm, anlatıcı-yazarın kısa boylu üyeyi öldürmesi nedeniyle komisyon önünde sorgulandığı sahneyle başlar. “Kısa boylu” üyenin ölümünden sonra konunun soruşturulması amacıyla toplanan komisyon- da davetliler arasında Amerikan başkanı Carter ve ilk eşi, yardımcısı Mordak, Millî İstihbarat Müsteşarı Brzezinski, eski müsteşar Kissinger, eski ABD başkanları, Coca-Cola şirketi yöneticileri, uluslararası banka, silah, ilaç, sigara, elektrik şirketi müdürleri, Fransa, Almanya, İngiltere, Belçika, İtalya devlet başkanlarıyla Mercedes ve Fiat gibi önemli markalardan katılımcılar, Türkiye, Çin, Pakistan ve Endonezya devletlerinin başkanları ile Arap kral ve yöneticileri gibi pek çok önemli isim yer almaktadır.

Açılış konuşmasında 1950’li yılların politikası olan sosyalist Arap birliğine duyduğu inanca vurgu yapan komisyon başkanı, herhangi bir siyasi oluşumla

¹⁷ Sunullah İbrâhim, *el-Lecne*, s. 94.

¹⁸ Sunullah İbrâhim, *el-Lecne*, s. 105.

birlikteliklerinin olmadığına altını çizer.¹⁹ Her ne kadar bazı şer odakları siyasî inkılaplar, mezhep katliamı, gizemli intihar olayları ya da sırra kadem basan şahıslarla komisyonu irtibatlandırmaya çalışsa da o devrimci, ahlâkî ve dinî ilkelerden ödün vermemiştir.

Askerî ve sivil üyelerden oluşan komisyon karşısına ikinci kez çıkan anlatıcı-yazar, suçu baskı altında işlediği ve sadece nefsi müdafaadan ibaret olduğu cümleleriyle kendisini savunur. Yaptığı araştırmada elde ettiği ipuçlarının götürdüğü neticelerle Mısır sosyal ve siyasî hayatındaki bazı sır perdelerini araladığını söyleyen anlatıcı-yazar, buna örnek olarak birbirinin kombini olan ithal malları verir. İthal sigaranın verdiği zararlar, ithal ilaçlarla tedavi edilirken bu alanda önemli bir girişimci olan “doktor” karakteri üzerinde ısrarcı oluşunun nedenini açıklar.

Bu farkındalıktan rahatsız olan komisyonun anlatıcı-yazara verdiği ceza -romanda geçen ifadeyle- “kendi başını yemek” olur. “el-İnfîtâh” politikasının halka dönük zararını gören anlatıcı-yazarın bu farkındalıkla yaşantısına devam etmedeki güçlüğü ima eden “kendi başını yemek” ifadesinin örneklendirildiği altıncı bölümle roman son bulur.

Komisyon binasından ayrılan anlatıcı-yazar çalışması sırasında kazandığı sorgulayıcı bakış açısıyla karşısına çıkan sıradan olayları sorunsallaştırmaya başlamıştır. Artık ithal ürün reklamlarıyla dolu sokaklar gelişmişliğin simgesi olmaktan ziyade sınıf farkına işaret eder. Kapitalizmin sembolü olarak gördüğü Coca-Cola’yı satın almak için sıraya girmiş insanları tepkisizlikle suçlar.

¹⁹ Sunullah İbrâhim, *el-Lecne*, s. 113.

Sıcak olduğu halde soğuk fiyatına satılmasına ses çıkarmayan müşterileri hayretle seyredirken kendisinin de aynı şeyi yaptığını fark eder. Komisyonun karşısında yaşadığı yenilmişlik duygusu, kendine olan güvenini sarsmış, belki de sıradanlıkta yatan mutluluğa sığınmak istemiştir.

Eve gitmek için bindiği otobüste, başından beri fark ettikleri halde, görmezden geldikleri taciz olayı yüzünden yolcularla tartışan anlatıcı yazarın, arbedede yaralanan kolunu sardırma için gittiği hastanede yaşadıkları Mısır sosyal hayatına eleştiridir.

Hastanedeki görevini ihmal ederek özel muayenehanesinde hasta bakan doktorun pişkin tavırlarına ve kontrol muayenesi için talep ettiği ücrete sinirlenen anlatıcı yazar, bütün bu saçmalıklardan uzaklaşarak evine sığınmak ister. Ertesi gün uyandığında kendini yaralı kolunu ısıtırken bulması, komisyonun anlatıcı-yazara verdiği cezanın tezahürüdür.

Farkındalığın mutsuzluğa götürdüğü bir dünyayı betimleyen yazar, iktidarın dışı açılma politikasını eleştirirken bu politika etrafında şekillenen gayrim-eşruluğun oluşturduğu tabakalaşmaya vurgu yapar. Ekonomik gücün siyasete etkisini Coca-Cola firmasının seçimlerde oynadığı role işaretle ifade ederken, halkın suskunluğu yazarın diğer bir eleştiri unsurudur.

Romanda İronik Eleştiri Örnekleri

Arap edebiyatında 1940'lı yıllardan sonra hâkim olan realizm akımının öncülleriyle yapılan siyasî eleştiri, 1980'li yıllarda modernizme bir tepki olarak yükselen postmodern yaklaşımın romana yansıyan yönüyle yazarların kaleminde ironik ifadeye bürünmüştür. İroni

sözcüğü Türkçe sözlükte “gülmece”, “söylenen sözün tersini kastederek kişiyle ve olayla “alay etme” olarak ifade edilmektedir. Arapça سخريه terimine karşılık gelen kelime “alay” anlamını ifade eder. Kelimenin kavramlaşması Sokrates’in sorduğu soruları bilmez gibi davranmasına dayandırılır. İronik ve romantik ironi şeklinde çeşitlendirilirken, trajik ironi “öznenin kendi yıkımından sorumlu olması”, romantik ironi ise “hayatın bütün açmazlarını, karşıtlıklarını uzaktan görebilmek” şeklinde tanımlanır.²⁰ Bu ironide sıradan insanlar dünyada yaşananları fark edemeyip şaşırırken yazar bu çelişkileri görerek nesnel bir bakış açısıyla değerlendirir.²¹

Sunullah İbrâhîm postmodern roman öğeleriyle eleştirel gerçekliği meczettiği romanında ironiyi neredeyse hikâyenin tümüne yayacak şekilde büyük bir ustalıkla kullanmıştır. Mekânın ve zamanın silikleştiği, karakterlerin baştan sonra gizemini koruduğu romanda yazar ironiyi, karakterleri betimleme, toplumsal sorunları çözümlenmede kullanmış bu yolla okuyucuda farkındalık oluşturmayı çalışmıştır.

Sunullah İbrâhîm söz konusu romanda, komisyon üyelerini tahkir etmek ve okuyucunun gözünde küçük düşürmek için onlara kusurlarını karikatürize ettiği isimlerle hitap eder: “kalın gözlüklü”, “bir ayağı çukurda”, “tek kulağı duyan”, “kısa boylu, çirkin suratlı”, “beyaz elbise giyen şişman”, “ne gözleri gören ne kulağı duyan”, “evde kalmış”.²²

²⁰ Mehmet Narlı, “Ömer Seyfettin’den Cemal Şakar’a Öykü ve İroni”, *İlmi Araştırmalar*, Sayı: 24, 2007, s. 103-115.

²¹ Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, (Ankara: Dost Kitabevi, 2001), s. 159.

²² Sunullah İbrâhîm, *el-Lecne*, s. 10, 11, 12, 14, 15.

Yazar komisyon üyelerini betimlemede kullandığı mübalağayı arttırarak okuyucunun gözünde onları küçük düşürmeye devam eder:

*“Sonra yaşlı başkana eğildi ve onun iyi duyabilen sağ kulağına fısıldadı.”*²³

*“Komisyonun ortasında oturan kalın gözlüklü yaşlı adam, elindeki kâğıdı gözlüklerine degecek kadar yaklaştırmış, okumaya çalışıyordu.”*²⁴

*“Bacak bacak üstüne atmış, sanki aramızda değilmiş gibi kafasını kaldırarak gözlerini tavana dikmiş beyaz elbiseli şişman adamın yanındaki yaşlı bir kadın konuşt.”*²⁵

Üyelerin duyu organlarıyla ilgili kullandığı ifadelerle komisyonun temsil ettiği iktidarın toplumla kopukluğuna işaret eden yazar, aralarında fısıltıyla konuşmalarıyla siyasetin şeffaflığını yitirip tek taraflı bakış açısı geliştirmesine imada bulunur.

Üyeleri belirsizleştirip sıfatlarla çirkinleştiren yazar, “komisyonun ayakkabısı”, “komisyonun eli” ifadeleriyle de benzerliklerine vurgu yapmak ister. Adaydan pantolonunu indirmesini ve dans etmesini isteyen komisyonun bu tavrı onun saygınlığına gölge düşürdüğü gibi roman kapağında ve sayfa aralarında yer alan karikatürler post-modern romanın alaycı tutumuna işaret etmektedir.

Yazar yukarıdaki satırlarda ifade ettiğimiz metaforla siyasi hayatı eleştirmenin yanında romantik ironi olarak ifade edilen, olaylara uzaktan bakıp fark ettiği çelişkilere

²³ Sunullah İbrâhim, *el-Lecne*, s. 16.

²⁴ Sunullah İbrâhim, *el-Lecne*, s. 11.

²⁵ Sunullah İbrâhim, *el-Lecne*, s. 14.

işaret etme yoluyla bu tutumunu sürdürmüştür. Romanın geneline yayılan ironinin en bariz örnekleri aşağıdaki cümlelerde görülmektedir:

*“Verilen bahşişleri dolgun göğüsleri arasına sıkıştırmakta güçlük çektiğini fark ettim. Onluk cüneyhlerden oluşan bu geniş paraları dar dans elbisesinde koyacak yer yoktu. Devlet sonunda bunu fark etmiş olacaktı ki mekâna uygun küçük hacimli yüzlük cüneyhler bastı.”*²⁶

Sunullah İbrâhîm, sanatçılara bu şekilde destek olurken yazarları korkuyla sindiren iktidarı eleştirir:

*“Ülkenin ileri gelen yazarlarını inceleyince onların bir zamanlar savundukları ilke ve düşünceler nedeniyle şöhret olduğunu anladım. Bugün ise bir kısmı, her şeyin farkında olduğu halde korku ya da ümitsizlikle sessizliğe bürünürken diğer kısmı savunduğu davadan kolaylıkla vazgeçip hatta onu inkâr ediyor.”*²⁷

Aşağıdaki cümleler yazarın Coca-Cola'nın reklam propagandasını övüyormuş gibi gözükerek dünyaya hâkimiyetine eleştiridir:

“Belki de Coca-Cola, ürünün içeriğinin yazılmasından ibaret olan alışlagelmış reklam geleneğini yıkmakla, yüzyılın temel sanatlarından biri olan propaganda sanatının temeline ilk tuğlayı koymuş oldu. Yillardır hakim olan, hava sıcaklığı ile su-

²⁶ Sunullah İbrâhîm, *el-Lecne*, s. 39.

²⁷ Sunullah İbrâhîm, *el-Lecne*, s.37

suzluk arasındaki ilgi kuruntusuna “suzluk mevsim tanımaz” sloganıyla son veren de o. Bunun için, radyoyu ve şehri aydınlatan ışıklı reklamları kullanmaktan tutun da televizyon programları, sinema filmleri yapmaya, yeni dünyanın oyuncularını, rock twist ve pop liderlerini kucaklamaya çoktan hazır.”²⁸

Amerika’dan ithal edildiği için “Karter” adı verilen ancak kısa sürede yıprandığı ve konforlu olmayışı nedeniyle halk arasında “Tartar”a dönüşen otobüsü be-timlediği cümlelerde okuyucuyu güldürmeye devam eder:

“Halkın iki yıl ya da daha uzun süreden beri sokaklarda boy gösteren bu araçları sevinçle karşılamasının altında yatan sır, onu refahın müjdecisi olarak görmeleriydi. Geri kalmış ülkeler alışkın olduğu için çıkardığı sesi duymazdan gelmeye hazırdılar. Bütün dünyada hayat pahalı olduğundan fiyatının yüksek olması da normaldi. Çevre kirliliği gelişmiş ülkelerin özelliği olduğundan çıkardığı yoğun duman da görmezden gelinmişti. Tutunacak yerleri olmadığı için ayaktaki yolcuların dans etmesi soluk hayatımıza renk katıyordu.”²⁹

Yazar, aşağıdaki cümlelerde doktorun liberal ekonomiden payına düşeni almasını eleştirir:

²⁸ Sunullah İbrâhim, *el-Lecne*, s. 22

²⁹ Sunullah İbrâhim, *el-Lecne*, s. 138.

“Doktorun başarısına işaret etmek için, bu asrın şahit olduğu yenilikleri halkımızla buluşturan uluslararası şirketlere aracılık ettiğini söylemek yeterli olacaktır. Samsonite çantadan tutun da transistor, elektronik eşyalar, jumbo uçak, diş macunu, tıraş bıçağı, koku ve erkekliği arttıran ilaçlara kadar...”³⁰

“Dergi doktor hakkında çıkan söylentileri, Arap ülkesinde başarıyı elde eden insanların ödediği bedel olarak nitelendirir. Onun 1967 yılında Mısır hava üslerinden birinde düzenlenen dans partisine katıldığı söylentisi de pek çok komutan aynı partiye katıldığı için bir anlam ifade etmemektedir.”³¹

“Arap dünyasında doktordan daha parlak bir şahsiyet bulmak mümkün değil. Kaldı ki Arap birliği fikriyle güçlü irtibatı ve bu fikri savunanların önde gelenlerinden olduğu da unutulmamalı. Çok kişi bilmese de bu düşüncenin inkıtaat uğradığı asrımızda bile, konuya olan inancını yitirmeyip en önemli savunucularından olduğu belgelerle sabit. İlginç olan, gündemde olduğu yıllarda başarıya ulaşamayan bu fikrin unutulduğu bir dönemde gerçekleşmiş olmasıdır. Arap devletleri arasındaki çekişmeleri gören biri ilk bakışta bu birlikteliği fark etmese de biraz dikkat edince, söz konusu devletlerin daha önce hiç olmadığı kadar ‘yabancı malların kullanımında’ birlik sağladığını görecektir.”³²

³⁰ Sunullah İbrâhim, *el-Lecne*, s. 56.

³¹ Sunullah İbrâhim, *el-Lecne*, s. 48.

³² Sunullah İbrâhim, *el-Lecne*, s. 70.

Sonuç

Mısır'da tarihi sürece paralel olarak seyreden edebi akımların gölgesinde şekillenen modern edebiyatın temel taşlarından biri olan toplumsal ve siyasi eleştiri, realizmin yansıtma kuramında hüküm sürdükten sonra postmodernizmin kurmacasında da kendine yer bulmuştur. Sunullah İbrâhim'in 1981 yılında okuyucu ile buluşan *el-Lecne (Komisyon)* adlı romanı, postmodern çizgileri eleştirel gerçeklikle mezcederken romana hâkim olan ironi, eleştiri unsurlarını daha görünür kılmıştır.

Değerlendirilmek üzere komisyon karşısına çıkan anlatıcı yazarın hikâyesinin anlatıldığı romanda kahramanın adı ve komisyonun mahiyetiyle ilgili bilgiye ulaşılmazken, komisyonun devlete bağlı bir istihbarat teşkilâtı olduğuyla ilgili güçlü ipuçları vardır. İki defa komisyon karşısına çıkan ve bir araştırma ile görevlendirilen kahramanın hangi pozisyon için değerlendirildiğine dair bir bilgi de mevcut değildir.

Yazar romanda komisyon üyeleri, anlatıcı yazar ve doktor lakabıyla hitap ettiği iş adamının adını zikretmeyerek onların simgelediği devleti, halkı ve devletle irtibatını kullanarak zengin olmuş iş adamlarını eleştirmektedir.

Olayların "ben anlatım" biçimiyle hikâye edildiği romanda her şeyi görme, bilme imkânına sahip olmayan ben-anlatıcının bilgi ve kültür kalıbına sıkışan dar ve sınırlı hâli gidermek için iç monolog tekniğine sıklıkla başvuran yazar, mizah yoluyla anlatımı eğlenceli hâle getirerek eserinde postmodern romanın özelliklerini uygulamıştır.

Sunullah İbrâhîm, postmodern roman öğeleriyle eleştirel gerçekliği mecz ettiği romanında ironiyi neredeyse hikâyenin tümüne yayacak şekilde büyük bir ustalıklarla kullanır. Mekânın ve zamanın silikleştiği, karakterlerin baştan sonra gizemini koruduğu romanda kişileri betimleme, toplumsal sorunları çözümlemede ironik bir üslup kullanmış bu yolla okuyucuda farkındalık oluşturmaya çalışmıştır.

Sunullah İbrâhîm söz konusu romanda, komisyon üyelerini tahkir etmek ve okuyucunun gözünde küçük düşürmek için onlara: “kalın gözlüklü”, “bir ayağı çukurda”, “tek kulağı duyan”, “kısa boylu, çirkin suratlı”, “beyaz elbise giyen şişman”, “ne gözleri gören ne kulağı duyan”, “evde kalmış” gibi kusurlarını karikatürize ettiği isimlerle hitap eder.

Komisyon üyelerini belirsizleştirip sıfatlarla çirkinleştirirken, “komisyonun ayakkabısı”, “komisyonun eli” ifadeleriyle de benzerliklerine vurgu yapmak ister. Adaydan pantolonunu indirmesini ve dans etmesini istemesi komisyonun saygınlığıyla çeliştiği gibi roman kapağında ve sayfa aralarında yer alan resimler postmodern romanın alaycı tutumuna işaret eder.

Romanın temel eleştiri konusunu Enver Sedat’ın el-İnfîtâh adı verilen özel sermayeyi ekonominin içine sokma ve dışa açılma suretiyle ithal ürünlerin ülkeye girişini kolaylaştırma politikası oluşturur.

Kapitalizm eleştirisini Coco-Cola üzerinden yapan yazar bütün dünyada büyük pazar elde edene kadar geçirdiği süreci yorumlarken, satışta olduğu ülkelerde şişeye eklediği milli bir ifade dışında değişmeyen renklerle hegemonyasına vurgu yapar.

Büyük şirketlerin siyasete yön veren gücünün Mısır gibi küçük ve fakir ülkeler söz konusu olduğunda yerel sermayeye tanınan fırsatlarla daha da arttığına işaret ederek, kendi menfaatlerini ülke menfaatleri üzerinde tutan iş adamlarını eleştirir. Bunlardan biri olan doktor karakteri üzerine yaptığı çalışmada komisyonun engellerine rağmen ulaştığı bilgiler ülke gündemine dair bildikleriyle birleşince hissettiği farkındalık duygusu toplumdandan uzaklaşmasına neden olur.

Yaptığı araştırmadan vazgeçirmek için evde kendisini göz hapsine alan kısa boylu üyeyi öldürdüğü gerekçesiyle anlaticı yazara verilen kendi başını yeme cezasının, yaşadığı farkındalıkla hayatına devam edemeyeceği anlamına geldiğini gösteren “yaralı kolunu ısırma” sahneyle roman son bulur.

Kaynakça

- Çetişli, İ. (2011). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodernist Yaklaşım-lar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- İbrahim, S. (1981). *el-Lecne*. Beyrut: Daru'l-Kelime.
- _____. (2005). *Yevmiyyâtu'l-Vâhât*. Kahire: Daru'l-Müstakbe'l-Arabî.
- Narlı, M. (2007). Ömer Seyfettin'den Cemal Şakar'a Öykü ve İroni. *İlmi Araştırmalar*, Sayı: 24, ss. 103-115.
- Şener, S. (2001). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Tekin, M. (2001). *Roman Sanatı*. Ankara: Ötüken Neşriyat.
- Tür, Ö. (2009). Mısır'da Ekonomik Kalkınma Çabaları. *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, No: 41, ss. 183-194.

Elektronik Çevrimiçi Kaynaklar

- <http://www.diwanalarab.com/spip.php?article2168> (Erişim tarihi: 09.11.2019).

**MAKSİM GORKİY’NİN
“MAKAR ÇUDRA (МАКАР
ЧУДРА)” İLE SABAHAT-
TİN ALİ’NİN “DEĞİRMEN”
ÖYKÜLERİNİN KARŞI-
LAŞTIRMALI OLARAK
İNCELENMESİ***

**BÖLÜM
4**

**Bahar DEMİR¹,
Ersin ÇETİNKAYA²**

*Bu makale Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Doç.Dr.Bahar DEMİR danışmanlığında yürütülen “Maksim Gorkiy ve Sabahattin Ali’de Toplumsal Gerçekçilik” adlı devam eden doktora tezinden esinlenerek türetilmiştir.

¹ Doç. Dr., Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, bahargunes@list.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0975-1172>, Ankara/TÜRKİYE.

² Arş. Gör., Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, ecetinkaya@agri.edu.tr <https://orcid.org/0000-0003-1475-8421>, Ağrı/TÜRKİYE.

Giriş

Edebiyat bilimi her ülkenin toplumsal, siyasal, kültürel ve sosyal yaşamında önemli bir yere sahiptir. Sosyal bilimlere ait olan bu bilim dalı insanı insana anlatan bir bilim olduğu için en az diğer bilim dalları kadar önem teşkil etmekte ve bu önemini yüzyıllardır muhafaza etmektedir. Her toplumda insana ait olan çoğu şey hemen hemen aynı olduğu için dönem içerisinde farklı coğrafyalarda yaşayan yazarlar üslup olarak farklı fakat özde aynı şeyleri kaleme alır. Bu gibi benzerlikler de edebiyat biliminin bir alt dalı olan karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının ortaya çıkmasını sağlar. Karşılaştırmalı edebiyat; analoji, akrabalık ve etkileşim bağlarının araştırılması suretiyle, edebiyatı diğer ifade ve bilgi alanlarına ya da zaman ve mekân içerisinde birbirine uzak veya yakın durumdaki olaylarla edebî metinleri birbirine yaklaştırmayı amaçlayan yöntemsel bir sanattır. (Rousseau, Pichois; 1994: 182) Bu açıdan bakıldığında karşılaştırmalı edebiyat incelenecek eserleri detaylı bir şekilde ele alarak iki eserde bulunan benzerlikleri ve farklılıkları gün yüzüne çıkarır. Ele almış olduğumuz çalışmada Maksim Gorkiy'nin “Makar Çudra” ile Sabahattin Ali'nin “Değirmen” öyküleri detaylı bir şekilde incelenecek, iki eserde var olan farklı/benzer noktalar belirlenecek, karakterler arası dikkat çeken özellikler açıklanacak ve bunların dışında yazarların sanatsal hayatlarına da bakılacaktır.

“MAKAR ÇUDRA” ÖYKÜSÜNÜN YAZARI MAKSİM GORKİY’NİN VE “DEĞİRMEN” ÖYKÜSÜNÜN YAZARI SABAHATTİN ALİ’NİN EDEBİ SANATI

16 Mart 1868 yılında Rusya’nın Nijniy Novgorod şehrinde dünyaya gelen Maksim Gorkiy¹ Rus edebiyatında olduğu kadar dünya edebiyatında da saygın bir yere sahiptir. Anne ve babasını erken yaşta kaybeden M.Gorkiy, büyükbabasının “Pekâlâ Aleksey, (...), sen bir madalyon değilsin, her zaman boynumda asılı kalmazsın. İnsanların arasına karışıp, kendi ekmeğini kazan artık!”(Troyat; 2017: 14) lafıyla hayata henüz 11 yaşında atılır.

M.Gorkiy’nin erken yaşta hayata atılması edebi sanatının şekillenmesinde büyük rol oynar. Çünkü yazar Rusya’nın aşağı kesiminin hayatını kendisi gözlemleme imkânına sahip olur. Bu insanların hayata bakışları, yaşadığı koşullar, dünya hakkındaki düşünceleri ve çektikleri büyük sıkıntılar M.Gorkiy’nin eserlerini oluşturmada temel teşkil eder.

Sadece ilkokul eğitimini tamamlayabilen M.Gorkiy bir otodidaktir. Edebi yaşamında olgunluğa ulaşması kendi çabalarıyla, kendini eğiterek olur. Eline geçirdiği her türlü yazıyı okuyan, yanında çalıştığı kişilerin kütüphanelerinden faydalanan M.Gorkiy, böylelikle kendi kendisini yetiştirerek edebi yapıtlarını yazmaya başlar. İlerleyen dönemlerde üniversite okuma hayaliyle Kazan Üniversitesine başvurur fakat başarılı olamaz.

¹ Gerçek adı Aleksey Maksimoviç Peşkov’dur.

M. Gorkiy'nin yapıtlarında aşağı kesimin yani “küçük insan (*маленький человек*)²”ın betimlenmesinin çok başarılı olmasının yanında Rusya'daki çeşitliliğin aktarımı da göze çarpar. Çünkü yazar küçük yaştan beri muhtelif işlerde çalışmak zorunda olduğundan ülkenin birçok yerinde bulunma imkânına da sahip olur. Bu gezilerin çoğunu da yürüyerek yapar.

İlk yapıtı olan “Makar Çudra”da daha çok romantik özelliklerin baskın olmasına rağmen, M.Gorkiy'nin yapıtlarında toplum, toplum içerisinde aşağılanmış, hor görülmüş insanlar ve bu insanların durumları olmazsa olmazlardandır. Bu yüzden yazar edebiyatta gerçekçilik akımına yeni bir boyut kazandırarak toplumcu gerçekçilik akımının kurucusu olur. Bu insanlara büyük bir hoşgörülle yaklaşan yazar, toplumda ileri gelen durumlardan dolayı insanların bu yolu seçtiğini düşünür. Çünkü M.Gorkiy'e göre İngiliz tarihçi Thomas Buckle'nin de dediği gibi suçu toplum hazırlar birey işler. Yazara göre bir hayat kadını veya bir hırsız toplumdaki çoğu insandan daha onurlu ve dürüsttür. Çünkü bu insanların bu konuma iten farklı etkenler vardır.

M.Gorkiy'nin halkını tanıma isteği yazarda bir seyahat etme gereği uyandırır ve binlerce verst³ yürüyerek ülkenin birçok yerinde bulunur. Bu gezileri sırasında Tiflis'e de gider. Burada devrimci çevrelerle yakınlaşır. Rusya'da kapitalist sistemin yaygınlaşması ve güçlünün güçsüze karşı orantısız bir baskı uygulamasından dolayı

² Küçük insan teması dönemin despot yönetimi altında ezilen, çok az para ile hayatını idame ettirmeye çalışan, çevresi tarafından saygı görmeyen, horlanan ve yapılabilecek en kötü işi yapan insanlar için kullanılan bir kavramdır. 18.yy sonu 19.yy'da Rus edebiyatında yoğun bir şekilde kullanılır.

³ Rus uzunluk ölçü birimi.

ülkede Marksist ideolojiyi benimseyen belli başlı oluşumlar ortaya çıkar. M.Gorkiy de Tiflis’de sözü edilen bu oluşumlarla bağlantıya geçerek edebi hayatına da bir anlamda yön verir. Tiflis’de devrimci L.M.Kalyujny ile tanışır ve onun etkisiyle ilk öyküsü “Makar Çudra”yı yazar. Öykü 25 Eylül 1892 yılında Tiflis gazetesi “Kafkasya”da yayınlanır ve böylelikle M. Gorkiy’nin edebi faaliyetleri başlamış olur. (Demirua vd.,; 1987: 8)

M.Gorkiy’nin sanatı insana ve insanın aklına olan aşk ve inançtır. (Demirua vd.,; 1987: 19) Bu yüzden eserleri hep insanların içerisinde bulunduğu koşulları aktaran edebi yapıtlar olur.

Çalışmamıza konu olan diğer yazar Sabahattin Ali’nin hayatına baktığımızda ise M.Gorkiy ile müşterek noktalar taşıdığını görürüz.

25 Şubat 1907 yılında Bulgaristan’ın Gümilcine Sancağı’na bağlı Eğridere’de dünyaya gelen Sabahattin Ali, Türk edebiyatı, özellikle son dönemlerde de birçok dünya edebiyatı eleştirmenlerinin ilgisini çekmeyi başaramış saygın bir yazardır. Yazar, M.Gorkiy’e göre nispeten daha rahat bir çocukluk dönemi geçirir. Fakat özellikle annesinin histeri rahatsızlığı ve kıskırtmaları yüzünden babası tarafından kötü muameleye maruz kalır. Buna rağmen babası, Sabahattin Ali’nin eğitiminde ve edebi yaşantısında destekçisi konumundadır. Asker olan babası durumunun kötüleştiği zamanlarda ailenin geçimini sağlayabilmek için pazarcılıkla dahi uğraşır. Hatta pazarcılık yaptıkları günlerde bile Sabahattin Ali’yi okumaya ve yazmaya teşvik eder. (Korkmaz; 2016: 25) Sabahattin Ali özellikle annesi tarafından diğer kardeşi Fikret’e nazaran daha kötü bir muameleye maruz

kaldığını ve zaman zaman annesinden dayak yediğini dostlarıyla yaptığı mektuplaşmalarda da dile getirir.

Yazarın çocukluk döneminin hem ülkenin bulunduğu koşullardan dolayı savaş, yokluk, ölüm gibi kötü dönemlere rastlaması hem de ailesi tarafından maruz kaldığı muamele yazarı etkiler ve böylelikle yazarın daha çok içine kapanık bir ruh haline bürünmesine neden olur.

Sabahattin Ali'nin kırk bir yıllık yaşam öyküsüne baktığımızda kısa ömrüne rağmen çok verimli bir edebi yaşam sürdüğünü görürüz. Yazar edebi faaliyetlerine daha okul yıllarındayken başlar. Öğretmen okulundayken Balıkesir *Çağlayan* dergisinde ilk şiirleri yayınlanır. Öğrencilik yılları Sabahattin Ali'nin edebi açıdan kendisini geliştirebilmek için en verimli olduğu yıllardır. Çünkü Sabahattin Ali günlük tutar, sinema ve tiyatroya gider, romanlar okur ve yazdıklarını da okul gazetesinde yayınlama uğraşına girer.

Sabahattin Ali'nin sanat anlayışında ilk dönemde romantik öğeler ağır bassa da eserlerinde toplumdan izlere her zaman rastlamak mümkündür. Çünkü Sabahattin Ali'nin düşüncesine göre sanatın görevi halka yararlı olma ve halktan olanları içerisinde barındırmadır. Eserlerinde genellikle kötü durumda olan halk ve köylü kesimi vardır. Bu insanların hikâyeleri temelinde oluşan eserler Türk edebiyatında yenilikçi bir yön oluşturur. Öyküler, uzun öyküler ve romanlar Sabahattin Ali tarafından eleştirel bir realizm ya da canlı bir romantizm ve asi bir yön ile yazılır. Yazar, sosyal çelişkilerin tüm keskinliğiyle Türkiye'nin yaşamını gösterir. (Zaripova; 2016: 5) Edebiyatımızda artık gerçekçi hatta denilebilir ki toplumcu gerçekçi eserler Sabahattin Ali ile ortaya

çıkmaya başlar. Dönemin büyük şairlerinden olan Nazım Hikmet, yazar için “Sabahattin Ali Türk edebiyatının ilk devrimci-gerçekçi hikâyecisi ve romancısıdır” (Ali vd.; 2014: 19) der. Böylelikle Sabahattin Ali’nin Türk edebiyatındaki yerini vurgular.

Sabahattin Ali’nin sanatında yaratmış olduğu karakterler toplumda aşağı tabakada kalmış kişilerdir. Eserlerinde bu insanlara yer vererek dönem içerisinde vuku bulan olayları eserleri aracılığıyla aktarmak Sabahattin Ali’nin sanatının belirleyici noktası olur. Sabahattin Ali’nin karakterlerinde sevgi de bulunur. Öykülerde suç işleyen insanlar bile sevgisiz değildir. Dışardan kaynaklanan nedenler onları çaresiz bırakıp suça iter. (Aydoğan; 2014: 63) Sabahattin Ali’nin Almanya’ya öğrenci olarak gitmesi ve burada Avrupa edebiyatının yazarları ile tanışması da sanatını bu yönde ilerletmesine katkı sağlar. Alman ve Fransız yazarlarının yanı sıra özellikle Rus edebiyatının üzerindeki etkisi büyüktür. N.V. Gogol, L.N. Tolstoy, İ.S. Turgenyev, A.P. Çehov ve M. Gorkiy gibi Rus yazarlar sanatını etkileyen edebi şahsiyetlerdendir.

Sabahattin Ali’nin eserlerinde kullanmış olduğu dil de Türkçedeki yetkinliğini gösterir niteliktedir. Eserlerinde kullanmış olduğu gerçekçi elementleri kullandığı gerçekçi bir dille harmanlayarak başarılı yapıtlar ortaya çıkarır. Nazım Hikmet, Sabahattin Ali’nin kullandığı dil için “...Sabahattin, Türkiye halkının ve Türkçenin en namuslu, en vatansever, en yetenekli evlatlarından biridir.” der. (Ali vd.; 2014: 21) Ramazan Korkmaz ise “O, dilde aşırı her tavra karşıdır. Mademki dil, kitle ile bir anlaşma ve iletişim aracıdır; o halde önce anlaşılır olmalıdır; yalın, sade ve süssüz. Bunun için öncelikle kendi

eserlerinde kullandığı dilin bu kriterlere uygun olmasına büyük özen gösterir” (Korkmaz; 2016: 65) diyerek Sabahattin Ali’nin kullanmış olduğu dildeki özenini gözler önüne serer.

Sabahattin Ali’nin gerçekçi bir üslupla eserlerini oluşturmada babasının etkisi de görülmektedir. “Sabahattin Ali’nin sanatkâr kişiliğindeki temel belirleyici rolün çocukluk hatıralarına uzanan bir geçmişi vardır; Edremit’te “çerçi”lik yapan babası, bir gün ona beraber gittikleri pazar yerinde gördüklerini yazmasını söyler. O da yazıya “Sabahın erken saatinde pederimin latif sesiyle uyandım” diye başlar. Babası öfkelenir “Hadi ordan, yalancı kerata: Sabahın köründe seni zorla yataktan kaldırıyorum. Babanın latif sesiymiş! Sesim sana latif gelir mi hiç! İçinden geldiği gibi yaz!” diye oğlunu hem azarlar hem de ona ilk gerçekçilik dersi verir. Görülüyor ki, Sabahattin Ali’nin sanatkâr kişiliğindeki temel değişimlerin kaynağı, çocukluk dönemine ait hatıralara ve bu dönemde edindiği izlenimlere kadar inebilmektedir.” (Korkmaz; 2016: 94)

Çalışmamıza konu olan her iki yazarın hayatına mukayeseli olarak baktığımızda ise ortaya belli başlı yakınlıklar çıkar. İki eserin benzer yanlarına bakmadan önce hayat hikâyelerindeki benzer noktalar da dikkatimizi çeken diğer bir husus olmuştur.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi M.Gorkiy kötü bir çocukluk dönemi geçirir. Özellikle dedesi tarafından maruz kaldığı kötülükler yazarın hayatını şekillendirir. Sabahattin Ali de annesinin histeri rahatsızlığı ve kıskırtmaları yüzünden babası tarafından kötü muame-

leye maruz kalır. Yaşanılanlar iki yazarın iç dünyasında da belli başlı sorunların ortaya çıkmasına neden olur.

İki yazarın kötü bir çocukluk dönemi geçirmesine rağmen, bu dönem hayatı algılama açısından hem M.Gorkiy'e hem de Sabahattin Ali'ye katkı sağlar. Dedesinin M.Gorkiy'e hayatını kazanması gerektiğini söyleyerek çalışmaya göndermesinden dolayı büyük yazar gerçekleri çok küçük yaşta görür ve böylelikle gördüklerini eserlerine yansıtır. Sabahattin Ali'nin babası da kendisinden daha gerçekçi bir şekilde yazmasını isteyerek çok küçük yaşlardan itibaren edebi yönelimini belirlemiş gibidir. Bu zihniyetle yazar edebi yapıtlarını oluşturur.

M.Gorkiy üçüncü sınıfa kadar eğitimini devam ettirir. Fakat daha sonra hayatın getirdiği zorluklar yüzünden eğitimini bırakmak zorunda kalır. Yaşadığı zorluklara rağmen okulda başarılı bir öğrencidir. Eğitim hayatındaki aynı başarıyı Sabahattin Ali'de de görmekteyiz. Fakat Sabahattin Ali, M.Gorkiy'den farklı olarak eğitimini sürdürmeyi başarır ve öğretmen olarak görev yapar.

M.Gorkiy hayatın kendisine getirdiği zorluklar yüzünden intihara kalkışır. Tabancayla kendisini öldürmek ister, başarılı olamaz. Fakat hayatının sonuna kadar çekeceği tüberküloz hastalığına yakalanır. Sabahattin Ali ise sıkıntılı aile ortamından dolayı lisede yatılı okurken ailesinin yanına geri gönderilme cezası üzerine intihar etme girişiminde bulunur. Gergin aile ortamı Sabahattin Ali'yi yapmayı tasavvur ettiği tüm işlerinden alıkoyar.

M. Gorkiy bir otodidaktır. Otodidaktik olmasına rağmen üniversitede okumak ister, üniversiteye başvurur

fakat başarılı olamaz. Sabahattin Ali, M. Gorkiy'e göre sistemli bir eğitim alarak yazarlık serüvenine başlar. Fakat her iki yazar için de çevresinde gördükleri ve bizzat yaşamış oldukları olaylar eserlerini oluşturmada temel teşkil eder. Eserlerinde karakterlere verdikleri isimler de yaşamış oldukları olayların kişilerinin isimlerinden beslenir.

M.Gorkiy ve Sabahattin Ali'de karşımıza çıkan diğer bir benzerlik iki yazarın da sahip oldukları yalnızlık hissidir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi kötü geçirilen çocukluk yılları yazarlarda bir içe kapanma hissi verir. Sabahattin Ali'nin lise döneminden arkadaşları yazarın daha çok kendi dünyasında yaşayan, kimseyle çok muhatap olmayan birisi olduğunu söylerler. M.Gorkiy için de aynı şey geçerlidir. Küçük yaşlardan itibaren hayatını idame ettirebilme çabası içerisinde olan yazar, bu süreç içerisinde yalnızlık duygusuna kapılarak kitaplara gömülür. Kitaplarla olan gönül bağının kurulması Sabahattin Ali'de de görülür.

Her iki yazar içinde toplum içerisinde bulunan hırsızlar, yan kesiciler, fahişeler, suçlular kısacası alt tabakaya ait olan toplumun suçladığı tüm kişiler aslında yetiştikleri çevrenin sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik şartlarından dolayı bu hale gelir. Hem M.Gorkiy'nin hem de Sabahattin Ali'nin eserlerinde bu kişiler kötü olarak betimlenmez aksine iki yazarın da bu karakterleri ahlaki değerlerle donatarak normal kişilere göre daha da yücelttiği görülür. İki yazarın düşüncesine göre toplum ve toplumun şartları bozuk olduğu için bu gibi insanlar ortaya çıkar. Yazarlar toplumun kanayan yaralarına kendi üsluplarınca parmak basarlar.

Yazarların eserlerinde görülen toplumun işlenişinde muhakkak ki “küçük insan” teması da gün yüzüne çıkar. Bu tema Rus edebiyatında N.M.Karamzin tarafından “Zavallı Liza” eserinde ilk defa kullanılır ve o günden bu güne tema olmasa bile teknik olarak hala varlığını sürdürür. Bu yüzden var oldukları dönem içerisinde hem M.Gorkiy hem de Sabahattin Ali toplumun alt kesimini eserlerinde yansıttıkları için bu temadan sık sık yararlanırlar.

M. Gorkiy tüm Rusya’yı neredeyse yürüyerek dolaşıp eserlerinde kullanacak malzeme çıkarır, Sabahattin Ali ise tutuklamalarla ve öğretmen olduğu için tayinlerle Türkiye’nin her yerini olmasa da belirli bölgelerini dolaşma imkânı eline geçirerek malzeme çıkarır. Böylelikle her iki yazar da ülkelerinin coğrafyalarını kendi gözleriyle görerek, oradaki insanlarla içli dışlı olarak özümser ve eserlerine başarılı bir şekilde aktarır. Bu aktarımda o yörenin dili, folkloru, atasözleri, deyimleri ve türküleri eserlerde sıklıkla görülür. Buna bağlı olarak da eserlerinde kullandıkları dil de o yönde sade bir nitelik taşır.

Sabahattin Ali içi boş aydınlardan nefret eder, kendine özgü bir düşünce yapısı vardır ve kendisine yakıştırılanlara rağmen herhangi bir siyasi yapının mensubu değildir. Maksim Gorkiy’de de bu yönde bir izlenim görülmektedir. M.Gorkiy’nin kendisi de “partinin bir üyesi değilim ve bu işlerden de çokta anlamam” (Djon; 2013: 21-22) der. Fakat vatandaşlığı kaybetme korkusundan ve geçimini sağlayabilmek için V.İ. Lenin’e karşı derin bir saygı duysa da özellikle Y. V. Stalin döneminde Sovyet yanlısı görünür.

Hem M.Gorkiy hem de Sabahattin Ali sanatında çok yakın benzerlikler karşımıza çıkar. Yazarların edebi yönelimlerinde ilk olarak etkisi altında oldukları akım romantizmdir. İlk dönem yapıtlarında bu akım kendisini etkin bir şekilde gösterir. Her zaman “canlandırıcı aldatmalara” özlem duyan ve yazarların hayatı olduğundan daha iyi tasvir ederek süslemeleri gerektiğini savunan M.Gorkiy toplumsal gerçekçilik akımında romantizmin realizm ile iç içe geçmesi hakkında çokça yazmıştır. (Terts; 1957: 23) Fakat sanatlarının olgunluk çağlarına doğru bu romantiklik gerçeklik haline bürünür ve iki yazar için de hem Rus hem de Türk edebiyatında romantik realist kavramı kullanılır. İlk dönem eserlerinde sadece romantizm akımı etkilidir demek yanlış olur. Çünkü romantizmin yanı sıra realizmin etkileri de vardır. İlk edebi ürünlerinden itibaren eserlerinde toplumu, romantizm ve realizm akımları ile yansıttıkları için ilk dönem eserlerinde toplumsal gerçekçilik akımının tohumları bulunmaktadır diyebiliriz. Toplumsal gerçekçilik ne bir “metot” ne normatif “kurallar” dizgisi ne de politik bir dogmadır, aksine dünyanın ve insanın orijinal, estetik, sanatsal ve felsefi bir anlayışıdır. (Bıkov vd.; 1994: 101)

Yukarıda da belirttiğimiz gibi her iki yazarın da yoğunlaştığı nokta alt tabakadan gelen kesim yani halktır. Fakat Sabahattin Ali’de bunun yansıması köylü kesimi üzerinden, M.Gorkiy’de ise köylü, işçi, ayak takımı ve bosyaklar üzerindedir. Sabahattin Ali’nin daha çok köylü kesimini eserlerinde kullanmasının nedeni o dönemde Türkiye’de var olan bu yönde bir işçi sınıfının bulunmayışıdır. Türk toplumunda var olmayan sınıflı yapı kapitalist ağın hüküm sürmeye başladığı dönemlerden itibaren kendisini ekonomik kazancın şekillen-

dirdiği, hayat şartlarıyla belirlenen yapısal farklılık olarak gösterir. (Armağan; 2017: 2485) Bu yüzden Sabahattin Ali eserlerindeki fikirleri iletirken o dönemin ekonomik zorlukları altında ezilen köylü kesimine yoğun bir şekilde başvurur.

Her iki yazarın görüşüne göre sanat topluma inerse bir değer taşır ve sanatın da böyle bir görevinin olması gerektir. Sabahattin Ali bu konuda “Edebiyat, hatta alelum sanat, bence sanatkârın düşündüğü ve duyduğu bir fikrin ve hissin ortaya atılması, tamim edilmesi demektir; yani bir nevi propagandadır. Ben hiçbir zaman sanatın maksatsız olduğuna kani olmadım. Sanatın bir tek ve sarîh maksadı vardır; insanları daha iyiye, daha güzele yükseltmek, insanlarda bu yükselme arzusunu uyandırmaktır.” (Ali; 2017: 1567) der. M.Gorkiy ise “Sanatın görevi, olumsuzluklar da dâhil olmak üzere, insanın kendisini anlamasına yardımcı olabilmek, kendine olan inancını sağlamlaştırmak, gerçeğe olan arzuyu arttırmak, bayağılıkla savaşmak, insanlarda iyi olanı bulabilmek, insanlardaki utancı, öfkeyi, cesareti uyandırmak, insanların iyi yürekli, güçlü ve kendi hayatlarını güzelliğin yüce ruhu ile ifade edebilmeleri için yaşamın tüm temel fenomenlerinin estetik ve ahlaki bir değerlendirmesini vermektir.” (Gorkiy) diyerek sanat hakkındaki düşüncelerini dile getirir.

Görüldüğü üzere farklı ülkelerde fakat hemen hemen aynı yıllar arasında yaşayan iki yazarın sanatsal hayatlarında birçok benzerlik bulunur. Yukarıda bahsi geçen bilgilerin dışında iki yazar aynı zamanda gazetecilikle de uğraşır. M.Gorkiy gazeteciliği bir propaganda aracı olarak görür ve eserlerini yayınlar; Sabahattin Ali ise mizahın keskin gücünü kullanarak dönem içerisinde

meydana gelen eşitsizlikleri, haksızlıkları satirik ve mi-zahi bir dille yansıtır.

Eserlerin tema, karakter ve içerik bakımından incelenmesi

M.Gorkiy henüz yirmi dört yaşındayken göçebe yaşamında başına gelen belaları anlattığında, L.M.Kalyujniy onu büyülenmiş gibi dinler. Aklından geçen her şeyi yazmasını salık verir. Şevke gelen Aleksey⁴ “Makar Çudra” başlığıyla bir anlatı kaleme alır ve arkadaşlarına okur. Konunun folklorik özgülüğü ve üslubun romantik zenginliğinden hoşlanan L.M.Kalyujniy elyazmasını mahalli gazete “Kafkasya”ya götürür. (Troyat; 2017: 61-62) Böylelikle M.Gorkiy edebiyat hayatına 25 Eylül 1892 tarihinde Tiflis gazetesi “Kafkasya”da yayınlanan “Makar Çudra” öyküsü ile giriş yapar.

M.Gorkiy “Makar Çudra” öyküsünde özgürlüğü ön plana çıkarır. Eserin kahramanları cesur çingene Loyko Zobar ve güzel Radda özgürlüklerini kaybetmek ve birbirlerine boyun eğmek yerine ölmeyi tercih ederler. (Demirua vd.; 1987: 9) M.Gorkiy’e “Makar Çudra” öyküsü ün getirir ve yazar eserin yayınlanmasından sonra Tiflis’i terk eder. 1898 yılında iki adet öykü kitabı çıkaran yazar geniş bir üne kavuşur.

Sabahattin Ali’nin 1929 yılında yazdığı ve 1935 yılında çıkardığı “Değirmen” adlı öykü kitabının ilk öyküsü olan “Değirmen”, dönemin bazı yazar ve eleştirmenlerince çok beğenilmese de yazarın edebiyat dünyasındaki yerini sağlamlaştıran eserlerdendir. Sabahattin Ali,

⁴ Maksim Gorkiy.

“Değirmen” öyküsünü kaleme aldığında yirmi iki yaşındadır. Sabahattin Ali’nin edebi yaşamının ilk döneminde çokça etkisini gösterdiği romantizmin yanı sıra gerçeklik akımının da tohumlarının var olduğu öykülerden biridir “Değirmen”. Kanaatimizce bu tamamen esere bakış açısıyla ilgilidir. Bu konuda Avşar Timuçin “bize göre “Değirmen” kitabına adını veren öykü, kitabın ilk öyküsü gerçek anlamda gerçekçi bir başyapıttır. Altında 1929 tarihi bulunan bu duygu dolu öykü duyguculuğun batağına saplanıp kalmış değildir, halk öykülerimizin düzyazı örneklerinden biri gibidir. (...) Ondaki olağanüstülük öğeleri onu gerçekçilikten uzaklaştırmaz, tersine tam tamına gerçekçi kılar.” (Timuçin; 2011: 24) diyerek düşüncelerini dile getirir.

İki yazarın eserlerini yazdığı tarihlere bakıldığında neredeyse aynı yaş aralıklarında oldukları görülür. M.Gorkiy edebiyat için okuru heyecanlandıran, ona önünde duran savaşı açıklayan böylesine suretler ve kelimelerin gerekli olduğunu varsayar. (Demirua vd.; 1987: 9) Bu yüzden M.Gorkiy’nin erken dönem sanatında romantik eserler büyük yer kaplar. Sabahattin Ali’yi incelediğimizde ise hem Alman romantiklerinin etkisiyle hem de kelimelerin gücünün okuru büyük ölçüde etkilediğini düşündüğünden yazarın erken dönem sanatında romantizmin yeri büyüktür. Fakat iki esere de baktığımızda daha önce de belirttiğimiz gibi romantizmin yanı sıra eserlerde bulunan bir gerçeklik olgusu da vardır ve her iki yazarın sonraki edebi faaliyetlerinde ortaya çıkacak olan toplumsal gerçekçiliğin tohumlarını bu ilk dönem eserlerinde görürüz.

“Makar Çudra” ve “Değirmen” öyküleri iki büyük yazarın da ilk eserleridir. Tabi ki burada Sabahattin

Ali'nin daha öğrencilik yıllarında edebi uğraş içerisinde olduğunu ve yazdıklarını yayınlama çabası içerisinde olduğunu belirtmeden geçmemek gerekir. Fakat M.Gorkiy “Makar Çudra” öyküsü ile edebiyata giriş yapar.

Her iki öykü arasında otuz yedi yıllık bir zaman dilimi olmasına rağmen eserleri incelediğimizde çok yakın benzerliklerin olduğunu görürüz. Sabahattin Ali'nin Almanya'daki eğitimi sırasında Rus edebiyatıyla tanışması, sevdiği ve etkilendiği yazarlardan birisinin de M.Gorkiy olması sebebiyle bu benzerlik çok da şaşırtıcı olmaz. Bu benzerliğe Prof. Dr. Ramazan Korkmaz da “Sabahattin Ali İnsan ve Eser” adlı doktora tezinde dikkat çeker. Eserlerde şaşılacak derecede benzerlik olduğunun altını çizer. Ramazan Korkmaz “asıl vakanın yıllar sonra bir müşahit anlatıcı tarafından nakledilmesi, olaylar ve kişilerin en keskin yönleri ile dikkatlere sunulması, anlatıcıların aynı tarz hitaplarla hikâyelerine başlaması” (Korkmaz; 2016: 399-400) gibi saptamalarıyla iki eser arasındaki benzerlikleri vurgular. Zaten Sabahattin Ali'nin kendisi de “Gorki'yi pek fazla okumuş değilim, onun ‘Makar Çudra’ isimli bir hikâyesine benim Değirmen hikâyesini benzetmişlerdi, varit gördüm, çünkü Değirmen'i yazmadan bir ay kadar evvel okumuştum Gorki'ninkini.” (İlhan, Akın; 1997: 274) diyerek bu benzerliğin doğru olduğunu vurgular.

Eserler genel olarak incelendiğinde M.Gorkiy'nin eserin başlığını anlatıcı kişinin de ismi olan “Makar Çudra” olarak belirlediği görülür. M.Gorkiy'nin ilk dönem öykü sanatının genel özelliği olan bu tekniğe ilk dönem öykülerinin birçoğunda rastlamaktayız. Kelime anlamı olarak Makar Yunancada “mutlu” anlamına

gelmekte, Çudra ise muhtemelen yazarın “mucize(*Уздо(çudo)*)” kelimesinden türettiği bir kullanım olduğu görülmektedir. (Barbaşova) Sabahattin Ali'nin ilk dönem sanatına baktığımızda ise yazar daha çok öykü için önem arz eden ve bir dönüm noktası özelliği taşıyan nesnelere öykünün başlığı olarak belirler. Bu yüzden “Değirmen” öyküsünün başlığının değirmen olarak belirlenmesi şaşırtıcı değildir. Çünkü öyküdeki aşka eşitlenmeyi gerçekleştiren/sağlayan şey değirmendir ve öykünün seyrinde çok önem arz eder.

M.Gorkiy'nin “Makar Çudra” öyküsünde ağırlıklı olarak vurgulanan kavram özgürlük kavramıdır. Eserde iki ana kahraman Loyko Zobar ve Radda'nın özgürlüklerine olan düşkünlükleri eserin ana temasıdır. Eserde diğer dikkat çeken tema ise aşktır. Fakat bu temanın yanı sıra güzellik ve fedakârlık temaları da eserde bulunur. “Makar Çudra” öyküsünde dıştaki insanların ne diyeceklerine bakılmaksızın aşka adanma konusu ilk bakışta ortaya çıkar fakat daha sonra özellikle Loyko Zobar karakterinin Radda'yı öldürmesi ve ancak bu şekilde ayaklarına kapanmasıyla bir nevi toplumdaki namına gölge düşürmek istemez. Çünkü Loyko Zobar o güne kadar kimsenin önünde diz çökmez. Radda'ya âşık olsa da ayaklarına kapanması kendisinin kaldıramayacağı bir harekettir. Aynı zamanda bu hareket toplum önünde Loyko Zobar'ın küçük düşeceği manasına gelir. Bu yüzden sevdiği kadını, Radda'yı öldürür ve bu hareketini destekler nitelikte öyküde şöyle bir konuşma yapar: “*Loyko bozkıra dönerek, 'He, hey! Şimdi ayaklarına kapanabilirim işte gururlu kraliçe!' diye haykırdı. Yere kapandı ve dudaklarını ölü Radda'nın ayaklarına bastırarak öylece kaldı.*” (Gorki; 2013: 30) Eserde toplumun ve onun ku-

rallarının insanları yönlendirmesinin açıkça örnekleri görülür. Bu da bir nevi toplum eleştirisidir. Çünkü hem Loyko Zobar hem Radda birbirlerini tanıdıkları güne kadar toplumda özgürlüklerine düşkün karakterler olarak bilinir. Hiç kimseyi kabul etmezler ve kendi gönüllerince yaşarlar. Fakat birbirlerini gördükleri andan itibaren sevmelerine rağmen özgürlükleri kendilerine izin vermez. Çünkü toplumda bu şekilde bilinir ve saygı görürler. Toplumun kuralları bir nevi bu aşkı engelleyen etmenlerden birisidir. Bu yüzden aşta eşitlenme ancak kahramanların ölümüyle gerçekleşir. Eserde bu insanlar birbirleri için yaratılmış gibidir. Fakat aşk ortaya çıkmaya başladığı anda tutundukları tavır diğer sıradan âşıklarınkinden keskin bir şekilde ayrılır. İki karakterin özgürlükleri sevgiliden daha değerlidir bu yüzden her ikisi de sevgili üzerinde baskı kurma çabasındadır. (Barahov vd.; 1995: 208) Kaderin öylesine farklı ve olağanüstü meziyetli genç bir erkek ve kadını karşılaştırması doğal bir iştir. Aralarında tüm parıltılı tutku ve müşfikliği ile bir aşk birden alevlenir. (Mihaylovskiy; 1989: 495)

Sabahattin Ali'nin "Değirmen" öyküsüne baktığımızda ise ağırlıklı olarak karşımıza çıkan temalar aşk ve aşkın uğruna yapılan fedakârlıktır. Atmaca karakterinin değirmencinin kızına olan aşkı ve aşkına kavuşabilmek için yaptığı fedakârlık öykünün ana temasıdır. Özgürlüğüne son derece düşkün olan bu çingene delikanlısının aşkının yanında özgürlüğü çok önem arz etmez. Her iki eserde de yazarların kullanmış olduğu temalar paralellik gösterir. Fakat Sabahattin Ali'nin eserindeki toplum eleştirisi daha belirgin olarak karşımıza çıkar. Çünkü değirmencinin kızının bir kolunun olmaması bu aşkı engelleyen nedendir. Değirmencinin

kızının da Atmaca'yı sevmesine rağmen kendinden uzak durmasını ve onu kendi haline bırakmasını istemesi yaşamış oldukları toplumun tabularından dolayıdır. Çünkü Atmaca yağız bir delikanlıdır, kızın ise bir kolu yoktur. Bunun farkında olan genç kız Atmaca'nın gel beraber kaçalım lafına şu cevabı verir: *"Acı acı güldü 'Ağam,' dedi, 'ben senden noksanım, bana sadaka mı veriyorsun?..' (...). Tekrar gözyaşları boşandı: 'Olmaz' dedi, 'düşün ki her karşına çıktığımda senden utanacağım, başım yerde olacak, beni böyle zelil etmek ister misin? Bırak beni, ne olduğumu bilerek ihtiyar babamın yanında kalayım, sen de bir daha buralara uğrama. Bana sakatlığımı unutturarak deli deli rüyalar gördürdün, seni ömrümün sonuna kadar unutamam, ama olmayacak şeylere beni inandırmaya kalkma, eğer sahiden beni seviyorsan hemen buralardan git!..' "* (Ali; 2017: 732) Değirmencinin kızının bu lafının yanı sıra Atmaca da *"Düşünüyorum, birleşirsek bu ikimiz için de sahiden azap olacak. Aramızda anlaşılmaz, boğucu bir havanın dolaştığını hissedeceğiz. Eğer o bana açılmaz, bana naz edemez, bana içinden geldiği gibi sarılamazsa, gözleri her zaman: 'Ne diye gençliğini benim için nara yaktın, sana yazık değil mi? demek isterse, ben ne yaparım? Her sözümden, her tavrımdan alınur; kızsam ona dokunur, sevsem ona acıyormuş gibi gelir, kucaklasam boş olan kolunun yerinde bir sızı duyar ve bunlar hep böyle sürüp gider..."* (Ali; 2017: 732) der. "Değirmen" öyküsünün her iki ana kahramanının düşüncesine baktığımızda iki taraftan birinin eksik olması bu aşkın önündeki en büyük engellerden birisidir. Bu engele rağmen aşk gerçekleşse bile o zaman sahneye toplum ve onun kuralları çıkar. Çünkü toplumda aşkın yanında daha

değerli olan normlar bulunur. Sabahattin Ali bunu bize çarpıcı bir şekilde gösterir.

Her iki öyküde de anlatıcılar yaşlı ve bilge çeribaşılardır. Hayatla ilgili düşüncelerini anlatarak öyküye giriş yaparlar. Makar Çudra “*çok gülünç varlıklar şu senin insanların. İç içe girmiş, birbirlerini eziyorlar. Oysa bak, dünya ne kadar geniş. –Eliyle bozkırı gösterdi- Herkes çalışıyor. Niçin? Kimin yararına? Kimse bilmiyor. Çift süren bir insan gördüğüm zaman, gücünü ter damlaları halinde toprağa akıttığını, sonra da aynı toprağın altında çürüyeceğini düşünürüm. Zavallı adam! Ondan hiçbir iz kalmayacak geriye. Dünyayı tarlasından ibaret sanarak, doğduğundaki gibi boş bir kafayla ölüp gidecek.*” (Gorki; 2013: 16) diyerek hayat hakkındaki tutunduğu tavrı belli eder. “Değirmen” öyküsündeki yaşlı bilge ise şu sözlerle hayatı yaşayış şeklini ifade eder: “*Siz sevemezsiniz adaşım, siz şehirde yaşayanlar ve köyde yaşayanlar; siz, birisine itaat eden ve birisine emredenler; siz, birisinden korkan ve birisini tehdit edenler... Siz sevemezsiniz. Sevmeyi yalnız bizler biliriz... Bizler: Batı rüzgârı kadar serbest dolaşan ve kendimizden başka Allah tanımayan biz Çingeneler.*” (Ali; 2017: 726-727) İki eserde de bir çingene obasında yaşayan insanların hayatları ve hayata bakışları ana kahramanların etrafında aktarılır. Eserlerde çingeneler özgürlüklerine düşkün ve hayata dair her şeyi en tutkulu şekilde yaşayan bireyler olarak betimlenir. Eserler bu açıdan paralellik gösterir.

“Makar Çudra” ve “Değirmen” öykülerinde yaşlı bilge çeribaşılı öykülerini anlatmaya Ramazan Korkmaz’ın da belirttiği gibi aynı tarz da giriş yaparlar. “Makar Çudra”da bilge çeribaşı “*İster misin gerçek*

bir olay anlatayım sana şahinim? (Gorki; 2013: 18) diyerek başlarken, “Değirmen”de “*Dinle adaşım, sana bir Çingene’nin aşkını anlatayım...*” (Ali; 2017: 727) ifadesiyle söze başlar. Dikkat çeken diğer bir unsur çeribaşlarının muhataplarına olan tutumlarıdır. Çünkü iki bilge de muhataplarına “şahinim” ve “adaşım” olarak hitap ederler. İki yazarda da bu durum yine paralellik gösterir. Çeribaşları çingene toplumundaki en üst konumda olan, saygı duyulan ve bir konu hakkında fikirleri istenen kişiler olarak belirir eserlerde. Fakat her iki eserde de yaşanılan aşk olayı karşısında çaresiz kalan çeribaşlar hiçbir şekilde yorum yapamaz. “Makar Çudra”da ki bilge çeribaşının çaresizliği şu şekilde verilir: “*Loyko başını öne eğmiş, kollarını kamçı gibi sarkıtmış, ağır adımlarla yürüyordu. Dere kıyısına varınca bir taşın üzerinde oturdu, derin bir ah çekti. Merhametten yüreğim parça parça oldu. Ama yine de yanına varamadım. Acı karşısında sözün ne değeri var? Öyle değil mi? Ya! Bir saat, iki saat, üç saat geçti. O kımıldamadan, öylece oturuyordu.*” (Gorki; 2013: 26-27) “Değirmen”deki bilge çeribaşı ise Atmaca ile konuşmaya karar verir fakat Atmaca’nın sözleri karşısında hiçbir yorum yapamaz: “*Sustu, son sözler öyle acınacak bir tavırla ağzından dökülmüştü ki, fazla bir şey sormaya, hatta teselli etmeye kalkışmadım; ona bu halde ne söz söylenebilir, ne de o söyleneni duyardı.*” (Ali; 2017: 732) Aynı zamanda her iki öyküde de çeribaşlar olayların seyrini izler ve olaylara müdahil olmazlar. Çünkü bu durum karşısında söyleyecek sözleri yoktur. O yüzden çeribaşlar olayların sonucunu izler konumdadır. Değirmen’deki bilge anlatıcı Atmaca’yla konuşur, ne yapmak istediğini öğrenmek ister, Makar Çudra’da da anlatıcı Loyko Zobar’ın ardı sıra gider fakat yanına yaklaşmaz ve sadece izler.

Zaman açısından öyküleri incelediğimizde öyküler aynı zaman diliminde geçer. “Makar Çudra”da yaşanacak olay “-bir ilkbahar gecesi-” (Gorki; 2013: 19), “Değirmen”de ise “-karların erimeye başladığı mevsimdeydi-” (Ali; 2017: 727) şeklinde aktarılır. Eserlerde yapılan doğa tasvirleri de yine paralellik gösterir. Doğa tasvirlerinde kişileştirmeler de bulunur. “Makar Çudra” da: “*Kıyıya çarpan dalgaların şıptısından ve kıyı fundalıklarının hışırtısından doğan düşündürücü ezgiyi bozkıra yayararak nemli soğuk bir rüzgâr esiyordu denizden.*” (Gorki; 2013: 15); “Değirmen”de ise: “*Ya o seslere ne dersin adaşım, her köşeden ayrı ayrı makamlarda çıkıp da kulağa hep birlikte kocaman bir dalga halinde dolan seslere?.. Yukarıdaki tahta oluktan inen sular, kavak ağaçlarında esen kış rüzgârı gibi uğuldar, taşların kâh yükselen, kâh alçalan ağlamaklı sesleri kayışların tokat gibi şaklayışına karışır... Ve mütemadiyen dönen tahtadan çarklar gıcırdar, gıcırdar.*” (Ali; 2017: 725) şeklinde aktarılır.

Eserlerde ana kahramanlara baktığımızda ise yine çok çarpıcı benzerliklerin karşımıza çıktığını görürüz. M.Gorkiy’in “Makar Çudra” öyküsünün ana kahramanları Loyko Zobar ve Radda’dır. İki kahraman da eserde özgürlüklerine düşkün karakterler olarak tasvir edilir. Loyko Zobar genç, çok yiğit bir çingene delikanlısıdır. Yiğitliği neredeyse tüm ülkeler tarafından bilinir, ünü çok geniş yerlere yayılır. Yiğitliğinin yanı sıra tuttuğunu koparan bir kişiliğe de sahiptir ve aynı zamanda cömerttir. Bunun yanı sıra Loyko Zobar’ın merhametli yönü de yine eserde kendini gösterir. “*Tüm Macaristan, Çek ülkeleri, Slovenya, uzun sözün kisası, şu denizin çevresinde yaşayan kim varsa tanırdı onu; öyle yiğit bir delikanlıydı işte! O ülkelerde hangi köye gidersen git, Loyko’yu*

öldürmeye yeminli birkaç adama rastlardın. Fakat o yine de yaşayıp giderdi. Eğer hoşuna giden bir at görmüşse, sen o atın bekçiliği için bir alay asker gönder istersen, fark etmez. Zobar mutlaka boy gösterirdi o atın üstünde! He hey! Sanki kimseden korkusu mu vardı onun? Şeytan olunca takım taklavatıyla karşısına çıksa, diyelim ki bıçağını çekmeye fırsat bulamadı, herhalde küfür basar, şeytanların suratlarının ortasına yapıştırırdı tekmeyi. Evet, tam tamına böyle olurdu işte! (...) Eğer sana gerekliyse, git yüreğini iste. Kendi eliyle koparır verirdi. Yeter ki sen hoşnut ol! İşte böyle bir delikanlıydı o, şahinim!” (Gorki; 2013: 18-19) Loyko Zobar aynı zamanda çok iyi bir müzisyendir de. Eserde çok iyi keman çalan bir karakter olarak tasvir edilen Loyko Zobar tüm obanın ilgi odağıdır. *“Hele bir keman çalışı vardı, dünyada onun gibi keman çalan başkası daha çıkarsa, yıldırım çarpsın beni! Yayı tellerin üzerinden bir geçirdi mi yüreğin titterdi.”* (Gorki; 2013: 23) Eserde Loyko Zobar aynı zamanda çok saygı duyulan ve fikirlerine önem verilen bir kişilik olarak da yer alır. *“Yaşlı bir adam kadar bilgiliydi. Anlamadığı şey yoktu. Hem Rusça, hem de Macarca okuyup yazması vardı üstelik. Kimi zaman sözü öyle bir yerden açardı ki, ömrün boyunca uyanık kalıp dinlemek isterdin onu!”* (Gorki; 2013: 23) Loyko Zobar karakterine genel olarak baktığımızda eserde el üstünde tutulan bir kişilik, herkesin saygı duyduğu aynı zamanda çekindiği, neredeyse her işte mahir bir karakter olarak karşımıza çıkar.

Sabahattin Ali'nin “Değirmen” öyküsündeki ana erkek kahraman Atmaca'ya baktığımızda yine “Makar Çudra”daki ana erkek kahramanla birçok açıdan benzerlik barındırdığını görürüz. Atmaca da Loyko Zobar

gibi yiğit bir çingene delikanlısıdır, ünü civar yerleri aşmış, korkusuz ve maharetlidir. *“Başı, geniş omuzlarının üstünde bir arapatındaki gibi dik dururdu ve bir arapatı ondan daha çevik değildi... Bütün çergilerde onun cesareti, onun güzelliği, onun çalgısı söylenirdi.* (Ali; 2017: 728) Atmaca karakteri yine Loyko Zobar gibi hem çok iyi bir müzisyendir ve çok iyi klarnet çalar hem de diğer çingenelere göre eğitilmiş birisidir. *“Başka çingeneler gibi çalmazdı o, adaşım: Bir kere nota bilirdi. Şehir mektebini okumuş, bitirmişti; sonra içliydi... Sanırdın ki, klarneti çalarken, havayı ciğerlerinden değil, doğrudan doğruya yüreğinden veriyor.”* (Ali; 2017: 728) Eserde geçen *“kasabadaki efendiler ona akran muamelesi ederlerdi, fakat o davarlardan bizimle beraber koyun uğrular, düğünlerde bizimle beraber çalgı çalardı.”* (Ali; 2017: 729) ifadesi de Atmaca'nın yine Loyko Zobar gibi hem çevresinde çok saygı gören birisi olduğunu hem de alçak gönüllülüğünü gösterir.

Her iki öykünün ana erkek kahramanları çok iyi birer enstrümanisttir. Öyle ki yeryüzünde onlar kadar enstrümanlarına hâkim olan kimsenin olmadığı iki eserde de vurgulanır. Çalgıları da yine onların ruh hallerine eşlik eder. Üzüldükleri zaman hüzünlü bir ezgiye nefes olur, sevindikleri zaman o yönde notalar dökülür çalgılardan. *“Makar Çudra”da Loyko Zobar’ın Radda’nın ayakları önünde diz çökme şartına olan çaresizliği yine kemanı aracılığıyla aktarılır. “Loyko az ötede sırtüstü yatıp gökyüzüne bakan Radda’ya gözlerini dikti, kemanın tellerine dokundu. Öyle ezgiler döküldü ki, keman gerçekten de bir kız yüreğinden yapılmıştı sanırsın. (...) Danilo ‘Şarkı diye ben buna derim işte!’ dedi. Ömrümde işitmemiştim böylesini.”* (Gorki; 2013: 24-25) Buna ben-

zer bir durumu Sabahattin Ali'nin "Değirmen" öyküsündeki Atmaca karakterinde de görürüz. Aşkın imkânsızlığını anlayan Atmaca sanki aşkına ağıt yakarmış gibi klarnetini içli içli çalar. "*Ama geceleri çınarın altında adamakıllı coşar, gözlerini kıza diker, üfler, üflerdi... Ve biz titrediğimizi, bağırarak, konuşarak yahut yerlere atılıp ağlamak istediğimizi hissederdik... Onun çalışında, bir ateş yığını etrafında haykıran ateşe tapanların yahut batmakta olan bir gemiye çarpan dalgaların feryadı ve inleyişi vardı.*" (Ali; 2017: 730-731) Görüldüğü üzere her iki kahramanın duygu aktarımı da paralellik gösterir. Ruh hallerini çalgıları aracılığıyla yansıtır. İki öyküde de aktarılan his, çaresizliğin getirmiş olduğu bir şey yapamama durumudur.

Öykülerde erkek kahramanların his dünyaları ile fiziksel durumları paralellik gösterir. Yaşadıkları durumlar karşısında çaresizlik içerisine düşen kahramanlar bitkin ve çökmüş haldedir. "Makar Çudra"da Loyko Zobar Radda'nın isteği yüzünden bir gecede tanınmaz hale gelir. "*Bir gece içinde korkunç kötölemiş, zayıflamıştı. Çökük gözlerini yere indirdi, kimsenin yüzüne bakmadan şunları söyledi:*" (Gorki; 2013: 29) Bu fiziksel çöküş "Değirmen"deki Atmaca karakterinde de kendisini gösterir. Değirmencinin kızının durumundan dolayı aşkına kavuşamayan Atmaca bitkin bir haldedir. "*O, gittikçe çöken yanakları, nereye baktığı belli olmayan şaşkın gözleriyle geçerken delikanlılar başlarını yere eğiyorlar, genç kızlar ölü gibi sararan benizleri ve titre-yen dudaklarıyla arkasından bakıyorlardı.*" (Ali; 2017: 733)

Öykülerdeki erkek kahramanların diğer bir özelliğine dikkat çekersek "Makar Çudra"daki Loyko Zobar karak-

teri her ne kadar Radda'ya âşık olsa da kendi özgürlüğünden taviz veremez. Çünkü bugüne kadar her istediğini elde eder ve birçok kıza da dudak bükür. Fıtratında olan bu duygudan ve insanlar karşısında eski yiğit Loyko Zobar'ın şanının aşağılanacağından dolayı Radda'yı eğri bir bıçakla öldürür ve ancak bu şekilde ayaklarına kapanabilirim der. Bu davranış birçok açıdan yorumlanabilir. Loyko Zobar aşkına rağmen kibrine yenilmiş olabilir. Fakat olayın bir de toplumsal boyutu vardır. M.Gorkiy'nin ilk dönem yapıtlarında daha çok romantik öğelerin baskın olmasına rağmen yazarın aslında toplumsal meselelerle de ilgilendiğini bilmekteyiz. O yüzden bu eserde toplumsal tabular yüzünden M.Gorkiy'nin kahramanını böyle bir davranış içerisine soktuğunu söyleyebiliriz. Sabahattin Ali'nin "Değirmen" öyküsündeki Atmaca karakteri Loyko Zobar'a göre daha cesurdur. Çünkü sırf sevdiği kızla eşit duruma gelebilmek ve toplumda kendilerine karşı olacak olan yorumlara göğüs gerebilmek için –çok iyi bir müzisyen olmasına ve ellerinin kendisi için elzem olmasına rağmen – aynı değirmencinin kızı gibi sağ kolunu değirmenin çarklarına koyarak koparır ve böylece engeli ortadan kaldırır. Atmaca, Loyko Zobar gibi sorunu ortadan kaldırmak yerine ona kavuşabilmek için yapabileceği en büyük şeyi yapar. Kanaatimizce bu açıdan Atmaca karakteri Loyko Zobar'a göre daha cesur ve tutkulu bir karakterdir. "Değirmen" öyküsünde de her ne kadar bir aşk hikâyesi anlatılsa da toplumsal tabulardan dolayı dayatılmış olan sıkıntılar metnin satır aralarında verilir.

"Makar Çudra"daki diğer ana kahraman Radda'dır. Radda öyküde özgürlüğüne düşkün, kimselere taviz vermeyen, ayaklarına dünyalar serilse de arkasına dönüp

bakmayan bir çingene güzelidir. Radda'nın güzelliği eserde şu şekilde betimlenir: *“Radda'nın güzelliğini sözcüklerle anlatamazsın. Bu güzelliği belki bir keman dile getirebilirdi.”* (Gorki; 2013: 19) Loyko Zobar'ı sevmesine rağmen özgürlüğünden hiçbir şekilde taviz vermeyen bir karakterdir. “Değirmen”deki diğer ana kahraman değirmencinin kızına baktığımızda ise kendi halinde olan, küçükken sağ kolunu değirmenin çarklarına kaptırdığı için hep bunun mahzunluğunu yaşayan fakat buna rağmen tam bir köylü güzeli kız olarak tasvir edilir. *“Değirmencinin kızı tam bir köylü güzeliydi. Yuvarlak bir yüzü, kalın dudakları, kalçalarına kadar uzanan ince örgülü saçları vardı.”* (Ali; 2017: 729) Değirmencinin kızı, Radda karakterine göre daha içine kapanık, kaderin kendisine layık gördüğü hayatı yaşamaya çalışan, mahzun bir kızdır. Atmaca'yı sevmesine rağmen kendi kusurundan dolayı bu aşkı istemez ve Atmaca'ya bu aşktan vazgeçmesini ve buralardan gitmesini söyler. Çünkü kızın bir kolu yoktur ve kendisini Atmaca'ya layık görmez. Yine aynı zamanda toplumdaki ön yargılardan çekinir. Radda'da ise durum tam tersi yöndedir. Radda değirmencinin kızına göre daha kendine güvenen ve güzelliğinin farkında olan bir kızdır. Fakat onun Loyko Zobar ile birlikte olmak istememesi özgürlüğüne olan düşkünlüğüdür. Radda'yı ilginç yapan ve diğerlerinden ayıran şey, yani onun spesifik özelliği özgürlük düşkünlüğüdür. Değirmencinin kızında ise onu diğer insanlardan ayıran sağ kolunun olmayışı yani kusurlu oluşudur. Yani eserlerdeki her iki kadın karakter de toplumdaki diğer kadın karakterlerden bu kendilerine has yönleriyle ayrılır. Bu açıdan bakıldığında da yine öyküler arası bir benzerlik daha karşımıza çıkar.

Hem “Makar Çudra”da hem de “Değirmen”de doğa, anlatı ile paralel hareket eder. Eserin sakin geçen bölümlerinde doğada herhangi bir hareketlenme görülmez. Okur sadece mevsimin ilkbahar olduğunu bilir. Fakat olaylar gelişip sona ulaşmaya başladığı anda doğa da uyum sağlar. “Makar Çudra”da ilk önce Radda’nın Loyko Zobar tarafından eğri bıçakla öldürülmesi ve daha sonra Radda’nın babası Danilo’nun da aynı bıçakla Loyko Zobar’ı öldürmesinin bilge çeribaşı tarafından muhatabına anlatılmasından sonra yağmur yağmaya başlar ve doğa da daha sonra şiddetlenecek yağmura uyum sağlar. *“Damla damla bir yağmur serpiştirmeye, rüzgâr şiddetlenmeye başlamıştı. Deniz boğuk, kızgın bir sesle gürlüyordu. (...) Yağmur şiddetleniyor; deniz, eski asker Danilo’nun kızı Radda’yla yiğit Loyko Zobar’a, bu güzel ve mağrur Çingene çiftine karanlık, görkemli bir ağıt yakıyordu.”* (Gorki; 2013: 31-32) Eser trajik bir olayın anlatımından sonra çevresel koşulların da uyum sağlanmasıyla son bulur. Sabahattin Ali’nin “Değirmen” öyküsüne baktığımızda ise yine aynı durumla karşılaşırız. Amacına ulaşabilmek için herkesi değirmene çağıran Atmaca klarnetini çalmaya başlar. Fakat sanki kötü bir şeyin habercisi olan yağmur çok şiddetli bir şekilde yağmaya başlar, yağmurun yanında doğa da bu trajik sahneye uyum sağlar. *“Hepsinin çıkardığı yirtici gürlütlü yağmurun alçak tavadaki kesik hıçkırığına karışıyor, birbirini kovalayan gök gürlütlüleri bu korkunç ahengi tamamlıyordu. (...) Dışarıda fırtına gittikçe artıyor ve rüzgâr ıslak kamçısını kerpiç duvarlarda gezdiriyordu. (...) dışarıda fırtına arttıkça artmıştı, duvarlar sarsılıyor, tepemizdeki kiremitler uçuşuyordu. Ve değirmen azgın bir hayvan gibi homurduyor ve dönüyordu.”* (Ali; 2017: 734-735) Bu paralellik gösteren iki olayın farkı “Makar

Çudra”da bilge çeribaşının anlatımının bittikten sonra yağmurun başlaması ve doğanın uyum sağlaması, “Değirmen”de ise anlatının içerisinde yağmurun başlaması ve doğanın uyum sağlamasıdır.

Sonuç

M.Gorkiy ve Sabahattin Ali edebi yönelimlerinde benzerlik taşıyan yazarlardır. Tabiki bu benzerliğin Sabahattin Ali'nin edebiyat hayatında etkilendiği yazarlardan birisinin M.Gorkiy olmasının etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Hemen hemen aynı yıllarda yaşayan iki büyük yazarın edebiyat yolculuğu da belli başlı zor dönemlerden geçer. M.Gorkiy'e göre Sabahattin Ali hayata daha erken veda eder. İki yazarın ölümüne baktığımızda ise Sabahattin Ali bir komploya uğrayarak hayata gözlerini yumar. M.Gorkiy'nin de Stalin yönetimi tarafından öldürüldüğüne yönelik söylentiler günümüzde de sürer. Yazarların hayata veda ediş şekilleri de benzerlik gösterir.

“Makar Çudra” ve “Değirmen” öyküleri yazarların edebiyat hayatına giriş yaptıkları ilk eserlerdir. Eserler konu, tema, olay örgüsü, karakterler arası benzerlikler/farklılıklar, kullanılan dil ve karakter oluşumunda bazı durumlarda neredeyse taban tabana bir benzerlik ihtiva eder. İki eserde de hâkim olan akım romantizm olarak karşımıza çıkar. Fakat daha derinlemesine incelendiğinde metinlerin satır aralarında bir eleştirinin yükseldiği görülür. Topluma atfedilen bu eleştiri iki yazarın da olgunluk dönemi sanatlarında kendisini toplumsal gerçekçilik olarak gösterecek olan metodun tohumları niteliğindedir.

İki eserde toplumlara mal olmuş atasözleri ve deyimlere rastlanır. Her iki yazarın eserinin konusu aşta eşit

konuma ulaşılmıştır. İki yazar da gerçek aşka ulaşmanın ancak fedakârlık yaparak mümkün olabileceğini düşünür. Sabahattin Ali’de eşitlenme değirmende kopan sağ kol ile M.Gorkiy’de eğri ve sivri bıçak vasıtasıyla gerçekleşen ölüm ile karşımıza çıkar. İki eserde de çingenelerin yaşamları merkeze oturtularak bu toplumun yaşayış biçimi, dünyayı algılayışları okura aktarılır. Toplumun ön yargılarından dolayı aşkta dahi eşitlenme bir şeylerin feda edilmesi sonucunda gerçekleşir. “Değirmen” öyküsünde kolun değirmende koparılması, “Makar Çudra”da her iki kahramanın ölmesi romantizm akımının getirisinden dolayı efsanevi bir özellik taşır.

Rus ve Türk toplumu iki ayrı kültür, iki ayrı anlayış ve iki ayrı dünyayı algılayış biçimi olmasına rağmen insanı insana anlatan sanat olan edebiyat vasıtasıyla ortak paydada buluşur. İki eserde de toplum çingene insanların oluşturduğu toplumdur. Fakat yazarların bu insanların hayatlarını, dünya hakkındaki görüşlerini, yaşayış biçimlerini aktarma yöntemleri hemen hemen aynı çizgide ilerler. Çünkü nerede yaşarsa yaşasın insanı insan yapan ortak paydalar birçok toplumda benzerlik gösterir. Bu açıdan bakıldığında iki eserin de birçok yönünün benzerlik taşıması şaşırtıcı olmayacaktır.

KAYNAKLAR

- Ali F., Özkırmımlı A., Sönmez S. (2014). Sabahattin Ali Anılar, İncelemeler, Eleştiriler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ali S. (2017). Bütün Eserleri Eleştirel Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Rousseau A-Claude Pichois M. (1994). *Karşılaştırmalı Edebiyat*, M.Yazgan(Çev.) MEB Yay., İstanbul.
- Armağan B. (2017) Toplumsal Çözülüşün Kısılcacında Kadın Olmak: Afrodite Buhurdanında Bir Kadın, Teke Dergisi, Sayı 6/4. Doi: <http://dx.doi.org/10.7884/teke.4022>.
- Aydoğan B. (2014). Sabahattin Ali'nin Yaşamı ve Yapıtlarına Genel Bir Bakış, Prof. Dr. Mehmet Özmen Armağanı, Çukurova Üniversitesi Basımevi Müdürlüğü, Adana.
- Barahov V.S., Zaika S.V., Keldış V.A. (1995). Neizvestniy Gorkiy Noviy Vizglyad na M.Gorkogo, Moskova.
- Barbaşova A. (2017). Analiz rasskaza makar çudra (Gorkiy), Erişim tarihi:09.07.2018. <https://literaguru.ru/analiz-rasskaza-makar-chudra-gorkij/>
- Bıkov L.P., Podçinenov A.V., Snigireva T. A. (1994). Russkaya Literatura XX Veka Problemi i İmena, Yekaterinburg.
- Demuria V., Caparidze T., Natişvili I., Nonezov A., Çarkviani Ye. (1987). Russkaya Literatura, Ganatleba, Tiflis.
- Djon M.V. (2013). Maksim Gorkiy Kak Sotsialniy Pedagog: Novoye Proçteniyе, Vestnik İnstituta Sotsiologii, No:7.
- Gorki M. (2013). Yaşanmış Hikayeller, Ataol Behramoğlu (Çev.), Can Yayınları, İstanbul.
- Gorkiy M. (1892). Makar Çudra, Erişim tarihi:15.06.2018, <https://ilibrary.ru/text/484/p.1/index.html>.

- Gorkiy M., Tsitatı, aforizmi, vıskazıvaniya, , Erişim Tarihi: 02.07.2018, <http://aforisma.ru/maksim-gorkij-citaty/>.
- Hasdedeoğlu M.O.(2008). Toplumcu Gerçekçilik ve Sabahattin Ali'nin Hikâye Kişileri, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, , İstanbul.
- Korkmaz R. (2016). Sabahattin Ali İnsan ve Eser, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Mihaylovskiy N.K. (1989). Literaturnaya Kritika Ctati O Russkoy Literature XIX – XX Veka, Leningrad.
- Terts A. (1957). Şto Takoye Sotsialistiçeskiy Realizm, Moskova.
- Timuçin A. (2011). Öykü ve Romanlarıyla Sabahattin Ali, Bulut Yayınlar, İstanbul.
- Troyat H. (2017). Gorki, H. Tansel (Çev.), Alfa Biyografî, İstanbul.
- Zaripova A. M. (2016). Natsionalno-Kulturnoye Svoeobrazie Reduplikatsii v Rasskazah Sabahattina Ali, Vestnik Yujno-Uralskogo Gosudarstvennogo Universiteta, Çel-yabinsk, No 2.

**“KISA HİKÂYELER” II.
DÜNYA SAVAŞI SONUNDA
ALMANYA’DA
YIKINTILARDAN DOĞAN
YENİ BİR EDEBİ TÜR**

**BÖLÜM
5**

Gülnaz KURT¹

¹ Akdeniz Üniversitesi

GİRİŞ

Nazi döneminde “Blut und Boden Dichtung” (“Kan ve Vatan Edebiyatı”) olarak anılan ve rağbet gören edebiyat, Almanya’nın 8 Mayıs 1945 tarihinde II. Dünya Savaşı’nda yenilmesiyle sona erer. Savaştan sonra Almanya iki farklı yönetim Şeklini kabul ederek Federal Almanya (BRD) ve Demokratik Almanya Cumhuriyeti (DDR) olmak üzere ikiye ayrılır. Bundan böyle Batı Almanya Amerika’nın, Doğu Almanya ise Rusya’nın etkisi altında kalarak politik ve toplumsal gelişimine devam eder. Bu fiziki ayırmadan sonra Alman Edebiyatı da etkilenir, geliŐimini Batı Alman Edebiyatı (BRD Literatur) ve Doğu Alman Edebiyatı (DDR Literatur) olarak iki koldan devam ettirir. Ancak Heinrich Böll ve Bertholt Brecht isimli yazarların eserlerinin Doğu ve Batı Almanya’da basılıp benimsenmesi ise oldukça dikkat çekicidir. Batı Almanya’da savaş sonrası geliŐen edebiyat ‘Nachkriegsliteratur’, ‘Trümmerliteratur’ veya ‘Kahlschlagliteratur’ gibi değişik isimlerle anılır. Ancak savaşın hemen akabinde ortaya çıkan edebi akım ise “Trümmerliteratur” (Schnell, 2013, s. 496) yani Aytaç’ın (2012, s. 371) deyimini ile “Yıkıntı Edebiyatı”dır.

Edebi bir kavram olarak dönemin adına bakıldığında Almanya’nın ekonomik ve sosyal durumunu tahmin etmek hiç de zor değildir. Bu edebi dönemin ismini belirleyen “Trmmer” “Yıkıntı” kelimesi sadece yıkıntı içerisindeki Şehirleri değil aynı zamanda Almanların yıkılan ülkülerini ve düşüncelerini de temsil etmektedir. Bu yıkıntılardan yeni bir Almanya ve yeni bir edebiyat oluŐturulacak, adı da gelecekte “Trümmerliteratur” olarak anılacaktır (Fricke, Schreiber 1974 s. 377). Günümüzde her bakımdan dünyada üst sıralarda yer alan Almanya

çok yakın bir tarihte sosyal ve ekonomik hayata sıfırdan başlamak zorunda kalan bir ülkeydi. Her şeye sıfırdan başlama zamanı da edebiyatta “Stunde Null” kavramı ile dile getirildi. İdeolojik fikirlerinden dolayı Almanya’dan kaçmak zorunda kalan yazarlar savaş bitince ülkelerine döndüler. Özgü’nün (1962) de “II. Dünya Savaşından Sonra Alman Edebiyatı” isimli makalesinde bahsettiği gibi “Savaş sebebiyle çekmecelerde uzun süre kapalı kalan yazılar, öyle çabuk çabuk basılamadı.”

Savaşın sonra “Trümmerliteratur” adı altında oluşan akımda eser veren yazarları şu şekilde sınıflandırmak mümkündür: Nazi devrinde Almanya’yı terk etmek zorunda kalan yazarlar, suskunluk dönemine girerek politik kimliklerini rafa kaldıran yazarlar ve savaşa bizzat katılan yazarlar. Bu dönemde yazarların yanı sıra savaşa katılmış edebi bir kimliği olmayan askerlerin de eserler yazdığı görülür. Yazarlar gençliğini savaş meydanlarında, esarete, açlık ve sefalet içinde geçirmiş bir kuşağın sözcülüğünü bilinçli bir şekilde yüklenirler, yarattıkları edebiyata da “Trümmerliteratur” yani “Yıkıntı Edebiyatı” adını verirler (Aytaç, 2012, s. 371). Yazdıkları konuların ana teması savaş ve yıkımdan edindikleri izlenimler olarak özetlenebilir. “Trümmerliteratur” Almanların savaş tecrübelerinden edindikleri travmaları ve o dönemdeki yoksulluğu yansıtır. Yazarlar savaşın sona ermesiyle Nazi döneminde uygulanan yayın yasağından kurtulmuş olsalar da politikanın edebiyata yansımaları yaklaşık onbeş yıl sürer (Metzger, 2014, s. 129). 1960’lı yıllardaki edebi eserler “Shoah” konusunu (Yahudi sorununu) işleyerek II. Dünya Savaşı sırasında cereyan eden olaylara açıklık getirmeye çalışır.

Yıkıntı Edebiyatında kullanılan başlıca motifler arasında ölüm, esaret, vatana geri dönüş ve suç gibi konular örnek olarak gösterilebilir. Yazar ve şairler bu tutumlarıyla radikal bir şekilde her şeye yeniden başlama isteklerini gösterirler. Dolayısıyla bu başlangıç aynı zamanda Alman edebiyatında “Stunde Null” olarak da adlandırılır. Savaştan sonra politik ve toplumsal olarak bir araya gelip görev üstlenerek eser vermiş yazarların oluşturdukları topluluğa ise “Gruppe 47” denir (Schnell, 2013 s. 495). Bu grubun başlıca üyeleri arasında Günter Grass, Heinrich Böll, Hansa Magnus Enzenberger ve Günter Eich isimli yazarlar sayılabilir.

Almanya’da 1945 yılından sonra düzyazı (nesir), şiir ve dram arasındaki sınırlar yıkılır ve edebiyatta farklı üsluplar ortaya çıkar (Esser, 2007 s. 33). Tiyatro eserlerinde düzyazıya, romanlarda diyaloglara ve monologlara yer verilir. Şiir ise görsel olarak düzenlenmiş düzyazı şeklinde karşımıza çıkar. Federal Almanya kültürel açıdan Amerika’yı örnek aldığı için Alman sanatçılar pop müzik, radyo piyesi (Hörspiel) ve kısa hikâyeler “Short Stories” gibi o dönemin Amerika’daki moda türlerini benimseyerek eserler verirler (Metzger, 2014, s. 128; Spinner, 2012, s. 15).

Almanya’da II. Dünya Savaşı’ndan sonraki dönemde yeni edebi tür olarak karşımıza çıkan “Kurzgeschichte” yani kısa hikâyeler Amerika’da yazılan kısa hikâyeler (Short Stories) örnek alınarak yazılır. Bu tür, Almanya’da yazarların savaşta ve savaş sonrası süreçte yaşadıklarını yazmak istemeleriyle doruk noktasına ulaşır. Daha önce bilinmeyen ve politik amaçlara alet edilerek kötüye kullanılmamış bir tür olan “Kısa Hikâyeler” yazarlar için yeni bir başlangıç ümidi olur.

Kâğıt kıtlığının da olduğu bu dönemde hem “basit” hem de “kısa” gibi önemli bir özelliğe sahip olan kısa hikâyelerin gazetelerde, dergilerde basımının ve yayımının kolay oluşu bu edebi türün yaygınlaşmasını hızlandırır (Metzger, 2012 s. 129).

1945’ten sonra yazılan kısa hikâyelerin çoğunda tema olarak henüz bitmiş olan savaşın sonuçlarından, savaşın artık insanlar için normal bir yaşam tarzı haline gelişinden ve zihinlerden silinmesinin artık imkânsız oluşundan söz edilir (Gigl, 2012 s. 188). O dönemdeki durum ve olayları yansıtan günlük hayattan alınan yaşanmış kesitler, kısa hikâyeler halinde yazılarak Alman edebiyatında yerini alır. Alman yazarlar bu hikâyelerde yıkıntılar arasında kırılmadan elde kalan eşyaların muhasebesini yaparak yıkılan ülkelerini, hayallerini, maddi ve manevi olarak içinde buldukları durumu en iyi şekilde yansıtmaya çalışırlar.

Yazarlar, sıkıntılar karşısında zor durumda kalan okuyucuyu kısa hikâyede anlatılan karakterlerin yerine koyarak bilinçlendirmek ve harekete geçirmek isterler. Amaçları yazdıkları problemler için çözüm üretmek değildir. Sorunların çözümünde okuyucunun bizzat kendisinin etkin olması istenir ve buna zorlanır. Amaçları kriz durumundaki insanı göstermektir. Böyle bir edebi uygulama sonucunda okuyucu bizzat sorunun çözümünde yer almak zorunda kalır. Bu ise Trümmerliteratur dönemindeki edebi programda bilinçli olarak yer verilen bir bölümdür. Zira savaşta evlerini, ailelerini, eşyalarını ve hayallerini kaybetmiş insanlar ne yapacaklarını bilemezler.

Bu dönemde yazarların ülkeyi o anki duruma getiren suçluları aramaması ve ülkenin bulunduğu durumdan

Çıkarılacak dersler ve sonuçlar hakkında politik yazılar yazmaması da dikkat çekicidir.

Savaş sonrası dönemde üslup olarak “sade ve gerçekçi” yazmak benimsenmiştir (Metzger, 2014, s. 129). Kısa hikâyeler yazar Schnurre’nin deyimiyile “Sagt nact, wass ihr msst” yani “söylemek zorunda olduğunuzu açık söyleyin” tutumuyla yazılır (Allkemper, Eke 2016 s. 252). Bu dönemde eserler vermiş ünlü yazarlar arasında Wolfgang Borchert, Heinrich Böll ve Siegfried Lenz, Günter Weisenborn, Marie Luise Kaschnitz, Ilse Aichinger, Hans Bender, Wolfgang Weyrauh, Alfred Andersch, Wolfdietrich Schnurre sayılabilir.

Savaş sonrası yazılan kısa hikâyeler bir cümle ile özetlenecek olursa, savaştan zarar görmüş Almanların günlük yaşamlarını dile getirir.

SAVAŞ SONRASI ALMAN KISA HİKAYELERİNİN ÖZELLİKLERİ:

Diğer edebi türlerde olduğu gibi Alman kısa hikâyesi, dönemin toplumsal, siyasal ve kültürel özelliklerinden etkilenecek şekillenir. Dönemin politik, sosyal ve kültürel etmenleri Alman kısa hikâye türüne has bir yapı, dil, içerik ve değer kazandırır. Savaş sonrası Almanya’da yazılan kısa hikâyelerin toplu olarak sınıflandırılmış özelliklerine ait çok fazla çalışmaya rastlanılmaz. Esser (2007, s. 87), Klarer (2011, s. 44-46), Turkowska (2011 s. 47), Khnen (2011, s. 178), Allkemper ve Eke (2004, s. 109), Meyer (2014 s.48-49), Gigl (2012 s. 191) ve Metzger (2014 s. 129)’in yazmış oldukları kısa hikâye özellikleri değerlendirilip aşağıdaki sınıflandırma ile bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Sınıflandırma boyut,

konu, giriş- sonuç, mekân, zaman, karakterler, olay, anlatım ve dil açısından ele alınmıştır.

BOYUT

Adından da anlaşıldığı gibi, kısa hikâyenin en önemli özelliği kısa oluşudur. Kısalık bu türü roman, balat ve novel gibi düz yazı türlerinden ayıran temel özelliktir. Hikâyeler kısa çaplı, bir oturuşta okunup bitecek uzunlukta düzyazı olarak kaleme alınmıştır. Çoğunlukla üç-beş sayfa olarak yazılan bu hikâyelerin en uzununu yirmi sayfadan, en kısası ise bir veya yarım sayfadan oluşmaktadır.

Kısa hikâyenin II. Dünya Savaşından sonra Almanya'da ortaya çıkma sebebi ise dönemin içinde bulunduğu ekonomik ve toplumsal koşullardır. Savaş sonrası yokluğu, açlığı ve sefaleti en üst seviyede (hat safhada) yaşayan Almanlar'ın roman, novel gibi uzun türleri okumaya ve yazmaya vakitleri yoktu. Ayrıca uzun türlerin basım, dağıtım masraflarının çok yüksek oluşu kısa hikâyelerin yazımını artırdı. Özetle kısa hikâye okuma ve yazma zorunluluğu Almanya'nın o dönemde içinde bulunduğu zaman ve imkân kısıtlılığında kaynaklanır.

Alman kısa hikâyesinin en önemli temsilcilerinden olan savaş dönemini bizzat yaşayan Wolfgang Borchert, bu durumu “Uzun hikâyeler yazmaya, biçimle fazla uğraşmaya, tahliller yapmaya, sorunlarla uğraşmaya hiç mi ama hiç vaktim yok. Çok yazmalıyım, hızlı yazmalıyım” (Doderer, 1977 s. 49) olarak özetler.

BAŐLİK:

Kısa hikâyelerin başlıkları hikâyede anlatılan konu, kişiler, olaylar veya nesnelere yola çıkılarak seçilir. Başlık tercihini etkileyen etmenler 4 maddede özetlenebilir (Marx, 2005 s. 66):

1. Hikâyede söz konusu olan bir nesnenin kullanılması (Borchert: Die Kchenuhr).

2. Hikâyede söz konusu olan yerin, zamanın veya durumun verilmesi (Kaschnitz: Mitte Juni).

3. Hikâyede söz edilen belirli veya belirsiz bir figürün kullanılması (Bender: Iljas Tauben).

4. Gizemli, problemlili- benzetmeli, merak uyandırıcı başlıklar (Kaschnitz: Lange Schatten)

Özetle bütün kısa hikâyelerde başlık her zaman düŐündürücüdür.

KONU:

Alman kısa hikâyesinin konuları günlük hayattan seçilir. Almanya'nın II. Dünya Savaşı bitiminde bulunduğu siyasal, sosyal ve ekonomik koşullar kısa hikâye için sınırsız bir konu yelpazesi oluşturur. Savaş sebebiyle Almanya'da insanların evleri yıkılır, sığınacak yerleri kalmaz, sosyal hayat ker, açlık ve sefalet had safhaya ulaşır, insanlar aile bireylerinin çoğunu kaybederek yalnız kalırlar. Savaşı birebir yaşayan ve dönemin toplumsal yaŐantısını gözleme Őansı elde eden yazarlar kendi yaŐantılarından yola çıkarak dönemin acı gerçeklerini ele alır, savaş koşullarını, deneyimlerini, gözlemlerini kısa hikâye türüne dökerek aktarırlar. Bu yazarların her biri savaş döneminde farklı deneyimler

yaşar, kimisi savaşa dâhil olur, kimisi göç eder, kimisi direniş guruplarına katılır. Dolayısıyla konu yelpazesi de yazarların yaşantıları etrafında çeşitlilik gösterir. Dönemin tüm eserlerinde çeşitli motifler aracılığıyla savaşın yıkıcılığı ve gayri insani yönü işlenir (Marx, 2005 s. 131). Hayatın olumsuz kesitlerinden anlatılan sıkıntılar, tartışma ve çatışmalar, insanlar arası ilişkiler, saldırgan yaklaşımlar, bunalım, yalnızlık, dışlanmışlık, umutsuzluk, açlık gibi günlük konular daima savaş bağlamında ele alınır.

Kısa hikâyenin merkezinde kaderin gücü vardır. Kader; kısaca insan yaşamına çomak sokar (ins Schicksaal eingreifen). Kendisini güvende hissetmeyen insan aniden yaşam ile ölüm arasında bir karar verme durumunda kalır. Her an bir tarafa savrulma tehlikesi içerisinde tepki vermek zorundadır. Hayatında karşılaştığı bu olağanüstü durumda karar verme mecburiyeti onun için bir dönüm noktasıdır (Wendepunkt). Kısa hikâyede bu dönüm noktası yansıtılır. Hayatın özel dönüm noktasında alınan kısa karar anında “Neden? Niçin? ve Nasıl?” soruları sorulmaz (Allkemper, Eke 2013, s. 109) (Gigl 2012, s. 191).

Özetle Alman kısa hikâyeleri genellikle sorunlarla karşılaşma anında ya da bireyin yaşamındaki diğer çıkmazlardan hareketle geleceğini etkileyebilecek karar verme ya da verememe gibi durumları anlatır (Kaya, 2007 s. 3). Kısa hikâyelerde işlenen konular; savaş, yıkıntı, açlık, bunalım, yalnızlık, bireysellik, umutsuzluk, çaresizlik, memleket hasreti olarak özetlenebilir. Konu başlıklarına dikkat edilecek olursa,

savaşın bu insanlara getirdiği maddi ve manevi olumsuzluklar ne çıkar.

GİRİŞ VE SONUÇ:

Kısa hikâyelerin en belirgin özelliklerinden biri giriş ve sonuç bölümünün olmamasıdır. Olay genellikle aniden başlar ve okuyucu kendini hikâyenin içinde bulur. Okuyucuyu konuya hazırlayan evre betimlemeleri, kişi tasvirleri, zaman ve mekâna ilişkin açıklayıcı bilgi ya hiç verilmez ya da nadiren bir veya iki cümleyle verilir. Okuyucu giriŐte verilen olaylar ile düşünerek giriş bölümünü tamamlamak zorundadır. Bu tarz giriş “açık giriş” (Offener Anfang) olarak adlandırılır. GiriŐte olduğu gibi hikâyenin sonu beklenmedik bir anda biter ve okur sonunu tamamlamak zorunda kalır. Olay akışı ve düşünce zinciri aniden kesildiğinden okuyucu hikâyenin nasıl devam edeceğini, nelerin olacağını tahmin etmek zorunda kalır. Bu tarz ise “açık son” (Offenes Ende) olarak adlandırılır.

Kısa hikâyenin giriş ve sonucunun açık uçlu oluşu ve her iki bölümde de okuyucuya yeterli bilgi vermeyen bu tarz Alman kısa hikâyesinin en belirgin özelliğidir.

MEKAN:

Olayın geçtiği mekân günlük hayatta sıkça rastlayabileceğimiz, tasviri kolay ve dar kapsamlı yerlerdir. Mekân ile ilgili detaylı bir betimleme yapılmaz ve kısa cümleler kullanılır. Sadece bir mekânda başlayan hikâye yine aynı mekânda son bulur. Mekânla ilgili çok az ve kısa tasvirler yapılır; örneğin; istasyonda, salonda, bahçede, sokakta, odada, sinemada gibi tek sözcükle bilgi verilir. Kısa hikâyelerde amaç okura fazla bilgi vermeden

ve ayrıntılara girmeden kısa ifadelerle mekânın genel durumu hakkında bilgi vermektir. Giriş ve sonuç bölümünde olduğu gibi, mekânı olaylara göre şekillendirip kurgulamak ise yine okura düşer.

ZAMAN:

Alman kısa hikâyesinde kısıtlı bir zaman dilimi anlatılır. Anlatılan zaman dilimi (Erzählte Zeit) bir gün, kısa saatler veya dakikalarla sınırlıdır. Olaylar kronolojik olarak sıralanır. Olay akışında ileriye veya geriye yönelik anlatımlar yapılmaz. Kısa hikâyenin yapısına uygun olmadığı için uzun zaman dilimleri anlatılmaz. Ayrıca olayın geçtiği zaman da belirsizdir.

KARAKTERLER:

Kısa hikâyelerde, yer alan karakter sayısı sınırlıdır. Olay en fazla 2-3 kişi etrafında gelişir. Hikâyede günlük hayatta karşılaşabileceğimiz sıradan insanlara anlatılır. Olay karmaşasını azaltıp hikâyeyi daha anlaşılır hale getirmek için oldukça az kişiye yer verilir. Ayrıca bu sayede hikâyenin kısılalığı da sağlanır. Yer tasviri olmadığı gibi ayrıntılı kişi tasvirleri de yapılmaz ve kişiler daha çok dış görünüşleriyle kabataslak anlatılırlar.

Lehmann (1956 s. 6) kısa hikâyede sayıca az olan kişilerin kahraman olmadığını, aksine sıradan insanlar olduklarını, bu sebeple okurun kendini bu kişilerle kolayca özdeşleştirebildiğini ifade eder.

Kısa hikâyede alışılmadık mekânda ve durumda bulunan, olaylara karşı sıra dışı tepkiler veren kişiler anlatılır. Savaş bitiminde Almanya'da olumsuz yaşam koşulları karşısında çaresiz kalan insan kendini

alışılmamış bir durumun içinde bulur. Yaşamının bu dönüm noktasında karar verme zorunluluğu hissederken g durumda kalan karakterler anlatılır.

OLAY ÖRGÜSÜ:

Alman kısa hikâyelerinin çoğunda, sadece bir olay anlatılır. Bu durum hikâyenin kısa olma zorunluluğuyla ilgilidir. Günlük hayattan alınan olayın sadece bir kesiti yzeyssel olarak aktarılır. Olayın yapısı özü ile sınırlıdır. Anlatım olayın ortasında aniden başlar. Bazen bir veya iki kısa cümle ile giriş yapılır. Girişi olmayan kısa hikâyede birçok boşluğun bulunmasının sebebi olayın ayrıntılı anlatılmaması ve hikâyenin en can alıcı yerinde aniden bitirilmesidir. Hikâye bitmiş olmasına rağmen okuyucu düşünmeye devam eder, boşlukları özellikle de sürpriz sonu tamamlamaya zorlanır.

Bir iki cümle dışında girişi olmayan, anlatıma hemen başlanan, hikâyenin doruk noktası ile dönüm noktası i içe olan, anlatımı aniden kesilen ve sonu da yazılmayan bu türün kısalık sırrı da bu olay örgüsünden kaynaklanır.

ANLATIM:

Kısa hikâye küçük çaplı olmasına rağmen okuru etkileyen, heyecanlandırان ve düşünmeye sevk eden bir türdür. Alman kısa hikâyelerinde anlatıcı genellikle “o” (Er-Erzhler) şeklinde karşımıza çıkar. Olaylar genellikle üçüncü kişinin ağzından anlatılır. Anlatıcı durumu yaşadığı ve olayların içinde bulunarak yazdığı için okuyucuya daha yakındır. Bu sebeple anlatıcı geniş bakış açısına sahip ve her şeyi bilen biri değildir. Yazar sadece durumu (olayı) anlatır ve okuru sürekli yönlendirmez.

Okur da anlatılandan yola çıkarak hikâyeyi değerlendirir ve sonucu bulmaya çalışır (Marx, 2005 s. 131).

DİL:

Okurun, anlatılan olaya ilk okuyuşta hâkim olması için kısa hikâyelerde sade ve anlaşılır konuşma dili kullanılır. Günlük hayatta kullanılan dil ile hikâyenin anlaşılabilirliği sağlanır. Telkin edici dille yazılan kısa hikâyelerde şive ve argoya da rastlanır. Geçmiş zaman kipiyle (Präteritum) yazılan cümleler, kısaltılmış, basit, sıralı dizilmiş cümlelerdir. Cümleler yarım, parçalanmış ve tamamlanmamış olarak da görülür. Kronolojik sıraya göre anlatılan kısa hikâyelerde az kelimelerle nesnel bir anlatım yolu izlenir. Nadiren göze çarpan eş zamanlı anlatımlar ise monolog şeklindedir. Kişilerarası diyaloglar kısadır. Yer ve kişi tasviri yapılmadığından karakterlere isim verilmez ve zamirlerle işaret edilir. Bu sebeple sıfat ve zarflara çok az yer verilir. Ayrıca gerçekçi ve sade bir üslup ile yazılan kısa hikâyede az yazmak için söz sanatlarına, mecazlara, imalara ve metaforlara bolca yer verilir.

WOLFGANG BORCHERT

1921 yılında, Hamburg’da doğan Wolfgang Borchert, Alman Yıkım Edebiyatı kısa hikâye türünün en önemli ilk yazarıdır (Özyer, 1994, s. 29). Wolfgang Borchert 20 Mayıs 1921’de Hamburg Eppendorf’da Öğretmen Fritz Borchert ile Yazar Hertha Borchert’in oğlu olarak dünyaya geldi. Kültürlü bir ailede tek çocuk olarak yetişen Borchert sadece 26 yıl yaşadı. Kısa hayatı, hastalık ve savaşla geçti (Schurf, Wagner, 2014 s. 255).

Borchert Yıkım Edebiyatı'nın en tanınmış yazarlarından. Diğer yazarlar gibi II. Dünya Savaşı sonunda yıkılan şehirleri, dağılan aileleri ve savaş sonrası insanlarda görülen travmaları eserlerinde anlatır. Şiir yazmaya on beş yaşında başlar ve on yedi yaşında ilk şiir kitabını çıkarır. Lise bitirme sınavlarına girmeyerek öğrenimini yarıda bırakır. 1938 yılında bir kitapçıda çıraklık eğitimine başlayan Borchert drama dersleri alır ve on yedi yaşında "Yoric der Narr" (Kaçık Yoric) isimli trajedisini yazar. 1941 yılında askere çağrılır. II. Dünya savaşı bitinceye kadar hayatını hasta olarak savaş meydanlarında ya da suçlamalar yüzünden hücrede geçirir. 21 Kasım 1947'de hayata gözlerini yumar. Çok kısa süren hayatı boyunca birçok şiire, tiyatro eserine ve kısa hikâyelere imza atar.

ÇEVİRİ: MUTFAK SAATİ (BORCHERT, 1947 S. 32)

Onun kendilerine doğru geldiğini uzaktan gördüler, çünkü dikkat çekiyordu. Çok yaşlı bir yüzü vardı, fakat nasıl yürüdüğüne bakılırsa henüz yirmi yaşında olduğu anlaşılıyordu. Yaşlı yüzüyle onların yanına banka oturdu. Ve sonra onlara elinde neyi tuttuğunu gösterdi.

Bu bizim mutfak saatimizdi, dedi ve sırayla güneşte bankta oturanlara baktı. Evet, ancak bunu bulabildim. Geriye o kaldı. Tabak gibi beyaz yuvarlak bir mutfak saatini elinde tutuyor ve parmağıyla mavi boyanmış rakamlara hafifçe dokunuyordu.

Artık hiç değerinin olmadığını özür dileyerek söyledi, bunu ben de biliyorum. Ve çok da güzel değil. O beyaz lakeli bir tabak gibi sadece. Fakat mavi rakamlar bence çok da hoş duruyor. Göstergeler tabii ki sadece

tenekeden. Ve şimdi artık onlar da çalışmıyor. Hayır. İçten bozuk olduğu kesin. Fakat yine de her zamanki gibi görünüyor. O şimdi çalışmasa bile.

Parmak ucuyla tabak gibi saatin çevresinde dikkatlice bir yuvarlak çizdi. Ve sessizce: o geriye kaldı, dedi.

Güneşte bankta oturanlar ona bakmıyordu. Biri ayakkabılarına ve kadın da bebek arabasına bakıyordu. Sonra biri: siz galiba her şeyinizi kaybettiniz, dedi.

Sevinçle, evet, evet dedi. Bir düşünseniz ya ama her şeyi. Sadece bu, bu kaldı. Ve sonra sanki diğerleri saati hiç bilmiyorlarmışcasına tekrar yukarıya kaldırdı.

Fakat o çalışmıyor ki, dedi kadın.

Hayır, hayır bu değil. O bozuk bunu ben de biliyorum. Fakat bunun dışında o her zamanki gibi daha: mavi ve beyaz. Yine onlara saatini gösterdi. En güzelini de, size daha hiç anlatmadım diye heyecanla devam etti. En güzeli de şimdi gelecek: bir düşünseniz ya, o iki buçukta durmuş. Tam da saat iki buçukta, bir düşünseniz ya!

Öyleyse sizin eviniz kesin iki buçukta vuruldu dedi adam ve alt dudaklarını önemseyerek öne kaydırdı. Bunu çok sık duydum dedi. Bomba düştüğünde saatler durur. Bu basınçtan olur.

Saatine baktı ve düşünerek kafasını salladı. Hayır, sevgili bayım, hayır, bu hususta yanılıyorsunuz. Bunun bombalarla bir alakası yok. Siz hep bombalardan konuşmak zorunda değilsiniz. Hayır. Saat iki buçukta bambaşka bir şey vardı, bunu sadece siz bilmiyorsunuz. İşin komik yanı da tam iki buçukta durması. Dördü çeyrek geç ve yedide değil de. Zira ben hep iki buçukta eve gelirdim. Geceleri, kastediyorum. Hemen hemen

daima iki buçukta. İŞin esprisi de bu ya. Diğerlerine baktı, fakat onlar gözlerini ondan çekmiŐti. BakıŐlarını bulamadı. O sırada saatine başını salladı: o zaman tabii ki acıkmıŐ oluyordum, değil mi? Ve ben daima hemen mutfağa giderdim. O zaman hemen hemen iki buçuk olurdu. Ve sonra, annem gelirdi. Her ne kadar da kapıyı yavaŐŐa asam o beni hep duyardı. Karanlık mutfakta yiyecek bir Şeyler aradığımda, ışık aniden yanardı. Sonra yn ceketiyile ve kırmızı Őalıyla yalınayak orada dururdu. Daima yalınayak. Ve bu arada bizim mutfağımız fayanslıydı. Ve ışık çok aydınlık geldiğinden gözlerini iyice kısırdı. Geceydi ve o uyumuŐtu ya.

Sonra, yine bu kadar geç mi derdi. Daha fazlasını hiç bir zaman söylemezdi. Sadece: yine bu kadar geç mi. Sonra bana akşam yemeğini ısıtırdı ve nasıl yediğime bakardı. O esnada, fayanslar çok soğuk olduğundan, hep ayaklarını birbirine srterdi. Geceleri hiç ayakkabı giymezdi. Ve ben doyuncaya kadar yanımda otururdu. Sonra odamda ıŐıĐı sndrdĞmde onun tabakları kaldırdığını duyardım. Her gece böyle idi. Ve çoğunlukla daima iki buçukta. Gece iki buçukta mutfakta bana yemek hazırlaması benim için olağandı. Ben bunu olağan buluyordum. O bunu hep yapardı ya. Ve hiç bir zaman, yine bu kadar geç mi, den daha fazla bir Şey demezdi. Fakat bunu her seferinde derdi. Ve bunun hiç bitmeyeceğini düŐünürdüm. Benim için oyle olağandı ki bu. Her Şey daima hep böyle idi.

Bir an bankta sessizlik oldu. Sonra sessizce: ve Şimdi? dedi. Diğerlerine baktı. Fakat onların bakıŐlarını bulamadı. Sonra sessizce saatin mavi beyaz yuvarlak yüzüne: Şimdi, Şimdi anlıyorum ki o zaman cennetti,

dedi. Gerçek cennet. Bankta tamamen sessizlik oldu. Sonra kadın sordu: Ve aileniz?

Bunalmış bir şekilde ona gülümsedi: Ah, annemi babamı soruyorsunuz galiba? Evet, onlar da yok oldu. Her şey yok oldu. Bir düşünseniz ya, ama her şey. Her şey.

Birinden diğerine doğru bakarken sıkılarak gülümsedi. Fakat onlar ona bakmıyordu.

Ve yine Saati yukarı kaldırdı ve güldü. Gülüyordu: Sadece buradaki. Bu arta kaldı. Ve en güzeli de, onun tam o sırada, iki buçukta dura kalmış olmasındır.

Tam da bu sırada, iki buçukta.

Sonra başka hiçbir şey söylemedi. Fakat çok çökmüş bir yüzü vardı. Ve yanında oturan adam ayakkabılarına bakıyordu. Ancak o ayakkabılarını görmüyordu. O daima cennet kelimesini düşünüyordu.

YARDIMCI KAYNAKLAR

- Allkemper, A., Eke N. O. (2013). Literaturwissenschaft 5. Auflage, Paderborn: Willhelm Fink Verlag.
- Aytaç, G. (2012). Çağdaş Alman Edebiyatı, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Beutin, B., Schnell R. (2013). Deutsche Literaturgeschichte, Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Borchert, W. (1947). An diesen Dienstag. Neunzehn Gesichten. Rohwolt Verlag, Hamburg.
- Doderer, K. (1977). Die Kurzgeschichte in Deutschland. Ihre Form und ihre Entwicklung. Reprograph: Wiesbaden.
- Esser, R. (2007). Das große Arbeitsbuch Literaturunterricht: Lyrik, Epik, Dramatik, Müllheim: Verlag an der Ruhr.
- Fricke, G., Schreiber, M. (1974). Geschichte der deutschen Literatur, Paderborn: Achtzehnte Auflage, Ferdinand Schöningh.
- Gigl, C. J. (2012). Deutsche Literaturgeschichte, München: Stark Verlagsgesellschaft mbH&Co. KG.
- Kaya, Ü. (2007). Alman Kısa Öyküsü, Yazınsal Türler. Uluslararası Sempozyum, Littera, Cilt 20., Sayfa 21-24, Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Klarer, M. (2011). Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft: Theorien, Gattungen, Arbeitstechniken, Darmstadt: Vereinsmitglieder der WBG.
- Köhnen, R. (2011). Einführung in die Deutschdidaktik, Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler Verlag .
- Marx, L. (2016), Die deutsche Kurzgeschichte. 3. Auflage,

Stuttgart: Springer Verlag.

- Metzger, S. (2014). Kompakt- Wissen Deutsch: Literaturgeschichte, M¼nchen: Stark Verlagsgesellschaft mbH&Co.KG.
- Meyer, A. R. (2014). Die deutschsprachige Kurzgeschichte Eine Einf¼hrung, Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- zg¼, M. (1962). İkinci D¼nya Savaşından Sonra Alman Edebiyatı, Ankara niversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya fak¼ltesi dergisi Cilt 20 Sayı1-2, Sayfa 41-54.
- zyer, N. (1994). Edebiyat üzerine. Ankara: G¼ndoęan yayınları.
- Schurf, B., Wagner A. (2014). Deutschbuch Literaturgeschichte, Berlin: Cornelsen Verlag.
- Spinner, K. H. (2012). Kurzgesichten. Kurze Prosa Grundlagen, Methoden, Anregungen f¼r den Unterricht, Hannover: Seelze Kallmeyer Verlag.
- Turkowska, E. (2011). Einf¼hrung in die Literaturwissenschaft. Ein Handbuch f¼r Germanistikstudenten, Wroclaw: Neisse Verlag.

**YUNUS EMRE
DİVANI'NDA /-A/, /-
UP/, /-UBAN/ ZARF-
FİİL EKLERİ VE
İŞLEVLERİ**

**BÖLÜM
6**

Hüsna KOTAN¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, husna@atauni.edu.tr

Giriş**

Bir dilin zenginliği için en önemli ölçüt, o dilin geniş anlatım imkânlarına sahip olmasıdır. Türkçe, anlatım yollarındaki kıvraklık ve zenginlik ile dünya dilleri arasında önemli bir yere sahiptir. Bünyesindeki eş ve yakın anlamlı sözler, deyim ve atasözleri, ikilemeler, kalıp ifadelerin çokluğu gibi söz varlığı unsurları Türkçeye anlatım gücü sağlayan etkenlerdir. Bunların yanı sıra Türkçeye en ince ayrıntıları daha rahat ifade edebilme ve geniş bir anlatım imkânına sahip olma özelliği katan bir diğer önemli unsur Türkçenin söz dizimsel yapısıdır.

Türkçenin söz dizimsel yapısında anlamlı ve görevli unsurlar yer almakta, görevli unsurlar içerisinde fiilimsiler önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü fiilimsiler dile anlatım gücü, zenginliği katan, dilde kıvraklık sağlamanın yanında, anlatılmak isteneni kısa yoldan anlatma olanağı sağlayan, yan cümle kurabilen, bağlaçların yerine geçebilen dil bilgisi unsurlarıdır (Bayraktar, 2004: 3).

Fiil kök ve gövdelerine eklenip aldıkları özel ekler sayesinde isim, sıfat, zarf gibi isim soylu sözcüklerin görev ve özelliklerini kazanan fiilimsiler; isim-fiil, sıfat-fiil ve zarf-fiil olmak üzere üçe ayrılmaktadır.

Türkiye Türkçesi gramerinde bağ-fiil, ulaç, gerundium gibi isimlerle kullanılan zarf-fiiller, Türkologlar tarafından çeşitli şekillerde tanımlanmıştır:

** Bu çalışmada Hüsna, Kavaklıçesme Kotan (2015), *Yunus Emre Divanı'nun Söz Dizimi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum künyeli doktora çalışmasından faydalanılmıştır.

Gerundiumlar hareket hâli ifade eden fiil şekilleridir. Bunlar ne fiil çekimleri gibi şekle, zamana ve şahsa bağlanmış bir hareket ne partisipler gibi nesne ifade edeler. Gerundiumlar şahsa ve zamana bağlanmayan mücerret bir hareket hâli karşılırlar. Hal ve durum karşılayan kelimelere zarf diyoruz. Şu halde gerundiumlar fiillerin zarf şekilleridir. Onun için partisipe isim fiil dediğimiz gibi, gerundiuma da zarf-fiil diyebiliriz (Ergin, 2002: 338)

Zarf-fiiller, kişi ve zaman kavramı olmadan temel cümlelerin ya da yan cümlelerin yüklemine niteleyen, cümlede genellikle zarf tümleci olarak görev yapan fiilimsilerdir. İkinci bir görevleri yardımcı fiillerle kullanılarak birleşik fiiller kurmak olan zarf-fiiller, cümlede bağlaç olarak kullanılabilirler ve birleşik cümleler kurabilirler. Bazı zarf-fiil ekleri zarf, edat gibi kalıcı sözcük yapımında da kullanılırlar (Bayraktar, 2004: 137).

Zarf-fiiller, çekimsiz fiil formlarıdır. Zarf-fiiller çatı, görünüş, olumsuzluk formlarına sahiptir ve hâl ekleriyle kullanılır (Baskakov, 1975: 237).

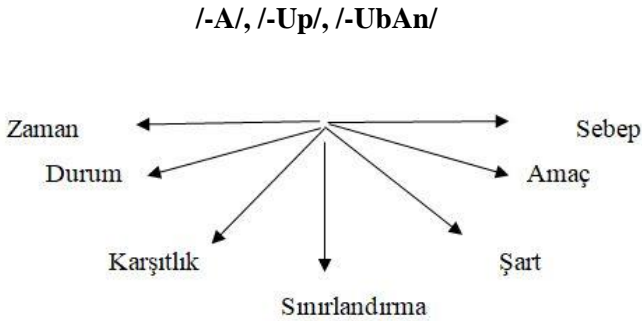
Bu tanımlardan hareketle zarf-fiil için şunlar söylenebilir:

1. Fiillerin olumluluk ve olumsuzluk tabanlarına gelirler.
2. Fiil çekimleri gibi zaman ve şahıs eki almazlar.
3. Zarf-fiiller söz dizimi elemanıdır.
4. Yan cümle meydana getirirler.
5. Geçici hareket isimleri oluştururlar.

6. Yüklem fiilini zaman, durum, sebep, sınırlandırma gibi çeşitli yönlerden nitelerler.

7. Çeşitli işlevlerde kullanılırlar.

Türkçenin bütün tarihi dönemlerinde ve çağdaş lehçelerinde sıklıkla kullanılan bu gramatik öge Eski Anadolu Türkçesinde /-A/, /-I/, /-(y)U/, /-(y)Up/, /-(y)UbAn/, /-ubanı/, /-übenin/, /-IcAK/, /-(y)Inca/, /-mAdIn/, /-madan/, /-eli/, /-elden berü/, /-ucağız/, /-duğınca/, /-dükçe/, /-icegin/, /-ken/ ekleriyle karşılanmaktadır. Bu eklerin hemen hepsi eklendiği fiil tabanında birçok farklı işlevde kullanılmaktadır. Türk dili üzerine yapılan çalışmalarda da zarf-fiillerin yapı ve işlev bakımından çeşitli şekillerde değerlendirildiği görülmektedir. Bu eklerden /-A/, /-Up/ ve /-UbAn/ zarf-fiil eklerinin gösterdiği değişik işlevler genel olarak şöyledir:



Eski Anadolu Türkçesi ile kaleme alınan eserlerin hemen epsinde zarf-fiil eklerinin bu yapı ve işlevlerde kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu dönemde yazılan, dil ve edebiyat tarihimiz açısından büyük önem taşıyan en kıymetli eserlerden biri de *Yunus Emre Divanı*'dır. XIII. yüzyılda Anadolu'da Türkçenin kurulması ve müstakil

bir dil olarak kullanılmasında büyük rol oynayan Yunus'un *Divan* adlı eserinde de bu dönemin dil özellikleri görülmektedir. Bu özelliklerden biri de Eski Anadolu Türkçesi'nde kullanılan zarf-fiil eklerinin hemen hepsine *Divan*'da tesadüf edilmesidir. Zarf-fiil ekleri arasında ise özellikle /-A/, /-Up/ ve /-UbAn/ 'ın diğerlerine göre *Divan*'da daha sık ve oldukça farklı görevlerde kullanıldığı görülmektedir. Bu nedenle bu çalışmada söz konusu üç zarf-fiil ekinin *Divan*'daki görevleri örnekler eşliğinde tespit edilmeye çalışılmıştır.

Yunus Emre *Divan*'ında geçen /-A/, /-Up/ ve /-UbAn/ zarf-fiil ekleri ve işlevleri şöyledir¹:

1. /-A/

İlk yazılı metinlerden itibaren Türk dilinin bütün tarihi dönemlerinde görülen bu ek, /-U/ ile aynı fonksiyonda kullanılmaktadır. Ekin Eski Türkçede kullanım sıklığı /-U/ tarafındadır. Nadiren kullanılan /-A/ eki ise (Gabain, 2007: 85) "aç-a, iy-e, keç-e" (Gabain, 2007: 93-94) gibi örneklerde karşımıza çıkmaktadır.

Karahanlı Türkçesinde "aç-a bir-, kız-a bak-" (Hacıeminoğlu, 2008: 172), Harezmi Türkçesinde "kork-a, kör-e, çık-a tur-" (Argunşah, Yüksekaya, Tabaklar, 2011: 159), Kıpçak Türkçesinde "kül-e keltirer, ayt-a bil-" (Karamanlıoğlu, 1994: 144) ve Çağatay Türkçesinde

¹ Çalışmamızda yapılan incelemelerde ve alıntılanan örneklerde Mustafa Tatcı tarafından 2008 yılında hazırlanan *Yunus Emre Külliyyatı*'nın ikinci cildi *Yunus Emre Divanı- Tenkitli Metin* esas alınmıştır. Bu eserden alınan örneklerin sonunda verilen künye bilgilerinin ilki şiir numarasını, ikincisi ise (eğik çizgi (/) den sonra olan) beyit sırasını göstermektedir. Verilen bu numaralar Mustafa Tatcı'nın *Yunus Emre Divanı- Tenkitli Metin* adlı kitabında geçen numaraları göstermektedir.

“yandır-a bër-, bolur âsân bar-a bar-a müşkil” (Eckmann, 2005: 105) gibi örneklerle kullanımına tanıklık ettiğimiz /-A/ zarf fiil ekinin kökeni konusunda çeşitli görüşler vardır. Bunlardan bazıları şöyledir:

Jean Deny’e göre bu ek *-kay / -gay > -a / -e* eklerinden (Deny, 1941: 880-881), Andrey Nikolayevich Kononov’a göre ise *-garu /-gerü > -gar > -(y)ar > -(y)a* eklerinden gelmektedir (Kononov, 2001: 478).

Eski Anadolu Türkçesinde /-A/ zarf-fiil eki hem tek başına hem de tekrarlanarak kullanılmıştır. Türkiye Türkçesine uzanan tarihî gelişme süresinde ise ekin tek başına kullanılışı gittikçe zayıflamış ve ek belirli bazı şekillerde kalmıştır. Buna karşılık /-(y)A/... /-(y)A/ biçiminde üst üste tekrarlanan şekiller yaygınlaşmış ve Türkiye Türkçesinin ünlü ile kurulan kurallı zarf-fiilini oluşturmuştur (Korkmaz, 2003: 984).

Eski Anadolu Türkçesi metni olan *Yunus Emre Divanı*’nda da bu dönemde olduğu gibi /-A/ zarf-fiil ekinin hem tek başına hem de tekrarlanarak çeşitli işlevlerde kullanıldığını görmekteyiz. Ekin *Divan*’da tespit edilen işlevleri şöyledir:

1.1. Durum bildirme işlevi:

a) Tamladığı cümlenin yüklem fiiline “-arak, -mak suretiyle” anlamlarında, durum bildirme işleviyle bağlanan zarf yan cümleleri yapar, cümlede durum tümlecisi vazifesi üstlenir:

Yidi veyil Tamusını kül eyler âşıklar âhı

Kasd ider sekiz Uçmağı nûr ide nûra katmağa 1/9

Niçe bin yıllık yola bir demde vara gele

Yûnus eydür kim ola Muhammed'dür o mutlak 134/15

*Dost bakalı yüzüme ben şehi **görüp** geldüm*

*Ol yüce yücesine bî-gümân **irüp** geldüm* 217/1

b) Tamladığı cümlelerin yüklem fiiline aynen tekrarlı şekli, “sürekli.... -arak, sürekli -mak suretiyle” anlamlarında durum bildirme işleviyle bağlanan zarf yan cümleleri yapar, cümlede durum tümleci vazifesi üstlenir:

Uş yürüyem yana yana top cigerüm döndi kana

İşkundan oldum dîvâne niçe zârı kılmayayum 215/2

***Kaza kaza** indüm yire gör bu nefsi yüzi kara*

Hürmeti yok Peygamber'e bendlerini bozar oldum
222/9

***Yana yana** kül oluban sen ma'şûkanun yolına*

*Günde bin kez yanarısam dostdan yüzüm dönmez
benüm* 226/3

*Bir kadeh sundı cânâ cân içdi **kana kana***

Tolu geldi peymâne cânum serhoş eyledi 362/4

1.2. Amaç bildirme işlevi

a) Tamladığı cümlelerin yüklem fiiline “-mak için” anlamında amaç bildirme işleviyle bağlanan zarf yan cümleleri yapar, cümlede hedef tümleci vazifesi üstlenir:

*İşk eteğin tutmak gerek **'âkibet zevâl olmaya***

İşkdan bir elif okıyan kimseden su'âl olmaya 5/1

*Kamu 'âlem ümid tutar ; **âhiretde görem diye***

Yûnus eydür dervîş olan bunda Hakk'ı buldı gider
87/8

Kimine bir 'abâ virmez kim giye

Kiminün atına atlas çül eyler 95/10

1.3. Sebep bildirme işlevi

a) Tamladığı cümlelerin yüklem fiiline “-dığı için, -mak yüzünden” anlamlarında sebep bildirme işleviyle bağlanan zarf yan cümleleri yapar, cümlede sebep tümleci olarak yer alır:

Senün 'ışkun deniz ben bir balıcak
Balık sudan çıka hemen ölidür 50/4

1.4. Karşıtlık bildirme işlevi:

a) Tamladığı cümlelerin yüklem fiiline “-e rağmen, -sa bile” anlamlarında karşıtlık bildirme işleviyle bağlanan zarf yan cümleleri yapar, cümlede karşıtlık tümleci vazifesi üstlenir:

Yüz bin peygamber gele hiç şefâ 'at olmaya
Vay eger olmazısa Allah'un 'inâyeti 380/7

1.5. Şart bildirme işlevi

a) Tamladığı cümlelerin yüklem fiiline “-r sa, -dığı takdirde” anlamlarında şart bildirme işleviyle bağlanan zarf yan cümleleri yapar, cümlede şart tümleci vazifesi üstlenir:

İzzet ü erkân kamusı bunlardur dünyâ sevgüsü
'İşktan haber eyitmesün kim dünyâ 'izzetin seve 2/5
Her kanda ki gözün baka Çalab hâzırdur mutlaka
Şol cân ki tapmadı Hak'a assısı yok ziyândadur 54/5
Her kim 'ışka irişe 'ışk anunla barışa
Kim 'ışka müşteriyse cânına od urmuşlar 68/2

Yûnus bunu kime diye kim kasd ide bir uluya

Şâyed birimüz işleye 'âşıklara itmek gerek 140/8

Her kime kim dervîşlik bağışlana

Kalbı gide pâk ola gümüşlene 324/1

1.6. Zaman bildirme işlevi

a) Tamladığı cümlenin yüklem fiiline “-ınca, -dığı zaman” anlamlarında zaman bildirme işleviyle bağlanan zarf yan cümleleri yapar, cümlede zaman tümleci vazifesi üstlenir:

Biz de varavuz ol ile kaçan ki va'demüz gele

Kişi varacağı yire gönlini berkitse gerek 139/3

1.7. Tasviri Birleşik Fiillerde Esas Fiili Yardımcı Fiile Bağlama İşlevi

a) “bil-” yardımcı fiili ile yeterlilik ifadeli tasviri fiil oluşturur:

Niçe eyde bile dil niteligün

Dile getirmege bin-bir adun var 48/3

Bunun gibi gönül ile niçe dirlik idebilem

Bırakdı yabana beni bir gün gelüp hâlüm sormaz
104/3

Azrâil ne kişi durur kasd idebile cânuma

Ben anun kasdını gine kendüye zindân eyleyem 173/5

b) “bil-” yardımcı fiili ile yetenek ifadeli tasviri fiil oluşturur:

*Kanadunı **aça bilürsin** açuban **uçā bilürsin***

*Deryâlar **geçe bilürsin** söyle bülbülcüğüm söyle*
343/9

c) “bil-” yardımcı fiili ile yetersizlik ifadeli tasviri fiil oluşturur:

***Niçe eyde bile** dil niteligün*

Dile getirmege bin-bir adun var 48/3

‘Aceb oldı hâlüm bu ‘ışk elinden

***Göremezem** yolum bu ‘ışk elinden 262/1*

İy yârenler eydimezem cânım neye taldugını

*Dilile **vasf idemezem** gönlümü kim aldugını 390/1*

ç) “dur-” yardımcı fiili ile sürerlilik ifadeli tasviri fiil oluşturur:

*Günde birün **gide turur** koñşun sefer ide turur*

*Ecel bir bir **yuda turur** bu dünyâyā magrûr nedür*
56/6

Yûnus sözi ‘âlimden zinhâr olman zâlimden

***Korka durun** ölümden cümle toğan ölmışdür 76/5*

*Bu dem yüzüm **süre turam** her dem ayum yeni togar*

Her dem bayram durur bana yayum kışum yeni bahâr
77/1

*Bu mahabbet odı benüm yüregümde **yana durur***

Denize gark olurısam söynüp hatâ kılmaz benüm
214/5

d) “kal-” yardımcı fiili ile sürerlilik ifadeyi tasviriy fiil oluşturur:

Secde geldi Âdem’e eydür inün kademe

*Cümle firişte indi ‘Azâzıl **dura kaldı** 367/9*

‘Aceb bu benüm cânım âzâd ola mı yâ Rab

*Yohsa yidi Tamu’da **yana kala** mı yâ Rab 15/1*

e) “gel-” yardımcı fiili ile sürerlilik ifadeyi tasviriy fiil oluşturur:

Anun gibi pâdişâha kimün gözi duş olursa

*Sultân-ı vakt oldıyısı ‘aklından ol **şâşa gelür** 73/6*

Yine Yûnus’a sordum eydür Hak nûrın gördüm

İlk yaz güneşi gibi mevc urup toga geldüm 196/11

*Cân **tuta gelürisen** cânım vardur dirisen*

Cân şumâr iderisen külli sagıncılasın 281/2

f) “git-” yardımcı fiili ile sürerlilik ifadeyi tasviriy fiil oluşturur:

*Ol ilün zavadası cefâ **duta gidesi***

Şeker ayruga sunup sen agu tada mısın 252/3

g) “gör-” yardımcı fiili ile deneme tasviriy fiil oluşturur:

*Zinhâr gözünü **açagör** nefis duzagını **seçegör***

*Dost mahfiline **geçegör** andan yigrek turak nedür 37/5*

*Dost ismini **tutagör** bunda Yûnus*

Yarına korısan işün Hakk'a vara 308/7

*Yûnus Emre hoş derdile **süregör** gel devrânını*

Togrı yola gitmez isen 'ışk n'eylesün senünile 347/6

*Eksük olman ehillerden **kaç** **görün** câhillerden*

Tanrı bîzâr bahillerden bahil dîdâr görür degül 157/2

ğ) “ko-” yardımcı fiili ile başlama tasviri fiil oluşturur:

*Yûnus ko yalan da'vîyi gel **arita ko** sivâyı*

Gönlün evünü kız eyle dost gelicek kondurmağa 329/7

h) Belirleyici birleşik fiiller oluşturur:

Tahsin Banguoğlu, bu fiilleri *gerçekten dilimizde tasviri fiilleri kalıbında kurulmuş olup tasvir fiili anlatımı taşımayan, yani ikinci fiilin esas anlamında olan birleşiklere rastlanmakta* (Banguoğlu, 2007: 492) şeklinde tanımlamakta ve bunlara “yarı tasviri fiilleri” adını vermektedir.

Zeynep Kormaz ise belirleyici birleşik fiiller adını verdiği konu hakkında görüşlerini şöyle dile getirmektedir: Bu tasviri fiillerde asıl anlam *birinci fiilde değil ikinci fiildedir. Birinci fiil ikinci fiilldeki anlamı belirleyen bir zarf-fiil görevindedir* (Korkmaz, 2003: 834).

Eski Türkçede bol-u sakın- “olmayı düşünmek”, “tıd-a katıgılan-” “engellemeye çalışmak”, id-u yara- “göndermeye yaramak”; Eski Anadolu Türkçesinde ise yuyun-u başla- “yıkılmaya başlamak”, iste-y-ü git- “rica için gitmek”, otar-ı git- “otarmaya gitmek” (Korkmaz, 2003: 834) şeklinde örnekleri görülen belirleyici birleşik fiillerin *Yunus Emre Divanı*'nda da örneklerine rastlanmaktadır:

Yine Yûnus 'a sordum eydür Hak nûrın gördüm

*İlk yaz güneşi gibi mevc urup **toga geldüm** 196/11*

Ol dost ile benüm işüm ölmek ile bitmeyiser

*'Amelümdür bile varur topraguma **tuta girem** 205/7*

Kamularun 'amelidür Münker-Nekir olup gelen

*Benüm 'amelüm dostıdı amelümi **tuta varam** 205/8*

Yolum sana oldu turak sabahın söyleyendür Hak

*Yûnus Emre dilinde Hak olup **dile düşe geldüm**
224/11*

*Bu miskîn Yûnus 'ı gör **dervîşlik ide geldi***

Nefsindendür şikâyet nefsin öldüren gelsün 239/9

2. /-Up/

Eski Türkçe döneminden itibaren Türk dilinin her safhasında görülen ve yaygın bir kullanıma sahip olan bu ek Eski Türkçede döneminde ünlü ile biten tabanlara /-p/ şekli, ünsüzle bitenlere genellikle /-ıp/ ~ /-ip/ son hecesi yuvarlak ünlülü olanlardan sonra /-up/ ~ /-üp/ şeklinde gelir (Gabain, 2007: 81). Karahanlı döneminde /-p/, /-(ı)p/ ~ /-(i)p/, /-(u)p/ ~ /-(ü)p/ (Hacıeminoğlu, 2008: 171); Harezmi döneminde /-(ı)p/ ~ /-(i)p/, /-(u)p/ ~ /-(ü)p/ (Arğunşah, Yüksekaya, Tabaklar, 2011: 159); Kıpçak Türkçesinde /-p/, /-ıp/, /-up/ (Karamanlıoğlu, 1994: 147) ve Çağatay Türkçesi döneminde /-p/, /-ıp/ ~ /-ip/, /-up/ ~ /-üp/, /-ban/ ~ /-ben/ (Eckmann, 2003: 109) şeklinde görülür.

Eski Anadolu Türkçesinde ise bu ek, Eski Türkçede /-p/ şeklinde olan ve Batı Türkçesine geçerken önündeki yardımcı vokalin bünyesine dâhil zannedilmesiyle iki

sesli olmuştur. Batı Türkçesinin başlarında p etkisiyle ekin vokali daima yuvarlaklaşmış şekli ile görülmektedir (Ergin, 2002: 341)

Yunus Emre Divanı'nda da Eski Anadolu Türkçesinde olduğu gibi ek yuvarlak ünlülü biçimi /-up/ ~ /-üp/ şeklinde çeşitli işlevlerle kullanılmıştır. Ekin Divan'da tespit edilen işlev ve örnekleri şöyledir:

2.1. Bağlama işlevi

Bağlama zarf-fiil ekleriyle kurulmuş zarf yan cümleleri, ilgili oldukları cümlenin anlamca değil, şekilce bir tümleci değerindedir. Aslında söz konusu olan sıralı bir cümledir ve iki cümle arasındaki ilişki ya bir "öncelik-sonralık" ya da "denklik" ilişkisidir. Bağlama zarf yan cümleleri cümlede bağlama tümleci (BĞT) olarak yer alır (Daşdemir, 2015: 100).

a) Bağlama zarf-fiil olarak kip eki sıralama ifadesiyle yan yana bağlantı kurduğu ana cümleninki ile aynı olan yan cümlenin çekimli fiili yerinde bulunmaktadır (Tiken, 2004: 159):

Tâ'atuna duran zâhid nazaruna irerise

*Tesbihini **unıdup** ol ayruk secde de itmeğe 3/2*

Müsülmanam diyen kişi şartı nedür bilse gerek

*Tanrı'nun buyruğun **tutup** beş vakt namâz kılsa gerek*
136/1

*Erenler **gelüp** geçdiler dünyâyı koyup göçdiler*

Havâya agup uçdılar bular hümâdur kaz degül 166/2

Bunda bilişmeyen cânlar anda bilişimez anlar

*Bunda **bilişüp** dostula hâlüm 'arz itmege geldüm 179/5*

Kime gönül virdümise benümile yâr olmadı

*Hâlüm **bilüp** derdüm sorup bana vefâdâr olmadı*
386/1

b) İşlevlerini yüklenerek önünde yer aldığı isim-fiil, sıfat-fiil ve başka türden bir zarf-fiil ile sıralama ifadesiyle bağlama grubu oluşturmaktadır (Tiken, 2004: 159):

Sensüz yola girürisem çârem yok adım atmaga

*Gövdemde kuvvetüm sensin başum **götürüp** gitmeğe*
1/1

Âhir bir gün ölürsün ölüm vardur bilürsin

*Kamulardan **ayrılıp varup** sinde yatdun tut 18/10*

*Söz karadan akdan degül **yazup** okımkandan degül*

Bu yürüyen halkdan degül Hâlik âvâzından gelür 42/3

Her kim bu şâra geldi bir lahza karâr kıldı

***Girü dönüp** gitmegi gelmez sefere benzer 69/2*

***Yıldırım olup** şakiyan gökde melâik tokıyan*

*Bulutlara **hüküm sürüp yagmur olup** yagan benem*
177/4

2.2. Durum bildirme işlevi:

a) Tamladığı cümlelerin yüklem fiiline “-arak, -mak suretiyle” anlamlarında, durum bildirme işleviyle bağlanan zarf yan cümleleri yapar, cümlede durum tümleci olarak vazife üstlenir:

Ölene bak gözün aç dökülür sakal u saç

*Ilan çıyan gelür aç **yyüp içüp** sir gider 35/2*

Sabâhın sinlere vardum gördüm cümle ölmüş yatur
*Her biri **bî-çâre olup** ‘ömrin yavı kılmış yatur 74/1*
*Kandayıdum fikr iderdüm **göge bakup** şükr iderdüm*
İsteridüm hasret ile dost yanumda pinhânımış 125/2
Gelün âşık olalum ‘ışka cevlân kılalum
***Esrük olup** yatmışam cevlân kayusu degül 165/7*

2.3. Sebep bildirme işlevi

a) Tamladığı cümlenin yüklem fiiline “-dığı için” anlamlarında sebep bildirme işleviyle bağlanan zarf yan cümleleri yapar, cümlede sebep tümleci olarak yer alır:

Ne usluşam ne delüyem neye benzer işüm benim
*‘ışk denizine **gark olup** gönlüm gözüm doymaz benim*
 214/4

*Yârânlarından **utanup** günâhı gizlü işlersin*
Yaradan Hâlik'un hâzır niçün ondan utanmazsın
 235/5

2.4. Karşıtlık bildirme işlevi:

a) Tamladığı cümlenin yüklem fiiline “-e rağmen, -sa bile” anlamlarında karşıtlık bildirme işleviyle bağlanan zarf yan cümleleri yapar, cümlede karşıtlık tümleci olarak yer alır:

*Sekiz Uçmağun Hürisi eger **bezenüp** geleler*
Senün sevgünden özgeyi gönlüm hiç kabûl itmeye 3/11
*Aşk kadehinden **içüp** nefis dileginden **geçüp***
Hak yolına er gibi turmayan ‘âşık mıdur 36/2

Taglar **aşup** berye **söküp** irak yire emek **döküp**

İstedüğün bunda iken bu ne ‘aceb sefer durur 61/2

‘Âlimler **okıyup** tutmaz halkı görüben gözetmez

Gönüllerde safâ bitmez salâdur kudse gidelüm 218/4

2.5. Zaman bildirme işlevi

a) Tamladığı cümlenin yüklem fiiline “-ınca, -dikta, -dığı zaman” anlamlarında zaman bildirme işleviyle bağlanır ve zamandaşlık ifade eder:

‘Aceb bu benüm hâlüm yir altında ahvâlüm

Varup yaticak yirüm akreb dola mı yâ Rab 15/2

Allah olıcak kâzî bizden ola mı râzî

Görüp Habîbi şefî‘ ola mı yâ Rab 15/3

Emr-i ma ‘rûf bu dem kaldı **bid‘at gelüp** sünnet öldi

Nasîbli nasîbin aldı alâdur kudse gidelüm 218/5

Yûnus imdi avınur dostı **görüp** sevinür

Erenler mahfilinde ‘ışkî cünbiş eyledi 362/8

2.6. Karşılıksız gerçekleşme bildirme işlevi:

a) /-up/ zarf-fiil eki olumsuz fiil tabanlarında kullanıldığında tamladığı cümlenin yüklem fiiline “-madan, -maksızın” anlamında karşılıksız gerçekleşme bildirme işleviyle bağlanır:

Turmayup söylerem sözüm günâhuma göyner özüm

Günâhlu Yûnus ‘un sözün sen kabûl eylegil Çalab 16/8

N’idelüm bu dünyâyı n’eyleyüp n’itmek gerek

Dâimâ ‘ışk etegin **kodayup** tutmak gerek 141/1

Gerçek 'âşık gelsün berü gösterelüm togru yolu

*Makâm durur gönül şarı **ırılmayup** duran benem*
194/6

2.7. Tasviri birleşik fiillerde esas fiili yardımcı fiile bağlama işlevi:

a) “durur” yardımcı fiili ile süreklilik ifade eden tasvir fiil oluşturmaktadır:

*Bir niçenin gönline şeytânlar **tolup durur***

Erenler semâ'ına bunlar gülüşgen olur 58/4

*'İşkun beni yakup durur gönlüm dosta **akup durur***

Divşürimezem ben beni dem-beste kaldum bilmezem
191/4

*Yıl on iki ay 'ışk odı içimde uş **yanup durur***

Yandugunca artar kokum devrüm geçüp solmaz
benüm 214/6

*Yûnus gel gör 'âşıkları niçe yavu **varup durur***

Dünyâ-âhret elden koyup ne virende ne alanda 318/10

b) “kal-” yardımcı fiili ile süreklilik ifade eden tasvir fiil oluşturmaktadır:

Sekiz Uçmak 'âşıklara köşk ü sarâydur anlara

*Mûsâ'layın Tûr Dağı'nda **hayrân olup kalan** benem*
198/8

Beş karış bez durur tonum ilan-çıyan yiye tenüm

*Yıl geçe obrıla sinüm **unudulup kalam** birgün 241/4*

2.8. Anlatılan geçmiş zaman kip eki olarak kullanılması:

Eski Anadolu Türkçesinde anlatılan geçmiş zaman eki /-mİş/' in yanı sıra, anlatılan geçmiş zamandan biraz farklı olarak geçmişte ortaya çıktığı bildirilen hareketle ilgili kesin hüküm veren /-up durur/, (-up + dur-ur >) /-up dur/, /-üpdür/ eki özellikle üçüncü şahıslarda kullanılmaktadır (Köktekin 2008: 118). *Yunus Emre Divanı*'nda /-Up/, /-Up dUr/ zarf-fiil ekinin anlatılan geçmiş zaman kip eki olarak kullanıldığı görülmektedir. Örnekleri şöyledir:

*Yakındur işümün uci **azupdur** müftî vü hâcî*

Göreyin diyen Mi 'râc' ı miskînliğin dutsun dimiş 122/2

*Cümle 'âlem **terkin urup** ben dost terkin urımazam*

Andan ayru buçuk sâ'at ben ansuzın durımazam 174/1

*Bir kulına atlar **virüp** 'avret ü mâl çoklar **virüp***

*Hem birinün yok bir pûlı rahm idici Rahmân benem
211/4*

***Öyle idüpdür** ol beni seçemezem dünden günü*

Alsun teni utsun cânı kon ben ana aldanayım 216/3

*Gönül **hayrân olupdur** 'ışk elinden*

*Ciger **biryân olupdur** 'ışk elinden 245/1*

*Ayne'l-yakîn **görüpdür** Yûnus **Mecnûn olupdur***

*Bir ile **bir olupdur** Hakke'l-yakîn içinde 303/7*

3. /-UbAn/

Biçim ve işlev itibari ile /-Up/ eki ile benzer olan, Türk dilinin tarihi dönemlerinde sıklıkla karşılaşılan bu

ekin etimolojisi ve yapısına dair çeşitli görüşler ortaya konulmuştur.

Eski Türkçe döneminde */-pan/* ~ */-pen/* şeklinde kullanılan bu ek için Gabain, */-p/* ile yapılanın genişletilmiş bir şekli olan bu zarf-fiil fonksiyon bakımından ondan farklı değildir (Gabain, 2007: s. 85) şeklinde bu zarf-fiil ekini tanımlarken Brockelmann ve Bang ekin */-p/* zarf-fiili ve */-an/* vasıta halinin kalıplaşması sonucu ortaya çıktığını belirtir (Caferoğlu, 1958: 62).

Korkmaz, */-°p/* zarf-fiil eki ile */-an/* ~ */-en/* şeklindeki ikinci bir zarf-fiil ekinin kaynaşması ile */-pan/* ~ */-pen/* ekinin oluştuğu; bu ek içinde yer alan */-an/* ~ */-en/* ekinde bir pekiştirme görevi yer aldığını hatta bu ekin */-pan-ı/* ~ */-pen-i/*, */-pan-ın/* ~ */-pen-in/* şekillerindeki genişletilmiş türlerinde pekiştirme görevinin daha yoğun olduğu görüşündedir (Korkmaz, 2005: 184)

Ergin' e göre bu ek */-p/* gerundiumundan çıkmıştır. Fakat bu türeyiş çok eskidir. Eski Türkçenin başlarında bu zarf-fiil eki */-pan/* ~ */-pen/* şeklindedir. */-p/* gerundiumuna bir */-an/* ~ */-en/* unsurunun eklenmesi ile ortaya çıkan bu zarf-fiil eki, sonradan */-p/* gerundiumunun gelişme seyrine uygun olarak Batı Türkçesinde başına vokal almış ve “p” sesi de iki vokal arasında “b” olduğu için ek, */-uban/* ~ */-üben/* şekline geçmiştir (Ergin, 2002: 345).

*Yunus Emre Divan'*ında da Eski Türkiye Türkçesinde olduğu gibi ekin */-uban/* ~ */-üben/* şekli kullanılmıştır. Ekin *Divan'*da görülen işlevleri şu şekildedir.

3.1. Bağlama işlevi

a) Bağlama zarf-fiil olarak kip eki sıralama ifadesiyle yan yana bağlantı kurduğu ana cümledeki ile aynı olan yan cümlenin çekimli fiili yerinde bulunmaktadır (Tiken, 2004: 156):

*Böyle latîf **bezenüben** böyle şîrîn **düzünüben***

*Gönül Hakk'a **uzanuban** dilek nedür neye muhtâc*
21/3

***Okıyuban** yazmadın **yanıluban** azmadın*

Yûnus bu 'ışk sözünü kim bildi bilesidür 64/7

*'İzz ü nâzdan **geçüben** tertîbler **terk idüben***

*Varlıklar **dükedüben** yüz bin ol kadar gerek 135/2*

*Senün 'ışkun denizine **düşübeni** gark olayum*

Kimsenem yok elüm ala koma beni batmayayum 215/5

b) İşlevlerini yüklenerek isim-fiil ve sıfat-fiilden önce yer almakta ve sıralama ifadesiyle bağlama grubu oluşturmaktadır (Tiken, 2004: 156):

Gönlüm cânım aklum bilüm senün ile karâr ider

*Pervâz ururlar dem-be-dem **uçuban** dosta gitmeğe 1/2*

Kâl ü kılden geçenlere yolda gözin açanlara

***Anlayuban** seçenlere vak'a olup düşe geldüm 224/9*

*Gâzî benem şehîd benem **ölüben** öldüren benem*

irte gice ol dostıla bâzâr iden gelsün berü 287/8

3.2. Durum bildirme işlevi:

a) Tamladığı cümlelerin yüklem fiiline “-arak, -mak suretiyle” anlamlarında, durum bildirme işleviyle bağlanan zarf yan cümleleri yapar, cümlede durum tümleci olarak yer alır:

İsrâfîl sûrını ura cümle mahlûk turı gele

Dirilüben haşre vara anda kâzî Sübhân ola 9/2

Cân dost mihrâbına secdeye vardı

Yüz **yire uruban** ider münâcât 20/2

İy ‘ışk eri aç gözünü yir yüzine kılğıl nazar

Gör bu latîf çiçekleri **bezenüben** Hakk’a gider 28/1

Kazandugunu **virüben** yoksulları **hoş görüben**

Hak hazretine **varuban** oddan o kurtulmak gerek
137/7

Ne ası var ne ziyân gelsün cânuna kıyan

Cümlesinden **geçüben** bulduk Sultânümüzü 416/5

3.3. Sebep bildirme işlevi

a) Tamladığı cümlelerin yüklem fiiline “-dığı için” anlamlarında sebep bildirme işleviyle bağlanan zarf yan cümleleri yapar, cümlede sebep tümleci olarak vazife üstlenir:

*Mâlik eydür hey hey Tamu **korkubanı** ditrer kamu*

Tanrı buyruğun tutmayan anda bişe biryân ola 9/5

Nice yakınsın bana sen müştâk u hasret sana ben

Dün-gün seni **gözleyüben** göremezem kaldum tana
14/4

Bular geldi tapuya şerî‘at tutdı turur

*İçerü **girübeni** ne varın bilmediler 38/3*

3.4. Karşıtlık bildirme işlevi:

a) Tamladığı cümlenin yüklem fiiline “-e rağmen, -sa bile” anlamlarında karşıtlık bildirme işleviyle bağlanan zarf yan cümleleri yapar, cümlede karşıtlık tümleci olarak vazife üstlenir:

*Er tonını **giyübeni** togru yola gelmezise*

Çıkarsun ol tonı yohsa noksân irer tondan ana 11/5

*‘Âlimler okıyup tutmaz halkı **görüben** gözetmez*

Gönüllerde safâ bitmez salâdur kudse gidelüm 218/4

Sonuç

Söylemini ve söylem güzelliğini kaybetmeden yaşadığı devirden günümüze kadar ulaşan en önemli eserlerden biri *Yunus Emre Divanı*’dır.

Yunus Emre’nin duygu ve düşünce dünyasını dile vurmada kullandığı dil ve sanatkârane üslubu onu ve eserlerini ölümsüzlüğe ulaştıran en önemli etkenlerdir. Yunus, dilin bütün özelliklerinden yararlanarak *Divan*, eserini vücuda getirmiştir. Bu eser XIII. yüzyıl Anadolu sahasında Oğuz Türkçesiyle kaleme alınmıştır.

Çalışmamızda Yunus’un kullandığı dilin yapısal özellikleri ve tarzı belirlenmeye çalışılırken üretici-dönüşümsel dilbilgisi yaklaşımıyla anlamdan hareket edilerek *Yunus Emre Divan*’ında geçen /-A/, /-Up/ ve /-UbAn/ zarf-fiil ekleri ve işlevleri değerlendirilmeye çalışılmış ve şu sonuçlara ulaşılmıştır:

/-A/ zarf-fiil eki *Divan'* da tamladığı cümlelerin yüklem fiiline durum, amaç, sebep, karşıtlık, şart ve zaman bildirme işleviyle bağlanarak zarf yan cümlesi yapar; cümlede bildirdiği işleve göre durum, hedef, sebep, karşıtlık, şart ve zaman tümleci vazifesi üstlenir. “bil-” yardımcı fiili ile yeterlilik, yetenek ve yetersizlik, “dur-, kal-, gel-, git-” yardımcı fiilleri ile sürerlilik, “ko-” yardımcı fiili ile başlama ifadeli tasviri fiiller ve ayrıca belirleyici birleşik fiiller oluşturur.

/-Up/ zarf-fiil eki *Yunus Emre Divanı'*nda tamladığı cümlelerin yüklem fiiline bağlama, durum, sebep, karşıtlık ve zaman bildirme işleviyle bağlanarak zarf yan cümlesi yapar; cümlede bildirdiği işleve göre bağlama, durum, sebep, karşıtlık ve zaman tümleci vazifesi üstlenir. “durur, ve kal-” yardımcı fiilleri ile sürerlilik ifadeli tasviri fiiller oluşturur; anlatılan geçmiş zaman kip eki olarak kullanılır.

/-UbAn/ zarf-fiil eki *Yunus Emre Divanı'*nda tamladığı cümlelerin yüklem fiiline bağlama, durum, sebep ve karşıtlık bildirme işleviyle bağlanarak zarf yan cümlesi yapar; cümlede bildirdiği işleve göre bağlama, durum, sebep ve karşıtlık tümleci vazifesi üstlenir.

Dil Bilgisiyle İlgili İşaret ve Kısaltmalar

- ° : ø, a, e, ı, i, u, ü
- + : isim soylu (statique) öge
- : fiil soylu (dynamique) öge
- ~ : veya
- A** : a, e
- U** : u, ü

KAYNAKÇA

- Argunşah, Mustafa, Yüksekaya, Gülden Sağol, Tabaklar, Özcan (2011). *Karahanlıca Harezmece Kıpçakça Dersleri*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Banguoğlu, Tahsin, (2007). *Türkçenin Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Baskakov, Nikolay Aleksandroviç, (1975). *Grammatika Hakasskoko Yazıka*. Moskva: Nauka
- Bayraktar, Nesrin, (2004). *Türkçede Fülimsiler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Caferoğlu, Ahmet (1958). “Azeri Türkçesinde -uban / -üben Eki”. *Jean Deny Armağanı*. (61-66), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Çotuksöken, Yusuf, (2011), *Yapı ve İşlevlerine Göre Türkiye Türkçesi'nin Ekleri*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.
- Daşdemir, Muharrem, (2015). *Oklama Yöntemiyle Türkçenin Yapısal – İşlevsel Söz Dizimi*. Erzurum: Fenomen Yayınları.
- Deny, Jean, (1941). *Türk Dili Grameri*.(Çev. Ali Ulvi Elove), İstanbul: Maarif Matbaası.
- Eckmann, Janos, (2005), *Çağatayca El Kitabı*, (Çev. Günay Karaağaç), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Ergin, Muharrem, (2002). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Yayınları.
- Gabam, Annamaria Von, (2007), *Eski Türkçenin Grameri*. (Çev. Mehmet Akalın). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gülsevin, Gürer, (2007). *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Hacıeminoğlu, Necmettin, (2008). *Karahanlı Türkçesi Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Hünerli, Bülent, (2012). *Oğuz Grubu Türk Lehçelerinde Zarf-Fiiller*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kara, Funda, (2007). “Yapım Eki İşlevinde Olmayan Eklerden Bazıları”. *Uluslararası Türklük Bilgisi Sempozyumu 25-27 Nisan 2007 Bildiriler-2*, (565-576). Erzurum: Mega Ofset Matbaacılık.
- Karamanlıoğlu, Ali Fehmi, (1994). *Kıpçak Türkçesi Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kavaklıçesme, Kotan Hüsna, (2015), Yunus Emre Divanı'nın Söz Dizimi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kıran, Zeynel, (Ezgiler) Kıran, Ayşe, (2006). *Dilbilime Giriş*, Ankara: Seçkin Yayınları.
- Kononov, Andrey Nikolayeviç, (2001). *Gramatika Sovromenogo Turetskogo Literaturnogo Yazıka*, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Korkmaz, Zeynep, (2003). *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Korkmaz, Zeynep, (2005). “Türkçede -^on Zarf -Fiil Ekleri İle -pan / -pen Eki Ve Türemeleri” *Türk Dili Üzerine Araştırmalar I*, (179-187). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Köktekin, Kâzım, (2008). *Eski Anadolu Türkçesi*. Erzurum: Fenomen Yayınları.
- Özmen, Mehmet, (2014), *Türkçede -Ken Zarf-Fiili*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tatçı, Mustafa, (2008), *Yunus Emre Dîvânı II Tenkitli Metin*. C. II, İstanbul: H Yayınları.

- Tatcı, Mustafa, (2008). *Yunus Emre Dîvanı İnceleme. C. I*, İstanbul: H Yayınları.
- Tiken, Kâmil, (2004), *Eski Türkiye Türkçesinde Edatlar, Bağlaçlar, Ünlemler ve Zarf Fiiller*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yavuz, Esra, (2009). *Said Ahmad'ın "UFQ" Romanı Esasında Özbek Türkçesinde Zarf-Fiiller*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Niğde: Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yüce, Nuri, (1999). *Gerundiren im Türkischen: Eine Morphologische und Syntaktische Untersuchung*. İstanbul: Simgurg Yayınları.

**‘SOĞANI SOYARKEN’ AD-
LI YAPITINDA İTİRAFLAR
VE GEÇMİŞİYLE YÜZLE-
ŞEN BİR YAZAR:
GÜNTER GRASS**

BÖLÜM

7

Şenay KAYĐIN¹

¹ Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, senay.kaygin@atauni.edu.tr.

Giriş

Dünya çapında bir üne sahip olan Günter Grass, en çok tanınan yapıtı *Teneke Trampet* (Grass, 1993) ile İkinci Dünya Savaşı yıllarını mercek altına almıştır. Ancak onun, *Soğanı Soyarken*² (Beim Häuten der Zwiebel) (Grass, 2006) adlı otobiyografik/anı kitabı belleklerde anımsanmayı bekleyen, anlattıkça gün yüzüne çıkan, bir soğan kabuğunun tabaka tabaka soyulması şeklinde ortaya çıkarılarak belleklerde saklanması, anılarının kaydedilmesinin bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Yazar, öncelikle çocukluğundan söz ederek başlar anlatmaya. Onun yaşamöyküsünden yansıyan anılarının kaleme alındığı *Soğanı Soyarken* otobiyografik bellek (Yılmaz, 2018: 345) tartışmaları çerçevesinde de ele alınmıştır. Gerçi Grass, *Soğanı Soyarken*'i herhangi bir yazınsal tür içerisine dâhil etmediği gibi onu tam anlamıyla otobiyografik olarak da sınıflandırmamıştır. Philip Lejeune'ye göre metin her durumda otobiyografi koşullarını yerine getirmektedir. Ona göre metnin merkezinde bulunan yazar- ben anlatıcı ilişkisi onun bu düşüncesini destekler niteliktedir. (Neuhaus, 2010: 241) Walter Hinck, Lejeune'nin görüşüne katılmakla beraber, Grass'ın bilinçli olarak yapıtı masal kalıbında şekillendirdiğini ileri sürer. Yapıtın başlığının da çağrışımında bulunduğu üzere, onun çok katmanlı yapısı masal biçiminde uygulanmasına zemin hazırlamaktadır (Neuhaus, 2010: 242);

“Ve bir masal böyle başlayabilirdi, benim yazmadığım, Grimm Kardeşler'in derledi-

² *Soğanı Soyarken* adlı yapıtın Türkçe çevirisi çalışmamızda birincil kaynak olarak temel alınmıştır, Günter Grass, (2008). *Soğanı Soyarken*, (Çev. İlknur Özdemir)İstanbul: Turkuvaz Yayınları.

klerinin arasında da olmayan. Yine de Hans Christian Andersen böyle bir masal uydurabilirdi: Bir zamanlar bir dolap vardı, içinde elbise askılarında anılar asılıydı...” (Grass, 2008: 343)

Grass’da yapıtında aslında anlattıklarının bir masala andırdığını yani kendi yazmış olduğu bir masalın bu şekilde olabileceğine bir göndermede bulunmuştur. Anlatıcının, ‘masal prensi’ göndermesi ile de aslında yazarı işaret ettiği söylenebilir. Çünkü anlatıcı, Grup 47’nin üyelerinin bir kahve molası verdiği andaki anılarını anlatırken;

“Masal prensi hiç düşünmeden evet deyince garson kız onun sözüne inandı, diz kırıp bir fincan kahveyle bir dilim pasta getirdi, pastanın tadı tıpkı taş ustası Göbel’in karısının pişirdiği pastalarinki gibiydi [...]”, şeklindeki kendisini bir masal prensine benzetmesi, bununla yazarın anlatılmak istenebileceği yönündeki düşüncemizi güçlendirir.

Yirminci yüzyılın çok tartışılan yazarlarından olan Günter Grass, aynı yüzyılın son Nobel yazın ödülünün de sahibi olmuştur. Yazar, Almanların tabu olarak gördüğü, İkinci Dünya Savaşı sırasında bir Rus denizaltı tarafından batırılan, Alman Gustloff gemisinin öyküsünü konu edinen *Yengeç Yürüyüşü* (Im Krebsgang) (Grass, 2002), kendi geçmişinden söz ettiği/anılarını kaleme aldığı *Soğanı Soyarken*, (Beim Häuten der Zwiebel) (Grass, 2006), *Soğanı Soyarken*’ın bir devamı niteliğini taşıyan *Kutu* (Die Box Dunkelkammergeschichte) adlı yapıtları ile kuşkusuz yüzyılın çok tartışılan bir yazarı olduğu kadar, çok eleştirilen yazarı olarak da imlenmiştir. Yazar

yapıtlarının çoğunda tıpkı *Yengeç Yürüyüşü* örneğinde olduğu gibi uzun yıllar bir tabu sayılan, Alman tarihinin Nasyonal Sosyalist dönemine ilişkin kesitlerini ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Grass, çok sayıda roman, öykü, deneme şiir gibi ürünlerinin dışında resim, heykel grafik çalışmalarını, ölümünden önce Doğu Prusya aksanıyla yazdığı son yapıtı *Sonluluk Üzerine* (Vonne Endlichkait' (Grass, 2015) ile noktalamıştır.

Hem Birinci Dünya Savaşı hem de İkinci Dünya Savaşı yazın ve sanat çevreleri tarafından en çok çalışılan ve irdelenen konuların başında gelmiştir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı ve Nazi dönemi başta Almanya olmak üzere neredeyse tüm dünyayı birçok yönden etkilemiştir. Savaş sonrası Almanya'sında ahlaki otorite konumunda olan Günter Grass, *Soğanı Soyarken* adlı anlatısında, Alman halkının vicdanını sorgularken kendi vicdanıyla da yüzleşmektedir.

1.Günter Grass'ın Anlatı Dünyası

Grass'ın yazma eylemi, geçmişinin üstesinden gelip, geçmişini yeniden bulabilme işlevi üstlenmek olarak değerlendirilmiştir. Savaş sonrası kuşağı yazarlarının birçoğu için tipik olarak görülebilen bu durum, tıpkı kendi kuşağı içerisinde olan diğer yazarlar gibi Grass'ı da geçmişiyile bir hesaplaşmaya/yüzleşmeye yöneltir. (Gögebakan, 2004: 157-158) Yirminci yüzyıl, yazarın anlatı dünyasını şekillendiren temel belirleyenlerdendir. Yazar 'kaotik' kavramlar gibi birçok olumsuz kavramı ele aldığı yüzyılı aynı zamanda adeta sahipleniyor. Ve onunla hesaplaşma gereği duyuyor. (Gögebakan, 2004: 158) Benzer bir durum yazarın *Soğanı Soyarken* yapıtında, içerisinde bulunduğu yüzyıl ile yüzleşmesi, bir

takım itiraflarda bulunması bağlamında da ortaya çıkıyor. *Soğanı Soyarken*'de yazar, çocukluğunu/gençliğini/ anlattığı anılarıyla birlikte, geçmişini sorguya çekerek hem itiraflarda bulunur hem de bir yüzleşme durumu söz konusudur. Grass'ın yazma geleneğinde, insanlara çağın kötülüklerini, kötülüklerin anımsatılması ya da unutmama eyleminin son derece büyük bir önemi vardır. Yazar bu bağlamda, hemen tüm yapıtlarında çağın söz konusu genel yapısı üzerine okurun dikkatini çekmeyi amaçlamıştır. Yazar bunu yaparken, insanlığı konu edinen daha çok olumsuz olayları/tabuları kamuoyunun gündemine taşıırken, bu durumun bir aydın-yazar sorumluluğu gereği olduğunu ileri sürer. (Gögebakan, 2004: 159) *Soğanı Soyarken*, yazarın yazın dünyasında yankı uyandıran tüm diğer yapıtları gibi olumsuz eleştiriler ve tartışmalarla tepki çekmiştir. Bu tepkiler, özellikle Nasyonal Sosyalist dönemin kolektif suç tartışmaları çerçevesinde yoğun kazanmıştır. (Philipp, Sanches, 2008: 52)

Yazarın kendisine özgü anlatım biçimi onun anlatı dünyasını şekillendirmiştir. Dolayısıyla onun yazınsal metinlerinin özgünlüğünü, söz konusu anlatım biçimi ön plana çıkartır. Bunun için Grass, roman ve anlatı sanatlarının tüm olanaklarından yararlanarak anlatım biçimini oluşturur. Yazar, özellikle Almanya'ya dair tartışılmaya değer/uygun gördüğü konuları kendine özgü sıra dışı yöntemleriyle ele almayı başarmıştır. Onun bu özgünlüğünü neredeyse tüm yapıtlarında görmek olasıdır. Grass'ın, anlatı sanatı da söz konusu kaleme aldığı konular gibi sıra dışı yapısıyla dikkat çeker. Yazarın bu bağlamda çok sık başvurduğu ironi/grotesk/kurmaca ve

gerçeklik onun anlatı sanatının zeminini oluştururlar. (Gögebakan, 2007: 4)

Çevirmenin notunda belirtildiği gibi yazar, anılarını anlatırken hem ‘ben’ anlatıcı bakış açısından hem de ‘o’ anlatım biçiminden hareketle anlatır. Çocukluk ve gençlik yıllarına ilişkin anılarından söz ederken o yaşlarındaki kendisiyle/genciyle arasına bir mesafe koyabilmek ve tarafsız konuşabilmek adına böyle bir anlatım biçimini yeğliyor. Anlatıcının, ‘ben’ olarak başlayan cümlesi birdenbire ‘o’ olarak devam ediyor (Grass, 2008: 5);

“Çocukluk çağımın öncesinde de sonrasında da, beni günlerce okuldan uzak tutmuş olsa da para hırsıyla dolu profesyonel çalışmalarımı engellemiş olan bademcik iltihaplarıma değinmeyi unuttum. Annesi, nekahet günlerindeki çocuğunun yatağına bir bardakta şekerle çırpılmış yumurta sarısı getirirdi.” (Grass, 2008: 31)

Bu durumu daha yapıtın ilk satırlarında açıklama gereği duyuyor yazar. Yazarın bu söz konusu açıklaması onun *Soğanı Soyarken*’de de daha önceki yapıtlarında denediği/kullandığı anlatıcı değişikliği yöntemine başvuracağı hakkında bir fikir verir. Onun yazmaya başladığı ilk satır anlatıcı değişikliği ile dikkat çeker;

“Eskiden olduğu gibi bugün de, üçüncü tekil şahsın arkasına gizlenmek geliyor içimden: Neredeyse on iki yaşındaydı, ama hala annesinin kucağına oturmaya bayılıyordu, o arada şunlar şunlar başladı ve bitti. Ama neyin başladığı, neyin bittiği, noktasi

noktasına belirlenebilir mi? Söz konusu bensem, evet.” (Grass, 2008: 9)

Anlatının geneline egemen bir ses rengi de dikkat çeker. Çünkü yapıtın neredeyse başından sonuna zaman zaman değişkenlik gösteren bir duygusallık, nesnellik eğlendirici ve eleştirel anlatım biçimi gözlerden kaçmaz. Bu anlatım biçimi özellikle, yazarın anlatım gücünün öne çıktığı, kendisiyle dalga geçtiği, acılarını anlatmak için özenle seçtiği sözcüklerde beliriyor. Bu bağlamda *Soğanı Soyarken*'in hatırlamak/anımsamak/bellek üzerine çok katmalı ve çok yönlü bir anı kitabı olduğu ileri sürülmektedir. (Grass, 2008: 5) Yazar, satır aralarında neden anılarını anlatma/açıklama/itiraf etme gereği duyduğu konusunda da sık sık bilgi verme gereği duyar. Hemen tüm çalışmalarında bir anlatı programı/anlatım biçimi uygulayan Grass, dolambaçlı yollardan okura hitap edeceğini, bazen de her şey açıklığa kavuşana kadar yalan söyleyeceğini ifade etmiştir. (Braun, 2007: 123)

“Tam olarak hatırlayamayan kişi bazen yine de gerçeğe çok yaklaşır, dolambaçlı yollardan olsa da. Hatırlayabildiklerim, dizlerimi çarptığım, yaralanmama yol açan ya da beni tiksindiren şeyler, çoğunlukla nesnelere: Çini soba... Arka avlularda halı döverken kullanılan sopalar... Arka kattaki hela... çatıdaki bavul... Güvercin gözü büyüklüğünde bir Kehribar parçası...” (Grass, 2008: 11)

Anlatıcı her şeyin kayda geçirilmesinin bir yararı olmayacağını, düşünür. Çünkü son sözü yine kendisi söyleyecektir. Anlatıcı bu kesitlerde aslında yer yer yalana başvurduğunun da itirafında bulunur. Daha önce

söylemiş olduklarını ya da belleğinden yansıyan bazı bilgilerin bilinçli olarak değiştirildiğine bir göndermede bulunur;

“Çünkü şunun ve de bunun kayda geçirilmesi gerek. Çünkü kendiliğinden eksik kalan bir şey olabilir. Çünkü bazı şeyler için iş işten geçti: Üstlerini sonradan örttüğüm deliklerim, önü alınmayan büyümem, kayıp nesnelere laf alıp vermem. Şunu da ekleyebilirim: Çünkü son sözü ben söylemek istiyorum.” (Grass, 2008: 10)

Temelinde anılarını anlattığı *Soğanı Soyarken*'de kendisini oldukça katı bir şekilde eleştiren yazar, geçmişe dair yapmış olduğu birçok şeyi sorguya çeker. Bunu yaparken hatırlama yetisine karşı kuşku duyar, belleğin aslında güzelleştirici, bir şeyleri saptırabilen ya da bir kenara saklama yetkisinin olduğunu bildiği yönünde son derece çarpıcı açıklamalarda bulunur. (Grass, 2008: 5)

“Hatırlamak, saklambaç oyununu sever. Büzülüp gizlenir. Güzel sözlere meyillidir. Ve çoğu kez gereksiz yere, süslenmekten hoşlanır. Titiz davranan, haklı çıkmak için huysuzluk eden belleğe karşı çıkar.” (Grass, 2008: 10)

2. Bellekten Yansıyan İtirafılar

Yazarın kendisinin de aslında pek hoşnut olmadığı, gençlik yıllarında yapmış olduğu bazı hataların telafisi yoktur onun için. Her ne kadar onları düşüncelerinden ya da belleğinden silip atmak istese de birtakım yaşanmışlıkların kalıcı olduğuna inanır yazar. O

kanımızca unutulmaya yüz tutmuş olan bazı anımsamak istemediği anılarının artık bir daha unutulmamak üzere belleklere kazanmış olduğundan emindir. Onun “Kendimi dikiz aynasında böyle görüyorum. Silinebilecek bir şey değil bu, yanı başında silgi duran bir yazı tahtasında yazılı da değil. Kalıcı. Bu arada, silinen satırlar varsa da marşlar hala sağlam: *İleri, ileri! Trampetler çınlatıyor fanfarlarıyla, ileri ileri, gençlik tehlikeden korkmaz...*”, şeklindeki ifadeleri, yazarın yıllar sonra özellikle de son anılarını kaleme almadan önce yapmış olduğu bu itirafların nedenleri arasında sayılabilir. Anlatıcı, *Sen de Katıl!* adlı öğrenci gazetesinin açtığı yarışmaya katılmaz. Ödülü kesin olarak alacağını bildiği halde, Alman gençliği için açılan bu yarışmanın Nasyonal Sosyalist gazetesinin düzenlemesi olması nedeniyle katılmaz. Geleceğe dair korkuları vardır anlatıcının, ödülü kabul ettiği durumda ileride Nazi damgası yemek istemediğini itiraf eder adeta;

“Bununla birlikte, gelecekteki kendimin bir taslağı olan o dengesiz delikanlı, öğrenci gazetesi *Sen de Katıl!*’ın açtığı yarışmaya katılamadı. Ya da daha olumlu bakılacak olursa: Böylece, ödül alacağım kesin olan, Büyük Almanya’nın yazan gençliği için düzenlenen bir Nasyonal Sosyalist yarışmasına katılmamış oldum. Çünkü ikincilik ya da üçüncülük ödülünü alsaydım- birincilikten hiç söz etmeyeyim- yazarlık kariyerimin erkene alınacak başlangıcına Nazilerin gölgesi düşerdi; kaynağı verilince, açgözlü gazetecilere hazır lokma olurdu. Beni genç Nazi sınıfına sokarlardı, sabıkalı

sayılır, Mitläufer ilan edilir, silinmez bir damga vurulurdu alınma. Yeterince yargıç çıkardı bu hükmü verecek.” (Grass, 2008: 37-38)

Anlatıcının itirafları bununla da kalmaz. Zaten yazarın en başta belirlediği bir gerçektir bu anılarını anlatma girişimi yoluyla ‘itiraflarda bulunmak.’ Ve korkularının nedenlerini anlatmaya devam eder. Aslında ödülü alması durumunda suçlanmayı hak edebileceği yönünde de bir takım açıklamalarda bulunur anlatıcı. Çünkü gerçekte yazar, Hitler Gençliği’nin bir üyesidir. Bu nedenle ‘suçlanmayı, sınıflandırmayı, damgalanmayı’ hak edebileceğini açıkça ifade eder;

“Ama suçlanmayı, sınıflandırmayı ve damgalanmayı kendim de sağlayabilirim. Çünkü Hitler Gençliği’nin bir üyesi olarak aslında bir genç Nazi’ydim. Sonuna kadar inançlıydım. Fanatik değildim, en ön safta yer almıyordum, ama gözümü refleksle bayrağa dikerek, ki o bayrağın bizim için ‘ölümden de öte’ olduğu söyleniyordu, neferlerin arasında yer aldım, uygun adım yürüdüm. Hiçbir kuşku inancımı zedeledi, kışkırtıcı şeyler, örneğin propaganda için hazırlanmış broşürler gizlice elden ele dolaşması, beni aklayamaz.” (Grass, 2008: 38)

Yazar, anılarının yayınlandığı söz konusu yapıtta gençliğinde Hitler Gençliği’nin bir üyesi olduğunu, böylece doğrudan Nasyonal Sosyalist partinin de üyesi sayıldığını ilk kez açıklama cesaretinde bulunmuştur.

Grass, yirminci yüzyılın tanınmış yazın adamlarından biri olarak, sanatçı/yazar kişiliği ve İkinci Dünya Savaşı sonrası politik duruşuyla, önemli bir yer edinmeyi başarmıştır. Ancak, başta yaşam öyküsünden hareketle geçmişini paylaşmak için anılarını anlatmak üzere yola çıktığı *Soğanı Soyarken* adlı yapıtı, belleğinin bir ke-narında gizlenmiş itiraflarının dışı vurumu olarak değ-erlendirilmiştir;

“İtiraf etmeliyim: Bu acı pek de can yakmıyor. Ama, ‘Ah keşke ta 36 yılında, Danzig Cumhuriyeti’nde baskı henüz artmamışken Nazi Partisi’ne kaydolun babam yerine Wolfgang Heinrichs gibi sağlam bir babam olsaydı’ türünden yakınmalar ucuza kaçır; ‘Keşke o zaman yapsaydık... Keşke biz olsaydık...’ gibi az öncekiyle kıyaslanabilir mazeretler duyulur duyulmaz, bu sızlanmalar içimdeki alaycı adamın kahkahalar atmasına neden olur.” (Grass, 2008: 23)

Anlatıcı, Führere/Hitlere olan inancını ‘benim gözü kapalı inandığım Führer’ söylemleriyle somutlaştırır”. O, Hitler’e inanırken en ufak bir kuşku duymadığının da altını çizer. Yazarın anılarını anlattığı söz konusu yapıt, bir anı kitabından öte aslında bir yazarın itirafları olarak da algılanmıştır. Anlatıcının art arda yapmış olduğu benzer açıklamalar, yazarın kendisini ifade edebilmek için seçilmiş olan özel açıklamalar/itiraflar olarak algılanabilir;

“[...] bu arada durmadan, bizim inandığımız, yo, en ufak bir kuşku duymadan, şarkının önceden bildiği gibi, her şey

paramparça olana kadar benim gözü kapalı inandığım Führer'in aziz adını kötüye kullanıyorlardı.” (Grass, 2008: 38)

3. Soğan ve Kehribar Motifinin Önemi

Grass, yoksulluk içerisinde geçirdiği çocukluk yıllarına denk gelen savaş ve savaş sonrası dönemi, soğana benzetmiş olduğu belleğin çok sayıda tabakasını aralamak suretiyle anılarını gün yüzüne çıkarır. Soğana benzetilen bellek, yazar tarafından, anıların ortaya çıkarılabilmesi için tıpkı soğanın kabuklarının teker teker soyulduğu gibi ortaya çıkartılmalı yani bellekte kaydedilen yaşanmışlıklar, iyi-kötü her şey ortaya çıkartılmalıdır. Zamanı geldiğinde bellek tarafından saklanan bilgiler paylaşılmalıdır ona göre. Nitekim yazar son anı kitaplarına kadar, kendi belleğinde gizleniş olan daha önce hiçbir yerde paylaşmamış olduğu bilgileri açıklayarak aslında zihinleri bulandırmayı başarır. Daha doğrusu bu paylaşımlarının amacının, onu yıllarca huzursuz eden aslında kamuoyunda sergilediği yazar- sanatçı kişiliği doğrultusunda onun duruşuyla örtüşmeyen bir Nazi geçmişini paylaşma isteği olduğu söylenebilir;

“Sorular sıkboğaz edildiğinde, harf harf okunabilecek her şey serbest kalabilsin diye kabuğunun soyulmasını bekleyen bir soğana benzer bellek. Nadiren sarıhtir yazılı olan, çoğunlukla aynada ters okunan yazı gibidir ya da bir biçimde anlaşılmaz.” (Grass, 2008: 10)

Yazara göre yazılı olandan çok, bellekte saklı olan bilgiler önem taşır. Tıpkı yıllarca onun Nasyonal Sosyalizme karşı bir duruş sergilediğinin bilindiği

gerçeğinin, onun açıklamaları sonucunda değişmesi gibi. Yani yazar bir anlamda doğruları daha önce hiç dillendirmediğini ya da aslında suskun kalarak, asıl söylenmesi gerekenleri dillendirmediğinin açıklamasını yapar itirafta bulunur. Anlatıcı olay örgüsü boyunca belleğin işlevinden sık sık söz etmiştir;

“En üstteki, henüz kuru kuru çıtırdayan kabuğun altında ikinci tabaka vardır, kaldırılır kaldırılmaz altından nemli bir üçüncü tabaka çıkar ortaya, onun altında dördüncü bekler ve beşinci; fısıldaşırlar. Her tabaka uzun zamandır bastırılmış sözcükleri sıralar rahatça, kıvrık işaretleri de, sanki ser verip sır vermeyen biri, çok eskiden beri, soğan henüz tohum halindeyken, oraya bunları şifrelerle kazımıştır. (Grass, 2008: 10)

Grass için aslında – bir zamanlar Hitler Gençliği olduğu- şifrelerle kazanmış olan gerçek bilgilerin açıklanma zamanı gelmiştir. Onun için uygun zaman kanımızca *Soğanı Soyarken*'i kaleme aldığı andır. Yıllarca ser verip sır vermeden bir soğanın tohumuna kazanmış gibi üzerini örtmeyi başardığı gerçeklerin ortaya çıkma zamanıdır onun için.

“Soğan kat kat. Pek çok kat var. Birini kaldırıncaya yenisi çıkıyor. Ortaya. Doğranınca insanın gözünü yaşartıyor. Ancak kabuğu soyulurken doğruyu söylüyor. Çocukluğunun bitiminden önce ve sonra yaşananlar ve umduğumdan kötü geçen olaylar, gerçeklerle söyletiyor.” (Grass, 2008: 11)

Soğanı Soyarken'in yayımlanmasından birkaç gün önce, Grass'ın Frankfurter Allgemeine Zeitung'a vermiş olduğu oldukça yankı uyandıran söyleşide, yazarın geçmişine dair SS üyesi olduğuna ilişkin itirafına yer verilir. Onun bu gazeteye vermiş olduğu demeci de aslında yapmış olduğu itirafları kadar çok konuşulmuş ve eleştirilmiştir. Söz konusu röportajda, çok eskiye dayanan olayları nasıl güvenilir bir şekilde anımsayabildiği sorusu tartışılan konulardan biri olmuştur. Onun savaş sonrasına dair politik ve sanat tartışmalarına ilişkin anıları ile ilgi açıklamaları üzerine, neredeyse seksen yaşında yapılmış olan bu açıklamaların çok geride kalan olaylar olduğunun hatırlatılması üzerine; 'yaş ilerledikçe çocukluk döneminin belirginleştiğini, otobiyografi yazmak için doğru zamanın yaşa bağlı olduğu' belirtir. (Draaisma, 2016: 8)

“Bu soru, ne soğanın derdi ne de kehribarın. Onların tamı tamına bilmek istedikleri şeyler başka. Kehribarın içinde başka neler hapsolmuş: Utanç içinde neler yutulmuş, farklı kılıklarda hangi sırlar var, saç diplerinde bitlerin sirkeleri gibi neler yuva ypmış. Laf ebeliğiyle kaçınılan sözcükler. Düşünce kırıntıları. Can acıtanlar. Şimdi bile...” (Grass, 2008: 60)

Kehribar da tıpkı soğan gibi Grass'ın kullandığı bir anımsama/hatırlama metaforu (Erinnerungsmetapher) (Neuhaus, 2010: 243) olarak öne çıkar. Anlatıda kehribarda da soğan motifinde olduğu gibi çelişkili bir mecaz/gönderme söz konusudur. Her ikisi de birer Leitmotif olarak anlatının hemen her yerinde tekrar eder. Aynı zamanda kehribar tıpkı soğan gibi bir bellek depolayıcısı- nı/taşıyıcısını simgeler. Kehribar Anlatıcı –benin kimli-

ğinin belirlenmesi bağlamında ve geçmişine dair bilgilerin gün yüzüne çıkmasında büyük oranda rol oynar. Soğan ise ortaya çıkmayı bekleyen gerçeklerin aranması konusunda gerekli olan motifleri sembolize etmenin dışında, anlatının geneline egemen çok katmanlı yapıya da göndermede bulunur. (Korte, 2015: 213)

Sonuç

Yirminci yüzyılın Nobel Yazın Ödülü'nün sahibi, Alman yazının dünya çapında tanınan yazarı Günter Grass, anılarını yayınladığı 2006 yılında tekrar gündeme gelmeye başarmıştır. Anılarını topladığı *Soğanı Soyarken* adlı yapıtında, Hitler gençliğine üye olduğunu ve Nasional Sosyalistlere yakınlığını ilk kez açık bir şekilde adeta ilan etmiştir. Onun bu açıklamaları aslında bir itiraf olarak algılanmıştır. Nasional Sosyalist Dönemi Almanya'sındaki geçmişi ve kendisiyle bir hesaplaşmaya giriyor. Söz konusu hesaplaşma onun çocukluk yıllarından gençlik dönemine ve yaşlılığına kadar uzanan bir yelpaze içerisinde ele aldığı geçmişle bir yüzleşmeyi kapsıyor. Yazar, her ne kadar yapıtını bir otobiyografi çerçevesinde değerlendirse de, onun bu ifadelerinin çoğu zaman çelişkili olduğu ileri sürülmüştür. Gerçi yazarın da yapıtın bir masala andırdığını söylemesinin yanı sıra, yapıt yazarın yaşamöyküsünden izler taşıması ve anılarının anlatılmış olması açısından bir otobiyografik/anı kitabı olarak değerlendirilebilir.

Anılarını hem 'ben' anlatıcı bakış açısından hem de 'o' anlatım biçimini kullanarak anlatan Grass'ın böyle bir denemede bulunması şaşırtıcı değildir. Çünkü bu tür farklılıklar yazarın anlatı geleneğinin bir parçası olarak görülmektedir. Kendisi de zaten daha ilk satırlarda nasıl anlatacağı konusunda okuru bilgilendirerek bir açıklık

getirir. Grass, *Soğanı Soyarken* yapıtında geçmişte/tarihte yaşananları da yansıtarak gençlik yıllarında kendisinin de aslında onaylamadığı, telafisi olmayan hatalarıyla yüzleşerek adeta günah çıkartır. Bu bağlamda onun Hitler Gençliği'nin bir üyesi olması gerçeğine sıkça yer verilir yapıtta. Yazar bu nedenle 'suçlanmayı, sınıflandırmayı, damgalanmayı' hak edebileceğinin de altını çizer. Kehribarın ve soğanın da anlatının kurgusu içerisinde ayrı bir simgesel önemi vardır. Kehribar ve soğan belleğe benzetilerek bir anımsama/hatırlama metaforu olarak mecazî göndermelerde rol oynarlar. Her iki motif yapıtta sıkça tekrar edildiği için Leitmotif olarak değerlendirilebilir, anımsama ve bellek taşıyıcısı bağlamında birer temel belirleyendirler.

Soğanı Soyarken'de yazar, yaşamının en heyecan verici dönemini, kişiliğinin şekillendiği gençlik ve çocukluk yıllarını, 'çağına tanıklık eden' bir yazarın bakış açısından, masal biçiminde okurla paylaşmayı uygun görmüştür.

Kaynakça

- Braun, M. (2007). *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Draaisma, D. (2016). *Sıla Hasreti Fabrikası Bellek Yaşlılıkta Nasıl İşler?*. (Çev. Dürrin Tunç), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Göğebakan, T. (2004). *Tarihsel Roman Üzerine*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Göğebakan, T. (2007). *Günter Grass'ın Yengeç Yürüyüşü Adlı Yapıtında Gerçeklik ve Kurmaca*, Erzurum: Eser Ofset Matbaacılık.
- Grass, G. (1993). *Die Blechtrommel*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH.
- Grass, G. (2008). *Soğanı Soyarken*, (Çev. İlknur Özdemir) İstanbul: Turkuvaz Yayınları.
- Grass, G. (2002). *Im Krebsgang*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Grass, G. (2006). *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen: Steidl Verlag.
- Grass, G. (2008). *Die Box Dunkelkammergeschichten*. Göttingen: Steidl Verlag.
- Grass, G. (2015). *Vonne Endlichkait*. Göttingen: Steidl Verlag.
- Ingold, P. Sanchez, Y. (2008). *Fehler im System*, Göttingen: Wallstein Verlag.
- Korte, H. (2015). *Kindler Klassiker Deutsche Literatur*, Stuttgart: Springer Verlag GmbH.
- Neuhaus, V. (2010). *Günter Grass 3. Aktualisierte und erweiterte Auflage*, Deutschland: Springer- Verlag GmbH.
- Yılmaz, Y. (2018). Geçmişle Yüzleşme Aracı Olarak Edebiyat: Günter Grass'ın Soğanı Soyarken adlı eserinde Otobi-yografik Bellek, *Uluslararası İnsan Çalışmaları Kongresi International Congress of Human Studies*, Ankara.

**PERVİN-İ İ'TİSÂMÎ
VE BİR KASİDESİNE
SEMBOLLER
IŞIĞINDA BİR BAKIŞ**

**BÖLÜM
8**

**Yasemin
YAYLALI¹**

¹ Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Fars Dili ve Edebiyatı
Bölümü Erzurum, yasemin_yaylali@hotmail.com,

Pervin-i İ'tisâmî, İran edebiyatının en önemli kadın şairlerindedir 1285/1907 yılında Tebriz'de doğmuştur (Yûsufî, 1369 hş, 413). Babası dönemin meşhur çağdaş mütercim ve yazarlarından (Safâ, 1374 hş, 808) İ'tisamu'l-mulk lakaplı Mirzâ Yusuf Hân-i Aştîyânî (ö. 1316/1937) dir (Âryenpûr, 1374 hş, III, 539). Pervîn, Fars ve Arap edebiyatıyla ilgili ilk bilgilerini babasından ve özel hocalardan almış; evlerinin dönemin ünlü edebiyatçılarının buluşma noktası olması nedeniyle birçok şair ve edebiyatçıyla tanışma imkânı bulmuştur (İnal Savi, 2007, 246).

Babasıyla birlikte İran'da ve yurtdışında seyahatlerde bulunan Pervîn, sekiz yaşından itibaren şiir söylemeye başlamış (Yâhakkî, 1374 hş, 162) ve ilk şiirlerini babasının dergisi "Bahâr"da yayınlamıştır (Kedkenî, 1392 hş, 459). Babası Pervîn'i iyi bir eğitim alması için Amerikan Kız Koleji'ne göndermiş; okulu başarıyla bitirdikten sonra bir süre aynı okulda öğretmenlik yapmış ve daha sonra Tahran Üniversitesi'ne bağlı Yüksek Öğretmen Okulu'nun kütüphanesinde çalışmıştır (Uzunoğlu Sayın, 2019, s. 170). Pervîn 1313/1934 yılında evlenerek Kirmanşah'a gitmiş (Âryenpûr, 1374 hş, III, s. 539) ancak evliliği uzun sürmemiş, boşanarak Tahran'a geri dönmüştür (Yâhakkî, 1374 hş, 163).

Beş bin altı yüz altı beyitlik kaside, gazel, mesnevi ve kıtalardan oluşan divanı, ilk olarak 1314/1935 yılında basılmıştır (İnal Savi, 2007, s. 247). Bu divana şairin isteği üzerine Muhammed Takî-yi Bahâr (ö. 1330/1951) bir ön söz yazmıştır (Alevî, 1386 hş, 251). Pervîn 1320/1941 yılında vefat etmiştir (Safâ, 1374 hş, 808).

Pervîn şiiirlerinde sade ve akıcı bir dil kullanmış, zor ve anlaşılmaz ifadelerden kaçınmıştır; dili Menûçehrî-yi Damğânî (ö. 432/1040), Nâsır-ı Husrev (ö. 481/1088), Sa'dî (ö.791/1412), Mevlânâ (ö. 672/1273) ve Hâfız (ö. 792/1390) gibi şairlerin diline yakındır. Sadece kulağa değil, ruha da hitap eden Pervîn benzetme, hikâye ve öykü tarzını kullanarak şiiirlerinin okuyucunun zihninde canlanmasını sağlamıştır (Hakimî, 1373 hş, 37).

Pervîn, Horasan ve Irak üsluplarını bir arada kullanmış ve bu iki üslubu büyük bir ustalıklarla karıştırarak kendine özgü yeni bir tarz meydana getirmiştir (Yâhakkî, 1374 hş, 163-164). Eski önemli şairlerin şiiirlerine ilgi duymuş, ancak onların tarz ve üslubunu hiçbir şekilde birebir taklit etmemiştir. Onun üslubunun güzelliği, yeni fikirleri aruzun bilinen kalıplarında etkileyici ve güzel bir biçimde sunması olmuştur (Âryenpûr, 1374 hş, III, 541).

Pervîn eserlerinin tümünde nasihatler vermiş ve güzel ahlaka işaret etmiş (Safâ, 1374 hş, 808); sosyal, ahlaki ve tasavvufî konular yanında vatan sevgisi ve tabiata da yer vermiştir (İnal Savi, 2007, 247). Şiiirlerinde hüznün ve ıstırap yanında, zavallılara, yoksullara ve yetimlere hatta bütün canlılara beslediği şefkat ve sevgiyi samimi olarak yansıtmıştır (Yûsufî, 1369 hş, 414).

Pervîn'in incelenen kasidesi aruzun hezec bahrinde yirmi beş beyitten oluşmakta ve şiiirde hazan teması işlenmektedir. Farsça yazılan söz konusu şiiirin Türkçe tercümesinden hareketle inceleme yapılmıştır. Konunun daha iyi anlaşılması için kaside kısımlara ayrılmış; her bölümde geçen mazmun ve terkipler açıklanarak ifade ettikleri anlamlara dair gerekli malumatlar verilmiştir. İncelenen kaside yer verilen konular bakımından şu şekilde bölümlere ayrılmıştır:

1. Kısım (1-2 beyitler): Behmen-Bahçe: Yağma

Hazanın ve beraberinde getirdiği soğuşun, yıkımın ve yok oluşun işlendiği şiir “yine” ifadesiyle başlamış ve bununla bir döngünün tekrar ettiği anlatılmak istenmiştir. Şiirin giriş beytinde dikkat çekici husus Behmen’in yağmalaması ibaresidir. Behmen, İran’ın on birinci, kış mevsiminin ikinci ayıdır. Behmen özelde ay, genel anlamda kışı ifade etmesi yanında mecazen soğuk manasındadır. Behmen’in yağmalamasından kasıt soğuşun hücum etmesi yani havaların soğumasıdır. Behmen kış olarak düşünüldüğünde de yanlış olmayacaktır. Hazan soğuk olması dolayısıyla kışa tabi edilmiştir. Hazan ve kış aslında tek bir mevsim olarak yani soğukların yaşandığı zaman dilimi olarak algılanmıştır. Şairin sonbahar yerine hazan kelimesini kullanması da bunun ispatıdır. Şair bu kullanımla ön planda hem iki mevsimi bir değerlendirmiş hem de hazanla soğukların bastırıldığını ve tabiatta yıkımın, yok oluşun yaşandığı anlatırken şiirin arka planında hazanla hüznü, yok oluşu, güzelliklerin yerini kötülüklerin aldığını ve sonuç olarak her şeyin bu dünya dâhil son bulup yok olacağına dikkat çekmiştir. Sonraki beyitlerde bunu ispatlar niteliktedir.

Şiirin girişine bu açıklamalar ışığında bakacak olursak hazanla birlikte havalar soğumuş, bahçe ve bostan baharda kazandığı canlılığını, güzelliğini yitirmiş; güzellerin seyir ve dolaşma yeri olma özelliğini kaybetmiştir. Bahçenin tüm o renk renk ve mis kokulu çiçekleri, yemyeşil çimenlikleri soğuklarla ve esen rüzgârlarla solup, kuruyup yok olunca misafirleri de bir bir bahçeye terk etmiştir.

Yine boşaldı Behmen’in yağmalamasından

Çimenlerden ve güllerden bağ ve bostan

Peri yüzlüler hep bahçelerden

Toplayıp eteklerini çekildiler birden (çev. Yıldırım, 2019, 254).

Behmen- kış: soğuk: yokluk: terk ediş

Behmen-soğuk: Bahçe-çimen, gül, peri yüzlüler: yağma

2. Kısım (3-5 beyitler): Hazan: kasırğa-hava

Hazan öyle bir kasırğa kopardı ki

Savaşırken, sanki Kâren'in kılıcı

Öylesine kara bulutlar sardı gökleri ki;

Işıldayan güneşin yüzünü perdeledi

Zehirlendi hava akrep sokması gibi

Karardı dünya Bijen'in kuyusu gibi (çev. Yıldırım, 2019, 254).

İkinci kısımda havaların soğumaya başladığı zamanda sert ve önüne çıkan her şeyi yıkıp yok eden kasırgaların esişi tasvir edilirken kasırgaların şiddeti ve etkisi Kâren'in savaş meydanında düşmana kılıç sallamasına benzetilmiş ve bu destana işaret edilmiştir.

Kâren: Şahnâme'nin meşhur pehlivanlarından olan Kâren, Kâve-yi Âhenger'in oğludur (Şemîsâ, 1386 hş, 524). Ferîdûn, Ârec ve Menûçehr'in komutanlarından biri olarak Keykubâd ve Efrâsiyâb arasındaki savaşlarda büyük yiğitlik göstermiştir (Yıldırım, 2008, 449). Kâren destanı Avesta'da olmasa da Kâren'in de Rüstem kadar

tarihi geçmişe sahip bir kahraman olduğuna dair ipuçları bulunmaktadır (Yâhakkî, 1386 hş: 640).

Kasırgaların peşine parlak güneşi kapatırcasına gökyüzünü kaplayan kara bulutlar anlatılmaktadır. Kara bulutlarla koyu bir renge bürünen havanın hali akrep sokmuş gibi tasavvur edilmekte ve geceyi andıran bu karanlık atmosferiyle dünya Bijen'in kuyusuna benzetilirken Şahnâme'de geçen bu olaya da değinilmektedir.

Bijen: İran'ın ünlü kahramanlarından Guderv'in torunu, Gîv'in oğlu (Yıldırım, 2012, 408) ve Rüstem'in kız kardeşinin oğlu olan Bijen, Keyhüsrev zamanının meşhur kahramanlarından (Yâhakkî, 1386 hş, 239). Keyhüsrev döneminde Ermân bölgesinden bir grubun yaban domuzlarının verdiği zarardan şikâyete gelmeleri üzerine hükümdar komutanlarından birini bu işi çözmesi için oraya gitmesini emretmiştir. Bijen, Gurgîn ile beraber bu sorunu ortadan kaldırmıştır. Ancak Gurgîn, Bijen'i kıskandığı için onu Turan sınırları içinde eğlenceye daldırmıştır (Yıldırım, 2008, 172-173). Efrâsiyâb'ın kızı Menîje'de orada eğlenmektedir. Bijen, Menîje'nin çadırına gidince Menîje ona âşık olmuş ve birlikte içip eğlenmişlerdir. Efrâsiyâb bu durumu öğrenince Bijen'nin ellerini bağlatıp onu bir kuyuya attırmıştır. Rüstem Bijen'in kaybaldığını haber alınca Menîje'nin yardımıyla Bijen'i kuyudan kurtarmış ve İran'a getirmiştir. Keyhüsrev olanlara sevinmiş ve Bijen ile Menîje'yi evlendirmiştir (Şemîsâ, 1386 hş, 197). Efrâsiyâb'ın Bijen'i içine attığı Turan'daki kuyuya "Çâh-ı Bijen (Bijen'in kuyusu) denilmiştir (Yâhakkî, 1386 hş, 241).

Bu bölümdeki semboller ifade ettikleri anlam bakımından özetlenecek olursa; aşağıdaki benzetmelere karşı geldiği söylenebilir.

Hazan-kasırğa: Kâren-kılıç

Gök - kara bulut: Güneş-perde

Hava-karanlık: Akrep sokması: zehirlenmek

Dünya-karanlık: Bijen-kuyu

3. Kısım (6-10 beyitler): Bahçe: çiçekler, bülbül, çimenler.

Menekşe, yasını tuttu yaseminin

Gelincik üzüntüsüyle ağıt yaktı gülün

Sıyrılıp gitti ışıltısı yüzünden nesrinin

Darmadağın oldu zülûf kıvrımı zambağın!

Çaktı bahçeye kocaman bir yıldırım ateşi

Bir anda kavuruverdi harmanını bahçıvanın

Diken gülün evine rahatça kuruldu

Bülbülün makamını çaylak mesken tuttu!

Sertleşti kaya gibi

Bahçedeki kürk gibi yumuşak sergi (Yıldırım, 2019, 254).

Üçüncü kısımda ise hazanda soğuyan havayla birlikte esen sert ve şiddetli kasırğanın bahçedeki çiçeklere, gülün aşığı bülbüle ve çimenlere etkilerine yer verilmektedir. Çiçeklerden menekşe, yasemin, gelincik, gül, nesrin ve zambak anılırken edebi sanatlara yer verilmekte ve

bilhassa teşbih ve teşhis sanatları kullanılmaktadır. Bu bölümde bahsi geçen çiçekler sırasıyla şunlardır:

Menekşe: Violaceae familyasına bağlı viola cinsinden (Muzafferiyân, 1375 hş, 584) sapları kısa, çanak yaprakları arkaya kıvrık, alt taç yaprağı mahmuzlu; ince sapın ucundaki altı yapraktan oluşan çiçekleri çoğunlukla mor ve beyaz ya da iki renkli bir bitkidir (Rengçî, 1372 hş, 59). Fars şiirinde koyu rengi ve kıvrımlı yaprakları nedeniyle ayva tüyüne ve benine çokça teşbih edilmiş (Şemîsâ, 1387 hş, I, 185); ince ve aşağı doğru eğik sapının şekli ve koyu rengiyle başını üzüntüyle dizlerinin arasına almış yaşlı olarak tabir edilmiştir (İsmâilpûr, 1381 hş, 1191).

Yasemin: Oleaceae familyasından jasminum cinsi iri, kokulu, beyaz ve sarı renkleri bulunan bir çiçektir (Rengçî, 1372 hş, 233). Fars şiirinde güzel kokusuna değinilmesi yanında (İsmâilpûr, 1381 hş, 1202) beyaz rengi itibariyle yüze, tene ve kulak ardına benzetilmiştir (Gerâmî, 1389 hş, 436.)

Gelincik: Papaveraceae familyasından Papaveroideae cinsi kırmızı renkli ortasında siyah lekeler bulunan bir çiçektir (Rengçî, 1372 hş, 249). Fars şiirinde kırmızı rengi yüze, kana ve ortasındaki siyahlık ise yanmış, üzgün gönle benzetilmiştir (Gerâmî, 1389 hş, 222).

Gül: Rosaceae familyasından Rosa cinsi (Kerîmî, s. 266) beş çanak yaprağıyla çok sayıda parçalı taç yapraktan oluşan (İsmâilpûr, 1381 hş, 1201) kırmızı, sarı, beyaz ve daha birçok renkte ve yüzlerce tür ve çeşidi bulunan hoş kokulu bir bitkidir (Muzafferiyân, 1375 hş, 461). Fars şiirinde gül bahçenin sultanı, çemenin gelini, baharın habercisi kabul edilmiş; yüz, yanak gibi uzuvlar ona

teşbih edilmiş: güzellik ve canlılığıyla bülbülün ona âşık olduğu bir maşuk olarak tasavvur edilmiştir (Gerâmî, 1389 hş, 281-282).

Nesrin: Dağlarda ve kırlarda biten, kırmızı gül ağacının boyunda ağacı olan beyaz, hoş kokulu, küçük çiçekli çok yapraklı, gül-i mişkîn ve gül-i nesrîn diye iki türü bulunan bir güldür (Dihhudâ, 1341 hş, XLVII, 478). Fars şiirinde nesrin beyaz rengi dolayısıyla çoğunlukla yüze benzetilmiştir (Şemîsâ, 1387 hş, II, 1172).

Zambak: Liliaceae familyasına bağlı Liliium cinsi (Kerîmî, s. 207) uzun kılıç gibi yaprakları bulunan hoş kokulu bir çiçektir (Yâhakkî, 1386 hş, 487). Fars şiirinde süsen rengi ve şekliyle genellikle dile ve kılıca teşbih edilmiştir (İsmâilpûr, 1381 hş, 1196).

Bahçedeki çiçekler teşhis sanatıyla kişileştirilmiş; renk ve şekilleri dolayısıyla da bir takım şeylere benzetilmişlerdir. Bu bölümde ilk bahsi geçen çiçek menekşe olmuştur. Menekşe koyu rengi ve sapından aşağı doğru sarkan şekli dolayısıyla yasemin çiçeğinin yasını tutuyormuş gibi tasavvur edilmiştir. Zira hazanda sert ve soğuk rüzgârlardan çiçekleri dökülen yasemin çiçeği bu haliyle ölü olarak nitelendirilmiştir. Hazanla birlikte bahçenin sultanı, baharın müjdecisi güller de solup gitmiştir. Ortasındaki siyahlıktan ötürü gelincik çiçeği ise gülü kaybetmenin acısıyla üzümlüp ağıt yakıyormuş gibi düşünülmüştür. Nesrin çiçeği ise beyaz rengi ve alımlılığıyla yüz olarak nitelenmiş ve hazandan ötürü onunda pörsümesi ışıltısını kaybetmiş olarak tasvir edilmiştir. Şekli ve güzel kokusuyla zülfe benzetilen zambağın çiçeklerinin şiddetli fırtınadan darmadağın olduğuna değinilmiştir. Çeşit çeşit renkleri, şekilleri ve kokularıyla bahçeyi süsleyen, herkesi kendine hayran

birakan tüm bu güzel çiçeklerin hazanla birlikte solup gitmesiyle bahçe adeta yıldırım ateşiyle yanıp kül olmuş, bir mezarlığa dönüşmüş; bu ateş bahçenin mimarı ve yaratıcısı bahçıvanın tüm emeğini de ateşe vermiş, kavurmuştur.

Pervin bu kısımda doğadaki büyük değiştiğini anlatmak için zıtlıkları bir arada kullanmıştır. Bahçenin rengi, kokusu, güzelliği ve alımlılığıyla göz bebeği güller solmuş ve geride dallarında sadece sivri, korkutucu ve zarar verici dikenler kalmıştır. Yine gülün sadık aşığı, güzel ötüşüyle herkesi mest eden bülbüller, güllerin yitip gitmeleriyle bir köşeye çekilmiş ve onların tatlı nanelerinin yerini sivri gagalarıyla tiz ve rahatsız edici sesler çıkararak korku ve ölüm algısı uyandıran leş yiyici avcı çaylaklar almıştır. Tüm bu olayların yaşandığı bahçenin alanını kaplayan o kürk gibi yumuşak sergi yani yemyeşil, canlı ve taze çimenler de kurumuş, yitip gitmiş yerini soğğun etkisiyle kaya gibi sert toprak tabakasına bırakmıştır. Bahçedeki güzellik, zarafet, sevgi, aşk, mutluluk, coşku ve huzur yerini çirkinlik, haşinlik, korku, hüzn, ölüm ve tedirginliğe bırakmıştır. Bu kısımda bahsi geçen mazmunların çağrışımları ve benzetmeleriyle anlatılanlar şu şekilde ifade edilebilir:

Menekşe-matem: Yasemin-ölü

Gelincik-ağıt: Gül-ölü

Nesrin-yüz: Işıltı

Zambak-zülûf kıvrımı: Dağınık

Bahçe-yıldırım ateşi: Kavrulmak

Bahçıvan-harman: Kavrulmak

Bahçedeki sergi (çimen)-yumuşak: Kürk

Bahçedeki sergi (toprak)-sert: Kaya

Gül x Diken

Bülbül x Çaylak

4. Kesit (11-16 beyitler): Kasırğa-bahçe

Bu bölümde beklenmedik bir şekilde birden bahçede esen kasırğanın özellikleri sıralanırken “zehirli, afet dolu, sarhoşlar gibi korkusuz, şeytanın yaptığı gibi kötülükle, fitne, kökleri kazıyan kazma, yıkıcı, devirici dev gücüne sahip, fırlatan” şeklinde tanımlamalar yapılmıştır. Kasırğa-bahçe ilişkisinde ilkin göze çarpan “zehirli” sıfatının kullanılmış olmasıdır. Kasırğanın dokunduğu her şeyi tahrip edici, zarar verici etkisine vurgu yapılırken hayvan, bitki, gaz ya da düşmanı öldürmek için üretilmiş ok gibi şeyleri niteleyen “zehirli yani zehri olan” tanımlamasına yer verilmesi dikkat çekicidir. Sonraki beyitte kasırğa kişileştirilmiş; yaptığı şeylerde korkusuz ve kötülükle hareket etmesiyle sarhoş insanlara ve şeytana benzetilmiştir. Akli yerinde bir insanın cesaret edemeyeceği ancak bilinçsizce hareket eden bir sarhoştan beklenebilecek şekilde hemen sonraki beyitte söylendiği gibi şahların başlarından taçlarını alacak yani şiddetli esişyle düşürecek kadar korkusuzdur. Önüne çıkan her şeye zarar vermeyi amaç edinen ve adeta bu kötülükle beslenen kasırğa bu yönüyle şeytani hatırlatmaktadır. Kasırğanın şahların başlarından taçlarını alması ibaresi diğer bir ifadeyle onca mal, mülk ve azamete rağmen şahların taçlarının yani hâkimiyetlerinin bile bir anda son bulabileceğini de ifade etmektedir. Beytin ikinci mısraında kasırğanın güzellerin bedenlerinde gömleklerini parçalaması ifadesi de aynı şekilde bütün o emsalsiz güzellerin

tüm zarafet ve güzelliklerine rağmen bu dünyada ebedi olmadıklarına da vurgu yapmaktadır.

Diğer beyitte ise etrafı birbirine katan kasırmanın yarattığı kargaşa ruhları törpüleyen fitneye; önüne çıkan her şeyi tahrip etmesi, parçalaması ve yok etmesi kökleri kazıyan bir kazmaya benzetilmektedir.

On beşinci beyitte kasırmanın yıkım gücü, dev gücüyle eş tutularak onun ne derece büyük olduğu ifade edilirken; böylesi bir güç karşısında direnmenin mümkün olmadığını anlatmak için de bahçede özgürce başlarını göğe uzatan dimdik servilerin hatta insanların bile çaresiz kaldığı söylenmektedir. Beyitte endamlı serviler ifadesi uzun, dik boyuyla ve rüzgârda güzel salınışıyla bir bahçenin olmazsa olmazı servi ağaçları yanında zarif ve alımlı güzellere de gönderme yapmakta; onların bu zarif ve güzel endamlarıyla günün birinde yok olacaklarına vurgu yapılmaktadır. Bu bölümün son beytinde de kasırmanın içine kattığı sararıp solan yaprakları, kuru dalları uzaklara savurup fırlatması sapana konulup uzağa fırlatılan taşlara benzetilmektedir.

Zehirli, afet dolu bir kasırğa

Başladı esmeye birden bahçede

Korkusuzca, sarhoş insanlar gibi

Kötülükle, şeytanın yaptığı gibi

Taçlarını kapıp aldı başlarından şahların

Gömlüklerini parçaladı tenlerinde güzellerin

Sanki ruhları törpüleyen bir fitneydi

Sanki kökleri kazıyan bir kazmaydı

Yıkıverdi nice endamlı servileri

İnsanları bile deviren bir dev gücüyle

Fırlattı her tarafa solmuş dalı, yaprağı

Sapana konulmuş taşlar gibi (Yıldırım, 2019, 254-255).

Bu bölümde kasırgaya dair semboller ve bunlara yüklenen anlamlar şöyle özetlenebilir:

Kasırga- zehirli: zarar verici

Kasırga-sarhoş insan: korkusuz

Kasırga-şeytan: kötü

Kasırga-fitne çıkaran: kargaşa

Kasırga-kazma: kökleri kazıyan (yok edici)

Kasırga-dev: güçlü

Kasırga-sapan: savurucu

5. Kesit (17-25 beyitler): Felek: dünya: ölüm

Kasidenin son bölümünde ise kasırgadan feleğe geçilmiş ve onun nitelikleri sıralanmıştır. Yaptığı yıkımla hüznün, ziyanların, yok oluşların ve kötülüklerin merkezine konulan kasırga bir bakıma tüm bu yaptıklarından azledilmiş ve bir anda bütün bunların sorumluluğu feleğe yüklenmiştir.

İlk beyitte felek için dönen nitelemesi kullanılarak onun değişkenliğine, tutarsızlığına vurgu yapılmaktadır. Sonraki beyitte ise feleğin namert oluşuna ona güvenilemeyeceğine değinilmiştir. Öyle ki felek kurduğu tuzaklarla İsfendiyar ve Tehemten gibi yenilmez birçok yiğidin ve pehlivanın hayatına alçakça son vermiştir.

İsfendiyar: Goştâsp'ın oğlu ve Lohrâsp'ın torunudur (Yâhakkî, 1386 hş, 122). İran'ın ünlü kahramanlarından olan ve cihan pehlivanı diye tanınan İsfendiyâr, Zerdüş inanışının yaygınlaşması için çaba göstermiştir (Yıldırım, 2008, 425). Goştâsp, Ercasp'ı öldürmesi karşılığında oğluna tahtı bırakacağına söz vermesine rağmen bunu yerine getirmemiştir. İsfendiyâr babasından sözünü yerine getirmesini isteyince Goştâsp, oğluna tahtını bırakmaya niyetli olmadığı için ölmesi için onu Rüstem'le savaşa göndermiştir. Rüstem, Simurg'dan İsfendiyâr'ın sadece gözünden vurulduğunda öleceğini öğrendiğinden İsfendiyâr'ı savaşta gözünden okla vurarak öldürmüştür (Şemîsâ, 1386 hş, 117).

Tehemten: İran'ın ünlü milli kahramanı Rüstem'in “uzun boylu, iri yapılı, güçlü” anlamına gelen lakabıdır. İran milli kahramanı Zâl'in oğludur (Yâhakkî, 1386 hş, 393). Simurg'un yardımıyla dünyaya gelen Rüstem, İran padişahlarının yardım etmiş, savaşlarda başarı göstermiş, Beyaz Dev ile savaşmış ve birçok kahramanlık göstermiştir. Üvey kardeşi Şegâd'ın kurduğu tuzak sonucu atıyla birlikte kuyuya düşerek öldürülmüştür (Yıldırım, 2008, 592).

On dokuzuncu beyitte felek yani bu geçici dünyanın döktüğü kanlardan madendeki taşların kana boyanarak kırmızı yakut halini aldığı söylenirken Klasik Fars şiirinde çokça kullanılan aslında şeffaf renkte olan yakutun kırmızı renk alması için madenden çıkarıldıktan sonra hayvanın ciğer kanına konulması inanışına temas edilmiştir (Şemîsâ, 1387 hş, II, 1062). Devamındaki beyitte dağdan toprağa geçilmiş ve toprağın kucağında nice baş, pazı, göz, el ve boyun ifadesiyle bu dünyadan göçüp gidenler kastedilmiştir. Yani kendisi de daimi olmayan bu

dünyaya gelen herkesin ölüp gittiğine bu döngünün dünya yok oluncaya kadar süreceğine işaret edilmiştir.

Yirmi birinci beyitten itibaren geçici ve güvenilmez diye tanımlanan bu dünya yani felek karşısında takınılması gereken tavır ve alınabilecek tedbirler anlatılmıştır. Kargaşa, karmaşa, hile ve aldatmayla dolu olan ve savaş meydanı diye tasvir edilen bu dünyada kalındığı sürece çalışmak, bilgi ile donanmak ve olaylar karşısında sabırlı davranmak gerektiği vurgulanırken “bilge tolgası” ve “sabır zırhı” tamlamalarında bilge miğfere ve sabır zırha benzetilirken aklın ve sağduyuyla hareket edilmesi yani bilginin ve çalışmanın önemi ve bedeninin de sabır zırhıyla donatılması yani daima sabırlı akla ve mantığa uygun hareket etmenin gerekliliğine değinilmiştir. Devamında ki beyitte de dünya ya da felek, serkeş bir ata benzetilmiş ve onu ehlileştirmenin mümkün olmadığı dile getirilmiştir. Sonraki beyitlerde de söylendiği üzere bu geçici dünyanın güzelliklerine kanıp büyüüne kapılmamak gerekmektedir. Zira bu dünyaya gelen her canlı feleğin düzeni gereği ölmek için doğmaktadır. Ebedi olmayan bu dünyaya bağlanmamalı ve buradaki kısıtlı ve daha doğmadan önce biçilmiş süre en iyi ve en verimli şekilde kullanılmalıdır. Şair son beyitte yokluk, yok oluş ve ölüme karşılık kullandığı hazandan bu dünyada hiçbir yerin ve hiçbir varlığın güvende olmadığına işaret ederek yine bu geçici âlemin kendi de dâhil barındırdığı her şeyin yok olacağına o yüzden de asıl ebedi olana bağlanmak gerektiğinin mesajını vermiştir.

Dönen felekten başka kimse

Boş yere düşman olmadı sevdiğine!

Öldürdü alçakça nice uluları, değerlileri

İsfendiyar gibi, Tehemten gibi!
Öylesine kan birikti ki dağın bağrında!
Ocaktaki taş döndü kızıl yakuta!
Kucağında toprağın saklandı
Nice baş, pazı, göz, el ve boyun!
Bu savaş meydanında iyisi mi giyilmeli
Bilge tolgası ve sabır zırhı
Nasıl girer buyruğumuz altına
Girmede ki bu serkeş at kimsenin buyruğuna!
Gitme boşuna! Gidenlerin yok artık
Bir daha dönüş umutları!
Bağlama gönlünü bu dünyaya, felek
Her doğurduğunu öldürmek için doğurdu!
Pervîn: gerçeğin gül bahçesi dışında
Hangi bahçe oldu hazandan güvencede? (Yıldırım,
2019, 254).

Sonuç

Hazanla birlikte esen sert rüzgârların ve soğuk havanın tabiatla meydana getirdiği değişim ve tahribatın anlatıldığı, teşhis, teşbih, mecaz gibi edebi sanatların bolca kullanıldığı yirmi beş beyitlik bu kaside aruzun hezec bahrinde yazılmıştır.

Çalışmanın giriş kısmında şiddetli soğukun etkisiyle insanların bahçe ve bağı terk etmelerine yer verilmiştir. İkinci kısımda ise hazanda esen sert ve şiddetli kasırgalara

geçilmiştir. Üçüncü bölümde ise bu kasırgaların etkisi, gücü, şiddeti ve yıkım gücü ayrıntılı olarak anlatılmıştır.

Dördüncü kısımda konu kasırgalardan feleğe kaymakta ve “dönen ve alçak” nitelemeleriyle feleğin güvenilmez, geçici, değişken olduğuna dikkat çekilmiştir. Son bölümde ise felek-dünya bağlamında bu dünyanın geçiciliğine, var olan her şeyin yok olmaya mahkûm olduğuna yani yokluk ve ölüme vurgu yapılmıştır. Özetle hazanda tabiat tasvir edilirken arka planda geçicilik, yok oluş ve ölüm kavramları işlenmiştir.

Kaynakça

- Alevî, Bozorg.(1386 hş). *Târîh-i Edebiyyât-i Muâsir-i Îrân* (çev. Said Firuzabadî). Tahran: Câmî.
- Aryenpûr, Yahyâ. (1374 hş). *Ez Nîmâ Tâ Rûzgâr-i Mâ*. Tahran: Zevvâr.
- Gerâmî, Behrâm. (1389 hş). *Gul u Giyâh Der Hezâr Sâl-i Şi'r-i Fârsî*, Tahran: Sohen.
- Hakimî, İsmâîl. (1373 hş). *Edebiyyât-i Muâsir-i Îrân*. Tahran: Esâtir.
- İnal Savi, Saima. (2007). “Pervîn-i İ'tisâmî”, *DİA*. İstanbul. XXXIV, s. 246-247.
- İsmâîlpûr, Mehbîz. (1381 hş). “Giyâhân Der Edeb-i Fârsî”, *Dânişnâme-yi Edebî-yi Fârsî*, Tahran II, s. 1181-1204.
- Muzafferiyan, Veliyullah. (1375 hş). *Ferheng-i Nâmhâ-yi Giyâhân-i Îrân*. Tahran: Muâsır.
- Kedkenî, Muhammed Rızâ Şefî. (1392 hş). *Bâ Çerağ u Âyîne*. Tahran: Sohen
- Kerîmî, Hâdî. (1374 hş). *Esâmî-yi Giyâhân-i Îrân*. Tahran: Merkez-i Neşr-i Dânişgâhî.
- Rengçî, Gulâmhuseyn. (1372 hş). *Gul u Giyâh Der Edebiyyât-i Manzûm-i Fârsî*. Tahran: Müessese-i Mutâlaât ve Tahkîkât-i Ferhengî.
- Safâ, Zebîhullâh. (1374 hş). *Genc-i Sohen*. Tahran.
- Şemîsâ, Sîrûs. (1386 hş). *Ferheng-i Telmîhât I-II*. Tahran: Mitrâ.
- Şemîsâ, Sîrûs. (1387 hş). *Ferheng-i İşârât I-II*. Tahran: Mitrâ.
- Uzunoğlu Sayın, Esengül. (2019). “Pervîn-i İ'tisâmî Ve Bülbül Ve Karınca Mesnevisi”, *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. Tokat. S.14/1, s. 169-180.

- Yâhakkî, Muhammed Ca'fer. (1374 hş.). *Çûn Sebû-yi Teşne (Edebiyyât-i Muâsir-i Îrân)* Tahran: Câmî.
- Yâhakkî, Muhammed Ca'fer. (1386 hş.). *Ferheng-i Esâtîr ve Dâstânvârehâ der Edebiyyât-i Fârsî*, Tahran: Ferheng-i Muâsır.
- Yıldırım, Nimet. (2008). *Fars Mitolojisi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Yıldırım, Nimet. (2012). *İran Mitolojisi*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Pervin-i İtisâmî (2019). *Pervîn-i İtisâmî Divanı* (haz. ve çev. Nimet Yıldırım). İstanbul: Dergâh.
- Yûsufî, Gulâmhuseyn. (1369 hş). *Çeşme-yi Rûşen*. Tahran: İlmî.