



**NÂZİM HİKMET'İN *YUSUF İLE MENOFİS* VE
FERHAD İLE ŞİRİN OYUNLARINDA
TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA
YENİDEN YAZMA PRATİĞİ**

Nuriye GÜLMEN

(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2016

**NÂZİM HİKMET'İN *YUSUF İLE MENOFİS* VE
FERHAD İLE ŞİRİN OYUNLARINDA TOPLUMCU
GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA YENİDEN YAZMA
PRATİĞİ**

Nuriye GÜLMEN

**T.C.
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eskişehir

2016

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Nuriye Gülmen tarafından hazırlanan "*Nâzım Hikmet'in Yusuf ile Menofis ve Ferhad ile Şirin Oyunlarında Toplumcu Gerçekçilik Bağlamında Yenidenyazma Pratiği*" başlıklı bu çalışmatarihinde Eskişehir Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Prof. Dr. Makbule Sabziyeva

Üye

Prof. Dr. Medine Sivri

(Danışman)

Üye

Doç. Dr. Şeyda Ülsever

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin/projenin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Nuriye GÜLMEN

ÖZET

NÂZIM HİKMET'İN *YUSUF İLE MENOFİS* VE *FERHAT İLE ŞİRİN* OYUNLARINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA YENİDEN YAZMA PRATİĞİ

GÜLMEN, Nuriye

Yüksek Lisans, 2016

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Medine Sivri

Bu çalışmada “Yusuf Kıssası” ve “Ferhad ile Şirin” halk hikâyesinin Nâzım Hikmet’in *Yusuf ile Menofis* ve *Ferhad ile Şirin* adlı oyunlarına aktarımı, yazarın sanat anlayışı toplumcu gerçekçilik bağlamında metinlerarasılık kuramının sağladığı yönetsel araçlarla incelenmiştir.

Her iki oyun da yazarın yaşadığı coğrafyada yaygın olarak bilinen biri dinî diğeri efsanevi figür etrafında gelişen anlatıların yeniden yazma biçimidir. Bu figürler etrafında gelişen anlatılar, Kur'an-ı Kerim'deki ve Tora'daki “Yusuf Kıssası”, “Yusuf u Züleyha” mesnevileri ve halk hikâyeleri ile “Ferhad ile Şirin” mesnevileri ve halk hikâyeleridir. Yazarın yeniden yazma pratiğinde bu anlatılardan Tora'daki “Yusuf Kıssasını” ve “Ferhad ile Şirin” halk hikâyesini esas aldığı tespit edilmiştir.

Çalışmamızda, bu iki anlatının, *Yusuf ile Menofis* ve *Ferhad ile Şirin* oyunlarında yazarın *yeniden yazma* pratiği içerisinde nasıl bir dönüşüm geçirdikleri incelenmiştir. Bu iki eserin birlikte incelenmesi yazarın, geleneksel anlatılardan aktarım yoluyla yeniden yazdığı iki oyunda, metinleri dönüştürürken toplumcu gerçekçi sanat anlayışının kaynağını aldığı Marksist ideolojinin hangi kavramsal ve düşünsel araçlarına başvurduğunu, her ikisi de geleneksel figürler etrafında gelişen bu anlatılarda söz konusu figürlerin nasıl bir dönüşüm geçirdiğini ve son olarak metinlerin geçirdiği anlamsal dönüşümleri birlikte değerlendirme olanağı sağlamıştır.

ABSTRACT

REWRITING OF THE PLAYS OF NÂZİM HİKMET *YUSUF İLE MENOFİS* AND *FERHAT İLE ŞİRİN* WITHIN THE CONTEXT OF SOCIALIST REALISM

GÜLMEN, Nuriye

Graduate Student, 2016

Comperative Literature Department

Adviser: Prof. Dr. Medine Sivri

In this study, transferring of “Yusuf” Story in Torah and “Ferhad ile Şirin” folktale to the plays of Nazım Hikmet called *Yusuf ile Menofis* and *Ferhad ile Şirin* is analyzed within the context of writers' sense of art “socialist realism” through the procedural tools of the theory of intertextuality.

Both of the plays are "rewritten" forms of the narratives, improving around the figures, one of which is religious and the other one is legendary, and known very well in the country where Nazım Hikmet lived. The narratives improved around of the figures Yusuf and Ferhad are the story of “Yusuf” in the Torah and that of Koran, the folktales and mesnevis called “Yusuf u Züleyha”, and the folktales and mesnevis called “Ferhad ile Şirin”. It has been observed that the writer based his stories mainly on the story of “Yusuf” in the Torah and “Ferhad ile Şirin” folktale.

In this study, how both of these traditional narattives are transferred to the plays called *Yusuf ile Menofis* and *Ferhad ile Şirin*, and what kind of transformation they had in the process of rewriting have been analyzed. Analyzing the plays together made us see what kind of intellectual and conceptual tools of Marksist ideology, from which socialist realism takes its source, are used by the writer in the "rewriting" process, and what kind of transformation the traditional figures of the plays Yusuf and Ferhad had, and finally comment on the semantic transformations the texts have had.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
KISALTMALAR.....	x
ÖNSÖZ.....	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

NÂZİM HİKMET VE TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK

1.1. NÂZİM HİKMET'İN HAYATI	7
1.2. NÂZİM HİKMET'İN TOPLUMCU GERÇEKÇİLİĞİ.....	12

İKİNCİ BÖLÜM

METİNLERARASILIK

2.1. METİNLERARASILIK KURAMI BAĞLAMINDA YENİDEN YAZMA.....	21
2.2. GENETTE'İN PALEMPSEST KURAMI VE METİNSEL AŞKINLIK.....	26
2.2.1. Metinlerarası.....	27
2.2.2. Ana Metinsellik.....	29
2.2.3. Yan Metinsellik.....	31
2.2.4. Üst Metinsellik.....	32
2.2.5. Yorumsal Üst Metin.....	32

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YUSUF İLE MENOFİS OYUNUNDA TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA YENİDEN YAZMA

3.1. YUSUF KISSASININ KAYNAKLARI.....	33
3.2. TEKVİN'DEKİ YUSUF KISSASININ TEMEL BÖLÜMLERİ.....	37
3.3. <i>YUSUF İLE MENOFİS</i> OYUNUNUN TEMEL BÖLÜMLERİ.....	39
3.4. <i>YUSUF İLE MENOFİS</i> OYUNUNDA ANA METİNSEL DÖNÜŞÜMLER VE METİNLERARAS.....	41
3.4.1. Tarih Ötesi Yaklaşımdan Tarihselliğe: Yusuf'un Mısır'a Gelişi.....	44
3.4.2. Peygamberlikten Hainliğe: Yusuf Karakteri.....	48
3.4.2.1. Kibirli, Jurnalci, Zalim Yusuf.....	48
3.4.2.2. Erdemden İkbal Hırsına: Yusuf'un Zeliha'yı Reddetmesi...	53

3.4.2.3. Rüyaları Yorumlarken: Çıkarıcı ve Kurnaz Yusuf.....	54
3.4.2.4. Halk İçin Kıtlık, Her Yerde ve Her zaman.....	60
3.4.2.5. Yusuf Mısır Halkını Köleleştiriyor	63
3.4.2.6. Yusuf'un Kardeşlerine Kavuşması ve İhtiyar.....	67
3.4.2.7. Menofis'in Ölümü.....	70
3.4.3. Potifar'ın Karısından Zeliha Karakterine.....	73
3.4.4. Hak Arayıcısı Menofis.....	77
3.5. SONUÇ.....	83

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

***FERHAD İLE ŞİRİN* OYUNUNDA TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA YENİDEN YAZMA**

4.1. FERHAD İLE ŞİRİN'İN KAYNAKLARI.....	86
4.2. "FERHAD İLE ŞİRİN" HALK HİKÂYESİNİN TEMEL BÖLÜMLERİ.....	89
4.3. <i>FERHAD İLE ŞİRİN</i> OYUNUNUN TEMEL BÖLÜMLERİ.....	93
4.4. <i>FERHAD İLE ŞİRİN</i> OYUNUNDA ANA METİNSEL DÖNÜŞÜM VE METİNLERARASI.....	94
4.4.1. Şirin'in Hastalığı: İki Kız Kardeş ve Fedakârlık.....	96
4.4.2. Ferhad, Şerif, Behzad ve İnsanın Doğayla İlişkisi	99
4.4.3. Ferhad, Şirin ve Mehmene Banu: İlk Görüşte Aşk.....	106
4.5.5. Ferhad'ın Şirin'e Aşkı.....	108
4.4.5. Bireysel Aşktan Toplumcu Sevgiye: Demirdağ'ı Delen Ferhad.....	114
4.4.6. Bencillik ya da Dünyaya Bağlanım Olarak Sevgi.....	116

4.5. SONUÇ.....	122
SONUÇ.....	125
KAYNAKÇA.....	134



KISALTMALAR

Bkz.:Bakınız

K.K.:Kur'an-ı Kerim

K.M.: Kitab-ı Mukaddes

s.:Sayfa numarası

t.y.: Tarih yok.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada Nâzım Hikmet'in *Yusuf ile Menofis* ve *Ferhad ile Şirin* adlı oyunlarının yenidenyazma biçimi, yazarın sanat anlayışı toplumcu gerçekçilik bağlamında metinlerarasılık kuramının sağladığı yöntemsel araçlarla incelenecektir.

Her iki oyun da yazarın yaşadığı coğrafyada yaygın olarak bilinen biri dinî diğeri efsanevi figür etrafında gelişen anlatıların yeniden yazma biçimidir. Yusuf, İslami literatürde İbrahimî bir peygamber olarak bilinir ve kardeşleri tarafından kuyuya atılması, rüya yorumlama yeteneği, Mısır'da yönetici olması gibi peygamberliğiyle özdeşleşmiş motiflerle evrensel bir nitelik kazanmıştır. Ferhad ise “aşkı için dağları delen bir âşık olarak” Ortadoğu coğrafyasında oldukça tanınmış efsanevi bir figürdür.

Bu figürler etrafında gelişen anlatılar Kur'an-ı Kerim'deki ve Torah'taki “Yusuf Kıssası”, “Yusuf u Züleyha” mesnevileri ve halk hikâyeleri ile “Ferhad ile Şirin” halk hikâyeleri ve mesnevileridir. Yazarın yeniden yazma pratiğinde bu anlatılardan Torah'taki “Yusuf Kıssasını” ve “Ferhad ile Şirin” halk hikâyesini esas aldığı tespit edilmiştir.

Bu çalışmada, bu iki anlatının, *Yusuf ile Menofis* ve *Ferhad ile Şirin* oyunlarında yazarın *yenidenyazma* pratiği içerisinde nasıl bir dönüşüm geçirdikleri incelenecektir. Bu iki eserin birlikte incelenmesi, yazarın, geleneksel anlatılardan aktarım yoluyla yeniden yazdığı iki oyunda, metinleri dönüştürürken toplumcu gerçekçi sanat anlayışının kaynağını aldığı Marksist ideolojinin hangi kavramsal ve düşünsel araçlarına başvurduğunu, her ikisi de geleneksel figürler etrafında gelişen bu anlatılarda söz konusu figürlerin nasıl bir dönüşüm geçirdiğini ve son olarak metinlerin geçirdiği anlamsal dönüşümleri birlikte değerlendirme olanağı sağlayacaktır.

Öncelikle öğrencilik hakkımı kazanmamda ve işe dönme mücadelemde yanımda olan tüm dostlarıma, hocalarıma ve avukatlarıma teşekkür etmeyi borç bilirim. Onlar olmasaydı öğrencilik hakkımı geri almam ve bu tezi savunmam mümkün olmayacaktı.

Prof. Dr. Medine Sivri'ye, danışmanlığımı üstlendiği ve tezimi değerlendirdiği için teşekkür ederim. Tez değerlendirme jürimde bulunmayı kabul ettikleri, tezimi titizlikle okudukları ve kıymetli katkılarını sundukları için Prof. Dr. Makbule Sabziyeva'ya ve Doç. Dr. Şeyda Ülsever'e teşekkür ederim.

Tezi yazdığım süre boyunca yanımda olan, fikir ve önerileriyle bu çalışmaya katkı sunan ve kaynaklara ulaşmamı kolaylaştıran dostlarım Nehir Sever, Ömer Lütfi Zeren, Özlem Kütük, Emre Kesikhalı, Hatice Yüksel, Mehmet ve Nimet Doğan, Zeynep Çiftçi ve Pelin Tuştaş'a teşekkür ederim. Tez çalışmamı sürdürürken aynı ofisi paylaştığımız Gizem Kunduracı'ya, anlayışı ve desteği için teşekkür ederim.

Eskişehir'deki hayatımı varlığıyla güzelleştiren dostum Betül Havva Yılmaz'a, hep yanımda olduğu, güveni ve inancıyla bana güç verdiği için her zaman minnettarım.

Annem ve babama, dünyanın en güzel kardeşi Beyza'ya, bir hayat boyu teşekkür borcum var. Bu çalışma onların.

GİRİŞ

Bu çalışmada Nâzım Hikmet'in *Yusuf ile Menofis* ve *Ferhad ile Şirin* adlı oyunlarının yenidenyazma biçimi, yazarın sanat anlayışı toplumcu gerçekçilik bağlamında incelenecektir. Eserle alımlayıcı arasında kurduğu ilişkide alımlayıcının sınıf bilincini yükseltmeyi amaçlayan Nâzım Hikmet, tiyatro metinlerini de bu bağlamda sınıfsal bir perspektifle oluşturmuştur. Diğer yandan, hem şairliği hem de oyun yazarlığı bağlamında, Doğu ve Batı sanat geleneğini kendi eserlerinde yeniden üretmesi onun sanat anlayışında merkezi bir öneme sahiptir. Bu yeniden üretim, tiyatro oyunlarında, oyun konularının daha önce yazılmış metinlerden alınması, daha önce yazılmış bir metnin tümüyle yenidenyazma biçimi ya da farklı metinlere basit göndergeler yapma şeklinde tezahür eder.

Bu çalışmada, inceleme metni olarak seçilen oyunlar *Yusuf ile Menofis*ve *Ferhad ile Şirin*daha önce yazılmış metinlerin yenidenyazma biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. İkisi de kaynağını geleneksel anlatılardan alan bu metinlerin ortak özelliği, yazarın yaşadığı coğrafyada yaygın olarak bilinen biri dinî diğeri efsanevi figür etrafında gelişen anlatılar olmalarıdır. Yusuf, İslami literatürde İbrahimî bir peygamber olarak bilinir ve kardeşleri tarafından kuyuya atılması, rüya yorumlama yeteneği, Mısır'da yönetici olması gibi peygamberliğiyle özdeşleşmiş motiflerle evrensel bir nitelik kazanmıştır. Ferhad ise "aşkı için dağları delen bir âşık olarak" Ortadoğu coğrafyasında oldukça tanınmış efsanevi bir figürdür. Çalışmamızda, geniş bir coğrafyada yaşayan toplumlara mal olmuş bu figürler etrafında gelişmiş anlatıların *Yusuf ile Menofis*ve *Ferhad ile Şirin*oyunlarında yazarın *yenidenyazma* pratiği içerisinde geçirdikleri dönüşüm incelenecektir.

Bu iki eserin birlikte incelenmesi, yazarın, geleneksel anlatılardan aktarım yoluyla yeniden yazdığı iki oyunda, metinleri dönüştürürken toplumcu gerçekçi sanat anlayışının ilkelerini uygulamak için Marksist ideolojinin hangi kavramsal ve düşünsel araçlarına başvurduğunu, her ikisi de geleneksel figürler etrafında gelişen bu anlatılarda söz konusu figürlerin nasıl bir dönüşüm geçirdiğini ve son olarak

metinlerin geçirdiği anlamsal dönüşümleri birlikte değerlendirme olanağı sağlayacaktır.

Bu çalışmada, yenidenyazma örneği olan söz konusu metinler, metinlerarasılıkkuramının kavramsal araçlarıyla incelenecektir. Yenidenyazma metinlerarasılık kuramında iki farklı şekilde formüle edilmiştir. Birincisi, postyapısalcı edebiyat kuramının etkisiyle biçimlenmiş olan her metnin kendisinden önce yazılmış metinlerin bir bileşkesi olduğu görüşüne dayanır. Her metnin kendisinden önce yazılmış metinlerin bir *yenidenyazma* biçimidir, bu durumda yenidenyazma metinlerarası kavramıyla özdeşleşmiştir. İkincisi ise, özelde, bir yazarın, kendisinden önce yazılmış bir metni bütünüyle *yenidenyazmasıdır*. Bu çalışmada, metinlerarasılıkkuramının yenidenyazma konusunda geliştirdiği yaklaşımdan ikincisi kullanılacak, inceleme konusu yapılan oyun metinleri Gérard Genette'in ana metinsel dönüşüm kavramı çerçevesinde geçirdikleri anlamsal dönüşümler bakımından incelenecektir. Daha önce yazılmış bir metnin, yeni bir metne aktarımını bütünsel olarak değerlendirme imkânı tanıyan bu yöntemle birlikte, Kubilay Aktulum'un ortakbirliktelik ilişkileri olarak tanımladığı metinlerarası unsurlara da incelememizde yer verilecektir.

Nâzım Hikmet, hem Türkiye'de hem de dünyada daha çok şairliğiyle bilinmektedir. Yapılan akademik çalışmaların da inceleme konusu daha çok Nâzım Hikmet'in şiiri olmuştur. Oyunlarıyla ilgili çalışmalar genelde, Nâzım Hikmet'in oyun yazarlığının niteliği üzerine odaklanmış, oyunları genel bir çerçeve içinde değerlendirilmiştir. Nâzım Hikmet'in tiyatrosunu ve oyun yazarlığını genel bir perspektifle inceleyen çalışmalar, Sevda Şener'in *Nâzım Hikmet'in Oyun Yazarlığı*, Zühtü Bayar'ın *Nâzım Hikmet'in Oyun Yazarlığı* isimli çalışmalarıdır. Bu çalışmalar Nâzım Hikmet'in tiyatroları, oyun yazarlığı, oyunları, sanat anlayışı üzerine genel bilgiler içermektedir ve yeri geldiğinde çalışmamızda bu eserlere yer verilecektir.

Ebru Kavas, "Cumhuriyet Sonrası Tiyatrosunda Halk Anlatı Geleneğinden Yararlanma" isimli makalesinde geleneksel halk anlatılarından aktarım yoluyla yazılan modern tiyatro eserlerini konu alır. Bu çalışmada, Cumhuriyet sonrası dönemde, Dede Korkut hikâyelerinden, halk hikâyelerinden, halk destanlarından, halk efsanelerinden ve halk masallarından uyarlanan tiyatro oyunları inceleme

konusu yapılmış, Cumhuriyet sonrası tiyatrosunda halk anlatı geleneğinin modern tiyatro metinlerinde geçirdiği değişimler biçim ve içerik açısından değerlendirilmiş ve genel sonuçlara varılmıştır. Nâzım Hikmet'in *Yusuf ile Menofis* ve *Ferhad ile Şirin* oyunları da bu çalışmaya konu edilmekte, geleneksel anlatım araçlarının bu metinlerde kullanım şekli genel çerçevede içinde değerlendirilmektedir. Bizim çalışmamız ise, odağına söz konusu iki metni alması, Nâzım Hikmet'in sanat anlayışını konu edinmesi ve metinlerin içeriksel ve bütünsel dönüşümünü metinlerarasılık kuramının kavramlarıyla açıklaması bakımından bu çalışmadan ayrılmaktadır.

Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* oyununun geleneksel "Ferhad ile Şirin" anlatısından aktarımını inceleyen iki çalışma bulunmaktadır. Bunlardan biri Gökhan Tunç'un *Çağdaş Mesnevinin Peşinde: Nâzım Hikmet'in Ferhad ile Şirini ve Sezai Karakoç'un Leyla ile Mecnun'u* isimli çalışmasıdır. Gökhan Tunç söz konusu çalışmada, Sezai Karakoç'un *Leyla ile Mecnun* eseri ile Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* oyununu iki yazarın gelenekten yararlanmaları sorunsalı çerçevesinde incelemiş, farklı dünya görüşüne sahip iki yazarın geleneksel anlatılardan yararlanmaları sayesinde eserlerinde ortak bir zeminde buluştuklarını iddia etmiştir. Söz konusu çalışmanın *Ferhad ile Şirin*'le ilgili kısmından çalışmanın dördüncü bölümünde yararlanılacaktır.

Ferhad ile Şirin'i "Ferhadile Şirin" halk hikâyesiyle birlikte değerlendiren diğer çalışma Nuh Bektaş'ın "Toplumcu Gerçekçilik Bağlamında Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* Oyununa Metinlerarası Bir Bakış" başlıklı makalesidir. Bu çalışma, oyundaki dönüşümü ana metinsel dönüşüm olarak ele alarak, Nâzım Hikmet'in sanat anlayışıyla birlikte yorumlamıştır. Bektaş'ın söz konusu çalışması bizim çalışmamız açısından yön gösterici olmakla birlikte, metnin bütünsel dönüşümünü incelemek bir makalenin sınırlarını aşan, daha ayrıntılı bir incelemeyi gerektirmektedir. Bektaş, söz konusu çalışmada öyküsel dönüşümün "benöyküsel dönüşüm", yani yazarın metne kendi anlamını vermesi şeklinde gerçekleştiğini tespit etmiş ve Ferhad'ın Şirin'e aşkının toplumcu bir nitelik kazanması üzerinde durmuş, metne eklenen bölümleri ve anlamsal dönüşümü sağlayan dönüşüm biçimlerini tek tek değerlendirmemiştir. Elinizdeki çalışma, Bektaş'ın genel hatlarıyla ortaya koyduğu

ana metinsel incelemeyi daha ayrıntılı bir şekilde yapmayı, ana metne eklenen bölümleri, alt metinden ana metne taşınan unsurlarda yapılan dönüştürümleri ve metnin temel izleğini oluşturan sevgi ile emek-fedakârlık ilişkisinin başkişilerle birlikte diğer oyun kişileri üzerinden işlenen biçimlerini de ele alarak daha kapsamlı bir inceleme yapmayı hedeflemektedir.

Karşılaştırmalı olarak yapılacak bu çalışmanın bir amacı da karşılaştırmalı yazın eleştirine katkı sağlamaktır. Metinlerarasılık kuramı karşılaştırmalı yazın eleştirisinden inceleme nesnesine yaklaşımı ve yöntemsel olarak farklılaşmakla birlikte edebiyat metnini çoğulcu bir perspektifle ele almak konusunda karşılaştırmalı yazın eleştirisinin evrenselliği öne çıkaran yaklaşımına katkı sunar. Metinlerarası incelemeler, metinlerin arasındaki ilişkilerin dolaylı ve dolaysız biçimlerini yazınsal üretim sürecinin bir parçası olarak görerek bu ilişkileri ortaya çıkarmaya çalışır. Metinlerin birbiri içindeki varlıklarını serimleyerek metnin çok katmanlı yapısını, farklı anlamsal ve yapısal olanaklarını görünür kılar.

Ancak, belirtmek gerekir ki, karşılaştırmalı yazın eleştirisi ve metinlerarasılık kuramı inceleme nesnesine yaklaşım açısından farklı bir yol izlerler. Yöntem olarak karşılaştırmalı yazın eleştirisini benimsemiş bir araştırmacı birden fazla edebiyat metnini dönemsel, içeriksel, yapısal gibi çeşitli açılardan ortaklıkları ve farklılıkları açısından karşılaştırırken amacı metinler arasında bilinçli olarak kurulan ilişkiyi ortaya çıkarmak değildir. Karşılaştırmalı yazın eleştirisinde iki ya da daha fazla metin arasında tespit edilen ortaklık metinlerin arasındaki dolaylı ilişki değil, araştırmacının seçme kriterlerinden kaynaklanır. Metinlerarasılıkta ise metnin kendisi, araştırmacıyı kapsadığı ya da içerdiği bir başka metne gönderir ve araştırmacıdan beklenen inceleme metninin içerdiği, kapsadığı ya da gönderdiği başka metinlerin izini sürmesi, bu farklı metinlerin kesiştiği alanda yaratılan yeni anlamları ortaya çıkarmasıdır. Bizim çalışmamız da Nâzım Hikmet'in *Yusuf ile Menofis* ve *Ferhad ile Şirin* oyunlarının, aktarım ve ortakbirliktelik bağlamında geleneksel anlatılarla kurduğu ilişkileri ortaya çıkarmak ve bu ilişkinin yarattığı anlamsal dönüşümleri yazarın sanat anlayışı ile birlikte ele almaktır.

Bu çalışmanın “Nâzım Hikmet ve Toplumcu Gerçekçilik” başlıklı birinci bölümünün, birinci alt başlığında Nâzım Hikmet'in hayatı anlatılacaktır. İkinci alt

başlıkta ise Nâzım Hikmet'in toplumcu gerçekçi sanat anlayışı, oyun yazarlığıyla birlikte ele alınacaktır. “Metinlerarasılık Kuramı Bağlamında Yenidenyazma” başlıklı ikinci bölümde Metinlerarasılık kuramı, tarihsel seyri içinde, kuramı geliştiren düşünürlerin katkılarıyla birlikte açıklanacak, ardından Genette'in “Palempsest” kuramı çalışmamızda kullanacağımız elverişli yöntemsel araçlar sağladığı için daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır. “Palempsest” kuramına göre metinler arasındaki tüm ilişkiler metinselaşkınlık kavramıyla karşılanır. Metinselaşkınlık başlığı altında, metinler arasında kurulan ilişkinin niteliğine göre sınıflandırılmış olan beş ilişki biçimi vardır: Metinlerarası, ana metinsellik, yan metinsellik, üst metinsellik ve yorumsal üst metin. İnceleme metinlerimizdeki anlamsal dönüşümleri ortaya çıkarmak için elverişli yöntemsel araçlar sağlayan ana metinsellik ve ortakbirliktelik ilişkilerini imleyen metinlerarası kavramları ayrıntılı olarak açıklanacak, bu kavramlar ve içerdikleri yöntemsel araçlar Kubilay Aktulum'un çalışmalarına dayanılarak ele alınacaktır.

Çalışmanın üçüncü ve dördüncü bölümlerinde Nâzım Hikmet'in toplumcu gerçekçi sanat anlayışı bağlamında metinlerin anlamsal dönüşümleri incelenecektir. Üçüncü bölümde *Yusuf ile Menofis* oyunu ele alınacak, “Yusuf Kıssasının Kaynakları” başlıklı alt bölümde kıssanın kaynakları açıklanacak, pek çok kez yeniden ele alınmış olan hikâyenin hangi biçiminin alt metin olarak kullanılacağı belirlenecektir. İkinci ve üçüncü alt bölümlerde, Torah'taki Yusuf bahsinin ve oyunun temel bölümleri serimlenecektir. Metin inceleme bölümünde, *Yusuf ile Menofis* oyunu Genette'in ana metinsellik ve metinlerarası olarak kavramlaştırdığı ilişkiler çerçevesinde, metindeki anlamsal dönüşümleri ortaya koymak için kullanılacaktır.

Dördüncü bölümde “Ferhad ile Şirin” hikâyesinin kaynakları açıklanacak, yüz yıllar boyunca defalarca yazılmış olan bu hikâyenin hangi biçiminin alt metin olarak kullanılacağı belirlenecektir. İkinci ve üçüncü alt bölümlerde alt metinlerin ve ana metnin temel bölümleri ortaya konacaktır. Metin inceleme bölümünde *Ferhad ile Şirin* oyunu, Genette'in ana metinsellik ve metinlerarası olarak kavramlaştırdığı ilişkiler çerçevesinde, metindeki anlamsal dönüşümleri ortaya koymak için kullanılacaktır.

Sonuç bölümünde iki oyunun incelenmesi sonucunda elde edilen bulgular birlikte değerlendirilecektir.



BİRİNCİ BÖLÜM

NÂZİM HİKMET VE TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK

Türk Edebiyatı'nın Cumhuriyet devri yazarlarından Nâzım Hikmet'in *Yusuf ile Menofis* ve *Ferhad ile Şirin* adlı oyunlarının konu edileceği bu çalışmada, yapılacak tespitlerin daha iyi anlaşılabilmesi için söz konusu oyunları yazan Nâzım Hikmet'in hayatının ve toplumcu gerçekçi sanat anlayışının incelenmesi yerinde olacaktır.

1.1. NÂZİM HİKMET'İN HAYATI

Nâzım Hikmet, 1902'de Selanik'te dünyaya gelir. 1919 yılında Heybeliada Bahriye Mektebi'nden mezun olur. 1920 yılında çeşitli dergilerde şiirleri yayımlanır ve *Ocakbaşı* adlı manzum bir oyun yazar. Yusuf Ziya bu oyun vesilesiyle ondan gelecek vaat eden bir “çocuk” olarak bahseder (Bezirci, 2007: 17). Nâzım Hikmet, 1 Ocak 1921'de Yusuf Ziya, Faruk Nafiz ve Vâlâ Nurettin'le birlikte Kurtuluş Savaşı'na katılmak için Anadolu'ya gider. İnebolu'da halkın, özellikle köylünün çileli yaşamı onu çok etkiler. Asım Bezirci, Anadolu köylüsüyle bu ilk karşılaşmanın Nâzım Hikmet'i adamakıllı sarstığını belirtir (Bezirci, 2007: 17). Daha sonra bu etkiden şöyle bahsedecektir: “Ne kitaplardan, ne ağız propagandasıyla, ne de sosyal durumum yüzünden geldim geldiğim yere... Beni Anadolu getirdi geldiğim yere. Kıyısından şöyle bir üstünkörü seyrettiğim Anadolu (aktaran Memet Fuat: 2000, 32).

Ankara Hükümeti tarafından Bolu'da öğretmenlikle görevlendirilir. Burada Ziya Hilmi adında sosyalist bir yargıçla tanışır. Bolu günlerinde Fransız Devrimi ve Baudelaire üzerine okumalar yapar. Kuvayi Milliyecilere karşı padişahı destekleyen Bolu eşrafının tepkisini çeker. Bunları eleştiren *Kara Kuvvet* isimli bir oyunu Vâlâ Nurettin'le birlikte kaleme alırlar (Bezirci, 20027: 20).

Üç arkadaş öğrenimlerini ilerletmek üzere Moskova'ya giderler. Burada KUTV'da (Doğu Ülkeleri Emekçileri Komünist Üniversitesi) öğrenim görmeye başlarlar. Nâzım burada, Fransızcasını ilerletir, Rusça ve ekonomi politikası öğrenir. Nikolai Ekk'le birlikte Metla tiyatro artelini kurar. Bu artelin ömrü altı ay sürecektir. Ekk'le *Kabahat Kimde* oyununu yazar. Mustafa Suphi'nin acıklı serüvenini anlattığı *28 Kanuni Sani* isimli bir oyun yazar. Bunların ardından sahnelenmeyen iki oyun- *Ehram* ve *Ayin On Dördü*- gelir. Nâzım Hikmet, aynı dönemde şiirlerini Türkiye'de çıkan *Aydınlık* dergisinde yayımlar. 1924 yılında üniversite öğrenimini tamamlayıp Türkiye'ye döner. 1925 yılında Şeyh Said isyanı gerekçe gösterilerek Takrir-i Sükun yasası çıkarılır. Bu yasadan sonra dergiler ardı ardına kapatılmaya başlar. *Aydınlık* dergisi yazarları gözaltına alınır. Nâzım Hikmet de aranmaktadır. Tekrar Moskova'ya gider. Moskova'da iki yıl daha öğrenim görür, tiyatro ve edebiyat hakkındaki bilgisini derinleştirir (Bezirci, 2007: 24).

1929'da Takrir-i Sükun yasası yürürlükten kaldırılır, gıyabında verilen on beş yıl kürek cezası bir yıla indirilir. Nâzım Hikmet Türkiye'ye döner (Bezirci, 2007: 25). İstanbul'da Sabiha ve Zekeriya Sertel'in çıkardıkları *Resimli Ay*'da tashihçi olarak işe başlar. Daha sonra yazıları ve şiirleri de dergide yer alır. 1929 yılında "Putları Yıkıyoruz" isimli bir yazı dizisi *Resimli Ay*'da yayımlanmaya başlar. Nâzım Hikmet bu yazılarında, hem hece vezniyle hem de aruzla yazan dönemin şairlerini eleştirir (aktaran Sülker, 1968: 17-25). Ahmet Oktay, "Putları Yıkıyoruz" kampanyasıyla, ikonlaşmış iki şairin eleştiri konusu yapılmasını, kutsallaştırılıp aşkınlaştırılmış *dahilik* ve *milliyetçilik* konularını tartışmaya açmak amacı taşıdığını belirtir (Oktay, 1986: 356). Nâzım Hikmet, serinin ilk yazısında "Dâhi-i Âzam" olarak nitelendirilen Abdülhak Hâmid'in "dâhi olmanın umumi vasıflarını bile hâiz" olmadığını ileri sürer (aktaran Sülker, 1968: 17). Nâzım Hikmet'e göre, sanatçı yaşadığı devrin toplumsal değişimlerini eserlerinde "beynelmilel bir ehemmiyet alacak derecede" ifade etmelidir, ancak Abdülhak Hâmid'de dâhi olmanın bu en temel unsuru bile bulunmaz (aktaran Sülker, 1968: 17). Abdülhak Hâmid'den sonra Mehmet Emin Yurdakul'u da "milli şair olmanın hiçbir vasfını haiz olmadığı" gerekçesiyle eleştirir. Ona göre, Arapça, Farsça kelimeler ve terkipler kullanmamak, sadece Türkçe kelimeler kullanmak "Türkçe yazıyorum" demek için yeterli değildir.

Nâzım Hikmet, Mehmet Emin Yurdakul'un dilini yapay bulmakla birlikte, onu Abdülhamit devrinde yaşarken istibdada karşı herhangi bir mısra yazmadığı için de eleştirir (aktaran Sülker, 1968: 25). Nâzım Hikmet "[mensup olduğu] milletin bütün mücadelelerinin sesini duyuramayan bir şair nasıl milli şair olabilir?" diyerek, Mehmet Emin Yurdakul'un toplumsal sorunlardan uzaklığına işaret eder (aktaran Sülker, 1968: 25).

Nâzım Hikmet'in başlattığı bu kampanya, Bab-ı Ali'de büyük yankı uyandırır ve Yakup Kadri, Ahmet Haşim, Vâlâ Nureddin gibi sanatçıların katılımıyla büyük. *Resimli Ay* dergisi Türk Ocak'lı gençler tarafından basılır. Nâzım gençlere heyecanlı bir konuşma yaparak onları dağıtır. Ancak bu tartışmayla dikkatler Nâzım'ın üzerinde toplanır ve yazarın imzasız yayımladığı bir şiirden dolayı derginin yazı işleri müdürü yargılanır. Nâzım'ın yayımladığı beş şiir kitabı hakkında (*Jakond ile Si-Ya-U, 835 Satır, Varan 3, 1+1=Bir, Sesini Kaybeden Şehir*) kovuşturma başlatılır (Bezirci, 2007: 31).

1932 yılında Nâzım, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü* isimli şiir kitabını yayımlar. Aynı yıl *Kafatası* ve *Bir Ölü Evi* oyunları Darülbeydi'de sergilenir. Asım Bezirci, oyunların seyircilerin ilgisi ve eleştirmenlerin övgüsüyle karşılandığını söyler (Bezirci, 2007: 33). Nâzım Hikmet "Oyunlarım Üstüne" başlıklı yazısında *Kafatası*'nın yazım ve gösterim sürecini ayrıntısıyla anlatır. *Kafatası*¹ oyununun konusunu Nâzım Hikmet "yalnız maddi değil, manevi değerleri de mal yapıp pazara çıkaran kapitalizm" olarak tarif eder. Oyun o kadar büyük bir heyecanla karşılanır ki, üçüncü günden sonra yasaklanır. Nâzım Hikmet seyircilerin büyük çoğunluğunun gençlik ve işçi kesiminden olduğunu, oyun bitiminde seyircinin bir saat boyunca alkış tuttuğunu ve defalarca oyuncularını ve kendisini sahneye davet ettiğini anlatır. Gösterim bittikten sonra, çıkışta hep birlikte İstiklal Caddesi'ne yürünür ve bu durum sonraki iki gösterimde de tekrar eder (Nâzım Hikmet, 1993:187). Konusu "klasik burjuva miras davası" (Nâzım Hikmet, 1993:187) olan *Bir Ölü Evi* ise aynı heyecanla karşılanmaz. Nâzım Hikmet bunun sebebinin, oyunun tanıtımında kendi adının yer almaması olduğunu söyler. Muhsin Ertuğrul, oyunun yasaklanmaması için

¹*Kafatası* daha önce bir kez yazılmış, ancak kovuşturmalar sırasında polis tarafından imha edilmiştir. Muhsin Ertuğrul bir hafta sonrası için bir oyun isteyince Nâzım daha önce yazdığı ancak kaybolan bu oyunu tekrar yazar (Nâzım Hikmet, 1993: 186).

Nâzım Hikmet'in adını afişlere bastırmaz. Yazarın anlatımlarına göre, oyunu izlemeye gelenler kendi okurları değil daha çok burjuva ve küçük burjuva kesimlerdir. Salon oyunun yarısında boşalır, sonraki üç gün de aynı durağanlıkla geçer. 1934 tarihli *Unutulan Adam*'da burjuva ahlak anlayışının esiri olan bir operetin düştüğü acıklı durum anlatılır. Oyun İstanbul'da beğeniyle izlendiği gibi, daha sonra Moskova'da, Çekoslovakya'da, Doğu Almanya'da oynanır (Ran, 1993:188).

Nâzım bu yıllarda bir kez daha, ilk olarak 1932'de yayımladığı şiir kitabı *Gece Gelen Telgraf* (Bezirci, 2007: 35) nedeniyle kovuşturmaya uğrar. Ancak çıkan af yasasıyla dava düşer. 1933'te işçiler arasında dolaşan ve sokaklara asılan bir bildiriyle bağlantılı olduğu düşüncesiyle gözaltına alınır. Bir buçuk yıl hapis yattıktan sonra 1934 Ağustos'unda salıverilir.

Hapisten çıktıktan sonra iş bulmakta güçlük çeker. *Resimli Ay* dergisi kapatılmıştır. *Akşam* gazetesinde "Düşünceler" başlığıyla takma isimle yazmaya başlar. *Son Posta*'da *Kan Konuşmaz* isimli romanı tefrika edilir. *Tan*'da Orhan Selim imzasıyla yazıları yayımlanır. 1935'te İtalyan faşizmini eleştirdiği *Taranta Babu'ya Mektuplar*, 1936'da ise geçmişteki bir halk hareketini anlatan *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* yayımlanır. Çeşitli dergilerde yazıları yayımlanmaya devam eder. 1 Ocak 1938'de İspanya iç savaşı öncesini anlatan *Yaşamak Hakkı* isimli romanı tefrika edilmeye başlar. 22 sayı tefrika edildikten sonra Nâzım Hikmet tekrar gözaltına alınır. "Harp Okulu" ve ardından "Donanma Davası" olarak bilinen iki davadan toplam 28 yıl ceza alır (Bezirci, 2007: 38-47). Önce İstanbul Tevkifhanesinde kalır, oradan Kemal Tahir ve Hikmet Kıvılcımlı'yla birlikte Çankırı hapishanesine gönderilir. Asım Bezirci, Nâzım Hikmet'in Çankırı hapishanesinde Anadolu halkını ve köylüsünü yakından tanıma imkânı bulduğunu söyler (Bezirci, 2007: 49). Çankırı'daki hapishanenin sağlığına uygun olmamasından dolayı Bursa'ya sevk edilir. Bursa'da Orhan Kemal'le birlikte kalırlar. Bursa Hapishanesi'nde yazdığı şiirlerini, kaldığı diğer üç hapishanede yazdıklarıyla birleştirip 1966 yılında *Dört Hapishaneden* adıyla kitaplaştırır. *Kuvayi Milliye Destanı*'nı 1941'de bu hapishanede tamamlar.

Nâzım Hikmet, çeşitli dergilerde yazılar yayımlatmaya devam eder. 1946 yılında sıkıyönetim kanununun çıkmasından sonra yazılarının yayımlandığı dergilerin kapatılmasıyla 1950 yılına kadar hiçbir dergide yazısı yer almaz. Bu arada hapishanede şiir ve oyunlar yazmaya devam eder. 1948-49 yıllarında dört tane oyun yazar: *Ferhad ile Şirin*, “Kıssaı Yusuf²” (daha sonra *Yusuf ile Menofis*), *İnsanlık Ölmedi Ya*, *Evler Yıkılınca*. Bir yandan da *Memleketimden İnsan Manzaraları* üstünde çalışır (Bezirci, 2007: 56).

Nâzım Hikmet, 1946 yılından itibaren cezası ile ilgili itiraz girişimlerinde bulunmaya başlar. 1948’e kadar hiçbir sonuç alamaz. 1949 yılında dışarıda bir muhalefet oluşmaya başlar (Bezirci, 2007: 64-67). Ahmet Emin Yalman *Vatan* gazetesinde art arda Nâzım Hikmet’in haksızlığa uğradığını anlatan yazılar yazar (Memet Fuat, 2000: 440-488). 1949 Eylül’ünde, Paris’te, şair Tristan Tzara’nın öncülüğünde “Nâzım Hikmet’i Kurtarma ve Yapıtlarını Yayma Komitesi” kurulur. Aralarında Simone de Beauvoir, Aragon, Picasso, Camus, Sartre’in da bulunduğu pek çok sanatçı Nâzım Hikmet’in şiirlerini Fransızcaya çevirip dergi ve gazetelerde yayımlarlar (Memet Fuat, 2000: 453). Hukuki girişimler devam eder, ancak bir sonuç alınamaz. Nâzım Hikmet 1950 Nisan’ında açlık grevine başlar, bir süre açlık grevine ara verdikten sonra, 2 Mayıs’ta yeniden bedenini açlığa yatırır (Sülker, 1989: 134-188) Aynı yıl içinde çıkan bir af yasasının Nâzım Hikmet’i de kapsamı sağlanır ve Nâzım Hikmet 15 Temmuz 1950’de özgürlüğüne kavuşur (Bezirci, 2007: 67-70).

Hapishaneden çıktıktan sonra iş bulmakta güçlük çeker. Bir yandan sürekli izlenmektedir. Askere alınacağını netleşmesiyle Moskova’ya gitmeye karar verir. 1951 yılında Moskova’ya gider. 1954-60 yılları arasında *Bayramın İlk Günü* (1954), *Enayi* (1955), *İvan İvanoviç Var Mıydı Yok Mıydı?* (1955), *Demokles’in Kılıcı* (1959), *İki İnatçı* (1960) isimli oyunlarını yazar. Bu oyunlar aynı yıllar içinde Sovyet Rusya’da ve başka sosyalist ülkelerde oynanır. 3 Haziran 1963 günü Nâzım Hikmet hayatını kaybeder (Bezirci, 2007: 71-7). Nâzım Hikmet hem edebi yapıtları, gazete yazıları, çalışmalarıyla hem de siyasi kimliğiyle Türkiye’de ve dünyada tanınan bir sanatçı olarak ölümsüzleşir.

² “Oyunlarım Üstüne” başlıklı yazısında daha sonra *Yusuf ile Menofis* adını alacak oyundan, “Yusuf’la Zeliha yahut Yusuf’la Kardeşleri” ismiyle bahseder (Nâzım Hikmet, 1993: 191).

1.2. NÂZIM HİKMET'İN TOPLUMCU GERÇEKÇİLİĞİ

Nâzım Hikmet gerek Türkiye’de gerekse dünyada toplumcu gerçekçi bir yazar olarak tanınmıştır. Toplumcu gerçekçilik, sanatı yansıtma kuramı çerçevesinde ele alan akımlardan biridir ve kaynağını Marksist tarih felsefesinden alır (Moran, 2005: 53). Marksizm, iktisat teorisi ile şekillenmiş bir tarih felsefesidir ve tarihsel, toplumsal gelişmelerin dinamiklerini materyalist perspektifle açıklar (Moran, 2005: 43). Tarihsel materyalist anlayışa göre, toplumların tarihi sınıf mücadeleleri tarihidir. İnsanlığın başlangıcından bugüne toplumların gelişme dinamiği tarihin herhangi bir aşamasındaki toplumun üretim ilişkileri tarafından belirlenir. Üretim ilişkileri üretim araçlarına sahip olanlar ve olmayanlar arasında eşitsiz bir gelişme sebep olur ve toplumlar, çıkarları birbirleriyle uzlaşmaz şekilde çelişkili olan sınıflara ayrılırlar. İşte, tarih, bu sınıfların arasındaki mücadelelerin sonucunda oluşur (Marks ve Engels, 2011: 24) Marksist tarih felsefesine göre, toplumlar günümüze kadar dört temel üretim biçiminin hâkim olduğu evreden geçmişlerdir: İlkel komünal toplum, köleci toplum, feodal toplum ve kapitalist toplum. Kapitalist toplumda sınıf mücadelesi üretim araçlarına sahip olan burjuva sınıfı ile emeği sömürülen işçi sınıfı (proletarya) arasındadır ve bu mücadelenin sonucunda tarihi gerekircilik yasasına göre üretim araçlarının mülkiyetinin tüm toplumsal sınıflar arasında ortaklaştırıldığı sosyalist topluma geçilecektir (Marks ve Engels, 2011: 9-12) .

Toplumcu gerçekçiliğin yansıttığı gerçeklik işte bu sınıflı toplum yapısının gerçekliğidir. J. Vaughen James, *Soviet Socialist Realism* (Sovyet Sosyalist Gerçekçiliği) isimli kitabında sosyalist gerçekçiliğin ilk kez 1890’larda, proletaryanın yükselişiyle birlikte Rusya’daki sanat anlayışında bir eğilim olarak ortaya çıktığını yazar (aktaran Irmak, 2009: 25). Pospelov, toplumcu gerçekçiliğin dayandığı tarihsel temelin, “işçi sınıfı ile öteki emekçilerin kapitalist sömürüye ve başka toplumsal baskı biçimlerine karşı, 19. yüzyıl bitimi ile yirminci yüzyıl başlangıcında özellikle Rusya’da gelişen devrimci mücadeleleri” olduğunu söyler (Pospelov, 2005: 489).

Toplumcu gerçekçilik, gerçekçilik mirasını 19. yüzyılın eleştirel gerçekçiliğinden³ alır. Eleştirel gerçekçilik, ele aldığı kişileri, olayları ve durumları toplumun belirli bir gelişim evresindeki tarihsel tipikliği ile yansıtır. Maksim Gorki, eleştirel gerçekçileri, Batı'daki burjuva edebiyatının ikinci kolu olarak nitelendirir. İlk kolu burjuva değerlerini öven ve eğlendiren metinlerdir ve “tipik iyi burjuva”yı eserlerinin başkahramanı yaparlar (Gorki, 2009: 109). İkinci kol ise burjuvazi tarafından yıkıma uğrayan soylular veya kendi sınıfının boğucu atmosferinden kurtulan küçük burjuvazinin çocuklarının yapıtlarıdır. Bu yapıtlar, Gorki'ye göre, iki yönden tartışmasız değerdedir: “Birincisi; onların eserleri teknik özellikler açısından örnek eserlerdir. İkincisi; burjuvazinin gelişme ve ahlakça çürüme sürecini anlatan ama aynı zamanda bu sınıfın dönemleri tarafından yaratılan sınıf yaşayışını, geleneklerini ve hareketlerini eleştirel biçimde aydınlatan evraklardır” (Gorki, 2009: 109). Pospelov eleştirel gerçekçi edebiyatın, “toplum ile kişilik arasındaki karşılıklı bağıntıların çok çelişkili bir imgesini oluştur[duğunu] ve böylece okuyucuya bu bağıntıların niteliğine ilişkin derinlemesine bir bakış sağla[dığını]” söyler (Pospelov, 2005: 495). Toplumcu gerçekçi edebiyat ise eleştirel gerçekçiliğin en güçlü yanlarını alır. Burjuvazinin içinde olduğu çöküntüyü yadsırken, diğer taraftan da olumlu kahramanlar yoluyla daha iyi bir dünyaya yönelik çabaları olumlar. Pospelov'un deyişiyle, “insanlar ile toplumsal-tarihsel olgular arasında niteliksel olarak yeni ilişkilerin gerekliliğini gündeme getir[ir] ve bu temele dayalı yeni türden bir olumlu kahramanı ortaya koy[ar]”. Olumlu kahramanın niteliklerini, Pospelov, şöyle açıklar:

Toplumcu gerçekçi sanatın olumlu kahramanı, daha iyi bir yaşama yönelik çabalarında, yalnızca buna uygun kendi istek ve tasarımlarına değil, yaşamın temelden dönüşümünün nesnel tarihsel zorunluluğuna ve olanaklılığına dayanır. Bu kahraman, toplumun, toplumcu dönüşümünün nesnel zorunluluğunu kendisi öznel olarak kavradığı içindir ki, bu zorunluluğu somut olarak gerçekleştirme yolunda bütün gücüyle çaba harcar. Görünürde hiçbir çıkış yolu yokmuş gibi olan durumlarda bile bu kahraman, yeni yaşamın kurulması için elinden geleni yapar (Pospelov, 2005: 496).

Daha iyi bir dünyanın kurulması için çabalayan bu kahramanlar, kapitalist toplumda işçi sınıfı içinde burjuvaziye karşı mücadele eden kişiler olarak belirirken;

³ Eleştirel gerçekçilik kavramını, 19. yüzyıldaki Avrupa gerçekçiliğini kast ederek, hem Lukacs (bkz. Lukacs, 2013) hem de Gorki, (Gorki, 2009: 101-127) kullanır.

sosyalist, yani sınıfsal çelişkilerin üretim ilişkileri içinde çözüldüğü bir toplumda, bu toplumun gerektirdiği yeni insanın temsilcisi olarak çizilirler. Toplumcu gerçekçi edebiyat, hangi toplumsal evre içinde olunursa olunsun, proletaryanın sınıfsal bilincini geliştirmek ve onu sosyalist birey bilinciyle donatmak görevini yüklenir.

Nâzım Hikmet, 1921-29 yılları arasında iki kez Sovyetler Birliğine gitmiş ve bu ortamdan beslenen sanat anlayışı Sovyetler Birliğindeki akademik ve pratik deneyleriyle şekillenmiştir. Erkan Irmak, Nâzım Hikmet'in "Sovyetler Birliği'nde kaldığı bu süre içinde hem edebi hem de politik anlamda bir değişim geçir[diğini]" belirtir. "Şiir anlayışı, biçimsel ve içerik olarak geleneksel ve o yıllarda yazılan Türkçe şiirden ayrılmış ve kendisi de temel olarak Leninizm'le biçimlenmiş bir sosyalizmi benimsemiştir" (Irmak, 2009: 25). Bu bağlamda, Nâzım Hikmet edebiyata, Marksist-Leninist anlayışın yüklediğine benzer bir işlev yükler. Güzel sanatlardan beklentisini "halka hizmetleri, halkı güzel günlere çağırımları" olarak tarif eder ve ekler "[Güzel sanatlardan beklentim] halkın acısına, öfkesine, umuduna, sevincine, hasretine tercüman olmalarıdır. Sanat telakkimde değişmeyen tek şey işte budur" (Nâzım Hikmet, 1993: 186-7).

Zühtü Bayar, Nâzım "Hikmet'in sanat anlayışı[nın], çağdaş toplumcu gerçekçiliğin ilke ve verileri üzerinde yüksel[diğini] belirtir. (Bayar, 1995: 22). Ahmet Oktay, Türkiye'de 1940'lara kadar yeni yazını Marksist bağlamda algılayan Nâzım Hikmet dışında hiçbir önemli yazar görülmediğini ve dergilerde yazın kuramına aynı bağlamda katkı getirmeye çalışan "çözümleyici, kayda değer sayıda incelemenin de yer almadığını" belirtir (Oktay, 1986: 368).

"Nâzım Hikmet, 'millî edebiyat', 'sanatkârane edebiyat', 'gerçekçi edebiyat' tartışmalarının yaşandığı dönemde, gerçekçi edebiyatı savunan sosyalist yazarlar arasında yer alır" (Yekdeş, 2008: 24). Nâzım Hikmet, sanatını ezilen sınıfların hizmetine sunduğunu şu sözlerle ifade eder: "Ben sanayiın yarattığı içtimai hayattaki muayyen bir sınıfın şairiyim. O zümrenin dertlerini, acılarını, ihtiyaçlarını anlatırım" (Gürsel, 2001: 71). Onun bu sanatsal yaklaşımı, sanatın amacı konusundaki tartışmaya "sanat sanat için değil diyorum" (Nâzım Hikmet, 2012: 77) sözleriyle cevap vermesinde de kendini gösterir. Ona göre "hakiki sanat, hayatı aksettiren sanattır" (Nâzım Hikmet, 2012: 46). Nâzım Hikmet için sanat gerçek yaşamı

yansıtmalı, toplumsal sorunları ele almalıdır. Bu gerçeklik, ancak belirli bir sınıfın, ezilen sınıfların gerçeğinin yansıması olduğu ölçüde hakiki sanat eserinin mayasını oluşturabilir.

Nâzım Hikmet'in sanat anlayışının şekillenmesinde etkili olan SSCB'de geçirdiği yıllar, sosyalist gerçekçi sanatın kurumsallaşmadığı bir dönemdir. 1920'ler henüz iç savaş yıllarıdır ve bu dönemde tiyatro iç savaşta kitleleri devrimin lehine seferber etmenin en önemli araçlarından biri olur (Buğlalılar, 2011: 56). Eren Buğlalılar söz konusu yıllarda hayata geçirilen kültür seferberliğinin “sanatın yalnızca yetenekli azınlıkların işi olduğunu öne süren burjuva sanat anlayışına karşı, yüz binlerce işçiyi birer tiyatrocuya dönüştürdü[günü] ifade eder (Buğlalılar, 2011: 56). Bu dönemde devrimin öncü gücü olan Bolşeviklerin saflarına Mayakovski, Meyerhold ve Eisenstein gibi sanatçılar katılır. Mevcut propaganda araçlarıyla, kitapların, dergilerin basılması yoluyla kitlelerin devrim saflarına çekilmesinin mümkün olmadığı görüldüğü için bu dönemde tiyatroya özel önem verilir ve devrime yakın olan sanatçılar bu süreçte etkin rol alırlar (Buğlalılar, 2011: 56). İşte böyle bir dönemde Nâzım Hikmet Sovyet tiyatrosuyla tanışır. Sovyet tiyatrosunun onun üzerinde bıraktığı etkiyi yıllar sonra şöyle tarif edecektir:

Ben, Stanislavski'nin, Meyerhold'un, Vahtangov'un, Tairov'un ellerinden taze çıkmış, dumanı üstünde buram buram hayat, devrim, güzellik, kahramanlık, iyilik, akıl, zeka kokan oyunlar seyrettim. Ben 922'de, MHAT'ta, “Ayaktakımı Arasında”yı, ben Meyerhold'da “Terelkin'in Ölümü'nü, “Fırtına”yı, “Müfettiş”i, ben Kmerni'de Fedra'yı, ben Vahtangov'ta “Turandot”u seyretmiş adamım... Bütün bunları seyredersin de, donmuş, hareketsiz sanat anlayışın alt üst olmaz mı? Halk için, halklar için, insan için umutlu, aydınlık, ileriye, haklıya, doğruya, güzele, hürriyete, kardeşliğe çağıran eserler yazmak için yanıp tutuşmaz mısın? Benim de başıma aynı şey geldi (Nâzım Hikmet, 1993: 183).

Nâzım Hikmet, Sovyet tiyatrosunun, sadece tiyatro sanatına yaklaşımını ve bu sanatı ele almasını değil, şairliğini de etkilediğini, hatta şiirinde, Sovyet tiyatrosunun Sovyet şiirinden daha etkili olduğunu belirtir (Nâzım Hikmet, 2012: 123). 1920'lerin Moskova'daki tiyatro sanatı onun hem bilişsel hem de ideolojik gelişimine katkı sunar: “O zamanki Moskova tiyatroları bende aramak, incelemek, derinlere inmek, abstraksiyonlar ve genelleştirmeler yapabilmek ihtiyacını doğurdu. Hem yalnız sanatta değil. Böylece ideolojik gelişmeme de yardım ettiler (Nâzım Hikmet, 2012:

123). Nâzım SSCB'ye gittiği bu yıllarda en çok Meyerhold'den etkilenir ve bu etki hayatının son dönemine kadar devam eder.

Bir oyun yazarı olarak, onu öğretmenim sayarım. Bir rejisörün, bir oyun yazarının öğretmeni olmasına çok az rastlanır. Ben nasıl oyun yazılacağını onun sahnelemelerinden öğrendim ve sanıyorum ki sadece ben değil, Brecht de içlerinde olmak üzere dünyanın pek çok oyun yazarı Meyerhold'den çok şey öğrendiler (Nâzım Hikmet, 2012: 187).

Meyerhold, Sovyet tiyatrosunun proleter kitlelere ulaşmak için kumpanyalarla, atelyelerle ülke geneline yayıldığı devrimin ilk yıllarında Eğitim İşleri Halk Komiserliği'nde çalışmak gibi önemli görevler üstlenir. Hem oyunculuk tekniği, sahne düzenlemesi hem de anlatım araçları açısından yeni bir tiyatro anlayışı geliştirir. Bu tiyatro, geleneksel unsurlardan yararlanmayı, sahne ile seyirci arasındaki uzaklığı kaldırmayı ve onun biyomekanik oyunculuk adını verdiği belirli kas etkinlikleri sayesinde istenen duygunun refleks olarak elde edilebileceğine dayanan bir oyunculuk tekniğini esas alır (Candan, 2003: 41-50). Nâzım Hikmet, Meyerhold'u, Sovyet tiyatrosunda sosyalist gerçekçiliğin kurucularından, onun tiyatrosunu da "sosyalist gerçekçiliğin en mükemmel akımlarından biri" olarak nitelendirir (Nâzım Hikmet, 2012: 187). Onun Doğu geleneklerinden yararlanmasını önemser. Genel olarak sanata Avrupamerkezli yaklaşımı eleştirir ve Meyerhold'un sanatını dünya kültürüyle şekillendirdiğini ifade ederek bu yaklaşımını olumlar:

Meyerhold sadece bir Batı adamı değildi. Yani kültürü, sadece Batı halklarıyla, Yunanistan ve eski Roma ruhuyla oluşmuş değildi. Onun kültürü her gerçek toplumcu için söz konusu olduğu gibi, genişti, yani dünya kültürüydü. O kültürüne Doğu'nun kültürünü de Bizans'ın mirasını da katmıştı (Nâzım Hikmet, 2012: 185).

Nâzım Hikmet, Meyerhold'un tiyatro anlayışının, Türkiye'de kurulması gerektiğini düşündüğü politik tiyatro için elverişli olduğunu düşünür. Nâzım Hikmet'e göre, Meyerhold tiyatroda "anlatım şeklini, emekçi seyirciye yabancı olmayan, ona ulaşabilecek şekilde geleneksel unsurlarla kaynaştırmayı" gerekli görmektedir.

Onun sanatsal konsepsiyonu bizimkine en yakın olanı gibiydi ve gereksinim duyduğumuz asıl politik eğilimli tiyatroyu yaratmamıza yardımcı olabilirdi. Onun, eserlerini hem Rus, hem de Doğu geleneklerimizden çıkarak yazdığını kavramıştım. En çok benimsediği görüşlerden biri her ulusal tiyatronun, halkın tiyatro geleneklerinin ve folklorunun kendine özgü

özelliklerini dikkate alması ve gerçekten yeni bir anlatım şeklini, emekçi seyirciye yabancı olmayan, ona ulaşabilecek şekilde geleneksel unsurlarla kaynaştırmasının gerekli oluşu idi (Nâzım Hikmet, 2012: 182).

Nâzım Hikmet, politik tiyatronun niteliği konusunda en çok Meyerhold'den etkilendiğini, tiyatro sanatında yaptığı denemelerin çoğunu Meyerhold'e borçlu olduğunu söyler (Nâzım Hikmet, 2012: 184). Ancak Nâzım Hikmet, genel olarak sanat anlayışında tümüyle bağlı olduğu tek çerçevenin Marksist-Leninist dünya görüşü ve onun sanat anlayışı sosyalist gerçekçilik olduğunu vurgular. Ona göre, sosyalist gerçekçilik bir biçim sorunu değil, bir dünya görüşüdür ve her sosyalist gerçekçi sanatçı, tek bir yasaya, gerçekliği Marksist-Leninist'in kafası ve gözüyle yansıtmaya yasasına bağlı kalmalıdır. Bu yasa dışında hiçbir değişmez ilke ve kural tanınamamalıdır. Aziz Çalışlar, onun toplumcu gerçekçiliği ele alış biçimini şöyle değerlendirir:

Nâzım Hikmet, [...] “toplumcu gerçekçiliğin bir biçim sorunu değil, bir dünya görüşü” olduğunu vurgulayarak, yani dünya görüşünün bir sanat yapıtının içeriğinde dile geldiğini belirterek, böyle bir içeriğin, sanatsal yaratıcı yöntemin kendi bir gereği olarak çok çeşitli biçimlere yol açacağını söyler. “İçerik toplumcuysa eğer, varsın milyonlarca biçim olsun”, “böylelikle insanca, en insanca, en insancıl ve karmaşık idealler” çok daha iyi verilebilir. Burada, Nâzım Hikmet, biçimin içerikten görevce bağımsızlığını ortaya koyarak toplumcu gerçekçiliğin tek biçimliliğe indirgenemeyeceğini vurgulamakta; öte yandan, sanatın yapısında asıl belirleyici öğenin içerik olduğunu ortaya koyarak içerik ile biçim arasındaki gerçek diyalektik ilişkiyi bizlere açıklamaktadır. (Çalışlar, 2012: 11)

Nâzım Hikmet'in, sosyalist gerçekçi sanatçının gerçekliği yansıtmada hiçbir kurala bağlı kalmaması gerektiği yönündeki ifadesi onun sanat anlayışının özünü oluşturur. Nâzım Hikmet, yaşamı boyunca anlatmak istediği içeriğe uygun biçim arayışı içinde olmuştur. Sosyalist gerçekçi sanatçının yapması gerekeni de bu bağlamda şöyle ifade eder: “Marksist-Leninist, yani sosyalist gerçekçi sanatçı, yaşamının sonuna kadar arayış içinde olacaktır. Bu arayış sürecinde o, her somut içeriğe en uygun biçimi bulmaya; bireyselliğini koruyarak başkalarını taklit ve tekrar etmemeye çaba gösterecektir” (Nâzım Hikmet, 2012: 44). Tiyatro sanatı için de benzer ifadeleri kullanır: “Her tiyatronun kendi çehresine sahip olması gerekir. [...] Her tiyatro, Marksizm-Leninizm ilkelerinden hareket etmeli ve kendi özel biçimine

sahip olmalıdır. Ancak böylece bir tiyatro cenneti yaratabiliriz” (Nâzım Hikmet, 2012: 122).

Bu bağlamda, Hilmi Yavuz, Nâzım Hikmet’in bir “aşma” pratiği içinde olduğunu ifade eder. Yavuz’a göre, Nâzım Hikmet, ideolojik açıdan tekrardan, ancak formel olarak arayıştan, yenilikten yanadır. Yavuz, Nâzım Hikmet’in Kemal Tahir’e yazdığı bir mektupta, Ahmet Haşım’ın “kendi kendini tekrardan kork ve sakın” diyerek Nâzım Hikmet’i uyardığını aktarır. Nâzım Hikmet, bu konudaki düşüncelerini şöyle sürdürür:

Haşım’de bu korkuyu anlıyorum. O hakikaten kendi kendini tekrarladığı için değil, tekrarladığı şey, yani kendisi, yani şiirinin ana hattı çok basit, tekrarlanmaya değmeyecek ve tekrarlandığı zaman yıldızını kaybediveren bir nesne olduğundan böyle bir korkuya düşebilir ve bana bu halden sakınmamı söyleyebilirdi. Fakat ben şahsen bizim için-diyalektik materyalist muharir olmak isteyenler için-böyle bir korkunun vârit olamayacağını sanıyorum. Söylemek istediğimiz ve iddiamız, öyle çok taraflı, öyle derin ve mürekkep ki, biz kendimizi tekrar etmekten değil, bilakis edememekten korkmalıyız. Çünkü ancak bu tekrarla, pratikte, o tükenmez şeyin işlenmesi kabil olur (Yavuz, 2005:195).

Yavuz, Nâzım Hikmet’in içerikte ideolojiye bağlı kaldığını, ancak “aşma”nın forma ilişkin olduğunu söyler ve Nâzım’ın şiiri bağlamında sürekli içeriğe yeni form arayışı içinde olduğunu belirtir. Nâzım Hikmet’in tiyatro metinleri de benzer bir seyri takip eder. Sevda Şener, Nâzım Hikmet’in oyunlarının genel izleğinin toplumdaki sınıfsal yapının en temel ahlak değerlerini bile yozlaştırması ve bunun bir yıkıma yol açması olarak tarif eder. Bu bağlamda, Nâzım Hikmet’in oyunlarında ideolojik olarak bir tekrardan söz edilebilir. Nâzım Hikmet tiyatrosunun ana özelliği gerçekçi ve ileti ağırlıklı olması, toplumsal konuları sınıfsal bir perspektifle ele almasıdır (Şener, 2002: 171-2).

Nâzım konularını genellikle günlük hayattan alır, kutsal kitaplardan, masallardan, söylencelerden aldığı konuları da günlük yaşamın gerçekleri bağlamında ve yaşamakta olan toplum sorunlarını içerecek biçimde işler. Nâzım’ın hemen her oyununda ele aldığı sorunu oyunun asal kişilerinin arasındaki ilişkiden dışarı çıkararak kalabalık bir toplum kesimine yaydığı sahneler bulunur. Nâzım Hikmet için tiyatro, içinde yaşadığı toplum, arasında yaşadığı insanlar hakkında söylemek zorunluluğunu duyduğu şeyleri yaşantıya çevirerek iletebileceği uygun bir alan olmuştur. Bu nedenle, konularını ve oyun kişilerini seçerken, olayları kurgularken, mesajın doğru anlaşılmasına çalışmış, metin yazımına ve sahne olanaklarına ilişkin bütün olanakları bu yolda seferber etmiştir (Şener, 2002: 171).

Şener, Nâzım Hikmet'in ilk oyunlarında "klasik serim-düğüm-çatışma-kriz-çözüm formülünü uyguladığını" (Şener, 2002: 187); vurucu, abartılı olaylara yer verdiğini ve bu olaylara klasik kurgulama tekniği ile sürükleyicilik kazandırıldığını belirtir (Şener, 2002:189). Daha sonraki oyunlarında, asal baş-orta-son dizgesini ve nedensellik bağıını gözetmekle beraber farklı kurgulama tekniklerini, sembolik anlatım araçlarını, arketip özelliği taşıyan göstergeleri, iç monolog gibi romana has teknikleri kullanmıştır (Şener, 2002: 190-2). Zühtü Bayar da, Nâzım Hikmet'in ilk oyunlarında dramatik biçimin daha keskin ve belirli olduğunu, son oyunlarında ise giderek silikleştiğini ifade eder (Bayar, 1995: 29).

Nâzım Hikmet'in oyunlarında, başka metinlerle ilişki kurduğu ve metinlerarası yöntemleri kullandığı da görülmektedir. *Her Şeye Rağmen* isimli oyunda "iç anlatı" yöntemi kullanılmış, oyun *Hamlet*, *Müfettiş*, *Vişne Bahçesi*, *Canlı Cenaze* oyunlarını içerecek şekilde kurgulanmıştır. *Kadınların İsyanı* oyunu Aristophanes'in *Lysistrata* adlı oyununun, *Yalancı Tanık* Albert Kahn'ın *Ulusal Bir Skandal Üzerine Notlar* isimli yapıtının yenidenyazma biçimidir. *Yalancı Tanık*'ta ayrıca hem *Machbet*'le hem de *Romeo ve Juliet*'le; *Unutulan Adam*'da *Othello* ile ilişki kurulur. *Tartüf 59*, Molière'in *Tartuffe*'unun, *Yusuf ile Menofis* geleneksel Yusuf kıssasının, *Ferhad ile Şirin* de geleneksel Ferhad ile Şirin anlatısının yenidenyazma biçimidir (bkz. Şener, 2002). Hilmi Yavuz'un da belirttiği gibi Nâzım, "yazınsallığın metinlerarasılıktan geçtiğini, bununsa-geçmişteki semiyotik pratiğin, yani kısaca geleneğin, [...] yeniden üretilmesi ile temellendiğini kavramış" tır (Yavuz, 2005: 196).

Nâzım Hikmet'in toplumcu gerçekçi düşünceye sahip olması genel olarak sanata bakışını belirlemektedir. "Sanat toplum içindir" düşüncesi onun estetik ölçütünü belirleyen temel düşüncedir. Yazdığı bütün eserlere bu ölçütü yansıtmaya çalışır. Öte yandan diğer sanat eserlerini değerlendirirken ve eleştirirken kullandığı temel ölçüt de budur. Toplumcu gerçekçilik, bir sanat eseri üretiminde alımlayıcının bilincini, o günün toplumsal koşullarını sınıf gerçekliği içinde kavrama ve yine alımlayıcının bilincini sınıf mücadelesine katma konusunda işleve sahip olmalıdır. Yani estetik üretim tamamen ideolojik hedeflerin hizmetindedir. Toplumun tamamına eserinin mesajını ulaştırma kaygısı Nâzım Hikmet'i biçim arayışında

yenilikler bulmaya yöneltmiştir. Nâzım Hikmet’in biçim alanında getirdiği yenilikler onun “toplumcu gerçekçi” sanat akımına olan düşünsel bağlılığı sayesinde.



İKİNCİ BÖLÜM

METİNLERARASILIK

Çalışmamızın inceleme konusu olan *Yusuf ile Menofis* ve *Ferhad ile Şirin* oyunlarının, başka metinlerle ilişki kurma yoluyla toplumcu gerçekçi sanat anlayışı çerçevesinde geçirdiği dönüşümü incelemek için metinlerarasılık kuramının genel çerçevesini ve kavramlarını açıklamak gerekmektedir. Öncelikle, metinlerarasılık kuramını tarihsel seyri içinde ele alacağız. Daha sonra Gérard Genette'in Palempsest kuramı içinde tanımladığı metinsel aşkınlık ilişkilerini açıklayacağız.

2.1. METİNLERARASILIK KURAMI BAĞLAMINDA YENİDENYAZMA

Yenidenyazma genel anlamıyla metinlerarasılık teorisinin çıkış noktası olan “her metnin içinde barındırdığı sonsuz göndermeleriyle kendisinden önce yazılmış metinlerin yinelenmesi” düşüncesiyle özdeşleşmiştir. Metinlerarasılık kuramına göre her metin, kendinden önce yazılmış metinlerin yeniden yazımıdır.

Metinlerarasılığın bir metinsel etkileşim olduğunu ifade eden Kristeva, etkileşimi de metinlere ait kesitlerin aslında başka metinlere ait kesitlerin dönüştürülmüş halleri olduklarının anlaşılması şeklinde tarif etmektedir. Kristeva'ya göre metinlerarasılık yazınsal söylemin temel niteliğidir (Aktulum, 2007: 42).

Metinlerarasılık kavramı, yazarın metnin tek hâkimi ve yaratıcısı olduğu düşüncesinin sorgulandığı postyapısalcı ve okur odaklı edebiyat kuramlarının yükselişiyle birlikte öne çıkmış ve postmodern dönemde yazınsallığın olmazsa olmaz koşulu olarak belirlenmiştir. Metinlerarasılık, ilk biçimini yapısalcılığın öncüsü olarak bilinen Rus Biçimcileri'nde bulur.

Rus Biçimcileri, kendilerinden önce yapılmış olan metni tarihsel, toplumbilimsel, özyaşamöyküsel ve benzeri dışsal bilgilerden yola çıkarak yorumlama yöntemlerini reddeden bir grup kuramcıdır. Bu kuramcılar, sözü edilen,

metnin dışında kalan faktörler temel alınarak yapılan incelemeler yerine, metnin kendisi merkeze koyularak yapılacak incelemeleri savunmuşlardır. Böylelikle metinlere yapısal olarak bir anlam ve önem atfeden bu kuramcılar biçimci adını almışlardır. İlk aşamada bir metnin yalnız biçimini inceleme konusu edinip onu kapalı bir uzam gibi kabul ederek yöntemlerinde metnin dışında kalan hiçbir unsura yer vermeyen biçimciler, zamanla metinleri başka metinlerle de ilişkilendirerek incelemişlerdir. Bu inceleme de yine biçim düzeyinde, yani eski biçimlerin yerini alan yeni biçimleri saptamak şeklindedir.(Aktulum, 2007: 23)

Merkeze metni, metnin biçimini koyan biçimciler, ifade edildiği üzere kendilerinden önce yapılan dış dünyaya ait birtakım koşulları araştırarak metni anlamlandırma çalışmalarının aksine birbirlerini etkileyen yapıtların yazınsal alandaki gelişmelerini izleyerek; eski biçimlerin yerini alan yeni biçimleri tespit etmeyi amaçlamışlardır. Metin karşısında böyle bir yaklaşım, metinlerarasılığın hareket noktalarından biri olarak kabul edilmektedir (Aktulum, 2013b: 134). Fakat biçimciler, metinlerarasılığı tam olarak ortaya koymamış, onun parodi ve alıntı gibi yöntemlerine kısaca değinmişlerdir. Bu yöntemlerin kullanılmalarını da yine biçimle, biçimin evrimiyle ilişkilendirmişlerdir. Dolayısıyla biçimciler metinlerarasılığın adını anmadan yalnızca varlığını hissettirmiş, bunu yaparken de ona sadece biçimsel bir işlev yüklemişlerdir. O halde metinlerin arasında biçimin ötesinde sürekli bir ilişki olduğunu açık bir şekilde ifade edenlerin Rus Biçimcileri değil Bakhtin olduğu söylenebilir (Aktulum, 2007:19-24; Aktulum, 2013b: 134).

Başlangıçta Rus Biçimcilerinin etkisinde kalarak metni çalışmalarının merkezine koyan Bakhtin, zamanla biçimcilerin biçimci ve yapısalcı yaklaşımlarına karşı çıkmıştır. Bakhtin ve Rus Biçimcileri birbirlerinden tarihsellik yaklaşımları açısından ayrılmaktadır.

Rus biçimcileri, iki metin arasında bir ilişki kurarken hep biçim olgusunu ön planda tutmuşlardır. Onlar için biçim, geçmişin yapıtlarıyla bağlantı kurarken sürekli değişim gösteren bir özdür. Bunu yaparken de metnin veya yapıtın kendi tarihselliğini göz ardı etmişlerdir. Ayrıca bir metnin diğer bir metinle ilişkisini incelerken, bunu salt biçimleri ve teknikleri belirleyerek yapmaya çalışmışlardır (Rızvanoğlu, 2007: 2).

Bakhtin ise biçimcilerin tarihselliği göz ardı eden bu yaklaşımlarından farklı olarak metnin başka metinlerle olduğu kadar tarihi-toplumsal olgularla da ilişki içerisinde olduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla biçimcilerin göz ardı ettikleri tarihselci tutumu benimseyerek “söyleşimcilik kuramını” ortaya atmıştır. “Söyleşimcilik kuramı”nın temelinde sözcelerin başka sözcelerle ilişki kurmadan, bu sözcelerin bir ölçüde birbirlerine etkiye bulunmadan var olamayacakları görüşü yer almaktadır (Aktulum, 2007: 25-26).

Bakhtin'in söyleşimcilik adını verdiği yaklaşımı esasında bir metinde ben ve başkasının bilişsel bir etkileşimi olduğunun kabulüdür. Bakhtin, her sözün içinde mutlaka bir başkasının sözünün de yer aldığını, dolayısıyla yansız bir söz olamayacağını ve insanın bu yansız olmayan sözler içinde bilincini kazandığını savunmaktadır. Bu yaklaşım aslında Bakhtin'in dili tarihsel bağlamda ele alışının bir yansımasıdır. Metnin kendisinden önceki ve hatta sonraki metinlerle etkileşimi sonucu ortaya çıktığını savunan Bakhtin için söyleşimcilik bir çeşit okuma biçimidir (Rızvanoğlu, 2007: 54).

Bakhtin'e göre tıpkı sözlerin birbirleriyle olan ilişkisi gibi bütün yazımsal söylemler de güncel, sözbilimsel ya da bilimsel niteliklerine bağlı olmaksızın ortak düşünceye, bilineye ya da önceden söylenmişe yönelmektedirler. Bir metnin kendisiyle çağdaş ya da daha eski bir zamanda yazılmış diğer metinleri özümsemediği, zaman zaman da onlara bir cevap özelliği taşıdığı Bakhtin tarafından önemle ifade edilmektedir (Aktulum, 2007: 27).

Kristeva, Bakhtin'in söyleşimcilik kuramını, tarihselci yaklaşımı dışarıda bırakarak yeniden formüle eder. Kristeva metinlerarasılıkla ilgili görüşlerini Tel Quel dergisi aracılığıyla bilim dünyasına kazandırır. Bu dergide “metinlerarasılık kavramı, Kristeva tarafından ifade edildiği andan itibaren dergi etrafında toplanan ve sonradan postyapısalcı olarak adlandırılan düşünürlerce, merkezi bir kavram olarak benimsenmiştir (Rızvanoğlu, 2007: 95).

Kristeva, metin konusunda bir iç yaklaşım benimseyerek metinlerarasının yazıya özgü bir iç devinim olduğunu öne sürer. Yani, metinlerarasından söz edebilmek için zorunlu olarak somut bir metinlerarası göndergenin, örneğin bir

alıntının olması gerekmez. Yazı, zaten önceki metinlerden, çoğu zaman bilinçdışı pek de kolaylıkla saptanamayacak izler taşır. Önceki metinlere ait sözceleri bağlam değiştirerek yeniden dağıtır (Aktulum, 2007: 44). Kubilay Aktulum, Kristeva'nın metinlerarasılığa yaklaşımında Bakhtin'den farkını şu şekilde ifade eder:

Kristeva'nın Bakhtin'den farkı ise onun büyük ölçüde biçimci olmasıdır. Bir başka deyişle metin ve metinlerarası tanımından her tür insan izini silerek onu yalnızca bir dil olgusu çerçevesinde tanımlar. Üstelik metinlerarasında okurun katkısından hiç söz etmez. Kristeva'nın metinlerarasılık tanımı büyük ölçüde öznellik düzeyinde Bakhtin'in söyleşimcilik (çokseslilik) yönteminden farklılaşır. Her metni bir alıntılar mozaigi, bir başka metnin özümsemesi ve dönüşümü biçiminde tanımlayan, bir yapıtta çoksesliliği savunan, metinlerarasını yazının içinde bir olgu olarak düşünen Kristeva Bakhtin'in tersine, alıcıyı da özneyi de söylemin bir parçası olarak görür. Bu nedenle onda öznellikler arası kavramı yerini metinlerarası kavramına bırakır (Aktulum, 2007: 54).

Barthes'ın öğrencisi olan Kristeva, metinden "öznenin" yani yazarın izini silerek ve tarihselci yaklaşımı dışarıda bırakarak, metinlerarasılığı "sonsuz bir süreç, metinsel bir devrim" olarak tarif eder (Aktulum, 2007: 43). Böylece metinlerarası, her eserin kendinden önceki metinlerin yenidenyazma biçimi olarak nispeten öznesiz bir üretim süreci olarak tanımlanır. Bu, aynı zamanda postyapısalcıların yazarın öldüğü⁴, büyük anlatılar çağının bittiği, yazarın alımlayıcı üzerindeki etkisinin modern dönemdeki gücünü kaybettiği (bkz. Rosenau, 1998: 55-80) gibi iddialarıyla koşutluk gösteren, edebiyat kuramının postmodernizm döneminde kazandığı yeni içeriğinin bir yansımasıdır.

William Irwin, Kristeva'nın kavramı kullandığı 1966 yılından itibaren, kavramın, Kristeva'nın orijinal bakış açısına sadık kalanlardan, basitçe etki ve anırtırma kavramları çerçevesinde ele alanlara kadar pek çok kişi tarafından farklı anlamlarda kullanıldığını ifade eder (Irwin, 2004: 227-228). Örneğin, Kristeva'nın hocası olan Roland Barthes, metni metinlerarasıyla birlikte, kendi içinde bir üretkenlik olarak tarif eder:

Metin bir üretkenliktir. Bir anlamda, çalışılmış olanın bir üretisi değildir (anlatı tekniği ya da üslup ustalığı gibi) fakat metin üreticisinin ve okurunun biraraya geldiği bir üretim sahnesidir: Metin her zaman ve nasıl alınırsa alınsın çalışır; sabit yazılı biçimde bile metin çalışmayı ya da üretim sürecini yürütmeyi

⁴ Yazarın ölümü Roland Barthes ve Umberto Eco tarafından sırasıyla şu şekilde dile getirilir: "Okurun doğumu, Yazarın ölümü pahasına gerçekleşmelidir", "Yazar, yazmayı bitirdikten sonra metnin yolunu tıkamamak için ölmelidir". (Rosenau, 1998: 55).

durduramaz. Metin, iletişim, sunum ya da ifade dilinin yapısını bozar ve bir başka dili yeniden kurar. Her metin bir metinlerarasılıktır; diğer metinler o metnin içinde farklı derecelerde ve az ya da çok tanınabilir biçimlerde bulunur. Her metin, göndermelerin dönüştürüldüğü yeni bir dokudur. Kod parçaları, formüller, model ritimleri, biraz sosyal söylem metnin içine geçer ve onun içinde yeniden dağılır. Metinlerarası, genellikle yeniden kazanılabilen anonim formül ve sözlü işaretler olmaksızın bilinçsiz ve otomatik göndermeler alanıdır (Orr'dan aktaran Gökalp-Alpaslan, 2007: 11).

Barthes metinlerarasını metnin kendisi olarak tarifler. Her metin mutlaka başka metinleri görünür ya da görünmez bir biçimde içerir. Kubilay Aktulum, Barthes'ın da "metni Kristeva ve çok sayıda yapısalcı gibi, kökeni çoğu zaman pek az saptanabilen, ayraçlarla belirtilmeden verilen içgüdüsel ya da özdevinimli alıntıların adsız bir alanı olarak gör[düğünü]" belirtir (Aktulum, 2007: 57). Barthes metinlerarasılığı felsefi içerimleri açısından ele alır ve metinlerarası kavramı kuramsal düzlemde öteye geçmez. "Metinlerarası ilişkileri sınırsız, sayılamayacak kadar çok ve anonim olduğunu söylese de hiçbir uygulamalı çalışma yapmaz. Şu ya da bu metinler arasında belli ilişkiler kurmaya olanak sağlayabilecek seçme ölçütlerinin neler olduğu konusunda bir fikir öne sürmez" (Aktulum, 2007: 59).

Barthes'ın ardından Harold Bloom ve Michael Riffaterre'nin da farklı bakış açıları olması sebebiyle kısaca bu kuramcılardan da bahsetmek gerekmektedir.

Harold Bloom, "Etki Korkusu" adlı çalışmasında metinlerarası ilişkileri psikanalitik kurama dayandırmıştır. Bloom, bir eserin yaratılmasını etki korkusuyla ilişkilendirerek yorumlamıştır (Gökalp-Alpaslan, 2007: 12). Ona göre metinlerarası bir çeşit edebiyat içi mücadeledir. Bir yazar kendisinden önceki yazarlara ve onların edebi eserlerine bağıntılıdır fakat bunu bastırma isteğiyle orijinalliği yakalamak için kendisinden öncekileri ters anlamaktan başka çare bulamamıştır (Aytaç, 1999: 138).

Michael Riffaterre ise kendi metinlerarasılık tanımını Kristeva'nın değinmediği okur kavramı üzerinden yapmıştır. Riffaterre, metinlerarasılığa okur ve metin arasındaki ilişki üzerinden açıklamaya çalışmış ve metinlerarası göndergeyi tanımanın, onun ne olduğunu, nereden geldiğini belirlemenin okurun görevi olduğunu düşüncesini ortaya atmıştır. Bu düşüncesiyle metinlerarasılığın varlığını doğrudan okura bağlayan Riffaterre, metinler arasındaki ilişkilerin ve yazınsal

iletişimin okurca algılanmadıkça gerçekleşmeyeceği fikrini savunmaktadır (Aktulum, 2007: 60).

Bakhtin, Kristeva, Barthes, Riffaterre ve Bloom'un ardından metinlerarasılığı sistematize eden Gérard Genette olmuştur. Esasında Genette, kendisinden önce Laurent Jenny'nin tiplemesini olgunlaştırarak bir sisteme kavuşturmuştur. Jenny, Genette'ten önce bir metnin başka metinlerle ilişkisinin taklit, parodi, alıntı, montaj, gizli alıntı vb. biçimlerle kurulabileceğini belirterek metinlerarası ilişkilerin belli bir sistem dâhilinde ele alınabileceği örneğini ortaya koymuştur. Metinlerarasılığın yazınsallığın bir ölçütü olduğunu savunan Jenny, metinlerarasılığın iki temel biçimde gerçekleştiğini ifade ederek göstergebilimsel yaklaşımla bir tipleme oluşturmuştur. Jenny sonrasında “bir metnin ondan önceki sözceleri hangi biçimlerde kendi içerisinde özümlediğini ve bu sözcelerin hangi bakımlardan dönüştürüldüklerini göstermek için” çeşitli özellikleri göz önünde bulundurarak sınıflandırma çalışmaları yapmıştır. Fakat Jenny'nin bu çalışmalarını sürdürerek tamamlayan kişi Genette olmuştur (Aktulum, 2007: 73-76). Genette'in kapsamlı ve sınırları belli sınıflandırmaları, metinler arasındaki ilişkilerin daha belirgin çözümlenmesine olanak sağlar. Bu yüzden onun Metinlerarasılık kuramına yaptığı katkıları ayrıca ele almak yerinde olacaktır.

2.2. GÉRARD GENETTE'İN PALEMPSEST KURAMI VE METİNSEL AŞKINLIK

Gérard Genette'in Palempsest kuramı metinlerarasılığı somutlaştırmış olması açısından önemlidir. Palempsest esasında matbaa öncesi dönemlerde kâğıt kıtlığı nedeniyle el yazması metinlerin silinip yeniden aynı kâğıt üzerine yazılmasıdır. Daha doğru bir ifadeyle bu şekilde kullanılmış kâğıda verilen addır (Parla, 2002: 323). Bu terim, edebiyat alanında bir metindeki başka metinlerin varlığının dikkatli okur tarafından fark edilmesini sağlamak anlamında kullanılmaktadır (Sazyek, 2006: 99).

Genette, “Palempsestler, İkinci Dereceden Yazın” adlı çalışmasında rastgele kullanılan metinlerarası kavramını belli bir düzene oturtarak kendi modelini

yaratmıştır. (Aktulum, 2013b: 136). Genette, iki ya da daha fazla metin arasında olabilecek ilişkilerin tümünü metinsel aşkınlık terimiyle ifade eder. Metinsel aşkınlık, “bir metnin diğer metinlerle gizliden gizliye ya da açıkça, kurduğu ilişkiler bütünü[dür]” (aktaran Irmak, 2011: 37). Genette metinsel-aşkınlığı⁵ beş başlıkta ele alır: metinlerarası⁶, anametinsellik, yanmetinsellik, üstmetinsellik ve yorumsal üst metin⁷ (Aktulum, 2007: 83-90). Burada, metinsel aşkınlık ile metinlerarası kavramları arasındaki ilişkiyi açıklamak gerekmektedir. Türkçede metinlerarasılık kavramı iki ya da daha fazla metin arasındaki ilişkilerin tümünü kapsayacak şekilde kullanılır. Ancak Genette bu ilişkiyi metinsel aşkınlık olarak tanımlar. Metinlerarası ise, metinsel aşkınlık genel tanımının altında bulunan daha özel bir metinsel ilişkiyi ifade eder. Kısacası, metinsel aşkınlık ilişkileri, metinlerarasılık ilişkilerini kapsar. Metinsel aşkınlık kavramı altında sınıflandırılan ilişki biçimlerini sırasıyla ele alacağız. Metinlerarasılık ve ana metinsellik, çalışmamızda kullanacağımız metinler arası ilişki biçimleri olması dolayısıyla bu kavramların alt başlığı olarak belirlenen yöntemsel araçlar daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

2.2.1. Metinlerarası

Gérard Genette'e göre metinlerarası, bir metnin başka metindeki somut varlığı, başka bir deyişle iki ya da daha fazla metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisidir (aktaran Aktulum, 2007: 83). Genette metinlerarası başlığı altında alıntı ve intihal yöntemlerini tanımlar (aktaran Irmak, 2011: 38). Aktulum, metinlerarasının kapsamını daha geniş bir çerçevede ele alır. Genette'in alıntı ve intihal olarak belirlediği metinlerarası yöntemlerinin yanına, gönderge ve anıştırmayı da ekler (Aktulum, 2007: 94-116).

⁵Metinsel aşkınlık kavramı Kubilay Aktulum tarafından Türkçeleştirilmiştir. Genette, kavramı “transtextualité” olarak kullanır (bkz. Genette, 1997: 1).

⁶ “Metinlerarası” kavramı, kuramın Türkçedeki karşılığı “Metinlerarasılık”tan daha özel bir ilişki biçimini tarif ettiği için özellikle bu şekilde kullanılmaktadır.

⁷ Metinlerarası, anametinsellik, yanmetinsellik, üstmetinsellik ve yorumsal üst metin kavramlarının İngilizce literatürdeki karşılığı sırasıyla: intertextuality, hypertextuality, paratextuality, metatextuality, architextuality (bkz. Genette, 1997: 1-6).

Alıntı, Aktulum tarafından metinlerarası ilişkinin en belirgin biçimi olarak nitelendirilmiştir. En sık karşılaşılan ve bir metnin başka bir metindeki varlığının en açık şekilde anlaşılmasını sağlayan alıntı, bilinçli ve istemli bir anımsamadır. Alıntının en ayırt edici özelliği metinde açık olmasıdır. Bu açıklık, ayraç ya da italik yazı kullanılarak sağlanmaktadır. Bu sayede yazar alıntılanmış olduğu metin parçasının aslında kendisine ait olmadığını, onun yalnızca vurgulamaktan sorumlu olduğunu açıklamaktadır. Bu noktada bir metinlerarası ilişki biçimi olan alıntının yetke işlevi ortaya çıkmaktadır. Yazarın başka bir kişiye ait metin parçasını açık şekilde kendi metninde kullanması aslında daha çok söylediklerinin gerçekliğini güçlendirme amacı taşımaktadır. Nitekim Aktulum’un aktardığına göre, Petit Robert de alıntıyı “genellikle ileri sürülen bir görüşü açıklamak ya da desteklemek için bir yazardan, ünlü bir kişiden alınan parça” olarak tanımlamıştır. Littré de benzer şekilde “yetke kuran bir yazardan alıntılanan parça” olarak alıntıyı açıklamıştır. Fakat alıntının yetke işlevinin yanında metnin izleğine iştirak ederek onu açıklayıp anlamsal açıdan destekleme işlevi de bulunmaktadır (Aktulum, 2007: 94-101).

Alıntıdan farklı olarak ayraç ya da italik yazı kullanmadan yapılan bir başka metinlerarası ilişki biçimi ise göndergedir. Göndergenin alıntı gibi ayırt edici bir unsura ihtiyaç duymama nedeni ise yalnız eserin, ya da yazarın adını anmakla yetinmesidir:

Geniş anlamıyla bir metinde bir çağın, bir türün (yazınsal olsun ya da olmasın), bir geleneğin vb. yan-metinsel göstergelerden biriyle olduğu kadar yalnızca yapıt başlıklarının, yazar adlarının ya da bir roman, trajedi, şiir kişinin, tarihi bir kahramanın, kutsal kitaplardan birinin adının açıkça anılması alıntısız göndergeleri işin içine sokar (Aktulum, 2007: 102).

Gönderge, kurgusal bir metinde işlev bakımından alıntıdan farklıdır. Yetke sağlamaktan daha çok, metinde kapalı bir anlamı taşıyan unsur durumundadır.

Ayraçlar ve italik yazı kullanılarak metinler arasında açık bir ilişki kurulan alıntıdan farklılık gösteren bir başka yöntem de aşırmadır. Gizli alıntı olarak da bilinen aşırma bir metinde başka metinden bir parçanın yazar ve eser ismi belirtilmeden kullanılmasıdır. Aşırma işlevi bakımından ele alındığında yalnızca bir metnin gizlice kullanılması olmadığı, kullanılan metni bir çeşit düzeltilme işlemi,

söylenmiş olanların değiştirilmesi süreci olduğu görülmektedir (Aktulum, 2007: 103).

Aktulum'un ortak birliktelik ilişkilerinden biri olarak değerlendirdiği, metinlerin arasındaki bir diğer ilişki biçimi anıştırmadır. Anıştırma bir çeşit kapalı alıntı yöntemi olması dolayısıyla göndergeyle karıştırılmaktadır. Anıştırma, göndergeden farklı olarak bir şeyin anılmadan kapalı bir biçimde söylenmesidir (Dictionary of World Literary Terms'den aktaran Aktulum, 2007: 109). Bir şey kapalı bir biçimde söylenerek çağrışım yoluyla okurun zihninde yaratılmaktadır. Başka bir deyişle bir şeyin zihinde canlandırılması, onu akla getiren bir başka şey vasıtasıyla mümkün olmaktadır (Dupriez'den aktaran Aktulum, 2007: 110).

Alıntının aksine anıştırma bir başka metin parçasının sözcüklerinin bire bir kullanılması değil daha çok kapalı bir biçimde bir şeyin söylenmek istenmesidir. Bu açıdan gizli alıntıyla benzeşmektedir. Fakat gizli alıntı ile anıştırma arasında nicelik bakımından bir fark görülmektedir. Zira gizli alıntı başka bir metnin tümünü dahi kapsayabilirken anıştırma daha çok tek bir sözcükle oynanan oyun niteliğindedir. Anıştırmada birkaç sözcük ya da cümle ile başka bir metin öne çıkarılabilir. Anıştırma modern tanımıyla kapalı anlatım, kapalı sezdirim biçimidir (Aktulum, 2007: 108-116).

2.2.2. Ana Metinsellik

Genette “ana metinsellik” ilişkisini, bir B metninin, kendisinden önce yazılan bir A metniyle olan ilişkisi olarak tanımlar (aktaran Irmak, 2011: 40). Graham Allen, Genette'in ana metinsellik ilişkisinde işaret ettiği unsurun, bilinçli olarak metinlerarası olan edebiyat biçimleri olduğunu belirtmektedir. Allen'e göre, söz konusu olan metinler, isteyerek ve bilinçli bir şekilde ilişki kuran metinlerdir” (aktaran Özay, 2007: 40).

Genette'in anametinselliği, bir metnin kendisinden türediği bir başka metinle dönüşüm ya da öykünmeyle kurduğu bağ olarak tanımlanmaktadır. Bir kapsayım ilişkisine göre değil aktarım ilişkisine göre tanımlanan anametinsellik, ana metnin

taklit edilmiş ya da dönüştürülmüş olması niteliğine göre Genette tarafından oyunsal, yergisel, ciddi gibi sınıflara ayrılmıştır. Buna göre, taklit ilişkisiyle gerçekleşen pastiş yani öykünme; dönüşüm ilişkisine göre gerçekleşen parodi yani yansılama ve alaycı dönüştürüm oyun düzeninde yapılan dönüşüm biçimleridir. (Aktulum, 2007: 84). Bir B metniyle kurulan aktarım ilişkisi her zaman oyun düzeninde, yani yermek ya da eğlendirmek için kurulmaz. Ana metinsel dönüşüm ciddi düzende de yapılabilir. Genette'in bağlam değiştirme adını verdiği bu dönüşüm biçimini Aktulum "Ana Metinlerin Ciddi Düzende Dönüşümü" başlığı altında inceler.

Kubilay Aktulum, Genette'in ana metinsellik dönüşümlerini, biçimsel ve izleksel ya da anlamsal dönüşümler olarak sınıflandırır. Biçimsel dönüşümde, anlamdan ziyade biçimsel dönüşümler yapılır, anlama rastlantısal olarak el atılır; anlamsal dönüşümde ise anlam açıkça ve bilerek dönüştürülür, anlam çözümlemenin odağı olur (Aktulum, 2013: 142).

Biçimsel dönüşüm olarak çeviri, koşuklaştırma, düzyazılaştırma, vezin dönüşümü ve biçem dönüşümü örnek gösterilmiştir.

Bir metnin bir başka dile aktarılması esnasında biçimsel olduğu kadar anlamsal dönüşümlerin de var olması, yapılacak incelemelerde göz önünde bulundurulmalıdır. Çevirisi yapılan metin ve çeviri metin arasında ciddi düzende meydana gelmiş bir dönüşüm ilişkisi bulunmaktadır (Aktulum, 2007: 142).

Koşuklaştırma bir nesirin nazma çekilmesi, bir başka deyişle düz yazı biçimindeki bir metnin dizeler halinde dönüştürülmesidir. Bir çeşit ciddi düzende gerçekleşen bu dönüşüm esnasında da araştırılması gereken biçimsel ve anlamsal değişiklikler meydana gelmektedir. Koşuklaştırmanın aksine düzyazılaştırma da Nâzımı nesre çekme, yani dizeler halinde yazılmış bir metni düzyazı biçiminde yeniden yazma işidir (Aktulum, 2007: 143).

Vezin dönüşümü, bir şiiri başka bir vezinde yazmak ya da onluk hece ölçüsüyle yazılmış bir şiiri sekizlik hece ölçüsüyle yazmak veya tam tersini yapmaktır. Hece sayısının artması ya da azalması şiirin bir nevi yeniden yazılmasıdır. Biçem dönüşümü ise esasında biçemi kötü olan bir metnin çeşitli dilbilgisel düzenlemelerle yeniden yazılması olarak tanımlanmaktadır. Biçem dönüşümü

indirgeme, genişletme ya da kipsel dönüşüm yöntemleriyle yapılmaktadır (Aktulum, 2007: 144).

Aktulum'un anametinlerin ciddi düzendeki dönüşümlerini incelediği iki ana başlıktan diğeri anlamsal dönüşümlerdir. Anlamsal dönüşümler de öyküsel dönüşüm ve pragmatik yani edimsel dönüşüm olmak üzere iki çeşittir (Aktulum, 2007: 147).

Öyküsel dönüşüm bir metindeki öykünün ya da içeriğin bir diğeri metinde değiştirilmesi, dönüştürülmesi durumudur ve elöyküsel dönüşüm ile benöyküsel dönüşüm olmak üzere iki farklı şekli mevcuttur. Elöyküsel dönüşüm, altmetnin eyleminin ana metnin eylemine izleksel olarak benzemesi ya da ondan farklılık göstermesidir. Benöyküsel dönüşüm ise yazarın kendi izleksel anlamını daha önce yazılmış bir metnin bütününe yerleştirmesidir. Öyküsel dönüşümden farklı olarak edimsel dönüşüm bir metindeki olayın akışını destekleyen araçların, nesnelerin değiştirilmesidir (Aktulum, 2007: 147).

Öyküsel ve edimsel olmak üzere iki farklı biçimi olan anlamsal dönüşümün temel iki yöntemi örgesel ve değersel dönüşümdür. Alt metinde olmayan bir örgenin yazar tarafından ana metne yerleştirilmesi ya da alt metindeki bir örgenin yine yazar tarafından bir başka örgeyle değiştirilmesi örgesel dönüşüm yöntemidir. Değersel dönüşüm yöntemi ise bir metne hakim değerler dizgesinin tamamen değiştirilmesidir. Örnek verilecek olursa alt metindeki bir kişinin belirleyici özelliklerinin değiştirilerek metindeki değerselliğinin değiştirilmesidir. Alt metinden ana metine yapılan bu değişiklik alçaltıcı yönde olabileceği gibi yüceltici nitelikte de olabilmektedir (Aktulum, 2007: 148).

2.2.3. Yan Metinsellik

Metinsel aşkınlık kapsamında incelenen diğeri bir ilişki biçimi yan metinselliktir. Yanmetinsellik Genette tarafından, ikinci dereceden metinsel unsurlar olarak adlandırılabilir, metnin dışında kalan başlıklar, alt-başlıklar, ara-başlıklar, önsözler, sonsözler, uyarılar, notlar, tanımlıklar gibi unsurlarla metnin arasındaki ilişki olarak belirlenmiştir. Yanmetinsel bu unsurların incelemelerde genelde metnin

aslından ayrı tutularak dışarıda bırakılmalarına karşın, Genette tarafından önemsendikleri görülmektedir. Okurun metine karşı takınacağı tavrı koşullandıran bu yanmetinsel unsurlar metne dair biçimsel ve izleksel ipuçları vermekte ve kimi zaman okuru başka metinlere yönlendirebilmektedir (Aktulum, 2007: 86).

2.2.4. Üstmetinsellik

Bir metnin hangi türe ait olduğunu gösteren söylemsel özellikler Genette tarafından üstmetinsellik başlığında değerlendirilmiştir. Her ne kadar başlıkların altında metnin türüne dair yan metinsel göstergeler bulunsun da zamanla kavramlarda olabilecek değişiklikler nedeniyle üstmetinselliğin okurun deneyimleriyle tespit edilmesi daha güvenilirdir. (Aktulum, 2007: 87). Bir türe ait birtakım özelliklerin o türün örnek metinlerinde görülüyor olması, söz konusu metinlerin bir şekilde ilişki içerisinde oldukları anlamına gelmektedir.

2.2.5. Yorumsal Üst Metin

Genette'in iki metin arasında olabilecek ilişki türlerine yaptığı sınıflandırmada yorumsal üst metin, alıntı yapılmadan bir metni başka bir metne bağlayan yorum ilişkisidir. Daha çok roman ve özyaşamöykülerinde rastlanan yorumsal üstmetinsellik yazarların edebiyat üzerine öne sürdükleri düşüncelerini, kuramlarını edebi eserlerine taşımalarıdır (Aktulum, 2007: 89).

Bu bölümde Genette'in metinsel aşkınlık olarak tarif ettiği metinler arası ilişkiler Kubilay Aktulum'un ele aldığı biçimiyle aktarıldı. Çalışmanın "Giriş" bölümünde belirtildiği gibi, bu ilişkilerden "Ana-metinsellik" ve "Metinlerarası" metin çözümlemelerinde kullanılacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YUSUF İLE MENOFİS OYUNUNDA TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA YENİDEN YAZMA

Nâzım Hikmet'in toplumcu gerçekçi bir yaklaşımla kaleme aldığı *Yusuf ile Menofis* oyununun Genette'in ana metinsellik ve metinlerarası kavramlarıyla ele alınacağı bu bölüm "Yusuf Kıssasının Kaynakları", "Torah'taki Yusuf Kıssasının Temel Bölümleri", "Yusuf ile Menofis Oyununun Temel Bölümleri", "Yusuf ile Menofis Oyununda Ana Metinsel Dönüşümler ve Metinlerarası" ve "Sonuç" olmak üzere beş kısımdan oluşacaktır.

"Yusuf Kıssasının Kaynakları", kısmında Yusuf kıssasının kaynakları açıklanacak; Torah'ta, Kur'an Kerim'de geçen ve edebiyatta mesnevi ve halk hikâyesi olarak kaleme alınan kıssanın ana metne nasıl taşındığını inceleyebilmek için alt metin belirlenecektir,

"Torah'taki Yusuf Kıssasının Temel Bölümleri" ve "*Yusuf ile Menofis* Oyununun Temel Bölümleri" kısımlarında alt metnin ve ana metnin temel bölümleri ortaya konacaktır.

"*Yusuf ile Menofis* Oyununda Ana Metinsel Dönüşümler ve Metinlerarası" kısmında *Yusuf ile Menofis* oyunu, Genette'in ana metinsellik ve metinlerarasılık olarak kavramlaştırdığı ilişkiler çerçevesinde incelenecektir.

Son olarak "Sonuç" kısmında incelemenin değerlendirilmesi yapılacaktır.

3.1. YUSUF KISSASININ KAYNAKLARI

Yusuf, İbranilerin Kenan'dan (bugünkü Filistin) Mısır'a göç ettikleri bir dönemde yaşayan tarihsel bir kişiliğin efsaneleşmiş ve daha sonra dinî metinlere girmiş hali olarak bilinmektedir. Yusuf'un hikâyesinin tam ve bütün hâlinin

bulunduğu en eski metin Yahudilerin kutsal kitabı olarak bilinen Torah'ın⁸ Tekvin bölümüdür (bkz. Settari, 2014: 31-37).

İbrani Mitleri isimli çalışmalarında, Graves ve Patai, Tekvin'de anlatılan hikâyeleri mitsel anlatılar olarak ele alırlar. Tekvin'deki anlatıları kutsal kitap haricindeki dini metinler ve gayri resmi dini metinlerle birlikte okuyarak diğer toplumlardaki mitik anlatılarla ilişkisini kurarlar (bkz. Graves ve Patai, 2009).

Rabbînik literatür⁹ Tanah'tan başka Mişna ve Tosefta, Talmud, Midraş gibi Tanah'ı tamamlayan metinlerden oluşur. Yahudi inancına göre Tanrı Musa'ya yazıya geçirilmemiş bir şifahi Torah da göndermiştir. Şifahi Torah'ın yazıya geçirilmiş hali, Mişna ve Tosefta, bunların yorumlar eklenerek daha sonraki nesil âlimler tarafından yazılmış hali ise Talmud'dur. Midraş ise efsane, Yahudi medeni kuralları ve sözlü kurallardan oluşan Tanah yorumlarıdır ve Rabbînik literatür içinde çok önemli bir yere sahiptir. (Harman, 2013: 198-200). Denebilir ki, klasik literatür Tanah'a eklenen bu metinlerle genişler ve daha fazla efsanevi ve mitik öge bu literatür içinde görünür olur. Yusuf'un hikâyesinin Torah'ın içindeki Tekvin bölümünden daha geniş ve ayrıntılı anlatıldığı metinlerin en önemlileri, Sepher Hayashar, Tanhuma Wayeshebh, Genesis Rabba midraşlarıdır. Bunların dışında Yahudi dini literatürüne ait ondan fazla metinde Yusuf'un hikâyesinin ayrıntılı anlatımı bulunmaktadır (bkz. Graves ve Patai, 2011: 353-393).

Tanah'ın mitsel anlatılarla iç içe geçmiş formuyla birlikte Yusuf'un Torah içindeki tarihsel bir kişilikle eşleştirilebilecek tek figür olduğu bilinmektedir (Graves ve Patai, 2009: 25). Bu durumda kısa tarihsel bir figür etrafında, Yahve öğretisi tarafından şekillendirilmiş, masalsı ve mitsel öğeler barındıran bir anlatı olarak tarif edilebilir (bkz. Graves ve Patai, 2009: 351-391).

⁸Türkçede Yahudilerin kitabı Tevrat olarak bilinir, ancak Yahudiler kutsal kitaplarının bütünü Tanah⁸ olarak adlandırır. Tanah üç kitaptan meydana gelir: Torah (Tevrat), Neviim ve Ketuvim (bkz. Meral, 2005: 28; Oyal, 2009: 11). Yusuf kıssası bu kitaplardan Torah'ın (Tevrat) içinde, "Tekvin" (Yaradılış) bölümünde bulunmaktadır.

⁹ Rabbînik Yahudilik (Rabbînizm), Kudüs'ün yıkılışı sonrası ve ortaçağda Kitâb-ı Mukaddes ve Talmud'un öğretilerini zamanlarına uyarlamak konusunda rabbilerin yaptıkları çalışmalara ve bu doğrultuda ortaya çıkan öğretilere verilen genel bir addır. Rabbînik literatür ise, rabbilerin öğretilerini içeren ve onlar tarafından meydana getirilen eserlerdir (bkz. Fenton, 2004: 248).

Yusuf kıssası, Yahudi dinî literatüründen sonra Kur'an Kerim'de yer alan haliyle bilinmektedir. Kur'an-ı Kerim'de Yusuf, Yahudilere gönderilmiş bir peygamber olarak anlatılmaktadır. Tam haliyle Kur'an-ı Kerim'de "Yusuf Suresi" içinde bulunan Yusuf'un hikâyesi temel bölümler açısından Torah'daki haliyle aynıdır, ancak belli açılardan farklılıkları çok belirgindir. Kur'an-ı Kerim'de, Yusuf'un peygamber vasıflarını daha fazla öne çıkaran, mesajı daha net olan bir perspektif vardır (Türkdoğan, 2011: 3-12).

İslamî literatürde de kıssa, Yahudi literatüründe olduğu gibi Kur'an Kerim dışındaki dinî literatürde genişlemiştir. Kur'an ayetlerini yorumlama esasına dayalı tefsir metinleri ve peygamberin hayatlarının anlatıldığı Kısas-ı Enbiya metinleri Yusuf'un hikâyesini Kur'an'dakinden daha ayrıntılı ele alan dinî metinlerdir. Ayrıca İslam coğrafyasında kıssanın edebiyata da çok ciddi yansımaları olmuş, konuyu Yusuf ile Züleyha'nın aşkını merkeze alan tasavvufî anlayışla yazılmış "Yusuf u Züleyha" mesnevileri doğmuştur. Ancak, "Yusuf u Züleyha" mesnevilerinde, Yusuf'un hikâyesi ele alınırken sadece Kur'an'ın kaynak alınmadığı, bazı mesnevilerin Torah'taki hikâye kaynak alınarak yazıldığı, bazılarının ise Kur'an çıkışı olsa bile Torah'tan motifler aldığı bilinmektedir (bkz. Türkdoğan, 2011: 24-29).

Yusuf ile Menofis oyununda gerçekleşen dönüşümleri incelerken dönüşümlerin hangi metinlerden sağlandığını tespit etmek gerekmektedir. Bu bağlamda kıssanın bütünüyle yer aldığı iki metin, Kuran'daki "Yusuf Suresi" ile Torah'taki Yusuf bahsini değerlendirmek çalışmamız açısından gerekli görülmektedir. Önce yazarın oyunu yazarken Tevrat'tan (bu çalışmada Torah) yararlandığını ifade eden sözlerine yer vermek gerekmektedir.

Ha, birkaç zamandır Tevrat'ı okuyordum. Çeşitli insan ihtiraslarını gayet basit, hatta çocukcasına, fakat bütün azametiyle hikâye ediyor. Tevrat'ın içinde kaynaşan insan kalabalığının çırılçıplak iç dünyalarını başka bir kitapta bulmak zor olsa gerek. Bak mesela ben orada yepyeni bir Yusuf keşfettim. Tarlada, kendi buğday demetlerinin önünde başka buğday demetlerinin eğildiğini ve güneş ve ay ve on bir yıldızın ayaklarına kapandığını gören bir Yusuf. Kendisinden bu rüyaların sahibi diye bahsedilen bir Yusuf. Kardeşlerinin sözlerini babası Yakup'a fitneleyen, atıldığı zindanda muhafız askerler reisinin gözünde lütuf bulan ve nihayet Firavun'un baş veziri olan, bütün Mısır'a hükmeden ve kıtlık yıllarında Mısır halkının öküzünü, toprağını Firavun'un üstüne yapıp, nihayet kendilerini de Firavun'a köle eden bir Yusuf (aktaran Şener, 2002: 69).

Oyunun başında, yazar, “Bu piyeste muhaverelerin, tiratların çoğu aynen Tevrat’tan alınmıştır” (Nâzım Hikmet, 2013: 168) şeklinde bir not düşer. Yukarıda, Kemal Tahir’e yazdığı bir mektupta, keşfettiği yeni Yusuf’la ilgili bilgilerin Torah’taki Torah kitabından aldığını ifade etmesi de yazarın yenidenyazma işleminde Torah metnini esas aldığını göstermektedir. Nâzım Hikmet’in, Müslüman bir toplum içinde yaşarken neden Kur’an Kerim’deki kıssayı değil de Torah’taki kıssayı metnine kaynak olarak aldığı sorusu akla gelebilir. Bu sorunun cevabı Torah’taki ve Kuran’daki Yusuf kıssasının farklarında ortaya çıkar.

Yazarın özellikle alt metin olarak Torah’taki Yusuf kıssasını seçmesi, bu anlatıda metnin çerçevesinin değiştirilmesiyle, Yusuf’un kişiliğinin ve eylemlerinin daha farklı algılanmasına sağladığı zemindir. Kuran’da yer alan Yusuf kıssası ile Torah’taki Yusuf kıssası temel bölümler açısından benzerlik göstermektedir. Ancak iki metin arasında perspektif açısından ve olayların gelişimi açısından bazı farklar vardır. Yusuf’un seçilmişliğe yorulan rüyalar görmesinin anlatıldığı bölüm iki metindeki perspektif farkı açısından önemli bir veri sunmaktadır.

Torah’ta güneş, ay ve on bir yıldızın önünde eğildiğini gören Yusuf bu rüyayı babalarına ve kardeşlerine anlatır (K.M.; Tekvin, 39/5-10). Yakup Yusuf’u “Bu gördüğün rüya nedir? Gerçek ben ve anan ve kardeşlerin senin önüne eğilmek için mi geleceğiz?” diyerek azarlar. Kuran’da ise Yusuf rüyayı gördükten sonra sadece babasına anlatır, babası onu rüyayı kardeşlerine anlatmaması yönünde uyarır. “Yavrucuğum! Rüyanı kardeşlerine anlatma. Yoksa, sana tuzak kurarlar. Çünkü Şeytan, insanın apaçık düşmanıdır” (K.K., 12/5). Burada perspektif farkı Yakup’un Yusuf’a yaklaşımında görülür. Türkdogan Yakup’un Yusuf’a yaklaşımını şöyle tarif eder: “Kur’an’da, babası, Yusuf’un Allah tarafından seçilmiş ve Hz. İbrahim’den beri devreden nübüvveti kuşanabilecek manevi hasletlere sahip özel bir çocuk olduğunu bir peygambere has ferasetiyle anlar” (Türkdogan, 2011: 25). Torah’ta ise Yakup, rüyayı kendisi yorumlamasına rağmen Yusuf’un böyle bir rüya görmesini bir çeşit üstünlük taslama olarak değerlendirir ve Yusuf’u azarlar. Torah metninde kardeşlerinin Yusuf’u kıskanması; babasının onu diğer kardeşlerinden çok sevmesi ve Yusuf’un seçilmişliğe yorulan rüyalarını kardeşlerine anlatmasıyla ilişkilendirilir.

Oysa Kur'an Kerim'de Yusuf sahip olduğu üstün niteliklerden dolayı kıskanılan kardeş durumundadır.

Kuran'da ve Torah'taki Yusuf bahsindeki en önemli farklardan biri Yusuf'un buğdayları satması eylemidir. Torah'ta Yusuf yedi bolluk yılında topladığı buğdayları, kıtlık yılları gelince para, hayvan, toprak ve insan bedeni karşılığında Mısır ve Kenan kavimlerine satar. Bu satış işlemi, parası kalmayanın hayvanı, hayvanı kalmayanın toprağı, toprağı da kalmayanın bedeni karşılığında yapılmaktadır. Satacak bir şeyi kalmayanlar Firavun'a köle olmaktadır (bkz. K.M.,1,41-48). Kuran'da ise buğday dağıtma işi, sadece Yusuf'un kardeşleriyle ilişkisi bağlamında ele alınmıştır. Kardeşleri Yusuf'tan buğday isterken az bir sermayeleri olduğunu ancak fazla buğdaya ihtiyaçları olduğunu, ayrıca Yusuf'tan sadaka da istediklerini söylerler (Yusuf Suresi, 12/88). Kur'an Kerim'de buğdayları dağıtma eyleminde buğdayın ne karşılığında satıldığı belli değildir. Buğday karşılığında insanların köleleştirildiği gibi bir bilgi ise bulunmamaktadır. Yusuf'un ölçekle buğdayı dağıttığı ve ihtiyacı gözettiği anlaşılmaktadır.

Dolayısıyla, Torah anlatısında buğdayların dağıtımı eyleminin halkın köleleştirilmesiyle sonuçlanması, Yusuf'un peygambere has niteliklerinin Kuran'daki kadar öne çıkmaması Yusuf karakterinin dönüşümü için Marksist bir yazar olan Nâzım Hikmet için daha uygun bir zemin sağlar. Bu yüzden metnin bütününde Torah'takianlatıyı esas alır. Açıklanan gerekçelerden dolayı, bu çalışmada alt metin olarak Torah'taki Yusuf kıssası belirlenmiştir. Metin inceleme kısmında Kur'an-ı Kerim'e ve "Yusuf u Züleyha" mesnevilerine gerektiğinde yer verilecektir.

3.2. TORAH'TAKİ YUSUF KISSASININ TEMEL BÖLÜMLERİ

1. Yusuf babasının en sevdiği oğludur. Babası ona alaca entari yaptırır. Yusuf on yedi yaşında kardeşleriyle birlikte sürüyü gütmektedir. Kardeşlerine iki rüyasını anlatır: İlkinde tarlada kendi demetinin önünde on bir demet eğilmiştir. İkincisinde ay güneş ve on bir yıldız Yusuf'un önünde eğilir. Babası ben, annen ve kardeşlerin

senin önünde eğilecek miyiz, diyerek Yusuf'u azarlar. Yusuf'u babasının sevgisinden dolayı kıskanan kardeşleri ondan nefret ederler.

2. Yusuf bir gün sürüyü gütmekte olan kardeşlerinin yanına yardıma gider. Kardeşleri onu kuyuya atarlar, alaca entarisini kana boyarlar. Sonra Yusuf'u kuyudan çıkarıp Mısırlı kervancılara satarlar.

3. Mısır'da Yusuf'u Firavun'un vezirlerinden Potifar alır. Yusuf Potifar'ın evinde Rabbin yardımıyla lütuf bulur. Potifar zenginleşir, evinin bereketi artar. Potifar evin bütün işlerini, evde olan her şeyi Yusuf'a emanet eder. Potifar'ın karısı Yusuf'la yatmak ister. Yusuf kabul etmez, kadın ısrarlarına devam eder. Bir gün evde kimse yokken kadın Yusuf'u kendine doğru çeker, Yusuf kaçarken giysisi kadının elinde kalır. Kadın elinde kalan giysiyi kullanarak Yusuf'a iftira atar ve onu zindana attırır.

4. Yusuf zindanda, zindan müdürünün gözünde lütuf bulur. Zindan müdürü, zindanda olan her şeyi ona emanet eder. Bir gün Firavun'un Baş Saki'si ve Baş Ekmekçi'si zindana düşerler. Yusuf onların rüyasını yorumlar. Rüyalarını Baş Saki'nin üç gün sonra eski görevine geri döneceğine, Baş Ekmekçi'nin ise asılacağına yorar. Yusuf'un yorumu gerçekleşir, üç gün sonra Baş Saki görevine döner, baş ekmekçi asılır ve etleri kuşlara yem edilir.

5. Firavun bir rüya görür ancak rüyasını kimse yorumlayamaz. Baş Saki Yusuf'u hatırlar. Firavun'un rüyasını yorumlaması için Yusuf zindandan çıkarılır. Firavun'un rüyası yedi bolluk ve ardından gelecek yedi kıtlık yılına delalettir. Rüyanın yorumuna göre Firavun akıllı ve hikmetli bir adam bulmalı, onu Mısır üstüne koymalı, yedi bolluk yılındaki bütün buğdayları toplamalıdır. Firavun Yusuf'u Mısır'ın başına geçirir. Ona Zafenat-Paneah¹⁰ unvanı verir. "On" şehri kâhini Poti-fera'nın kızını Yusuf'a alır. Yusuf'un Asenat'tan iki çocuğu olur.

6. Kıtlık yılları geldiğinde Yusuf Mısır ve Kenan kavimlerine buğdayı, para, hayvan, toprak ve insan bedeni karşılığında satar. Mısır ve Kenan diyarındaki bütün parayı toplar. Bir gün kardeşleri buğday almak için Mısır'a, Yusuf'a gelirler. Yusuf

¹⁰ Zafenat-Paneah, "Yusuf'un Mısır dilindeki isminin İbranice karşılığıdır ve 'sırları açığa çıkaran' demektir. Ayrıca isminin 'Hayat tanrısı konuşuyor' manasına geldiği de ifade edilir" (Harman, 2013: 3).

onları tanır, ancak kendisini kardeşlerine tanıtmaz. Onları ajan ilan eder ve en küçük kardeşlerini getirmedikleri takdirde onlara inanmayacağını söyler. Kardeşlerinden Simeon'u yanında bırakmasını, bir dahaki gelişlerinde en küçük kardeşleri Benyamin'i getirmelerini ister. Çuvallarına aldığı kadar buğday, kardeşlerin buğday için verdikleri parayı gizlice koydurur. Kardeşler Mısır'dan ayrılır.

7. Eve döndüklerinde babalarına olanları anlatırlar ancak Yakup, Yusuf'un başına gelenlerden sonra çocuklarına Benyamin'i emanet etmek istemez. Bir süre sonra ellerindeki buğday biter, Yakup Yahuda'nın kefil olmasıyla Benyamin'i onlarla gönderir. Kardeşler tekrar Mısır'a giderler. Yusuf onları evinde misafir eder. Ayrılırlarken yine paralarını çuvallarına koydurur. Çuvallarını aldığı kadar buğdayla doldurur ve Benyamin'in çuvalına fal baktığı kâsesini koydurur.

8. Yusuf'un kâhyası Mısır'dan ayrılan kardeşlerin arkasından gider, onları hırsızlıkla suçlar, çuvallarına tek tek bakar ve kâse Benyamin'in çuvalında bulunur. Hep birlikte tekrar Yusuf'un yanına dönerler. Yusuf Benyamin'in kendisine köle olmasını ister. Yahuda Benyamin yerine kendisini almasını, çünkü eğer Benyamin kalırsa, babasının dayanamayıp öleceğini söyler. Yusuf bu sözleri duyunca duygulanır ve kardeşlerine kendisini tanıtır. Kardeşlerini babalarını getirmek üzere Kenan'a yollar.

9. Yakup bütün çocukları ve hayvanlarıyla birlikte Mısır'a gelir. Goşen'e yerleşir. Yusuf'un çocuklarını kutsar ve ardından ölür. Yusuf ve kardeşleri Mısır'da yaşamaya devam ederler. Yusuf yüz on yaşında ölür.

3.3. YUSUF İLE MENOFİS OYUNUNUN TEMEL BÖLÜMLERİ

1. Yusuf zindandadır. Kardeşleri tarafından kuyuya atılmış, Mısırlı tacirlere satılmıştır. Potifar'ın evinde Zeliha onunla yatmak istemiş, Yusuf kabul etmeyince onu zindana attırmıştır. Yusuf'un zindan müdürüyle kurduğu güdümlü ilişki gereğince mahpusların sorumluluğu ondadır. Menofis'in öbür dünyayı değil bu dünyayı düşünmek gerektiğine dair sözleri üzerine ona ve başka bir mahpusa değnek cezası verir.

2. Zindanda Firavun'un Baş Saki'si ile Baş Ekmekçi'sinin rüyalarını yorumlar. Baş Saki'nin rüyasını, onun eski görevine geri döneceğine yorar. Ondan Firavun'a kendisini hatırlatmasını ve onu zindandan çıkarmasını ister. Baş Ekmekçi'yle ilgilenmez. Baş Ekmekçi'nin rüyasını kendisine bir faydası dokunmayacağı için yorumlamak istemez, çünkü Baş Ekmekçi asılacaktır. Sonunda rüyayı yorumlar. Baş Ekmekçi, Yusuf'un tutumu karşısında sinirlenir ve onu boğmaya çalışır. Zindan müdürü Yusuf'u kurtarır.

3. Firavun rüya görür, ancak hikmetlileri rüyayı yorumlayamaz. Baş Saki Yusuf'u hatırlar ve rüyayı ona yorumlatmayı önerir. Kâhinler ve kâtipler kendilerinin yorumlayamadığı bir rüyayı İbrani bir kölenin yorumlayamayacağını, bunun kendilerine hakaret olduğunu söylerler. Sonunda Yusuf, Firavun'la baş başa kalarak rüyayı yorumlar, rüya yedi bolluk ve ardından gelecek yedi kıtlık yılına işaretler. Firavun'un yapması gereken akıllı ve hikmetli bir adam bulup onu Mısır'ın başına geçirmek ve bolluk yılları boyunca ülkedeki bütün buğdayları toplamaktır. Firavun Yusuf'u Zafenat-Paneah ilan eder ve Mısır'a yönetici yapar.

4. Menofis Potifar'ın Zeliha için yaptırdığı sarayda duvarcı olarak çalışmaktadır. Potifar'ın iş karşılığı verdiği erzak duvarcılara yetmediği için erzağın artırılmasını Potifar'dan istemiş, ancak bir sonuç alamamıştır. Bu yüzden duvarcılarının ücretlerinin artırılmasını istemek için Firavun'a gider. Firavun, ücretlerin artırılmasını önce kabul eder, ardından yaptığıнын yönetme gücünün altını oyan bir "hak verme" eylemi olduğunu fark eder ve Menofis'in yakalanmasını ve asılmasını emreder.

5. Yusuf zindandan çıktıktan sonra Zeliha'nın yanına gider, kocası ölmüş olduğu için onunla evlenmek ister ancak Zeliha Yusuf'u istemez, çünkü o köle olan Yusuf'un aklına âşık olmuştur. Zafenat-Paneah olan Yusuf'la evlenmek, Zeliha için yeniden Potifar'la evlenmek anlamına gelir. Zeliha Yusuf'u reddeder.

6. Menofis duvarcılarının Potifar'da kalan haklarını almak üzere, Potifar ölmüş olduğu için Zeliha'ya gider. Zeliha Menofis'in istediği bedeli vermeyi kabul eder.

7. Kıtık yılları başlar. Yusuf bolluk yıllarında topladığı buğdayları para, hayvan, toprak ve insan bedeni karşılığında halka satar. Sonunda bütün Mısır halkını Firavun'a köle yapar.

8. Kıtık Kenan diyarında da şiddetlenmiştir. Yusuf'un kardeşleri Kenan'dan gelerek Yusuf'tan buğday isterler. Yusuf onları tanır ancak kendisini kardeşlerine tanıtmaz. Dönüş yolunda çantalarına buğday ve para koydurur. Benyamin'in çantasına fal baktığı gümüş kâsesini koydurur. Kâhyasını arkalarından yollar ve kâseyi yakalatır. Aynı anneden ve babadan olma kardeşi Benyamin ve diğer kardeşleri Yusuf'un yanına geri dönerler. Yusuf onlara kimliğini açıklar. Benyamin Yusuf'tan korktuğunu söyler, çünkü onu halkı köleleştiren ve kardeşlerini huzuruna çıkarmak için kendisini kâse hırsızı yapmayı düşünen biri olarak görür.

9. Buğday ambarlarının yağmalandığı haberi gelir. Yusuf bu haberi duyan bir murahhası ölümle cezalandırır. Ambarları yağmalayanların yakalanmasını, evlerinin basılmasını ve bütün ailelerinin öldürülmesini emreder.

10. Buğdayları yağmalayanların elebaşı olan Menofis yakalanır. Yusuf onu ölümle cezalandırır. Menofis ölür.

3.4. YUSUF İLE MENOFİS OYUNUNDA ANA METİNSEL DÖNÜŞÜMLER VE METİNLERARASI

İnceleme metnimiz olan *Yusuf ile Menofis* oyunu, kendisinden önce yazılmış olan Torah'taki Yusuf kıssasının yenidenyazma biçimidir. Bu durumda, Genette'in ana metinsel dönüşüm başlığı altında ele aldığı biçimiyle *Yusuf ile Menofis* bir B metni, Yusuf kıssası ise B metninin aktarım ilişkisi kurularak yenidenyazıldığı bir A metnidir. Başka bir biçimde ifade edersek yenidenyazma sonucu oluşturulan *Yusuf ile Menofis* oyunu *ana metin*, Yusuf kıssası ise yenidenyazma pratiğinde kendisinden aktarım yapılan *alt metin*dir.

Kubilay Aktulum, yapıtların ana metinsel düzlemde dönüştürülmesinde iki dönüşüm biçiminin gerçekleştiğini ifade eder: Bunlar anlamsal ya da biçimsel

dönüşümlerdir. Biçimsel dönüşümlerde biçim değiştirilir, anlama rastlantısal olarak el atılır. Anlamsal dönüşümde ise anlam açıkça ve bilerek dönüştürülür (Aktulum, 2011: 142). Anlamsal dönüşümü gerçekleştirmenin iki yolu vardır. “Birincisi, öyküsel ya da içeriksel değişikliği öne çıkaran bir “öyküsel dönüşüm”; ikincisi ise olayları ve eylemi kuran yolların değiştirilmesi olan “pragmatik (edimsel) dönüşüm”dür (Aktulum, 2013: 147).

Genette ‘öykü’ ile ‘tarihsel ve coğrafi çerçeveyi’ anlar. Buna göre bir eylem bir öykü zamanından bir başka öykü zamanına ya da bir yerden başka bir yere aktarılırken eylemde meydana gelecek değişiklikler ‘öyküsel dönüşüm’ adı altında ele alınır. (Aktulum, 2013: 147). “Öyküsel dönüşüm iki biçimde gerçekleşebilir. Birincisi elöyküsel bir dönüşüm, yani bir metnin eylemi ile onun alt-metninin eylemi arasındaki izleksel benzeşim (ya da ayırım); ikincisi ise benöyküsel dönüşüm yani bütünüyle daha önce yazılmış bir yapıta yazarın kendi izleksel anlamını vermesi”dir.

Aktulum, yapıtında öyküsel dönüşümle ilgili Genette’in görüşlerini aktardıktan sonra bu dönüşüme bir örnek vermektedir: “Örneğin antik dönemde yazılmış bir yapıt, yaşanılan dönemde yeniden yazılırken eylemde meydana gelen değişiklikler ele alınır. Alt metindeki eylem değiştirilirken daha çok ondaki bir hata ya da metnin işleyişine ve algılanmasına zarar verebilecek, onda yanlış kullanıma sokulan bir eylem düzeltilmeye çalışılır” (Aktulum, 2013: 147- 8).

Yeliz Özay, halk hikâyelerindeki ana metinsel dönüşümleri incelediği “Metinlerarası İlişkilerde Türk Halk Hikâyeleri” başlıklı tez çalışmasında, Aktulum’un verdiği öyküsel dönüşüm örneğini, hikâyecilerin hikâyelerini anlattıkları muhitin ihtiyaç ve beklentisine göre “bir tamir işi yapar gibi” metinlerde ekleme ya da çıkarma işlemi yapmalarına benzetir. Bizim çalışmamız için de benzer bir yakıştırma yapılabilir. Bu çalışma açısından, telif bir ürün veren yazarın, kendi sanat anlayışı ve metnin alımlayıcısıyla kurduğu ilişki bağlamında, alt metinde bir tür düzeltme işlemi yaptığı söylenebilir. Nâzım Hikmet, sanatı sınıf mücadelesinin bir parçası, ezilen sınıflara hizmet etmesi gereken bir araç olarak gördüğü için, Torah metnindeki öyküyü, söz konusu perspektifle yeniden ele alır. Yenidenyazma için özellikle Torah’taki anlatıyı seçmesi de bu metnin toplumcu gerçekçi perspektifle ele almakta sağlayacağı zemini değerlendirmek istemesidir.

Yazarın alt metni ana metne taşırken yaptığı ekleme ve çıkarmalar Genette'in *biçimsel dönüşüm* adını verdiği dönüşüm biçimleri içinde değerlendirilir. *Biçimsel dönüşüm* yöntemleri içinde metnin niceliğine yönelik yapılan değişimler *biçimsel dönüşüm* olarak ele alınmaktadır. Aktulum, alt metinde olmayan öğelerin ana metne eklenmesini genişletme olarak tarif eder ve genişletmeye örnek olarak, Fransa'da 17. yüzyılda tiyatro oyunlarının antik dönem yazarlarının yapıtlarından esinlenerek yeniden yazılmasını verir. Bir genişletme türü olan *yaymada*, biçimsel bir artırım söz konusudur. Ama yayma genelde izleksel genişlemeyle birlikte bulunur ve böyle bir durumda Genette genişletmeyi *büyültme* olarak tarif eder. Büyültmeye örnek olarak, 17. yüzyıl destan, söylen konularının genişleterek tiyatroya uyarlanması verilir (bkz. Aktulum, 2007: 147). Yazarlar, kendilerinden önceki yazarlardan aldıkları konuları genişleterek yeni yapıtlar oluştururlar. Biçimsel büyültmede ayrıntılar, betimlemeler, bölümler, kişilerin sayısı çoğaltılabilir (Aktulum, 2007: 147).

Aktulum'un, biçimsel büyütme için verdiği "17. yüzyıl destan, söylen konularının kimi bölümlerinin genişleterek tiyatroya uyarlanması" örneği bu çalışma için de geçerli olabilir. Torah'ta bulunan Yusuf kıssasındaki Yusuf kişisi ile ona bağlı eylem ve durumlar ana metne taşınmış, metne Mısır tarihiyle ilgili bilgiler ve alt metinde olmayan kişiler, bu kişilere bağlı sahneler eklenmiş, böylece metin Genette'in tanımıyla *büyültülmüştür*. Alt metinde bulunan Yusuf kişisi ile ona bağlı eylem ve durumlar, ana metne farklı bir şekilde taşınmıştır. Alt metinde bulunmayan Mısır tarihi ve sosyal yaşamıyla ilgili bilgiler yazar tarafından ana metnin geneline yayılacak şekilde eklenmiştir. Ana metne eklenen bir diğer unsur Menofis kişisidir. Bu kişiye bağlı yeni olay ve durumlar geliştirilmiştir. Alt metinde bulunan, ancak araçsal özellik gösteren Zeliha, oyunda kendisine bağlı geliştirilen yeni olay ve durumlarla bir karaktere dönüştürülmüştür. Metne yapılan bu eklemelerle metin izleksel olarak genişlemiş, sonuçta yeni bir anlamsal bütünlük kazanmıştır.

Bu bağlamda, metnin kazandığı yeni anlamsal bütünlüğü ortaya koyabilmek için alt metinden ana metne taşınan unsurlar ve ana metne eklenen unsurların sağladığı anlamsal dönüşümler değerlendirilecektir. Metin incelemesinde öncelikle, metne eklenen tarihsel unsurlar ele alınacaktır. İkinci olarak alt metinde bulunan Yusuf kişisi ile ona bağlı eylem ve durumların ana metne taşınırken geçirdiği

dönüşüm incelenecektir. Son olarak da metinde büyültme unsuru olarak yer alan Zeliha ve Menofis kişilerinin metne eklenmesiyle oluşan anlamsal dönüşümler ele alınacaktır.

İnceleme, bu ana metinsel dönüşüm çerçevesinde yapılmakla birlikte, Genette'in *metinlerarası* başlığı altında ele aldığı Aktulum'un *ortakbirliktelik* ilişkileri olarak sınıflandırdığı yöntemlere de yer verilecek, ana metinsel dönüşümün gerçekleştirildiği alt metin dışında, bu çalışmanın ana metni olan *Yusuf ile Menofis* oyunun başka metinlerle kurduğu alıntı, gönderge gibi metinlerarası yöntemlere de yeri geldikçe değinilecektir.

3.4.1. Tarih Ötesi Yaklaşımdan Tarihselliğe: M. Ö. 1600'lerin Mısır'ı ve Yusuf'un Mısır'a Gelişi

Torah anlatısı kutsal-mitik bir anlatı olması dolayısıyla metinde tarihsel bir zaman algısından söz etmek olası değildir. İbrani kavminin ilk insanın yaratılmasından sonra Ortadoğu coğrafyasında bir millet olarak var olma mücadelesinin anlatıldığı bu metinde zaman tarih ötesi bir zamandır. Nâzım Hikmet, bu tarih ötesi zamanı İbranilerin Mısır'a göç ettikleri tarihle eşleştirerek tarihsel bir zamana dönüştürür. Oyunun başında, olayların geçtiği tarih milattan önce 1600 olarak belirtilir. Bu tarih, Mısır tarihi araştırmacılarının Yusuf'un Mısır'a gelişi için tahmini olarak belirledikleri zamana işaret eder. Torah anlatısı içinde bulunmayan tarihsel zaman, yazar tarafından ana metnin zeminini oluşturan bir bilgi olarak kullanılmıştır. Yazar bu bilgiye göre, antik Mısır'daki sosyal yaşantı, devlet-bürokrasi geleneği ve dini inanç sistemiyle ilgili bilgileri metne dâhil etmiş, böylece anlatıyı tarih-ötesi zemininden çıkararak tarihsel bir zemine oturtmuştur.

Torah anlatısındaki Yusuf kıssası Yusuf'un doğduğu ve on yedi yaşına kadar yaşadığı Kenan diyarında başlar. Yusuf'un Mısırlı tacirlere köle olarak satılması ve Mısır'a getirilmesiyle anlatı Mısır'da devam eder. Ancak kıssa dinî bir öğretinin taşıyıcısı olduğu için daha çok İsrailî unsurları barındırmakta, olayların büyük kısmının geçtiği Mısır'a ve Mısır'daki sosyal yaşantıya dair çok az bilgi

barındırmaktadır. Nâzım Hikmet ise oyunu Yusuf'un doğduğu ve yetiştiği Kenan ilinde değil Mısır'da başlatır ve *öyküyü* Mısır'daki sosyal hayata ait unsurları katarak genişletir. Böylece yazar, Yusuf kıssasını bir öykü zamanından başka bir öykü zamanına taşıyarak öyküsel bir dönüşüm gerçekleştirmiş olur.

Yazarın, metne dâhil ettiği Mısır tarihine ait bilgilerle oyunu tarihsel bir zemine oturttuğunu ve bunun öyküsel bir dönüşümü beraberinde getirdiğini ifade etmiştik. Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir'e yazdığı bir mektupta, oyunu yazarken yaptığı Mısır tarihi araştırmalarından bahsettiği kısım bu açıdan dikkat çekici veriler sunmaktadır:

Kıssa-i Yusuf Aleyhisselam diye bir metne çalışıyorum. Ele Tevrat'taki Yusuf'u aldım. [...] Tarihe göre, malum ya, Musa da âahil, hepsi efsane, fakat yine tarihe göre, yetmiş kadar İbrani'nin Mısır'a hicret ettikleri sabit. O devirde Mısır'da bir de ecnebi istilası var. Yine tarihlere göre o devir Mısır'da sosyal kaynaşma devri. Yani efsaneyle tarih, birleşince çok dikkate değer bir Yusuf ve çok dikkate değer bir Mısır muhiti çıkıyor ortaya. Ben elden geldiği kadar hem Tevrat'a, hem tarihe sadık kaldım. [...] Bu Yusuf beni epey oyaladı. Bir taraftan Mısır tarihini yeni baştan okudum, bir yandan Tevrat'ı bir kere daha devrettim (Nâzım Hikmet, 2002: 405).

Nâzım Hikmet'in Yusuf'un Mısır'a geldiği tahmin edilen dönemle ilgili bir araştırma yaptığı ve oyun metnini Tevrat'taki anlatıyla Mısır tarihiyle ilgili bilgileri harmanlayarak oluşturduğu yukarıdaki sözlerinden anlaşılmaktadır. Denebilir ki yazar Yusuf'un macerasını Mısır'da belirli bir tarihte ve sosyal çevrede geçen olaylar olarak ele alır. Bu durumda, Nâzım'ın tarihsel ve sosyal çevreye dair metnin içeriğinde yaptığı değişiklikleri değerlendirmek gerekmektedir.

Oyunda olayların geçtiği tarih milattan önce 1600 yılıdır. Bu tarih Mısır tarihi araştırmacıları tarafından Yusuf'un Mısır'a geldiği tarih olarak ifade edilmektedir. Bu döneme ait önemli bir bilgi, Nâzım Hikmet'in Kemal Tahir'e yazdığı mektupta belirttiği yabancı istilasıdır. Yusuf'un Mısır'a geldiği tarihi belirlemeye çalışan araştırmacılar, onun gelişmiş bir devlet geleneği ve inanç sistemi bulunan Mısır uygarlığı içinde Mısır'da yönetici olarak kabul edilmesinin çok gerçekçi olmadığını belirtirler. Bu yüzden, merkezi otoritenin zayıfladığı bir dönemde Yusuf'un Mısır'da kabul görmüş olabileceğini söylerler.

Hamza Ateş ve Soner Ünal “Antikçağ Ortadoğu’sunda İdari Hayat” başlıklı makalelerinde Mısır’da devlet olgusunun çok erken bir dönemde ortaya çıktığını ve ilk monarşilerin Mısır ve Mezopotamya medeniyetlerinde kurulduğunu belirtirler. Mısır’daki bu monarşik devlet yapılanması, Tanrı’nın yeryüzündeki temsilcisi olduğu düşünülen Firavun-krala mutlak bir otorite verir, Firavunlar merkeziyetçi bir devlet yapılanması içinde bütün bir ülkeyi yönetme gücüne sahiptirler. Ayrıca devletin dinî yapılanması, kralın yanında elit bir ruhban sınıfının bulunmasını beraberinde getirir. Ruhban sınıfı da yönetim erkinin bir parçasıdır. (Ateş ve Ünal, 2004: 23). Settari, İbranilerin Mısır’a göç ettiği tarihin, merkezi otoriteyi zayıflatan Hiksos istilasından daha sonraki bir tarihte olması gerektiğini söyler. Çünkü önceki bir tarihte kavim geleneklerinin İbrani bir kölenin devlet kademesinde izzet ve ikram görmesine izin vermeyeceğini düşünmektedir. Settari’ye göre Mısır’ı istila eden Hiksoslar Sami kökenlidir ve kendi sülalelerinden bir Firavun’u yönetime geçirmişlerdir. (bkz. Settari, 2014: 21-22, Hornung, 2004: 77).

Nâzım Hikmet oyunda bu tarihsel çerçeveyi kullanır. Oyunda, Yusuf’un Mısır’a köle olarak getirildiği dönemde, yakın zamanda bir istila olmuştur. Menofis karakteri, yedi yüz yıl önce yaşanmış bir istiladan, yabancıların Nil’in ağzından Mısır’a girdiğinden bahsederken bir başkası “şimdikiler de oradan girdi” diyerek yakın zamanda yaşanmış olan bir istila hareketinden bahseder. Başka bir oyun kişisi Hiksosların Mısırlıları yenmesinde savaşta kullandıkları araçların önemini anlatır:

Bir de geçen seneki Hiksos subayını [düşünüyorum]. [...] At denilen hayvanın üstüne nasıl da korkmadan biniyor. Silahları da demirden. Potifar diyor ki, Hiksoslar bizim erkekleri yenmişlerse, başımıza Firavun diye kendi krallarını geçirmişlerse, hep bu at denilen hayvanlarının, bir de demir silahlarının sayesindeymiş. (Nâzım Hikmet, 2013: 187).

Tarihçiler de Hiksosların Ortadoğu’daki yayılmalarını bu coğrafyada daha önce bilinmeyen atlı savaş arabalarının ve okçularının olmasına bağlarlar (Hornung, 2004: 78). Bu işgalci güçler o tarihte Mısır’da bilinmeyen araçları kullanarak Mısır’ı işgal etmiş ve kendi soylarından gelen birini Firavun tayin ederek ülkenin başına geçirmişlerdir. Yani Mısır’ın yerli sülalelerinden olmayan, Sami ırka mensup hanedanlık Mısır’da yönetimi ele geçirmiştir. Menofis karakterine söylenen başka bir bilgi, Hiksosların yerli yöneticilerle işbirliği halinde hareket etmeleridir.

Hiksoslar kendi krallarını başa geçirmiş ve Mısır yönetici sınıfını işbirlikçileştirerek kendi yönetim araçlarına dâhil etmişlerdir. Böylece yazar Yusuf'un Mısır'a geldiği dönemde işgalci bir güç ve onların himâyesinde olan yerli bir işbirlikçi yönetici sınıfın hüküm sürdüğü bir devlet yönetimi tablosu çizer. Yusuf, böyle bir yönetim erkinin içinde Mısır'da yönetici olarak bulunacaktır.

Oyunda işlenen bir başka bilgi ise Mısırlıların inançlarıdır. Torah anlatısında Mısırlıların dini inançlarından bahsedilmez. Oyunda ise Mısır tanrılarının isimleri, özellikle de güneş tanrısı olarak bilinen Amon-Ra çok sık anılır. Antik Mısır'da erken dönem (M.Ö. 3150-2686) hanedanlığından itibaren Ra'nın önemli bir tanrı haline gelmeye başladığı ve dördüncü hanedanlıktan itibaren Firavunların "Ra'nın oğlu" adını almaya başladıkları bilinmektedir (Akyol, 2009: 22-3). Oyunda Amon-Ra selamlaşma cümlelerinde "Amon-Ra seninle olsun", "Amon-Ra ve Firavun seninle olsun" şeklinde kullanılmaktadır. Yusuf'a selam verenler ise "Rabbın seninle olsun Yusuf" ifadelerini kullanırlar, Yusuf'un zaman zaman "Rab ve Amon-Ra seninle / sizinle olsun" dediği de görülmektedir. Yazar burada bilinçli olarak, Yusuf'un diniyle, Mısırlıların dini arasındaki ayrımı belirtmek istemektedir. Toplumsal hayatın dinî figür ve değerler etrafında şekillendiği bir dönemde geçen oyunda, Yusuf'un tanrısının yanında Mısırlıların da inançlarına yer verilmesi, tarihsel gerçekliğe uyma çabası olarak görülmelidir.

Mısır'daki sosyal hayat içine dâhil edilebilecek küçük unsurlar da oyun metninde kullanılır. Menofis'in duvar ustası olması, mahpusların zindanda taş yontması—piramitlerin yapımından anlaşıldığı gibi—Mısır'da taş işçiliğinin gelişmiş olduğu bilgisinin kullanıldığını göstermektedir. Menofis'in vergisini ödeyemediği için zindana atılması da böyle bir bilgidir. Antik Mısır'da geçim kaynağı, ana kalemini tarımsal gelirlerin oluşturduğu vergilerdir (bkz. Ateş ve Ünal, 2004: 34). Mısır'daki öldükten sonra yaşama olan inanç da metinde kullanılan başka bir bilgidir. Bir oyun kişinin ağzından ölümden sonra yaşama duyulan ilgi, öldükten sonra ödüllendirilme ve cezalandırılma ritüelleri anlatılmaktadır. Mumyalama, cezalandırma biçimleri, para yerine tarımsal ürünlerin takas edilerek kullanılması gibi bilgiler de bunlara eklenebilir. Bunların hepsi birlikte düşünüldüğünde yazarın,

Torah metnini tarihsel bir zemine yerleştirdiği ve alt metinde bulunmayan bir toplumsal hayat pratiği içinde ele aldığı söylenebilir.

3.4.2. Peygamberlikten Hainliğe: Yusuf Karakteri

Alt metinde bulunan Yusuf kişisi ile ona bağlı eylem ve durumlar ana metne taşınmıştır. Her iki metinde de ana karakter olan Yusuf, ana metin olan *Yusuf ile Menofis* oyununda alt metinlerden daha farklı özelliklere sahiptir. Bu alt bölümde Yusuf karakterine ve onun eylemlerine yüklenen değerlerin dönüşümü ele alınacaktır.

3.4.2.1. Kibirli, Jurnalci, Zalim Yusuf

Yusuf ile Menofis oyununda ilk sahne Yusuf’un zindan hayatıyla açılır. Alt metinde Yusuf’un zindan hayatı ayrıntılı olarak anlatılmamış, sadece zindan müdürünün gözünde lütuf bulduğu ve mahpusların yönetiminin onun elinde olduğu bilgisi verilmiştir. Ana metinde ise Yusuf ve diğer mahpuslar arasındaki ilişkiler serimlenmiş, böylece Yusuf’un kişiliğiyle ilgili ayrıntılı bilgilerin okura aktarılması sağlanmıştır. Yusuf’a alt metinle ilişki kurmak yoluyla kazandırılan bir kişilik özelliği “kibir”dir. Yusuf’un zindan hayatının içinde anlatılan bir olayda, Yusuf sözünü dinlemeyen diğer mahpuslara kendisinin kim olduğunu hatırlatmak ister:

[B]abam beni bütün oğullarından ziyade severdi. Çünkü ihtiyaşlığının oğlu idim ve bana alaca entariler yaptı. Ben rüya görüp kardeşlerime dedim: Rica ederim gördüğüm bu rüyayı dinleyin. İşte güneş ve ay ve on bir yıldız bana eğildiler. Ve bu rüyayı babama da anlattım. Babam bana dedi. Bu gördüğün rüya nedir? Ben ve anan ve kardeşlerin yere kadar sana eğilmek için mi geleceğiz? Ben bu rüyayı gören Yusuf’um. (*Yavaş yavaş ihtiraslı bir vecde kapılarak*) Ben Yusuf’um. Ya Rab, cenk eri ve orduların Allah’ı, bana gösterdiğin rüyaları gerçek kıl. Sulbnden krallar çıkacak dediğin Yakup’un en sevgili oğlu benim, en akıllısı benim, güneş ve ay ve on bir yıldız ve on kere ve yüz kere ve on bir yıldız bana eğilsin! Ben Yusuf’um (Nâzım Hikmet, 2013: 173).

Torah'ta 37. bap Yusuf'un ve kardeşlerinin anlatılmaya başladığı bölümdür. Burada anlatıcı "Yakup'un zürriyetleri bunlardır" deyip Yusuf'tan bahsetmeye başlar: "Yusuf on yedi yaşında olarak kardeşleriyle beraber sürüyü gütmekte idi ve o genç olup babasının karıları Bilha'nın ve Zilpa'nın oğullarıyla beraberdi" (K.M.,Tekvin, 37/2). Buradan sonra anlatıcı Yusuf'la kardeşleri ve babası arasındaki ilişkiyi ve Yusuf'un rüyasını anlatmaya başlar:

İsrail Yusuf'u öbür oğullarının hepsinden çok severdi, çünkü o ihtiyarlığının oğlu idi;ve ona alaca entari yaptı. Ve babalarının bütün kardeşlerinden ziyade onu sevdiği kardeşlerini gördüler; ve ondan nefret ettiler, ve ona tatlı söz söyleyemezlerdi. Ve Yusuf rüya görüp kardeşlerine bildirdi, ve ondan daha ziyade nefret ettiler. Ve onlara dedi: Rica ederim gördüğüm bu rüyayı dinleyin; işte tarlanın ortasında biz demetler bağlıyorduk, ve işte, sizin demetleriniz etrafını kuşatıp benim demetime eğildiler. Ve kardeşleri ona dediler: Gerçek üzerimize kral mı olacaksın? Yahut gerçek üzerimizde hüküm mü süreceksin? Ve rüyalarından ve sözlerinden dolayı ondan daha ziyade nefret ettiler. Ve yine başka rüya gördü, ve onu kardeşlerine anlatıp dedi: İşte, bir rüya daha gördüm; ve işte, güneş ve ay ve on bir yıldız bana eğildiler. Ve babasına ve kardeşlerine anlattı; ve babası onu azarlayıp kendisine dedi: Bu gördüğün rüya nedir? Gerçek ben ve anan ve kardeşlerin yere kadar sana eğilmek için mi geleceğiz (K.M.,Tekvin, 37/3-10).

Burada Yusuf ile babası ve kardeşleri arasındaki nefret ve rekabet duygusunu Torah metninin kendi bağlamı içerisinde açıklamak gerekmektedir. Torah'ın Tekvin (Yaratılış) bölümü Âdem'den Nuh'a, ondan İbrahim'e ve İbrahim'den Yakup'a İsrailoğulları'nın soy zincirini anlatmaktadır. Ve soyun devamında hangi çocuğun belirleyici olacağı ve Allah'ın elçisi olacağı bazen kardeşler arasında rekabete sebep olur. Yusuf'un babası Yakup da kardeşi Esav'la girdiği mücadele ve annesinin yaptığı hile sonucunda babası tarafından ilk kutsanan çocuk olmayı başarmıştır. Yusuf'la kardeşleri arasındaki rekabet Yusuf'un annesi Rahel'in Yakup'un en sevdiği karısı olmasına dayanır¹¹. Yakup Yusuf'u diğer çocuklardan çok sevdiğini ona "alaca entari" yaparak gösterir. Ve Yusuf babasına kardeşlerinin kötü sözlerini taşır. Babasının en çok Yusuf'u sevdiğini ve Yusuf'un kötü sözlerini babasına ilettiğini anlayan kardeşleri ondan nefret ederler. Yusuf anne, baba ve kardeşlerinin

¹¹ Melike Gökcan Türkdoğan "Klasik Türk Edebiyatında Yusuf u Züleyha Mesnevileri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma" başlıklı çalışmasında Tevrat kaynaklı mesnevilerde "Yusuf'un annesi Rahel'e duyduğu aşkın ondan olan evladına da yansıdığına ve aynı zamanda Yusuf'un onun yaşlılığına denk geldiğine dair açıklamalar görül[düğünü] belirtir (Türkdoğan 2011; 25).

onun önünde eğileceğine yorumlanan rüyalar görünce kardeşleri ondan daha çok nefret ederler. Babası da onu gördüğü ve anlattığı bu rüyadan dolayı azarlar.

Torah metninde çocuklar arasındaki rekabet ve nefret duygusu doğal olmakla beraber, Yusuf'un anne ve babasının ve tüm kardeşlerinin onun önünde eğileceğine yorumlanan rüyalar görmesi babası tarafından da iyi karşılanmamış ve gördüğü rüyayı anlatınca Yakup hem rüyayı yorumlamış hem de Yusuf'u azarlamıştır.

Kutsal metinde anlatıcı tarafından aktarılan hikâyenin ana metinde Yusuf'un ağzından anlatılması ve babanın onu azarladığı bilgisinin çıkarılması Yusuf'un kendisini öne çıkardığı ve övdüğü izleğini güçlendirmektedir. Diğer yandan, metnin bu izleksel anlamını yeğînleştiren ifadeler metne eklenmiştir. “Ben rüyalar göre Yusuf'um”, “Yakup'un en sevgili oğlu benim, en akıllısı benim, güneş ve ay ve on bir yıldız ve on kere ve yüz kere ve on bir yıldız bana eğilsin! Ben Yusuf'um.” (Nâzım Hikmet, 2013: 173) gibi ifadelerin metne eklenmesi Yusuf'un kibirliliğini öne çıkaran ifadelerdir. Diyebiliriz ki, yazar, ana metinde hem alt metindeki rekabet unsurlarının ortaya çıkardığı çatışmayı kullanmış, hem de olayları sadece Yusuf'un bakış açısından aktarmıştır. Dolayısıyla metne yeni bir anlam kazandırılmış, bu anlamı güçlendiren ifadeler eklenerek metinde *değersel dönüşümün* gerçekleşmesi sağlanmış; Yusuf kendi kendine ululuğunu vurgulayan kibirli bir “kendinibilmeze” dönüştürülmüştür.

Yusuf'a ana metinde kazandırılan bir başka özellik jurnalcılıktır. Bu bilgi mahpusların kendi aralarında konuşmaları aracılığıyla aktarılır:

Birinci Mahpus: [...] Yusuf'u beş yıl önce zindana getirdikleri zaman ben hapisliğimin üçüncü yılını dolduruyordum. Altı ay kadar yattı içerde, bizimle taş yonttu. Sonra zindan müdürünün gözünde lütuf buldu, onun evinde yatar oldu.

[....]

İkinci Mahpus: [...] Yusuf buraya geldiğinin ikinci haftasında içeride olup bitenleri gidip zindan müdürüne bir bir yetiştirirdi, onu bilirim. Ben muhafız askerlerden birine arkasından küfrettimdi, onu da gidip söylediydi de, yüz elli değnek yedimdi.

[...]

İkinci Mahpus: Zaten babası Yakup'un gözünde de vaktiyle bu yüzden lütuf buldu. Yusuf on yedi yaşındayken kardeşleriyle beraber sürüyü gütmekteydi. Babasının karıları Bilha'nın ve Zilpa'nın oğullarıyla beraberdi ve Yusuf onların fena sözlerini babalarına getirirdi (Nâzım Hikmet, 2013: 171-172).

Yusuf ile Menofis oyununda bu şekilde tarif edilen Yusuf'un jurnalcilik özelliğinin aslında yazar tarafından Torah'ta var olan bir bilgiye dayandırıldığı gözlemlenmiştir. Alt metinde Yusuf tanıtılırken kardeşleriyle olan ilişkisiyle ilgili bilgi verilir: “Yusuf on yedi yaşında olarak kardeşleriyle beraber sürüyü gütmekte idi; ve o, genç olup babasının karıları Bilha'nın ve Zilpa'nın oğulları ile beraberdi; ve Yusuf onların fena sözlerini babalarına getirdi” (Nâzım Hikmet, 2013: 37). Alt metinde Yusuf'un kardeşlerinin kötü sözlerini babasına söylemesi edimine herhangi bir olumsuz değer atfedilmemiştir. Ancak ana metinde Yusuf'un zindan müdürüyle güdümlü bir ilişki kurduğu, bu sayede ödüllendirildiği anlaşılmaktadır. Zindan müdürüyle iyi ilişkiler kurması, mahpusların müdürün arkasından söylediği sözleri müdüre taşımasıyla gerçekleşmiş, böylece zindanda kendisine ayrıcalıklı bir yer edinmiştir. Yusuf'un jurnalcilik yaptığı bilgisi alt metinden alınmış, bu bilgi ayrıntılandırılan ilişkiler içerisinde Yusuf'a olumsuz bir özellik kazandırılacak şekilde işlenmiştir.

Yusuf ile Menofis oyununda Yusuf jurnalcisi olmanın yanında elindeki gücü kötüye kullanan, yönetici konumunda yönettiklerini ezen, zalim bir karakter olarak çizilmiştir. Yusuf zindanda diğer mahpusların sorumlusu konumundadır. Zindan müdürüyle kurduğu güdümlü ilişki gereğince, mahpusları sürekli kontrol altında tutmakta ve çok çalıştırmaktadır. Bir yandan taş yontup bir yandan sohbet eden mahpusları, konuşmalarını gerektiği yönünde uyarır: “Allah'ınız Amon Ra ellerinizi taş yontsun diye yaratmış; ağızlarınızı da sussun diye. Ve madem ki gizli gizli konuşuyordunuz, demek ki sözleriniz fesatlık içindi. Çeneniz durmuyordu, babamın karıları gibi” (Nâzım Hikmet, 2013: 172). Mahpuslar tarafından alaya alınan Yusuf, onlar üzerindeki tahakkümünü güçlendirmek için tehditler savurmaya başlar. “Susun! Bana karşı mı geliyorsunuz? Muhafızları çağırayım mı ve her birinize yüzer sopa attırayım mı?” diye sorar ve mahpuslardan birine yönelerek “Söyle şunlara ben kimim!” diye ekler. Menofis “Senin kim olduğunu biliyoruz. Kaç kere dinledik” (Nâzım Hikmet, 2013: 172) diye cevap verir. Bu diyalogdan Yusuf'un kim olduğunu sık sık anlattığı ve mahpuslara da anlattığı anlaşılmaktadır. Yusuf'un sözünü dinlediği ve onun güdümünde olduğu anlaşılan bir mahpus Yusuf'un kim olduğunu anlatmaya başlar:

Sen Yusuf'sun. Baban Yakup'a Allah dedi ki: Senin sülbünden krallar çıkacak. Sen dilber Yusuf'sun. Kardeşlerin seni kışkandı ve seni çölde kör bir kuyuya attılar ve kervancılar seni orda bulup çıkardılar ve Mısır'a getirip seni esir pazarında sattılar ve seni vezir Potifar köle diye aldı ve Potifar'ın karısı Zeliha sana göz koyup seninle yatmak istedi ve sen buna razı olmadın ve sana Zeliha iftira edip seni zindana attırdı ve sen zindan müdürünün gözünde lütuf buldun ve zindan müdürü zindanda olan mahpusları senin eline verdi (Nâzım Hikmet, 2013: 172-73).

Mahpus'un Yusuf'un kim olduğunu bu şekilde anlatması hem biçemsel hem de izleksel açıdan Torah'a dayanmaktadır. Mahpusun konuştuğu kısımda “ve” bağlacının kullanım sıklığı dikkat çekmektedir. Kutsal metinlerde de sıklıkla başvurulmuş bir üslup özelliği olan “ve” bağlacı kullanımına burada da yer verilmiştir. İlk dört cümle müstakil olarak kurulmuş, sonrasındaki bütün sıralı cümleler birbirine “ve” ile bağlanmıştır. Böylelikle hem kutsal metnin üslup özelliği korunmuş hem de mahpusun bu cümleleri aralıksız söylediği izlenimi uyandırılarak Yusuf'un mahpuslara kendi hayatını ezberletecek kadar çok anlattığı fikri desteklenmiştir. Yazarın bu kullanımı metinlerarasılık bağlamında ele alındığında kutsal metnin biçemsel taklidi olduğu görülmektedir.

Yazar biçemsel taklit yoluyla alt metinle ana metin arasındaki ilişkiyi güçlendirmiş, Torah'ta bulunan Yusuf'un zindana düşmeden önceki hayatını özetleyerek vermiştir. Yusuf'un zindan öncesi hayatının bir mahpusun ağzından, Yusuf'un diğer mahpuslar üzerindeki hâkimiyetini güçlendirmek için anlatılması onun karakter özelliğini yansıtan bir göstergeye dönüşmüş, insani erdemlerden yoksunluğunu vurgulamıştır.

Yusuf'un haksız yere elde ettiği mahpuslara hükmetme gücünü kötüye kullanması da ana metinde bir olayla işlenmiştir. Yusuf, Menofis'e üç yüz değnek cezası verir, başka bir mahpusun kafasına da değnekle vurur. Mahpusun ölmediği anlaşılınca Yusuf konuşmayı sürdürür:

Ben öldürmedim. İsteseydim öldürürdüm ve öldürmedim. Getirin içeri. Hepiniz değil... İki kişi yeter. Ötekiler iş başına... Haydi. Haykırmayacak. Duymayacağınız feryadını... Ve haykırmadığı için, acıya dayanabildiği için gururlanıyor... Ve kendi kendinden memnun oluyor. Bedeni işkence çekiyor ve fakat ruhu serin sular içmiş gibi ferahlıyor. (Zindandan tarafa seslenir.) Bırakın Menofis'i, yeter. Affettim. Ben Yusuf, onu, Menofis'i affettim ve acıdım ona. Çünkü o acınmaya layıktır. Ve acınmaya layık olmanın utancını duysun (Nâzım Hikmet, 2013: 181-182).

Yusuf'un zindan hayatı içinde kurgulandığı bu bölümde yazar, Yusuf'un zindanda olduğu ve diğer mahpusların yönetimini eline aldığı bilgisine dayanarak zindan yaşantısını ayrıntılandırmış, olay örgüsüne yeni bir halka ekleyerek, Menofis'le Yusuf arasındaki çatışmayı güçlendirmiştir. Yusuf'un zindan yaşantısı içinde diğer mahpuslarla kurduğu ilişkilerin serimlendiği örnekleri incelediğimiz bu bölümde ana metinde Yusuf karakterine kazandırılan yeni bir özellik olduğunu görmekteyiz. Alt metinde Yusuf'un mahpusların yönetimini eline aldığı belirtilmekte, ancak mahpuslarla ilişkisine dair herhangi bir bilgi verilmemektedir. Yazar buradaki boşluğu doldurma yoluna giderek bu ilişkiyi metne kurgusal ekler yapma yoluyla işlemiş ve Yusuf'un zalimliğini, elindeki yönetme gücünü kötüye kullandığını vurgulamıştır.

3.4.2.2. Erdemden İkbal Hırsına: Yusuf'un Zeliha'yı Reddetmesi

Yusuf ile Menofis oyununda yeni değerler kazandırılan Yusuf karakterinin Zeliha'yla birlikte olmamasının sebebi de sahip olduğu yeni niteliklerine uygun olarak yansıtılmıştır. Daha önce Yusuf'un Zeliha'yla “yatmamasının” sebebi Yusuf'un ağzından “Efendim bu evde benden büyük değildir ve senden başka hiçbir şeyini benden esirgemedi. Nasıl bu büyük kötülüğü yapayım ve Allah’a karşı suç edeyim?” (Nâzım Hikmet, 2013: 176) ifadeleriyle kutsal kitaptaki metinden *gizli alıntıyla* ifade edilmişken, burada Yusuf'un Allah'tan korkusunun içeriği açıklanmaktadır.

Kardeşim Ruben babasının yatağını murdar etti de ne oldu? Hâlâ senin gözünde izzetlidir ve onu öldürmedin Allah'ım. Ben Zeliha'yla yatsaydım, belki beni de cezalandırmazdın. Hoş görürdün. Belki bu işte senden korkum boşunaydı. Babama sülbünden kırallar gelecek, dedin, o kiral ben miyim? Zeliha'yla yatsaydım artık kiral olmaz mıydım? Senden korktum da ne çıktı, bir İbrani köleyim işte. (Nâzım Hikmet, 2013: 177-8)

Yusuf'un Allah'tan korktuğu bilgisinde kutsal kitaba sadık kalındığı, bu sebebin içeriğinin genişletilerek açıklandığı görülmektedir. Yusuf'un Allah'tan korkma sebebi Allah tarafından cezalandırılmaktır. Babasının soyundan krallar çıkacağı ile müjdelenmiş olması, babasının kıymetlisi olan ve krallığa yorulacak

rüyalar gören Yusuf'ta kral olacağı beklentisini yaratmıştır. Yusuf bu ihtimali düşünerek Zeliha'yla yatmamıştır çünkü yattığı takdirde yanlış bir şey yapmış olacağını ve bu yüzden de Allah'ın bir ihtimal ona lütfedeceği krallığı vermekten vazgeçeceğini düşünmektedir. Kısacası, Yusuf'un yanlış olanı yapmamasının sebebi gerçek bir Allah sevgisi ya da korkusu değil, ikbal kaygısıdır.

Burada dikkat çekmek gereken bir husus da yazarın Yusuf'un kendi kendine konuşmalarını doğrudan vererek onun "iç dünyasını" yansıtmaya yoluyla düşüncelerini aktarmasıdır. Yusuf kendince Allah'la konuşmakta, ona çocukça şikâyetle bulunmaktadır. Kutsal kitapta "tanrısal hakikat"ın taşıyıcısı olan Yusuf, aklından geçenlerin aktarılmasıyla kutsallığından arındırılmakta, sözleri insana has bir hesaplılık ve şikâyetlenme halinin ifadesi olmaktadır. Yusuf'un Zeliha'yla birlikte olmamasının sebebinin ayrıntılandırıldığı bu bölümde metne kazandırılan yeni izlekte bir dönüşümden bahsetmek mümkündür. Alt metinde Yusuf Allah'tan korktuğu ve efendisine ihanet etmek istemediği için son derece erdemli bir biçimde Zeliha'yla birlikte olmamıştır. Ana metinde Yusuf'un kendi kendine konuşmasını aktarma yoluyla "gerçek" düşünceleri serimlenmiş ve Allah korkusunun niteliği açıklanmıştır. Burada, Yusuf'un Zeliha'yı reddetme sebebi eklemler yapılarak değiştirilmiş ve Yusuf karakterinde *değersel dönüşüm* gerçekleşmiştir. Buna göre Yusuf sadakat duygusuyla değil, ikbal hırsıyla hareket etmiştir. Böylece Torah metnindeki erdemli davranışın yerine hesaplı ve hırslı bir davranış ikame edilmiştir.

3.4.2.3. Rüyalari Yorumlarken: Çıkarıcı ve Kurnaz Yusuf

Torah'ta Yusuf zindandayken Firavun'un memurları Baş Saki ile Baş Ekmekçi'nin rüyalarını tabir etmiş ve tabirlerin doğru çıkması ona Firavun'un birinci adamı olmaya kadar gidecek yolu açmıştır. Oyun metninde Yusuf aynı şekilde Baş Saki ile Baş Ekmekçi'nin rüyalarını yorumlar ve bu, onu Mısır'da Firavun'dan sonraki birinci adam olmaya kadar götürür.

Torah metninde Yusuf, zindana düşen Baş Saki ile Baş Ekmekçi'yi bir sabah yüzleri bozuk bir şekilde görür ve bunun sebebinin rüyalarını tabir ettirememeleri

olduğunu öğrenir. Yusuf, “Tabir Allah’a mahsus değil mi? Rica ederim, bana anlatın” diyerek (K.M., Tekvin, 39/7) onlardan rüyalarını anlatmalarını ister. Baş Saki rüyasını anlatır ve Yusuf rüyanın onun üç gün sonra zindandan çıkacağına ve eski görevine geri döneceğine delalet olduğunu söyler. Ardından kendisini zindandan çıkarması için Baş Saki’den ricada bulunur: “Fakat sana iyilik olduğu zaman beni hatırına getir, rica ederim, bana lütfet, beni Firavun’a söyle, ve beni bu evden çıkar” (K.M., Tekvin, 40/14). Baş Saki’nin rüyasının iyiye yorulduğunu gören Baş Ekmekçi de rüyasını anlatır. Yusuf onun rüyasını üç gün sonra Firavun tarafından ağaca astırılacağına ve etlerini kuşların yiyeceğine yorar. Üç gün sonra Yusuf’un rüya yorumu gerçekleşir, Baş Saki eski görevine döner, Baş Ekmekçi ise asılır.

Torah metninde bir bapta baştan sona anlatılan bu olay ana metinde çatışma unsuru yaratılarak, tabloya bir kişi eklenerek işlenmiştir. Ana metinde rüyaların yorumlanması olayı şu şekilde gerçekleşmektedir: Yusuf zindanda Baş Saki ile Baş Ekmekçi’yi görür. Rüyalarını tabir edebileceğini söyler. Baş Saki rüyasını anlatır. Yusuf, Baş Saki’nin rüyasını sevinçle karşılar, rüyayı üç gün sonra zindandan çıkacağına, eski görevine getirileceğine yorar. Ondan kendisini Firavun’a hatırlatmasını, onu zindandan çıkartmasını ister. Baş Saki’nin rüyasının iyiye yorulduğunu duyan Baş Ekmekçi Yusuf’tan kendi rüyasını da yorumlamasını talep eder. Ancak Yusuf onunla ilgilenmez. Bu noktadan sonra Yusuf’la Baş Ekmekçi arasında çatışma yükselir:

Baş Ekmekçi: (Baş Ekmekçi’nin sözünü keserek) Benim rüyamı da tabir et, ben de seni...

Yusuf: (*İstihfafla*): Senin rüyan... Sen bana hiçbir iyilik yapamazsın.

Baş Ekmekçi: Yaparım

Yusuf: Sen beni Firavun’a hatırlatamazsın.

Baş Ekmekçi: Hatırlatırım. Seni zindandan çıkartırım.

Yusuf: Çıkartamazsın. Çünkü senin rüyanın tabiri budur: Üç sepet üç gündür, artık üç güne kadar Firavun senin başını senden kaldıracak ve seni ağaca asacak ve kuşlar senin etini üstünden yiyecekler.

[....]

Baş Ekmekçi: Sana bir daha anlatayım rüyamı.

Yusuf: Seni ağaca asacak.

Baş Ekmekçi: Neden, niçin, ben...

Yusuf: Ve kuşlar senin etini yiyecekler.

Baş Ekmekçi: Niçin Baş Saki'ye eski memuriyetini verecek de beni...

Yusuf: (*Baş Ekmekçi'ye aldırılmayarak Baş Saki'ye*) Vaktiyle olduğu gibi Firavun'un kâsesini onun eline vereceksin.

Baş Ekmekçi: Onun suçu daha büyüktü.

Yusuf: (*Baş Saki'ye*) Sana iyilik olduğu zaman beni hatırına getir, rica ederim, beni buradan çıkar.

Baş Saki: Merak etme.

Yusuf: Rica ederim, beni Firavun'a söyle.

Baş Ekmekçi: Ben asılmak, ben ölmek istemiyorum. Etlerimi kuşlarımın yemesini istemiyorum.

[...]

Yusuf: (*Müdüre*) Ve artık onun ne kendine, ne siz efendime, ne de bana, hiç kimseye faydası dokunmaz. (Nâzım Hikmet, 2013: 183-4)

Yusuf Baş Saki'ye ricada bulunmaya devam eder. Baş Ekmekçi, sürekli asılacağını, etlerini kuşların yiyeceğini söyleyen Yusuf'a "Sen benden önce geber" diyerek saldırır. Müdür, muhafızları çağırarak Yusuf'u kurtarır.

İki metinde olayın oluş sırası, rüyalar, rüyaların yorumu aynıdır. Ancak alt metinde bulunan, Yusuf'un "Tabir Allah'a mahsus değil mi, rica ederim bana anlatın." ifadesi ana metinde "Rica ederim bana anlatın" şeklinde yer alır. Böylece ana metinde rüya yorumlama edimi Yusuf'a Allah tarafından yaptırılan bir edim olarak gösterilmez. Alt metinden alınan Yusuf'un Baş Saki'ye ricada bulunduğu bilgisi ana metinde öne çıkarılarak Yusuf'un çıkarıcılığı vurgulanır. Baş Saki'ye söylediği "Rica ederim, beni Firavun'a söyle" ifadesi dört kez tekrar edilir. Diğer yandan Yusuf, kendisine bir faydası dokunmayacağı için Baş Ekmekçi'nin rüyasını yorumlamak bile istemez. Yorumladıktan sonra, onun üzüntüsünü yok sayarak Baş Saki'ye ricada bulunmaya devam eder.

Yusuf'un rüyayı Allah'ın sayesinde yorumladığı bilgisinin çıkarılması ve Baş Ekmekçi'yle arasında rüya yorumu konusunda çatışma yaratılması alt metinde Yusuf karakterine ve onun rüya yorumlama edimine yüklenen değer in alçaltıldığını göstermektedir. Yusuf sadece Baş Saki'yle ilgilenerek rüya yorumlama melekesini zindandan çıkmanın bir aracı olarak kullanmak istemektedir. Torah'da ise rüya görme ve yorumlama ediminin özel bir anlamı vardır. "Kutsal Kitaplar ve Mitolojik Kaynaklar Işığında Eski Yakındoğu'da Rüya Olgusu ve Algısı Üzerine" isimli

çalışmalarında Tevrat-Talmud'taki rüya motiflerine dikkat çeken Hande Duymuş Florioti ve Elvan Eser, Yusuf'un, Yakup'un, Firavun'un rüyalarının ve yorumlarının yol gösterici anlamı üzerinde dururlar ve özellikle Talmud'da geçen "rüya kendisinin yorumudur" ve "yorumlanmamış rüya okunmamış mektup gibidir" ifadelerinin yön verdiği Yahudi rüya öğretisinin perspektifini açıklarlar. Talmud'dan esinlenen Yahudi rüya öğretisine göre, "Rüyaların en önemli işlevi Tanrı'yla kul arasındaki iletişimi sürekli kılmalarıdır. Bu nedenle rüyalar yaratanın yol gösterici sesidir" (Florioti ve Eser, 2013: 74).

Ana metinde, alt metinde Tanrı'nın yol göstericiliğine ve tanrısal olanı anlamlandırmaya işaret eden rüya görme ve yorumlama ediminin tanrısal olanla ilişkisinden arındırılarak Yusuf'un çıkarı için kullanacağı bir araca dönüşmesi onun şu sözlerinde somutlanır: "Rab, atalarımın Allah'ı, eğer tabirim doğru çıkarsa, eğer o beni Firavun'a hatırlatırsa, ben bundan kurtulursam... Ben... ben... ben... Sen beni yukarıdan seyret o zaman bak ben neymişim? Ben... Ben..."(Nâzım Hikmet, 2013: 185). Yusuf'un rüyayı yorumlamasında yapılan bu değiştirim, Yusuf'un karakterinde ve rüyayı yorumlamasındaki *değersel bir dönüşümü* de beraberinde getirir. Ana metinde bulunan Yusuf'un Tanrı'dan geleni anlamlandırma ve açıklama yetisine sahip olma özelliği değersizleştirilmiş ve ona bu yeteneğini kötüye kullanan çıkarıcı bir kişilik kazandırmıştır. Rüya yorumlama edimi ise Tanrısal olanı ortaya çıkaran bir iş olmanın ötesinde Yusuf'un çıkarlarına hizmet eden bir araca dönüşmüştür.

Torah anlatısında Baş Saki zindandan çıktıktan sonra Yusuf'u unuttur. İki yıl sonra Firavun bir rüya görür, Firavun'un gördüğü rüyayı yorumlayabilecek hiçbir kâhinin çıkmaması ve Baş Sakinin Yusuf'u hatırlaması, Yusuf'u Firavun'un huzuruna çıkaracak ve onun birinci adamı olmasını sağlayacaktır. Ana metnin kurgusu alt metnin temel kurgusunu takip etmektedir. Ana metin olarak incelediğimiz *Yusuf ile Menofis* oyununda, alt metinde olduğu gibi, Firavun'un rüyasını hikmetlilerin yorumlayamaması ve Baş Saki'nin Yusuf'u hatırlamasıyla Yusuf rüyayı yorumlayacak ve Firavun tarafından Mısır'a yönetici yapılacaktır. Ancak ana metinde çatışma unsurları yaratılmış ve tabloya yeni kişiler eklenmiştir.

Torah metninde Yusuf'un rüyayı yorumlaması bölümünde herhangi bir çatışma unsuru yoktur. Ana metinde Yusuf'un rüyayı yorumlaması ve Mısır'a

yönetici olması dramatik yapıda yaratılan çatışmanın aşamalı olarak çözülmesiyle gerçekleşir. Tablonun sonuna kadar, aynı eksen de dört kez çatışma yaratılır ve çözülür:

Metinde Kâhinler ile (Baş Saki nezdinde) Yusuf arasında yaratılan ilk çatışmanın sebebi Yusuf'un İbrani bir köle olarak, Firavun'un hikmetlilerinin yorumlayamadığı bir rüyayı yorumlamasının onların statükolarını sarsacak bir şey olarak görmeleridir. Kâhinler Yusuf'un rüyayı yorumlamasının kendilerine hakaret olduğunu söylerler. Yusuf rüyayı yorumlayamazsa, Baş Saki ile birlikte asılmasına karar verilir. İkinci çatışma Yusuf'un kendi Allah'ını anmasıyla gerçekleşir. Kâhinler tarafından bu kez de Tanrı-kral Firavun'a ve Mısır'ın diğer tanrılarına saygısızlık ettiği iddia edilir. Yusuf, bu durumdan ağzından çıkacak doğru sözlerin kâhinlerin hikmetinin ifadesi olacağını söyleyerek kurtulur. Firavun'un ayaklarına kapanır. Böylece rüyayı tabir etmesine izin verilir. Firavun rüyasını anlattıktan sonra, Yusuf salonda bulunan herkesin dışarı çıkarılmasını ister. Hikmetliler bunun kendilerine hakaret olduğunu söylerler. Bu mesele de Yusuf'un kurnazlığıyla çözülür. Hikmetlilerin heybetinin rüyayı yorumlarken onu şaşırtabileceğini, bu yüzden dışarı çıkmalarını istediğini söyler. Firavun hikmetlileri dışarı çıkartır. Yusuf Firavun'un rüyasını tabir eder. Rüya yedi bolluk yılının, onun ardından da yedi kıtlık yılının geleceğine işaret etmektedir. Yusuf, Firavun'un akıllı ve hikmetli bir adam bulup onu Mısır'ın üstüne koymasını, yedi bolluk yılı boyunca Mısır'daki bütün buğdayları toplamasını öğütler. Rüyanın yorumlanmasından sonra salondan çıkarılanlar içeri çağrılır ve Firavun Yusuf'u Zafenat-Paneah ilan eder, onu Mısır'a yönetici yapar. Herkesi Yusuf'un önünde diz çökmeye davet eder. Kâhinler diz çökmeyenler, Yusuf önlerine giderek onlara diz çökmelerini emreder, kâhinler önce teker teker, ardından yığınla diz çökerler.

Yusuf alt metinde olduğu gibi ana metinde de Firavun'un rüyasını yorumlar ve Mısır'a yönetici olur, ancak bunun için kâhinlerin onun önüne çıkardığı engelleri aşması gerekir. Yusuf bu engelleri kurnazlığıyla ve pragmatik tutumuyla aşar.

Yedi bolluk yılının ardından gelecek yedi kıtlık yılı için yapılması gerekenlerden biri Firavun'un akıllı ve hikmetli bir adam bulup onu bütün Mısır diyarının üstüne koymasındır. Torah'ta Firavun'un Yusuf'u hikmetli bulması ve

Mısır'a yönetici yapması Yusuf'un rüyayı yorumlamasına bağlanmıştır: "Madem ki Allah sana bütün bu şeyi bildirdi, senin gibi akıllı ve hikmetli adam yoktur" (Torah, 1, 41/39). Florioti ve Eser, çalışmalarında rüyanın kutsal kitaplarda "insanlarla tanrılar arasında bir iletişim ve kehanet" vasıtası olarak görüldüğünü ifade etmektedirler (Florioti ve Elvan, 2013: 74). Alt metinde Firavun'un rüyası Tanrı'nın Firavun'a iletmek istediği bir mesaj, Yusuf mesajın açıklayıcısı, Firavun, Tanrı'nın rüya yoluyla yön göstermek istediği kişidir.

Ancak oyunda, Firavun'un Yusuf'u akıllı ve hikmetli bulması Yusuf'un kurnazlığıyla açıklanır. Firavun'a yedi bolluk yılının ardından gelecek yedi kıtlık yılı için yapması gerekenleri söylerken, Yusuf'un akıllı ve hikmetli bir adam bulunması gerekliliğini özellikle vurguladığı görülmektedir. Tevrat metninde bir kez geçen "Şimdi Firavun akıllı ve hikmetli bir adam arasın ve onu Mısır diyarı üzerine koysun" (K.M., Tekvin, 41/33) ifadesi oyunda Yusuf'un ağzından iki kez söylenmektedir: "Firavun akıllı ve hikmetli bir adam arasın ve onu Mısır diyarının üstüne koysun. Yedi iyi yılların bütün yiyecekleri toplansın ve buğday şehirlerde Firavun'un eli altına yığılsın. Ve bütün bu işler için Firavun hemen ve şimdi akıllı bir adam arasın" (Nâzım Hikmet, 2013: 198). Torah metninden *gizlialıntı* yoluyla ana metne aktarılan ifade Yusuf'a sözlerinin hemen başında ve sonunda olmak üzere iki kez söylenmiştir. Ayrıca Firavun ve Yusuf yalnızken, Yusuf'un akıllı ve hikmetli adamı "hemen ve şimdi" bulmasını salık vermesi kendisini işaret ettiğinin bir göstergesidir. Yusuf, Firavun'a salondakileri dışarı çıkarmasının sebebini açıklarken "Akıllı ve hikmetli adamın akıllı ve hikmeti nerden belli olur? Yedi bolluk yılından sonra yedi kıtlık yılının geleceğini Firavun'dan başkası niçin bilsin" (Nâzım Hikmet, 2013: 198) diyerek hikmetini kurnazlığıyla ve faydacılığıyla açıklar.

Böylece Yusuf ile Firavun arasında gizli bir anlaşma yapılır. Yedi bolluk yılından sonra yedi kıtlık yılının geleceğini sadece Firavun ve Yusuf bildiği için buna karşı alınacak önlemleri kendi çıkarları için kullanabileceklerdir. Rüyanın yorumunun bir sır olarak kalması gelecek kıtlık yıllarının halkın değil, Mısır yönetiminin çıkarına kullanılacağına bir göstergesi olur. Burada Yusuf'un Mısır'ın başına geçirilecek akıllı ve hikmetli adam olarak Firavun tarafından seçilmesinin sebebi Yusuf'un yazar tarafından oluşturulan yeni karakterine uygun olarak değiştirilmiştir.

Firavun, Yusuf'u "Allah'ın ruhunu taşıyan" biri olduğu için değil, kendi çıkarlarına hizmet edecek, kurnaz ve faydacı biri olduğu için Mısır'a yönetici yapar.

Ana metinde alt metinde olmayan çatışmaların yaratıldığı görülmektedir. Bu çatışmalar oyun başkışisi ve çatışmanın asal tarafı olan Yusuf'un tutum ve ifadelerinde alt metindeki tutum ve ifadelerinden farklılıklar yaratmıştır. Torah'ta haksız yere zindana atılan Yusuf rüyayı yorumlamasıyla hikmetini göstermiş, Rabb'ının yardımıyla Firavun'un lütfuna mazhar olmuş, Tanrı'dan gelen bu hikmete kimse karşı çıkmamış ve yeni durum herkes tarafından iyilikle karşılanmıştır. Yusuf'un Firavun'un rüyasını yorumlaması ona Allah tarafından yaptırılmış ve Mısır'a yönetici olması sağlanmıştır. Ana metinde ise Yusuf ile kâhinler arasında çatışma yaratılmış, Yusuf'un rüyayı yorumlamasının önüne engeller çıkarılmıştır. Yusuf bu engelleri kurnazlığı ve pragmatist tutumuyla aşarken rüyayı yorumlamasının ve Mısır'a yönetici olmasının anlamı değiştirilmiştir. Yusuf'un rüyayı yorumlamasındaki tek saik, onun muktedir olma hırsıdır. Dolayısıyla rüya yorumlama bir hikmet göstergesi, Tanrı'nın sesi olmaktan çıkar, Tanrısal olanla ilişkisi koparılır. Dolayısıyla Yusuf'a ve onun eylemlerine bağlı olan yüksek değerler yerine kurnazlık ve pragmatizm gibi alçaltıcı değerler ikame edilmiş olur. Bu dönüştürümle yazar, yaratmak istediği Yusuf karakterine uygun nitelikler kazandırır. Onu peygambere has niteliklerden arındırarak "zalim bir yöneticiye" dönüştürme yolunda "kurnaz" ve "pragmatik" olma özellikleriyle donatır.

3.4.2.4. Halk İçin Kıtık, Her Yerde ve Her zaman

Yusuf Mısır'a yönetici olduktan sonra geçen yedi bolluk yılı alt metinde de ana metinde de spesifik bir olay üzerinden anlatılmaz. Yedi bolluk yılının geçtiği, bu sırada Yusuf'un iki çocuğu olduğu bilgisi verilir. Sonra kıtlık yılları, kıtlığın şiddeti vurgulanarak anlatıcı tarafından aktarılır. Kıtık yıllarının anlatımını ana metne taşıyan yazar bu bölümde, kıtlığın bütün dünyada yaşandığını ve herkesi eşit etkilemediğini, egemenler ile halk arasındaki sınıfsal farka dikkat çekerek vurgulamaktadır.

Oyunda kıtlık yıllarının anlatımı, Torah metninin 41. ve 47. bablarından alıntılanan ayetlerin bir haham tarafından okunmasıyla başlar. Bu tabloda oyun kişileri Haham, Asyalı Ölü, Amerikalı Ölü, Afrikalı Ölü ve Avrupalı Ölü'dür.

Metinde *anlamsal dönüşüm*, haham Torah'tan ayetler okurken araya diğer oyun kişilerinin girmeleri ve hahamın kıtlıkla ilgili söylediklerinin ardından kendi deneyimlerini aktarmalarıyla gerçekleşir. Bu dönüşüm kıtlığın Yusuf'un yaşadığı döneme ve Mısır'a has bir olgu olmadığı, dünya üzerine kıtlığın "her zaman" ve "ezilenler için" olduğu vurgusunu taşır. Hahamın "Ve bütün memleketlerde kıtlık vardı" cümlesini okumasından sonra ölüler araya girerler:

Asyalı Ölü: "Ve bütün memleketlerde kıtlık vardı." Ne zaman? Bütün zamanlarda. Benim için bütün zamanlarda hep kıtlık vardı. Ben kaç kere, kaç kere kıtlıktan öldüm.

Avrupalı Ölü: Ben de.

[...]

Asyalı Ölü: Kaç kere, kaç kere aç kaldım. Tibet'te aç kaldım, Çin'de aç kaldım, Hindistan'da aç kaldım, Birmanya'da aç kaldım, Samatra'da aç kaldım, Japonya'da aç kaldım, yakın, orta, uzak, bütün doğularda aç kaldım.

Afrikalı Ölü: Ben de, ben de. Tunus'ta aç kaldım, Fas'ta aç kaldım. Ümit Burnu'nda aç kaldım, Tomboktu'da aç kaldım, Kartaca'da aç kaldım, sahralar, ormanlar, kuzey güney, bütün Afrika'da aç kaldım.

[...]

Amerikalı Ölü: Ben de, ben de, [...] New York'ta aç kaldım, Kaliforniya'da aç kaldım, Meksika'da aç kaldım, Kanada'da aç kaldım, Latin, Anglosakson ve yerli tüm Amerikalarda aç kaldım. (Nâzım Hikmet, 2013: 216).

Avrupalı, Amerikalı, Afrikalı ve Asyalı ölüler bu kıtalarda yaşayan ezilen sınıfları temsil etmektedir. Yazarın bağlı olduğu Marksist dünya görüşüne göre, tarih bir sınıf mücadeleleri tarihidir ve bütün toplumsal sistemlerde, toplumlar ezenler ve ezilenler olmak üzere iki başat sınıfa ayrılır. Marks ve Engels, Komünist Manifesto'da bu ayrımı şöyle dile getirir: "Özgür ile köle, partisyen ile pleb, senyör ile serf, lonca ustası ile çırak, kısacası, ezen ile ezilen, birbiriyle sürekli bir karşıtlık içinde bulunmuş, birbirine karşı gizli ya da açık kesintisiz bir mücadele sürdürmüş[tür]" (Marks ve Engels, 2011: 116). Her toplumsal sistem servetin ezenler ile ezilenler arasında eşitsiz paylaşımına dayandığı için kıtlık gibi toplumsal olgular toplumun bütün kesimlerini aynı derecede etkilemez. Çıkarları birbiriyle uzlaşmaz bir şekilde çelişen sınıflar arasındaki ayrım, ezilen sınıflar için felaket olan bir

durumu ezen sınıflar için tam tersine servetlerini büyütecek bir zemine dönüştürebilir.

Kıtlığın sadece ezilenlerin payına düştüğü, ezenler ile ezilenler arasındaki servetin dağılımı açısından eşitsizlik, Torah metninden yapılan *gizli alıntı* ve ölülerin ona eklenen şu sözleriyle daha somut olarak vurgulanır:

Haham: Kavim ekmek için Firavun'a feryad ettiler.

Asyalı Ölü: Kaç kere, kaç kere, kaç yerde, kaç yerde ben de, kavimlerim de Firavun'a açlık için feryad ettiler.

Afrikalı Ölü: Ben de, kavimlerim de.

Avrupalı Ölü: Ben de, bizimkiler de.

Amerikalı Ölü: Ben de, benimkiler de. Kaç kere, kaç kere, kaç yerde, kaç yerde Firavun'a açlık için feryad ettiler. (Nâzım Hikmet, 2013: 217).

Firavun yönetici konumunda olması dolayısıyla serveti elinde bulunduran ezen sınıfın temsilcisi durumundadır. Torah metninde halk kıtlık başlayınca ekmek vermesi için Firavun'a feryat eder. Çünkü Firavun yedi bolluk yılı boyunca üretilen bütün buğdayı Yusuf'un aracılığıyla toplamış, kıtlık yılları gelince elinde buğdayı bulunmayan halk aç kalmıştır. Bu durum, yukarıda bahsettiğimiz çelişkinin somutlanmış halidir. Asyalı, Amerikalı, Avrupalı ve Afrikalı ölüler ise ezen ve ezilenler arasındaki bu çelişkinin sadece kutsal metinde anlatılan döneme özgü olmadığını, ezilenlerin karınlarını doyurmak için bütün zamanlarda ve her yerde ezen sınıfın temsilcileriyle karşı karşıya geldiklerini anlatmaktadır. Yazarın burada vurgulamak istediği, açlığın sorumlusu olan Firavunların her yerde ve bütün zamanlarda var olduğudur.

Açlıktan ölümlere kıtlığın değil, toplumsal adaletsizliğin sebep olduğu; ölülerin, hangi durumlarda öldüklerini anlattığı satırlarda en net ifadesini bulur. Avrupalı ölü kendi hikâyesini şöyle anlatır: “Kaçınca ölüşümdü, benim de aklımda kalmamış. [...] Cemekânları cennet bahçeleri gibi aydınlık bakkal dükkânları vardı. Domuz etleri pembe, sığır etleri kanlı, tereyağları kehribar gibi ve konserve kutuları pırıl pırıldı. Ve ben kıtlıktan öldüm” (Nâzım Hikmet, 2013: 218). Burada ölümün asıl sebebinin kıtlık olmadığı vurgulanmaktadır. Açlıktan ölümlerin sebebi yiyecek maddesinin olmaması değil, birilerinin ona erişecek gücü varken başkalarının bu güçten yoksun bırakılmalarıdır.

Hahamın Torah'tan okuduğu “Ve bütün memlekette ekmek yoktu” (K.M., Tekvin, 41/56; Nâzım Hikmet, 2013: 218) ifadesi Amerikalı ölü tarafından şöyle cevaplanır: “Yalan! Yemiş bahçelerinde dallar meyvalarını taşıyamıyorlardı”. “Çünkü kıtlık çok ağırdı” (Nâzım Hikmet, 2013: 218) ifadesi ise Avrupalı ölü tarafından “Yalan!” sözüyle karşılanır.

Denebilir ki, bu bölümde yazar, tabloya başka oyun kişileri katarak ve hahamın Torah'tan okuduğu bölümlerin arasına bu kişilerin konuşmalarını ekleyerek alt metindeki kıtlık anlatımını genişleterek ana metne taşımıştır. Bu yolla metnin anlamını tamamen değiştirmiştir. Alt metinde kıtlığın ne kadar şiddetli olduğu anlatılmaktadır. Ana metinde ise kutsal metinde kıtlığın şiddetinin vurgulandığı ifadeler ölülerin sözleriyle *anlamsal dönüşüme* uğratılır. Ana metinde yaratılan yeni anlam, tarihsel süreç içinde ezilen sınıfların her zaman ve bütün dünyada açlıktan öldüğü, insanların yiyecek sıkıntısının çekmesinin sebebinin kıtlık değil, servetin eşitsiz dağılımı olduğudur.

3.4.2.5. Yusuf Mısır Halkını Köleleştiriyor

Yusuf'un Mısır halkını buğday karşılığında Firavun'a köle olarak satın alması ana metne alt metinden taşınan bir bölümdür. Alt metinde Yusuf'un halkı köleleştirmesi aşamalı bir şekilde gerçekleşir. Yusuf buğdayı önce para karşılığında, halkın parası bitince hayvanları karşılığında, hayvanlar da tükenince, toprakları ve bedenleri karşılığında satar.

Oyunda, alt metindeki temel kurgu ve izleğe sadık kalındığı ancak bazı unsurların vurgulanması ve alt metinde olmayan olayların eklenmesiyle ana metnin yeni bir kurgusal ve anlamsal bütünlük kazandığı görülmektedir.

Metnin genişletilmesiyle ana metinde yeni bir durum gerçekleşir. Yusuf halkla buğday satışı konusunda pazarlık yaparken bir subay gelerek ambarların yağma edildiği haberini verir. Halktan biri bu haberi duyunca yüksek sesle güler. Yusuf bu adamın asılmasını ve etlerini kuşlarının yemesini emreder. Halk sessizliğe bürünür. Yusuf, “Bolluk yıllarında niye buğdayları saklamadınız?” diye sorar.

Halktan insanlar “Kıtlık geleceğini nereden bilebilirdik” (Nâzım Hikmet, 2013: 220) diye cevaplarlar. Yusuf’un cevabı şöyledir:

Ben bildim. O zaman bilemeyenlerin şimdi ambarları yağma etmesi nedir? Ve bedeli verilmeden bir şey alınır mı? Ve Rabb’a ve Amon Ra’ya ve Firavun’a ve bana ve muhafızlara karşı gelinir mi? Demir silaha karşı gelinir mi? (Subaya) Beş yüz muhafız al, iki yüz ellisi atlı olsun ve iki yüz ellisi yaya ve silahları en ağır, en keskin demirden olsun ve ambarları yağma edenlere git ve onları öldür ve onlar hangi mahalleden hangi köyden, hangi evden iseler, o mahalleye, o köye ve o eve git ve orda yavrularını ve karılarını ve ihtiyarlarını öldür ve taki işlenmiş suç cezasız kalmasın ve Mısır diyarında cezasız kalan suç vardır denilmesin.(Nâzım Hikmet, 2013: 221)

Burada olay örgüsüne eklenen bir halkayla Yusuf’un buğdayları toplaması işinin niteliği vurgulanır. Yusuf kıtlık yıllarının geleceğini bildiği halde halktan saklamış ve bu bilgiyi yönetici erkin ve kendi çıkarı için kullanmıştır. Yusuf’un “Rabb’a ve Amon Ra’ya ve Firavun’a ve bana ve muhafızlara karşı gelinir mi?” sözlerinde devlet aygıtı somut bir şekilde ifade edilir.

İlk devletli toplum biçimlerinin Mısır ve Mezopotamya’da görüldüğünü belirten Hamza Ateş ve Soner Ünal Ortadoğu’da kurulan bu ilkçağ monarşilerinin “hiyerokratik” yani kutsal nitelikli yönetimler olduğunu belirtirler. İlkçağ monarşilerinde, yönetim “Devlet gökteki sabit düzenin yeryüzündeki örneğidir. Tanrılar gökyüzünü nasıl yönetiyorsa devlet de yeryüzünü öyle yönetmelidir” anlayışına dayanır. Bu yönetim anlayışı, teokratik devlet biçiminin ilk örnekleri olan Mısır ve Mezopotamya toplumlarının toplumsal hayatını düzenler (Ateş ve Ünal, 2004: 24). Devletin ortaya çıktığı ilk toplum biçimlerini, özelde ilkçağ Afrika ve Asya topluluklarını Marksist tarih anlayışına göre kölecî toplum olarak nitelendiren Zubritski, Kerov ve Mitropolski, söz konusu toplumlarda ortaya çıkan devlet aygıtının, bu aygıtın olmadığı ilkel komünal toplumlardan farkını dile getirirler:

İlkel komünal topluluk zamanında, askeri güç, topluluğun eli silah tutan üyelerinin yığın haline toplanmasından meydana gelirken, kölecî devleti, halktan ayrı ve ona düşman olan bir silahlı kuvvet, köle sahiplerinin en dar anlamda ve bencil çıkarlarını korumak amacıyla sürekli bir ordu yaratır. [...] Din adamları sınıfı bu dönemde devletin ayrılmaz bir parçasıdır; bu sınıfın ileri gelenleri yönetim cihazı ile birlikte bir bütün meydana getirirler ve gözcüler, muhafızlar, yazıcılar, denetçiler, vergi toplayıcıları ve öteki görevliler aynı amaca hizmet ederler (Zubritski ve diğerleri, 1968: 73).

Amon-Ra Mısırlıların tanrısı olarak yönetme gücüne sahip olandır. Firavun tanrı-kral olarak bu gücü yeryüzünde uygulayan, Yusuf Firavun'un bütün "Mısır'ın üzerine koyduğu", yönetme yetkisini elinde bulunduran kişi, Muhafızlar Firavun'un ve Yusuf'un hükümdarlığını koruyanlardır. Bu zincir en kudretli olan ve gücün kaynağı olandan en sıradan ve uygulayıcı pozisyonunda olanına kadar yönetici sınıfı temsil eden bir silsileyi ifade etmektedir. Burada devlet ile köleleştirme eylemine maruz kalan halkın karşı karşıya gelmesinde, devletin zor ve baskı aygıtının çalışma şekli görünür olur. Bu erkin karşısında ise aç kalmış halk bulunmaktadır.

"Tarih-ötesi Yaklaşımdan Tarihselliğe: 1600'lerin Mısır'ı" başlıklı bölümde, yazarın Mısır tarihiyle ilgili eklediği bilgilerle Firavun'un yerli bir hükümdar değil, Hiksos istilası sonucunda işgalci bir gücün temsilcisi olarak Mısır'a hükmeden bir yönetici şeklinde karakterize edildiğini açıklamıştık. Bu işgalci gücün, aynı zamanda yerli bir işbirlikçi yönetici sınıf yaratarak yönetim erkini genişlettiğini söylemiştik. Bu çerçevede, Yusuf da bu işgalci gücün çıkarlarına hizmet eden işbirlikçi yönetici sınıfın bir parçası olarak karakterize edilmiş olur. "Yusuf'un demir silaha karşı gelir mi?" ifadesi Hiksosların Mısır'ı işgal ederken kullandığı araçlara bir göndergedir¹². Demir silah burada hem işgalci gücün hem de devletin baskı ve zor aygıtının sembolik bir ifadesi olarak yer alır. Yusuf, devlet aygıtını korumak için halka karşı baskı ve zor kullanarak halkı sindirmeye çalışır. Buğdayları yağma eden halkın en ağır şekilde cezalandırılmasını ister. Bu ezen sınıfın çıkarlarını korumak için ezilenlere uyguladığı zulmün bir göstergesi olur. Başkaldırıları cezalandırılarak bütün halkın sindirilmesi ve yöneticilerin belirlediği kurallar çerçevesinde hareket etmesi sağlanır.

Yusuf'un halkı korkutma ve sindirme ediminden sonra halk Yusuf'a kendilerini köle olarak Firavun'a satın alması için yalvarmaya başlar. Yusuf halkı elinde kalan servete göre sınıflandırır:

Yusuf: Buğdaya ve ekmeğe bedel verecek sığırı ve davarı ve eşeği kalmayanlar şu yana geçsin? (Halkın bir kısmı o yana geçer.) Demek ki sizin sığırlarınız ve davarınız ve eşeğiniz kalmadı.

Sesler: Kalmadı.

¹²Bkz. Çalışmanın "Tarih Ötesi Yaklaşımdan Tarihselliğe: 1600'lerin Mısır'ı" başlıklı bölümü. s.191-195.

Yusuf: Toprağınızı verirsiniz.

Sesler: Vereceğiz.

Yusuf: Ve sığırını ve davarını ve eşeğini ve hem de toprağını vermiş olanlar şu yana geçsin. (Halkın öteki kısmı o yana geçer.) Ve demek sizin davarınız ve sığırınız ve eşeğiniz ve hem de toprağınız kalmadı?

Sesler: Kalmadı.

Yusuf: Ve yine de buğday ve yiyecek istiyorsunuz?

Sesler: İstiyoruz. Ölelim mi?

Yusuf: Kendiniz, bedenlerinizi verirsiniz ve Firavun'a köle olursunuz ve ölmezsiniz ve yaşarsınız (Nâzım Hikme 2013: 228).

Yazar, alt metinde bulunmayan bu olayla kademeli olarak insanların para, hayvan, toprak ve bedenleri karşılığında buğday satın almalarının anlamını derinleştirir. Alt metinde bu alışveriş işlemi doğal ve olması gereken, Yusuf'un halka yaptığı bir iyilik gibi görünürken, burada yapılan işin ayrıntıları verilerek anlamı vurgulanır. Yusuf'un "Parası, hayvanı, toprağı kalmayanlara, yine de buğday ve yiyecek istiyorsunuz?" diye sorması, karşılığında verecek bir şeyi olmayanın yaşama hakkının elinden alınmasını normal gördüğünü ve halka da bu şekilde göstermek istediğini anlatmaktadır.

Yusuf'un halka para, hayvan, toprak ve insan bedeni karşılığında buğday dağıtmasının anlatıldığı bu bölümde, alt metindeki temel izlek yazar tarafından kullanılmıştır. Yazar, Yusuf'un kademeli olarak insanları köleleştirdiği bilgisini Torah anlatısından almıştır. Ancak bu bilgiyi ayrıntılandırarak, olay örgüsüne yeni halkalar ekleyerek metni genişletmiş, bu yolla metne yeni bir *anlamsal bütünlük* kazandırmıştır. Alt metinde Yusuf'un ülkedeki bütün buğdayları toplaması, karşılığında insanların bedenlerini satın alması doğal ve insanların hayatını kurtaran bir şey olarak sunulurken; burada buğdayların toplanması servetin iktidarın elinde toplanması, buğdayların dağıtılması da bir köleleştirme edimi olarak işlenmiştir. Alt metinde olmayan buğdayların yağmalanması eylemi, devlet aygıtının baskı ve zorla halkı sindirmeye çalışmasının bir göstergesi olur. Yusuf, halkı açlıktan kurtaran biri değil, devlet aygıtını halka karşı koruyan, işgalci bir gücün yönetim erkinin parçası olan zalim bir yöneticiye dönüşür. Böylece Yusuf'a ve onun eylemlerine atfedilen değerlerin dönüşümüne bir yenisi eklenir.

3.4.2.6. Yusuf'un Kardeşlerine Kavuşması ve İhtiyar

Ana metinde Yusuf'un kardeşlerine kavuşması Torah metni referans alınarak anlatılmıştır. Alt metinde Yusuf'un kardeşlerine kimliğini açıklamasından sonra Benyamin ve Yusuf birbirlerinin boynuna sarılıp ağlarlar. Kavuşma sahnesi mutlulukla biten bir sahne olur. Yusuf onlara, kendisini kuyuya attıkları için üzülmemelerini, çünkü bunu Allah'ın istediğini söyler:

Ve şimdi beni buraya sattığınız için kederlenmeyin ve size güç gelmesin; çünkü Allah hayatı korumak için beni önünüzden gönderdi. Çünkü bu iki yıldır memlekette kıtlık var; ve daha beş yıl var ki, onlarda çift sürme ve biçme olmayacaktır. Ve Allah yeryüzünde sizin için bir bakiye saklamak ve sizi büyük kurtuluşla yaşatmak için beni önünüzden gönderdi (K.M.,Tekvin, 45/7).

Alt metindeki olay örgüsünün düğümü, Yusuf'un kardeşleriyle karşılaşması ve onlara kuyuya atılmasının sebebini açıklamasıyla çözülür ve metnin anlamı tamamlanır. Yusuf'un yaptığı açıklamayla, onun hikâyesinin; kardeşleri tarafından kuyuya atılmasının, Mısır'a köle olarak gelmesinin ve zindana atılmasının gerçek anlamı ortaya çıkar. Tüm olanlar, Allah onları kıtlıktan korumak ve İbrahim'in soyunun devamını sağlamak istediği için gerçekleşmiştir. Yusuf bu açıklamayı yaptıktan sonra babasına çocukları, davarları ve sürüleriyle birlikte Mısır'a gelmesi için kardeşleri aracılığıyla çağrıda bulunur. Kenan diyarında kalmaya devam ederlerse açlık çekeceklerdir, ancak Yusuf Mısır'da onları Goşen'e yerleştirecek ve besleyecektir.

Ana metinde Yusuf kardeşleri aracılığıyla babasını, oğulları ve sürüleriyle birlikte Mısır'a çağırır. Ancak alt metindeki kardeşlerinin onu kuyuya attıkları için kederlenmemeleri gerektiğine dair açıklama ana metinde bulunmaz. Burada metnin anlamı tamamlanmadığı gibi eklemelerle yeni bir *anlamsal dönüşüm* gerçekleştirilir. Yusuf kardeşlerine kimliğini açıkladıktan sonra Benyamin'in yüzünün asık olduğunu fark eder ve nedenini sorar. Benyamin cevaplar:

Efendim beni başışlasın, ben ona kardeş demekten korkuyorum. Ve ben onun işlerinden korkuyorum ve ben onun Mısır ve Kenan diyarı kavmini Firavun'a köle diye satın alması işinden korkuyorum ve Kenan ilinde kavmimiz İbraniler açlıktan ölürken, onun babamı ve bizi beslediği ekmeği yediğim için korkuyorum ve bizi huzuruna getirmek için beni gümüş kâse hırsız yapmayı

düşünebilen, bana korku veriyor. (*Yüzünü elleriyle kapatarak hıçkırmaya başlar.*) (Nâzım Hikmet, 2013: 224-5).

Ana metinde Benyamin, Yusuf'un yaptıklarını iyilikle karşılamamıştır. Sözleri doğrudan bir karşı çıkış ve meydan okuma içerir. Yıllardır öldüğü düşünülen aynı anneden ve babadan olma abisi Yusuf, bütün Kenan ve Mısır diyarındaki servetin ortağıdır ve onlara artık açlığın olmadığı bir hayat vaat etmektedir. Ancak bu durum Benyamin'de sevinçten çok utanç ve korkuya sebep olur. Benyamin'in gözünde Yusuf kardeşlerini huzuruna getirmek için Benyamin'i kâse hırsızı yapan ve Kenan ve Mısır diyarı kavimlerini buğday karşılığında Firavun'a köle olarak satın alan biridir. Ama bunun da ötesinde Benyamin, Yusuf'un kardeşlerinin ilk gelişlerinde çuvallarına onlardan habersiz koydurduğu buğdayları kast ederek, İbrani kavmi açken Yusuf'un onlara tanıdığı ayrıcalıktan dolayı kendilerinin ekmek yemesini hazmedemez. Böylece Yusuf ile İbrani kavmi arasında da bir karşıtlık oluşturulur. İşgalci bir gücün işbirlikçisi olarak Yusuf, hem Mısır'da yaşayan kavmin hem de kendi kavminin karşısında konumlandırılır.

Alt metinde kardeşlerle kavuşma Yusuf'un hikâyesinin anlamının tamamlandığı bölümdür. Allah İbrani kavmini korumak için Yusuf'u seçmiş ve onu Mısır'da yönetici yaparak kavmi kıtlıktan kurtarmıştır. Ana metinde ise metne bu anlamı veren ifadeler çıkarılmış, Benyamin'in alt metinde olmayan konuşması eklenmiştir. Benyamin'in düşünceleri Yusuf'un eylemlerinin anlamını açıklaması bakımından önemlidir. Benyamin'in düşünceleriyle Yusuf'un Mısır ve Kenan halkını köleleştirirken ailesini kıtlıktan kurtarması arasındaki çelişki açığa çıkarılır. Bu çelişkinin Benyamin'in sözlerinde anlam bulması önemlidir. Çünkü Benyamin kardeşlerin en küçüğü ve Yusuf'un en sevdiğidir. Metinde ilk kez, Yusuf'un kan bağıyla bağlı olduğu ve sevdiği bir kişi tarafından, üstelik kendisine tanınan ayrıcalığa rağmen Yusuf'un köleleştirme edimi açıkça eleştirel olarak ifade edilir.

Alt metnin anlamının tamamlandığı noktada yaratılan bu kırılma ana metnin anlamının belirlendiği önemli duraklardan biridir. Yusuf'a ve onun tutum ve eylemlerine bağlı olan değerlerin her iki metindeki en görünür ifadelerinden biri kardeşlerle kavuşmanın anlatıldığı bölümde ortaya çıkar. Alt metinde Yusuf'un Allah tarafından seçilmişliği, İbrani kavminin koruyucusu olması bu bölümle anlam

kazanır. Ana metinde ise kardeşlerine kavuşmasının anlatıldığı bu tabloda Yusuf hem Mısır’da yaşayan kavme hem de İbrani kavmine karşı bir yerde konumlandırılır. Kardeşlerine kavuşması, babasını ve kardeşlerini yanına çağırarak onları kıtlıktan korumaya çalışması, Benyamin’in sözleriyle değersizleştirilir. Yusuf kendi kavmine ve Mısır’da yaşayan kavme ihanet eden bir kişiye dönüşür.

Olay örgüsüne eklenen bir halka da ambar yağmacılarının elebaşı Menofis’i yakalayan yaşlı bir adamın hikâyesidir. İhtiyar adı verilerek simgesel bir anlamın taşıyıcısı olan bu adam, ambarların yağmalanması sırasında muhafızlar tarafından yakalanamayan Menofis’i yakalamış ve onunla birlikte Yusuf’un karşısına çıkmıştır.

Adamın karısı kıtlıktan ölmüştür. Bir önceki yıl toprağını ve hayvanlarını Yusuf’a satmıştır. Yaşlı olduğu için kendisinin köle olarak satın alınmayacağını düşünmektedir. Çocuklarını Firavun’a köle olarak satmak ister ancak çocukları evden kaçar. Bedeninin de bir ederi olmadığı için açlıktan ölüme mahkûm olur. Ambarlar yağmlandığı sırada muhafızların yakalayamadığı Menofis’i, karşılığında buğday almak için yakalar. Menofis’in bacaklarına açlıktan kurtulmanın tek umudu olarak yapışmış ve bir daha bırakmamıştır.

Adam karısının açlıktan ölüşünü Yusuf’a tarif eder:

Karım, çocuklarımın anası kıtlıktan öldü, efendimiz. Ölüşünü mumyalayamadım, efendimiz. Sinekler bile yemiyor ölüşünü... Kokmuyor da. Ölüşünde sineklerin bile yiyeceği et kalmadı. Tahta parçası gibi ölüşü yatıyor evde, efendimiz. Bana ekmek ver! Ben ölmeyeyim, efendimiz. Tahta parçası gibi olmayayım. Bana buğday ver. Bu adamı ben yakaladım. (Nâzım Hikmet; 2013: 230).

Yaşlı adam, ölmek istemediğini söylerken, Yusuf’un babasının “Ak saçımı kederle ölümler diyarına indirirsiniz” ifadesini iki kez kullanır (Nâzım Hikmet, 2103: 231). Yusuf bu sözü duyunca adamın arkasından kendi kendine tekrar eder. Bu şekilde söz konusu ifadeye dikkat çekilir.

Olay örgüsüne eklenen bu halkayla Yusuf’un halka buğdayları satmasının anlamı derinleştirilir. Yakup’un “Ak saçımı kederle ölümler diyarına indirirsiniz” sözleri Torah’ın Tekvin bölümünde üç kez [42/38, 44/29, 44/31], oyun içinde de Yahuda’nın aracılığıyla yine Yakup’un sözleri olarak iki kez (Nâzım Hikmet, 2011: 225) aktarılır. Söz konusu ifadenin gizli alıntı yapma yoluyla ana metne yaşlı adamın

ifadeleri olarak aktarılması Yakup'la yaşlı adam arasında bir özdeşlik kurulmasını sağlar. Yaşlı adamın Yusuf'un babası yaşında olduğunu söylemesiyle adamlar Yakup arasında kurulan özdeşlik güçlendirilir. Böylece Yusuf'un babasını kıtlıktan korumaya çalışırken, Yakup gibi pek çok insanı ölüme terk etmiş olduğuna dikkat çekilir. Adamın yaşlı olmasından dolayı bedeninin bile para etmemesi, karısının kıtlıktan ölmüş olması, Yusuf'un insanları köleleştirmekle kalmadığının, aynı zamanda açlıktan ölüme mahkûm ettiğinin göstergesi olur, böylece Yusuf'un buğdayları satması ediminin sonucu genişletilir ve Yusuf'un insanları ölüme terk etmesi izleği güçlendirilir.

3.4.2.7. Menofis'in Ölümü

Ambar yağmacılarının elebaşı olan Menofis yakalanmış ve Yusuf'un karşısına çıkarılmıştır. Yusuf onu ölüme mahkûm eder. Ölmeden önce Menofis Yusuf'a son sözlerini söyler:

Sen Yusuf, Firavun'a, Yusuf, sen Firavun'a babanın torunlarını da ve kendi çocuklarının çocuklarını da sattın. Sen Firavun'a sevdiklerini de sattın. Gün gelecek, onlar angarya memurlarının kırbağıyla çalışacak ve tarlada ve her çeşit işte, harçta ve kerpiçte, ağır işte hayatları acı olacak ve doğurma iskemlesi üzerinde kadınları erkek çocuk doğurursa o çocuk öldürülecek. Sen Firavun'a kendi çocuklarını, çocuklarının çocuklarını da sattın, Yusuf! (Nâzım Hikmet, 2013: 234).

Menofis'in bu sözleri Torah'ın ikinci kitabı olan Çıkış'a *gönderge* yapmaktadır. Çıkış'ta Yusuf'u tanımayan bir Firavun'un kral olduğu ve İbranilerin çoğalmasından korkarak onlara eziyet etmeyi kural haline getirildiği anlatılır.

Ve onlara yükleriyle eziyet etsinler diye üzerlerine angarya memurları koydular. [...]Ve Mısırlılar İsrailoğullarını şiddetle işlettir; ve şiddetle işlettikleri bütün işlerinde, tarlada her çeşit işte, harçta ve kerpiçte, hayatlarını acı ettiler. [...] Ve Mısır kralı [...] ebelere söyledi; ve dedi: İbrani kadınları için ebelik hizmetini yaptığınız, ve onları doğurma iskemlesi üzerinde gördüğünüz zaman, eğer bir erkek çocuksa onu öldüreceksiniz; fakat eğer kız ise o yaşayacaktır. (K.M., Çıkış, 1/11-16).

Çıkış'taki bu anlatıma yapılan *göndergenin* genişletilmesiyle, yazar Yusuf'un yaptığı işlerin sonucunu Torah'ın bir sonraki kitabında anlatılan İbranilere uygulanan zulme bağlar. Yusuf işgalci bir gücün işbirlikçisi olarak halka zulmetmektedir ancak

gelecekte kendi kavmi aynı güçler tarafından eziyet görecek, çoğalmaları engellenmek için erkek çocukları öldürülecektir. Alt metinde Yusuf'un kardeşlerine ve babasına kavuşmasıyla biten hikâye, ana metinde gelecekte Mısır'da İbranilerin başına geleceklerin anlatımıyla biter. Yusuf'un kendi kavmine ihanet ettiği ve bu ihanetinin bedelini yine kavminin ödeyeceği söylenir.

Bu bölümde Yusuf'a ve onun eylemlerine atfedilen değerlerin dönüşümünü inceledik. İncelememizde, Yusuf'a ve eylemlerine alt metinde yüklenen değerlerin hepsinin yıkıldığını, bu değerlerin yerine yenilerinin ikame edildiğini tespit ettik. Alt metinde Yusuf'un rüyaları, kardeşlerinin onu kıskanması, zindan müdürünün gözünde lütuf bulması, Zeliha'yla birlikte olmaması, Baş Saki ile Baş Ekmekçi'nin, Firavun'un rüyalarını yorumlaması, Mısır'a yönetici olması onun seçilmişliği ve Allah'ın yanında olmasıyla ilişkilendirilmiştir. Ana metinde, Yusuf'un rüyaları kibirliliğini, zindan müdürünün gözünde lütuf bulması jurnalciliğini, mahpuslarla ilişkisi gücü kötüye kullanmasını, Zeliha'yla birlikte olmaması iktidar hevesini, Baş Saki ile Baş Ekmekçi'nin rüyalarını yorumlaması çıkarıcılığını, Firavun'un rüyasını yorumlaması kurnaz ve pragmatik oluşunu serimleyecek şekilde işlenmiştir.

Alt metinde, Yusuf'un buğdayları halka satması, halkı buğday karşılığında Firavun'a köle yapması doğal ve olumlu bir edim olarak işlenmiştir. Ana metinde ise metne eklenen olaylar ve kişilerle Yusuf'un halkı köleleştirmesi öne çıkarılmış ve bu eyleme olumsuz bir değer atfedilmiştir. Torah'ta kıtlığın şiddetinin anlatıldığı bölüm yeni oyun kişilerinin sözleriyle genişletilmiş, kıtlık sınıfsal bir perspektifle ele alınmış ve kıtlığın ezilenler için her yerde bütün zamanlarda var olduğu anlatılmıştır. Ambarların yağmalanması sonucunda Yusuf'un yağmacıları cezalandırma biçimi onun yönetici sınıf içindeki ezen konumunu belirginleştirmiştir. Yusuf işgalci bir gücün işbirlikçisi olarak halka zulmeden, devletin baskı ve zor aygıtıyla halkı sindirmeye çalışan bir oyun kişisi olarak karakterize edilmiştir.

Alt metinde Yusuf'un kardeşlerine kavuşması onun Allah tarafından seçilmiş ve İbrani kavmini kıtlıktan korumak için Mısır'a gönderilmiş olduğunu göstermektedir. Ana metinde ise kardeşlere kavuşma Yusuf'un halkı köleleştirme ediminin olumsuz anlamını güçlendirir. Benyamin'in Yusuf'la ilgili sözleri onu kendi kavminin karşısında konumlandırır ve Yusuf'un babasını ve kardeşlerini

kıtlıktan kurtarma ediminin altını oyar. Kıtlıktan karısı ölmüş olan ihtiyar, Yusuf'un insanları açlıktan ölüme mahkûm etmesinin somut bir göstergesi olur. Böylece Yusuf'un buğdayları halka satması edimi halkı köleleştirme, insanları açlığa mahkûm etme, halkı baskı ve zor kullanma yoluyla sindirme edimleriyle genişletilir.

Menofis'in ölmeden önce söylediği sözler Yusuf'un kendi kavmine ihanet ettiğinin ifadesidir ve onu gelecekte İbrani kavminin Mısır'da göreceği eziyetin sorumlusu olarak gösterir. Yusuf'un kişiliğine ve eylemlerine yönelik bu değıştirimler onun seçilmiş ve kavminin kurtarıcısı, tanrısal hakikatin temsilcisi olma özelliklerini dönüştürür ve bu özelliklerin yerine çıkarıcı, kurnaz, jurnalcı, yönetme gücünü kötüye kullanan, işgalci gücün işbirlikçisi, zalim ve kendi kavmine ihanet eden karakter özellikleri ikame eder. Sonuç olarak, Kubilay Aktulum'un, "açık ya da kapalı bir biçimde bir eylem ya da eylemler bütününe bağlanmış olan değerin ya da değerkler dizgesinin bütünüyle yıkılıp yerine başkasının getirilmesi" (Aktulum, 2007: 148) tanımına göre, Yusuf'a ve onun eylemlerine yüklenen değerklerin yıkılıp yerine yeni değerklerin ikame edildiğı oyunda Yusuf kişisinin ve onun eylemlerinin değersel dönüşüme uğradığı tespit edilmiştir.

3.4.3. Potifar'ın Karısından Zeliha Karakterine

Oyunda Zeliha kişisi bir *büyültme* unsuru olarak bulunmaktadır. Yazar, Kemal Tahir'e yazdığı mektupların birinde Torah metninde gölgede kalan Zeliha'yı, biraz aydınlığa çıkardığını ifade eder (Nâzım Hikmet, 2002: 405). Torah metninde Potifar'ın karısı olarak anılan ve bir ismi olmayan kadın, anlatının Yusuf'un zindana düşmesine kadar olan kısmında yer almakta; anlatının devamında ise sadece Yusuf'un Mısır'daki macerası anlatılmaktadır.

Zeliha, Torah'ta Yusuf'un macerasının bir parçası, Yusuf için bir sınanma deneyimi olarak işlenir. Zeliha, Potifar'ın Yusuf'a lütufta bulunduğu, evini tümüyle ona emanet ettiğı bir durumda Yusuf'la "yatmak" istediğini söyler. Fakat Yusuf, Allah'a ve efendisine karşı suç işlemek için Zeliha'nın bu isteğini reddeder. Sonuçta Zeliha'nın iftirasına uğrar ve zindana atılır. Yusuf'un zindana atılmasından

sonra, Zeliha bir daha anlatıda yer almaz. Denebilir ki Torah metninde Zeliha Yusuf'un erdemli ve Allah'a bağlı oluşunun bir göstergesi olarak araçsallaştırılmıştır.

Torah metninde Potifar'ın karısı olarak anılan kadın, oyunda da Potifar'ın karısı olarak bulunur ve Yusuf u Züleyha/Zeliha mesnevilerine *gönderge* yapılması yoluyla Zeliha adını alır. Zeliha'nın Yusuf'la yatmak istemesi ve Yusuf'un zindana atılması motifi, Torah metninden kısaltılarak ana metne taşınmıştır. Oyunda, alt metindeki kölesiyle yatmak isteme ve reddedilince onu zindana attırma edimlerinin üzerinde yükselen bir Zeliha karakteri vardır. Sevda Şener, *Yusuf ile Menofis* oyununda yer alan Zeliha'yı sınırsız zenginlikten gelen gücü ve sınırsız şehvetiyle sivrilen tutkulu bir kadın olarak tarif eder (Şener, 2002: 107). Yazar, kutsal kitaptaki kölesine göz koyan zengin kadın tipini diğer oyun kişileriyle arasında çatışma yaratarak, Zeliha'nın iç seslerini konuşturarak bir karaktere dönüştürmüştür.

Zeliha genç ve güzel, varlıklı bir kadındır. Firavun'un baş veziri olan Potifar'ın karısı, Teb şehri baş kâhininin kızıdır. Ancak Zeliha karakteri, zenginliğin ve mevkinin mutlu edemediği, tutkulu ve hırslı bir karakterdir. Zeliha'nın yaşadığı çelişkilerin ve iç huzursuzluğun anlatımı onun iç seslerinin konuşmalarıyla aktarılır. Zeliha ayna karşısında oturup güzelliğini seyretmekte, o gece birlikte olacağı genç bir erkeği beklemektedir.

Zeliha'nın iç seslerinin ifadeleri Yusuf, Potifar ve birlikte olacağı genç erkek etrafında gidip gelen düşünceleridir. Potifar'la ilgili ifadeler onun zenginliğiyle ve Zeliha'ya sağladığı maddi varlıklarla; Potifar'ın çirkinliği ve yaşlılığıyla; beceriksizliğiyle ilgilidir. İç seslerin en çok Yusuf'la ilgili düşünceleri dile getirdiği görülür. Yusuf'un hiç aklından çıkmadığını, Yusuf'u unutmadığını gösteren sözler sık sık ifade edilmekle birlikte, onu çoktan unuttuğu da iç sesler tarafından dışa vurulur (bkz. Nâzım Hikmet, 2013:166-168). Zeliha'nın iç seslerinin Yusuf'la ilgili konuşmaları birbiriyle çelişkili ifadelerle doludur:

İç seslerinden biri onu reddetmesinin sebebi üzerine akıl yürütür. “Senin yüreğinde sevdayı bu ışık kadar olsun tutuşturamadım mı? Niye beni istemedin? Potifar'dan yahut kendi Allah'ından korktun da ondan mı? Yoksa...” (Nâzım

Hikmet, 2011: 188). Güzel ve varlıklı bir kadın olan Zeliha'nın bir köle tarafından reddedilmesi, Yusuf'u Zeliha için bir arzu nesnesi haline getirmiştir. Zeliha'nın Yusuf'a hislerinin ifadesi cinsel çağrışım ve sembollerle doludur:

İkinci Ses: Bacağımı ovarken yüzünün kızardığı aklımda.

Birinci Ses: Gözlerinin biçimini, rengini unuttum.

İkinci Ses: Bakışı aklımda

Birinci Ses: Elleri nasıldı? Parmakları küt müydü, uzun mu? Unuttum gitti.

İkinci Ses: Sıcaklıkları, sertlikleri aklımda.

Birinci Ses: Vücudunun biçimini unuttum. Kısa boylu muydu, uzun boylu mu?

İkinci Ses: Gömleğini elimde bırakıp kaçtığı zamanki hali, gövdesinin parıltısı aklımda.

Birinci Ses: Ağzını unuttum.

İkinci Ses: Sesi aklımda.

Birinci Ses: Gözleri yok, bakışları var, elleri yok, dokunuşu var. Ağzı yok, sesi var, gövdesi yok, parıltısı var. (Nâzım Hikmet, 2011: 189).

Zeliha'nın Yusuf'a karşı hissettiği duygunun niteliği bu tablonun sonunda bir kâtipin sözlerini hatırlamasıyla açıklanır. Kâtip Zeliha'ya, Yusuf'u bir hayalet haline getirdiği için unutamadığını söylemiştir (Nâzım Hikmet, 2011: 190). Yusuf'un mahpusluk yılları bitip muktedirlik yılları başlayınca hayalet gerçekliğe dönüşür.

Zeliha'nın tekrar Yusuf'la karşılaşmasında Kur'an-ı Kerim'de geçen ve tüm "Yusuf u Züleyha" mesnevilerinde bulunan bir motife *gönderge* yapılmaktadır.

Kadınların Yusuf'u görünce ellerinde bulunan meyve yerine parmaklarını doğramaları Kur'an-ı Kerim'de anlatılan ve oradan mesnevilere geçen bir motiftir. Mesnevilerde motif kısaca şu şekilde anlatılmaktadır. Zeliha'nın Yusuf'a "niyetlenmesi" şehirde duyulunca saray çevresindeki kadınlar Zeliha hakkında dedikodu yapmaya başlarlar. Zeliha, kadınlara Yusuf'u göstererek ona ilgi duymasının haklılığını kanıtlamak ister. Kadınları eve çağırıp onlara mükellef bir sofraya kurar. Hepsinin eline birer turunç ve bıçak verdikten sonra Yusuf'u çağırır. Kadınlar Yusuf'u görünce turunç yerine parmaklarını doğrarlar ve Kur'an-ı Kerim'den alınan şu ifadeyle Yusuf'un güzelliğini dile getirirler: "Bu insan değil, ancak çok güzel bir melektir" ("Yusuf Suresi", t.y.: 238, Türkdöğen, 2011: 133).

Zeliha kadınlara Yusuf'a karşı kayıtsız kalmanın mümkün olmadığını göstermek ve haklı olduğunu ispatlamak istemiştir. Kadınların Yusuf'un güzelliğinden parmaklarını doğramaları Zeliha'yı haklı çıkarır; Zeliha, Yusuf'a niyetlendiğini kabul eder ve Yusuf'u onu reddetmeye devam ederse zindana attırmakla tehdit eder. (Türkdoğan, 2011: 367)

Bu motif birbirleriyle ilişkili olarak iki kez ana metne taşınır. İlkinde “kadınların parmaklarını doğramaları” motifi daha önce yaşanmış bir olayı Yusuf'un aktarmasıyla oyuna dâhil edilmiştir. Yusuf bu olayı şu şekilde anlatır:

Bana saldırmazdan önce. Bana göz attığı duyulup komşu kadınlar onu ayıplayınca Zeliha onları çağırıp ve ellerine birer bıçakla birer elma verip beni karşılarına çıkardı. Ve ben komşu kadınların karşısına çıkınca onlar da yüzüme dalıp elma yerine parmaklarını doğradılar (Nâzım Hikmet, 2013: 176).

Burada söz konusu motifin kısaltılarak ana metne taşındığı görülmektedir. Yazar bu motifi bağlamından tamamen kopararak işlevsel bir şekilde ana metne yerleştirmiştir. Uygulanan bu yöntemin metinde oluşturduğu metinlerarası işlevi anlamak için ikinci kullanımla birlikte ele almak gerekmektedir.

Motif ikinci kez, *gönderge* yapma yoluyla ana metne taşınır. Zeliha zindandan çıkıp yönetici olduktan sonra onu ziyarete gelen Yusuf'u heyecanla beklemektedir. Daha önce kendisini kınadıkları için evine çağırıp Yusuf'u gösterdiği kadınları yine çağırmış, elmaları ve bıçakları hazırlamıştır. Onlardan Yusuf gelince yüzüne bakarak elmayı doğramalarını ister. Yusuf içeriye girer, Zeliha Yusuf'u görünce büyük bir hayal kırıklığı yaşar, çünkü Yusuf onun sevdiği ve yıllardır beklediği Yusuf değildir, değişmiştir. Zeliha kadınlara bakar ve onların parmaklarını değil, elmayı doğradıklarını görür.

Mesnevilerde Yusuf'un güzelliğini vurgulamak, Yusuf'u görüp de ona kayıtsız kalmanın mümkün olmadığını anlatmak için işlenen bu motif, ana metinde Yusuf'un “çirkinleşmesini”, Zeliha'nın onu görünce yaşadığı hayal kırıklığını güçlendirmek için kullanılmıştır. Yusuf Potifar'ın evinde bir köle olarak bulunurken taşıdığı güzelliği, Zafenat-Paneah olduktan sonra kaybetmiştir. Üstünde keten elbisesi, arabası, atları, muhafızları ve köleleri; Firavun'un iktidarının bir parçası olmasının getirdiği her şey vardır ancak Zeliha'nın karşısındaki, tutkuyla beklediği

Yusuf değildir. Zeliha'nın zihnindeki hayalet yıkılmış, yerine gerçek Yusuf, iktidar hırsıyla onu reddetmiş olan Zafenat-Paneah gelmiştir.

Zeliha, onun köle halini sevdiğini, yeni haliyle Potifar'a ve Firavun'un bütün vezirlerine benzediğini ifade eder. Yusuf Zeliha'nın gözünde iktidarla özdeşleşmiştir. Ancak iktidarla özdeşleşme Yusuf açısından bir kendilik, dolayısıyla erkeklik kaybını beraberinde getirir ve artık Zeliha tarafından arzulanmaz. Çünkü Zeliha, Firavun'dan sonra ülkenin en zengini olan ama bu zenginliğin ve otoritenin mutlu edemediği bir kadın olarak köle olan Yusuf'u arzulamıştır. Ancak otorite korkusu ve ikbal kaybıyla onu reddeden Yusuf, ona eski kocasının statüsüyle, zengin ve muktedir olarak gelince, Zeliha tarafından kabul görmez.

Yusuf Zafenat-Paneah olduktan sonra Zeliha için arzulanır değilse de sınıf içi ittifakını daimi tutacağı bir yöneticidir. Cinsellik ve iktidar imgeleriyle içiştir edilen bu ilişki, karşılarında Menofis gibi halktan biri olduğunda sınıfsal kutuplaşmanın bir tarafı olmalarını engellemez. Zeliha, karşısında Menofis varken Yusuf'un yanında olur, onu korumaya çalışır. Bu sınıfsal ittifak, kıtlık yıllarında, halk açlık çekerken daha net bir biçimde ortaya çıkar. Zeliha Yusuf'tan, kıtlık çekmekte olan, verimli topraklara sahip bir köyün topraklarını buğday karşılığında satın almak ister. Yani, o köyün toprak ve insan mülkiyeti Zeliha'ya ait olacaktır. Aralarında sıkı bir pazarlık başlar. Yusuf köyü Zeliha'ya verecektir ama karşılığında köyün yarısını ve ona hediye ettiği gerdanlığı, gerdanlığın daha önce Potifar tarafından Zeliha'ya hediye edilmiş diğer eşini ister. Zeliha ödeyeceği bedelin miktarını azaltmaya çalışsa da pazarlık Yusuf'un lehine sonuçlanır. Zeliha da istediği köyün yarısını almış olur. Böylece Zeliha, Yusuf'un halkı köleleştirme edimine ortak olur.

Zeliha kişisi alt metinde bulunmaktadır ancak yazar, Zeliha'yı alt metindeki varlığı üzerinden yeniden şekillendirir. Alt metinde sadece Yusuf'la yatmak istemesi ve Yusuf onu reddedince onu zindana attırmasıyla bilinen Potifar'ın karısı, ana metinde hırslı ve tutkulu, her istediğini elde etmeye alışmış, zengin, genç ve güzel bir kadın olarak anlatılır. Yusuf'la karşılaşması, Zeliha'nın zihnindeki Yusuf'un değişimini gösterir. Zeliha'nın Yusuf'u onca yıl bekledikten sonra onu arzulamayışı, zihninde kurduğu hayaletin yıkılması, Yusuf'un Zeliha'yla birlikte olmamasının gerçek sebebini Zeliha açısından da görünür olmasını ve onun dünyasındaki

karşılığını serimler. Daha sonraki sahnelerde Zeliha sınıfsal konumuyla ele alınır. Yusuf'la yaptığı sınıfsal ittifak, kendisini Menofis'in karşısında konumlandırması ve Yusuf'un köleleştirme edimine ortak olmasıyla Zeliha, yönetici sınıf içerisinde, yönetme gücünün, zenginliğin her şeyden önemli olduğunun, gerçek sevgiye dayalı bir ilişkinin kurulmasının mümkün olmadığının bir göstergesi olur.

3.4.4. Hak Arayıcısı Menofis

Menofis karakteri yazar tarafından metne eklenmiş bir karakterdir, dolayısıyla metinde bir *büyüleme* unsuru olarak bulunur. Menofis Yusuf'un zıddı, onun zalim ve halkı köleleştiren edimlerinin karşısında duran, hak arayıcısı bir oyun kişisi olarak oyunda yer alır. Menofis'in oyuna eklenmesiyle oyun yeni bir anlamsal bütünlük kazanır.

Menofis hak arayıcısı, baş eğmez bir karakter olarak ilk kez Yusuf'un zindan hayatı içinde okurun karşısına çıkar. “Kibirli Yusuf” bölümünde anlatıldığı gibi Yusuf zindan müdürüyle kurduğu güdümlü ilişki gereğince mahpusları çok çalıştırmakta, diğer mahpuslar üzerindeki hâkimiyetini güçlendirmek istemektedir. Menofis Yusuf'un mahpuslar üzerinde kurmak istediği hâkimiyeti kabul etmeyen ve Yusuf'a karşı duran bir oyun kişisi olarak karşımıza çıkar.

Menofis, baş eğmez karakterinin yanında bir başka özelliğiyle de diğer mahpuslardan ayırt edilmektedir. Mahpuslarla sohbet ederken “kulların kul olmadığı” günlerden bahseder. Üçüncü mahpus böyle günlerin olmadığını, onun tek düşüncesinin ölümden sonraki dünya olduğunu söyler:

Üçüncü Mahpus: Ölümden sonrayı, ölümden sonraki dünyayı düşünüyorum. [...] Bir kâtipten şunu duydum: İnsan öldükten sonra Batı krallığına gidermiş. Bu Batı krallığı nerededir bilmem. Belki öteki dünya orasıdır. Oraya varabilmek için yırtıcı hayvanların, dehşetli maymunların, kaynar sellerin arasında, içinden geçeceksin. O korkunç maymunları düşünüyorum. Nihayet Oziris'in mahkemesine çıkılacak. Kırk günahın hesabı verilecek. Vermezsen kamçılanacaksın; akrepler, yılanlar, çıyanlar sokacak seni. Akrepleri, yılanları, çıyanları düşünüyorum. Artık bir daha yaşamamak üzere, yılsız, haftasız, günsüz öleceksin. Bir daha yaşamamak üzere ölmek. İşte bunu çıkaramıyorum aklımdan.

Birinci Mahpus: Peki kırk günahın hesabını verirsen ne olacak?

Üçüncü Mahpus: Çınar ağaçlarının altında oturacaksın. Düşün, serin, geniş, gölgeli, çınar ağaçlarının altında; artık bir daha ölmeden, hiç ölmeden yaşayacaksın. Kuzey rüzgârı artsız arasız, püfür püfür esecek... Hep bunları, hep öteki dünyayı düşünüyorum (Nâzım Hikmet, 2013: 179).

Eski Mısır inancına *gönderge* yapan yazar Mısırlıların öbür dünya inancını mahpusların ağzından anlatmaktadır. Emmanuel'e göre, eski Mısır'da gerçek hayat ölümden sonraki hayattır ve Mısır'da ölümden sonraki hayat inancı mumyalama ediminin de gösterdiği gibi çok güçlüdür. Eski Mısır'daki inanca göre, ölümden sonraki âlem Osiris'in hâkimiyetindedir ve bu dünyada yapılan iyilik ve kötülüklerin karşılaştırılmasıyla kişinin ölümden sonra yaşayacağı hayat belirlenir (R. Emmanuel, 1995: 23).

Yazar, eski Mısır'da güçlü olan ölümden sonraki hayat inancını Menofis'in düşünceleriyle karşı karşıya getirerek işler. Üçüncü mahpusun yukarıda alıntılanan sözlerine karşılık Menofis yedi yüz yıl önce yaşayan atalarının sadece öteki dünyayı değil bu dünyayı da düşündüklerini söyler:

Ölmeden önce bu dünyada yaşadılar, kâtiplerin anlattığı öteki dünyada değil, bu dünyada; ellerinin, ayaklarının, gözlerinin altındaki dünyada yaşadılar. Bu dünyada yaşamak ne demektir, öteki dünyadaki çınar ağaçlarının altında değil, bu dünyadaki çınarların altında yaşamak ne demektir, biliyor musun? (Nâzım Hikmet, 2013: 180).

Burada yazarın Menofis karakterini materyalist felsefenin temel ilkelerine göre konuşturduğu, mahpusların sözlerinin de idealist felsefenin izdüşümleri olduğunu söyleyebiliriz. İlk söylenebilecek olan Nâzım Hikmet'in bakış açısına kaynaklık eden şeyin, onun tarihe ve güncelliğe Marksizm penceresinden bakıyor oluşudur. Marksizm'in dünya ve tarih kavrayışı ise materyalisttir. Materyalist dünya görüşünün temel ilkelerinden birisi maddenin birincil düşüncenin ikincil olarak belirlenmesidir. Yani madde temel, düşünce ise onun bir ürünüdür. Bunun tersi ise idealizmin en genel çizgisini anlatmaktadır. Düşünce ya da ruh önceldir, madde ondan sonra gelir. Marksizm, insanların anlayışlarının, düşüncelerinin, karşılıklı zihinsel ilişkilerinin onların maddi davranışlarının dolaysız ürünü olduğunu ortaya koyar. Pratiği fikirlere göre açıklamaz, fikirlerin oluşumunu maddi pratiğe göre açıklar (bkz. Marks ve Engels, 2012: 1-9). Bu anlayış, insan edimini ruh ya da

tanrısal varlıkların eylemiyle değil, insanın kendi *eyleme* gücüyle açıklar. Dolayısıyla tarihi yaratan insandır ve değiştirme gücüne sahip olan da odur. İnsanlar arasındaki sınıfsal eşitsizliğin ortadan kalkacağını öngören Marksist ideoloji, en önemli dayanaklarından birini insan edimini ve iradesini önceleyen materyalist felsefeden alır.

Materyalist felsefe ve tarih anlayışından yola çıkan yazar mahpusların gerçek dünyayı değil, öbür dünyayı düşünmelerini onların mevcut pratik ve düşünsel faaliyetlerini etkilediğini göstermektedir. Kulların kul olmadığı bir dünyanın var olabileceğine inanmazlar, çünkü kendilerini bu dünyayı şekillendiren birer özne olarak görmezler. Menofis ise gerçek dünyayı öncelemekte, insanın eyleme ve değiştirme pratiğine inanmaktadır.

Menofis'in mahpusların öbür dünyaya yönelen düşüncelerini gerçek dünyaya çekmeye çalışması Yusuf'un, onu bir isyancı olarak tabir etmesine neden olur. Yusuf, muhafızlara seslenerek Menofis'i yakalamalarını ister, çünkü Yusuf'a göre, Menofis "Mahpusları, Amon Ra'ya ve efendilerine karşı isyana kışkırt[maktadır]" (Nâzım Hikmet, 2013: 180). Böylece yazar, maddi dünyanın öncelenmesinin, insanın kendisini tarihi ve toplumları şekillendiren bir özne olarak görmesinin egemenler için oluşturduğu tehlikeyi vurgulamış olur.

Menofis, bir başka sahnede Firavun'un karşısına çıkar ve bir hak talebinde bulunur. Menofis ve onunla birlikte çalışan duvarcılar, Potifar'ın Zeliha için yaptırdığı sarayın duvarlarını örmektedirler. Ancak Potifar'ın ücret yerine verdiği yiyecekler bir ay boyunca onlara yetmemekte, ayın sonuna doğru yiyecekleri bitmektedir. Menofis, Firavun'dan yaptıkları iş karşılığı verilen yiyeceklerin artırılmasını ister. Eğer artırılmazsa işi bırakacaklarını, duvarı örmeyeceklerini söyler. Firavun önce Menofis'in bu önerisini makul bulur. Ama Menofis "Hakkımızı tanıyorsun demek, sen Firavun, işi bırakma hakkımızı tanıyorsun demek?" (Nâzım Hikmet, 2013: 195) deyince, Firavun'un kafası karışır ve kâtiplerine hakkın ne olduğunu sorar. Kâtipler hakkı "kuvvetlinin olan şey" olarak tarif ederler. İkinci kâtip, "Duvarcılar, senin atlarından daha zor zaptedileni, demir silahlarından daha kuvvetli olanı buldular" der (Nâzım Hikmet, 2013: 195). Bunun üzerine Firavun duvarcıların iş bırakma yoluyla hak elde etmesini halk üzerindeki hâkimiyetini

zayıflatılan bir eylem olarak görür, Menofis'in ve diğer duvarcılarının yakalanıp ağaca asılmalarını emreder.

Daha önce Marksist dünya görüşüne göre, toplumlar tarihinin bir sınıf mücadeleleri tarihi olarak okunduğunu ve toplumların ezen ve ezilen sınıflar olmak üzere ayrıldığını belirtmiştik. Bu ayrıma göre, yönetici ya da egemen sınıf olarak tabir edebileceğimiz servete ve yönetme gücüne sahip olan sınıf ile ezilen sınıfın çıkarları uzlaşmaz karşıtlıklar içinde bulunur. Engels *Devletin Ailenin ve Özel Mülkiyetin Kökeni*'nde ilkel toplulukların çözülmesiyle birlikte toplumların ayrı ve antagonistik [uzlaşmaz] sınıflara ayrılmaya başladığını ifade eder (Engels, 2012: 45). Bu sınıfların çıkarlarının birbiriyle uzlaşmaz karşıtlıklar barındırması birinin çıkarına olan şeyin, her zaman diğerinin zararına olmasını gerektirir.

Menofis, ezilen sınıftan biri olarak, Mısır'da Tanrı-kral olarak görülen, yönetici sınıfın temsilcisi konumundaki Firavun'dan birlikte çalıştığı duvarcılarının kendisinin hakkını, yaptığı işin karşılığını istemektedir. Metinde bu durum, yukarıda bahsettiğimiz sınıf mücadelesinin bir parçası olarak işlenmiştir. Menofis'in işi bırakma karşılığında ücretini alabilmesi onun sadece kendisi için değil, ait olduğu sınıf için bir kazanım olacak ve Firavun'un ait olduğu yönetici sınıfa karşı bir tehlike oluşturacaktır. Böylece yazar, Menofis ile Firavun'u sınıfsal konumları açısından karşı karşıya getirerek Firavun ile Menofis arasındaki ilişkiyi sınıfsal bir zemine oturtmuş, Menofis'i de hakkını arayan bir karakter olarak şekillendirmiştir.

Menofis'in sınıfsal konumu gereği karşı karşıya geldiği bir başka karakter Zeliha'dır. Menofis, Firavun'un onu ve arkadaşlarını ölümle cezalandırmaya karar vermesinden sonra, hakkını istemek için Zeliha'ya gider. Zeliha'nın kocası Potifar ölmüştür ve Zeliha onun varisi olarak bütün mal varlığını devralmıştır. Menofis çalıştıkları karşılığında ödenmemiş olan ücreti, kocası öldüğü için Zeliha'dan ister.

Zeliha Menofis'e hakkını vermeyi kabul etmiş olsa da aralarındaki sınıfsal farka dikkat çekildiği görülmektedir. Konuşmanın bir aşamasında Zeliha Menofis'e "Bana düşman mısın?" diye sorar. Menofis, "Sana, Zeliha'ya... Hayır... fakat... fakat, sen de içlerinde... seninkilere düşmanım" (Nâzım Hikmet, 2013: 214) diye cevap verir. Burada Menofis'in meseleyi sınıfsal olarak algıladığı vurgulanır.

Menofis Zeliha'ya kişisel olarak değil, ama onun temsil ettiği yöneticiler sınıfına düşmandır.

Bir başka yerde, Menofis Zeliha'dan hakkını istediğinde Zeliha “Tuhaf şey... Tuhaf şey...” (Nâzım Hikmet, 2013: 210) karşılığını verir. Bu sözün yönetici sınıfa ait bir ifade olduğu Zeliha'nın kendisi tarafından vurgulanır. Yusuf Zafanat-Paneah olduktan sonra bu söz öbeğini kullanmış, Zeliha ona “Böyle demesini ondan [Firavun'dan] mı öğrendin?” diyerek Firavun'a benzemesini eleştirmiştir. Daha sonra, hakkını isteyen Menofis'e kendisi aynı karşılığı verdiğinde, durumun farkına varır ve “Bak, ben de Firavun gibi konuşuyorum” diye ekler. Zeliha'nın karşısına hakkını isteyen biri çıktığında bu karşılığı vermesi tesadüf değildir; yazar, bu yolla Yusuf yönetici olduktan sonra onu beğenmeyen ve onun köle halini seven Zeliha'nın da sınıfsal çıkarı söz konusu olduğu zaman kendisini ezilenlerin karşısında konumlandırmasına dikkat çeker.

Zeliha ile Menofis arasında yaratılan bu çatışmanın bir yönü Yusuf'un da meseleye dâhil olmasıyla boyutlanır. Menofis çıkarken Yusuf arkasından değneğini atmak ister, Zeliha bağırıp Menofis'i uyarmak istese de vazgeçer. Cariye Menofis'i yere eğerek onu kurtarır. Menofis kendisini kurtaran kişinin cariyeye olduğunu anlayınca “belli” ifadesini kullanır. Burada cariyeye ile Menofis'in sınıfsal konumlarının aynılığa dikkat çekilmekte, cariyenin bir köle olduğu için Menofis'e sahip çıktığı vurgulanmaktadır.

Benzer bir ittifak da Zeliha ile Yusuf arasında yapılmış olur. Menofis Yusuf'u yere serip diziyle boğazını sıkıştırınca Zeliha cariyeye dışarıdan yardım çağırması yönünde emir verir. Zeliha her ne kadar Yusuf'tan nefret ediyor olsa da sınıfsal konumu gereği Yusuf'un yanında yer almış ve Menofis'i başına değnek geleceği yönünde uyarmamış, Menofis Yusuf'u yere serip boğazını sıkıştırınca kendisine de benzer bir şey yapabileceği için korkmuştur. Cariye ise Menofis'le kurduğu ittifakı devam ettirir ve Zeliha'nın emrine uymayarak Menofis'e bir kez daha yardım eder. Menofis cariyeye “İstersen gel bizimle. Bizimle yarı aç yarı tok gezersin ama kölelikten kurtulursun” (Nâzım Hikmet, 2013: 215) diyerek duvarcılardan oluşan gruba katılma çağrısı yapar. Cariye onun önerisini kabul eder ve Menofis'le birlikte

saraydan ayrılır. Böylece sınıf içi ittifaklar yapılmış, Yusuf ile Zeliha, Menofis ile cariyeye sınıfsal çıkarları ortak olduğu için birlikte hareket etmişlerdir.

Menofis son olarak Yusuf'un karşısına ambar yağmalayanların elebaşı olarak çıkar. Yusuf ambarların yağmalandığı haberini getiren subaya, tüm yağmacıların yakalanması, evlerine gidilip eşlerinin, çocuklarının ve ihtiyaçlarının öldürülmesi emrini verir (Nâzım Hikmet, 2013: 221). Menofis yakalanmış ve elleri kelepçelenmiş bir şekilde Yusuf'un karşısına çıkarılır. Yusuf Menofis'i asıp etlerini kuşların yemesiyle cezalandırmayacağını, yanına gelecek olan kardeşleri ve babasının yüzü suyu hürmetine onun canını bağışladığını, ama yaşamına karşılık ondan bedenini istediğini söyler. Menofis'i kendisine köle yapmak istemektedir. Menofis, Yusuf'a köle olmayı kabul etmez. Ve orada bulunan halka seslenir:

Kimin ekmeğini kime veriyorsun, Yusuf? (*Birdenbire arkaya, halka döner.*)
Burada bu adam oturmuş, etrafında kâtipleri, muhafızları, kimin ekmeğini, kimin buğdayını kime veriyor? Ambardakiler, ekmekler, buğdaylar ve yiyecekler kimin toprağından ve bahçesinden, kimin elleriyle ekildi, biçildi ve toplandı? [...] Kavmin kendi ekmeğine, kendi buğdayına bedel kendini satması nedir? [...] Niye ambarları yağma etmiyorsunuz?(Nâzım Hikmet, 2013: 232).

Menofis'in halkı isyana teşvik eden bu sözleri karşısında Yusuf muhafızlarına Menofis'i susturmaları emrini verir ve Menofis'in asılacağını, etlerini kuşların yiyeceğini söyler. Menofis yaralıdır, ölmeden önce Yusuf'a son sözlerini söyler: "Haydi gidelim, kuşlar etimi yesin. Halbuki yaşamak güzel şey. [...] Halbuki, yaşamak, ölmek... Ölmek yaşamak, Yusuf, sen de ben de binlerce yıl yaşayacağız daha. Firavun ve Rab seninle olsun Yusuf, hayat benimledir." (Nâzım Hikmet, 2013:235).

Alt metinde olmayan Menofis kişisi, ana metinde Yusuf'a ve onun eylemlerine yüklenen değerlerin dönüştürülmesiyle paralel olarak oyuna eklenmiş bir oyun kişisidir. Alt metinde doğruluğun ve iyinin taşıyıcısı, İbrani kavminin kurtarıcısı olan Yusuf'un ana metinde zalim bir yöneticiye dönüşmesi, zulmün karşısında duran bir olumlu kahramanı beraberinde getirir.

Yazarın bağlı olduğu toplumcu gerçekçi sanat anlayışı, daha iyi bir dünyanın yaratılabileceğine olan inancı pekiştiren, insan iradesini ve insanın iyiye ve doğruya olan istencini geliştiren olumlu kahramanlar yaratır. Berna Moran toplumcu gerçekçi

sanat anlayışının öngördüğü olumlu kahramanı şöyle tanımlar: “Olumlu kahraman karşılaştığı türlü güçlükleri yener, yardım etmek istediği insanlar içinde, düştüğü yalnızlığa katlanarak tarihin kendisine verdiği görevi yerine getirir” (Moran, 2005: 61)

Menofis, materyalist felsefenin temel ilkelerine göre ölümden sonraki yaşam yerine bu dünyayı ve insan iradesini önceleyişi, yönetici sınıfa karşı verdiği hak alma mücadelesi ve açlığa son vermek için ambarları yağmalama işini örgütlemesiyle toplumcu gerçekçi sanatın öngördüğü olumlu kahraman tipolojisini yansıtmaktadır.

Menofis’in son sözleri Yusuf ile Menofis arasındaki mücadelenin binlerce yıl daha süreceğinin ifadesi olur. Oyunun adının *Yusuf ile Menofis* olması da burada anlam kazanır. Yusuf ezen sınıfın, Menofis ise ezilenlerin temsilcisidir. Toplumlar tarihi bir sınıf mücadeleleri tarihi olduğuna göre, sınıfsız bir toplum kurulana kadar ezenler ve ezilenler, Yusuf’lar ve Menofis’ler hep olacaktır. Yazar, devlet geleneğinin yerleşmiş olduğu ve tanrı-kral Firavunların mutlak söz sahibi olduğu, Firavun’a karşı gelmenin Tanrıya karşı gelmek anlamına geldiği bir çağda, Yusuf’un karşısına Menofis gibi bir oyun kişisi çıkararak egemenlerin zulmüne karşı durmanın her zaman mümkün olduğunu anlatmaktadır.

3.5. SONUÇ

Nâzım Hikmet’in, Torah’tan aktarım yoluyla *Yusuf ile Menofis* oyununa taşıdığı Yusuf kıssasının geçirdiği dönüşümü ana metinsel düzlemde incelediğimiz bu bölümde, kölelikten muktedirliğe yükselen bir dinî figür olarak bilinen Yusuf’un hikâyesinin, yazarın Marksist dünya görüşüne uyumlu biçimde dönüştüğünü tespit ettik.

Yahudi, Hristiyan ve İslam dinlerinin peygamber olarak kabul ettiği Yusuf’un bir köle olarak Mısır’da bulunduğu dönemde iktidara yükselmesi, Torah ve Kur’an-ı Kerim’deki Yusuf bahsinde Yusuf’un Allah tarafından seçilmiş olmasıyla ilişkilendirilerek dinî öğretinin vermek istediği mesajı öne çıkaran bir perspektifle olumlanmaktadır. Nâzım Hikmet ise, Yusuf’un köle olarak getirildiği Mısır’da

yöneticilik kademesine kadar yükselmesini tarihsel materyalist bakış açısıyla *olumsuz* bir durum olarak görmektedir. Tarihsel materyalizme göre, devlet aygıtı sınıflı toplumlarda, egemenlerin çıkarlarını korumak için ortaya çıkmış, egemen sınıflara hizmet eden, toplumsal yaşayışı egemen sınıfların çıkarlarına göre düzenleyen bir araçtır (bkz. Althusser, 2003) Yazar, kölelikten iktidara giden yolda Yusuf'u yücelten dinî metinlerin aksine, onu kendi dünya görüşüne göre ezilen sınıfın içinden, ezen konumuna doğru giderek alçalan bir seyirde karakterize eder.

Metnin bu seyri takip edebilmesi için, “korkunç derecede realist” (Nâzım Hikmet, 2002: 405) olarak tabir ettiği Torah'taki Yusuf kıssasını esas alır. Torah'taki anlatı Kur'an-ı Kerim'e göre, Yusuf'u daha az idealize eden, peygamberlik vasıflarını fazla öne çıkarmayan, Yusuf'un buğdayları satmasını bir köleleştirme edimi olarak sergileyen bir niteliğe sahiptir. Torah metninin sağladığı bu zemin üzerinde, ana metin alt metnin temel izleğini takip eder. Yusuf'un kardeşleriyle ve babasıyla olan ilişkisinden, rüya yorumlamasına, Mısır'da yönetici olmasına, buğdayları satmasına, kardeşlerine kavuşmasına kadar alt metnin akışı takip edilir. Ancak, yazar, mitik unsurlarla iç içe geçmiş olan Torah anlatısını, hikâyenin yaşandığı tahmin edilen dönemin tarihsel bilgileriyle birleştirerek tarihsel ve sınıfsal bir zemine oturtur. Yusuf'un Mısır'a gittiği dönemde, Mısır'da hâkim olan gücün istilacı Hiksos topluluğu olduğu bilgisine dayanarak, Yusuf'u, bu istilacı güçle işbirliği yapan Firavun hükümdarlığının bir parçası haline getirir.

Yazar, metinde Yusuf'a bağlı geliştirilen durum ve eylemlerin hepsine yüklenen anlamları dönüştürür ve onu çıkarıcı, kurnaz, pragmatist bir kişi olarak çizer. Bu kişilik özelliklerini Yusuf'a alt metindeki bilgilerle ilişki kurma yoluyla kazandırarak, alt metindeki dinî motiflerle birlikte Yusuf'un seçilmişliğini imleyen ifadelerin altını oyar. Metne eklediği yeni olay ve bölümlerle, alt metindeki kıtlık olgusunun anlamını tarihsel materyalist bakış açısıyla dönüştürür. Kıtlık olgusunu sınıfsal perspektiften ele alarak, sınıfsal eşitsizliğin bir sonucu olarak gösterir. Yusuf'un bolluk yıllarında halkın ürettiği bütün buğdayları toplaması, kıtlık yıllarında bedel karşılığında satması, kıtlığın yiyecek maddesinin yetersizliğinden değil, servetin iktidarın elinde toplanmasından kaynaklandığının göstergesi olur. Ambarları yağmalayanların cezalandırılma biçimi, Yusuf'un kardeşlerine kavuşması,

karısı kıtlıktan ölmüş olan ihtiyar, kıtlığın sınıfsal anlamının ve Yusuf'un yönetici sınıf içindeki konumunun belirginleştirildiği bölümlerdir. Yusuf, egemen sınıfların çıkarlarını korumak üzere devlet aygıtının parçası olan, kendi kavmine ihanet eden bir yönetici olarak karakterize edilir.

Metinde büyültme unsuru olarak yer alan Zeliha karakteri Yusuf'a hissettiği tutkuyla okurun karşısına çıkar. Yusuf'un alt metinde erdemli bir davranış olarak gösterilen Zeliha'yla yatmaması, ana metinde Yusuf'un ikbal ve iktidar hırsını anlatmada bir araç olarak kullanılırken, Zeliha açısından ise Yusuf'a duyduğu tutkuyu güçlendiren, onu bu tutkunun kölesi haline getiren bir olay olarak işlenir. Alt metinde yer almayan cinsel çağrışimli imgelerle anlatılan bu ilişki, Zeliha'yı Yusuf'un halkı köleleştirme edimine ortak eden bir anlamsal dönüşümle sonuçlandırılır.

Metindeki başka bir büyültme unsuru Menofis kişisi ve ona bağlı olarak geliştirilen olaylardır. Menofis, oyunun başında, Yusuf'un zindan hayatının içinde erdemli bir karakter olarak okura tanıtılır ve daha sonraki sahnelerde ezilen sınıfları temsil eden bir karakter olarak biçimlendirilir. Metinde baş kahraman olarak yer alan Yusuf'un egemen sınıfın bir temsilcisi olarak olumsuz değerlerle donatılması, sınıfsal olarak onun karşısında konumlanan olumlanan bir karakterin metne eklenmesi metinde, Mısır'da kölecilik toplumsal ilişkilerin belirleyici olduğu bir çağda sınıf mücadelesinin Yusuf ve Menofis nezdinde görünür olmasını beraberinde getirir. Menofis'in hakkını arayan, egemenlerin karşısında boyun eğmeden haklılığını savunan kişiliği, onun dünyayı materyalist bir perspektiften kavrayışıyla temellendirilerek Menofis'e sınıfının öncüsü olma niteliği kazandırılır.

Böylece ana metin sınıfsal çelişkilerin ön plana çıktığı, Menofis nezdinde ezilen sınıfların olumlu, Yusuf ve Zeliha nezdinde yönetici sınıfın olumsuz niteliklerle yansıtıldığı bir anlamsal bütünlük kazanır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

***FERHAD İLE ŞİRİN* OYUNUNDA TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA YENİDEN YAZMA**

Nâzım Hikmet'in toplumcu gerçekçi yaklaşımla kaleme aldığı *Ferhad ile Şirin* oyununun Genette'in ana metinsel dönüşüm ve metinlerarasılık kavramlaştırmaları bağlamında ele alınacağı bu bölüm "*Ferhad ile Şirin*'in Kaynakları", "*Ferhad ile Şirin* Halk Hikâyesinin Temel Bölümleri", "*Ferhad ile Şirin* Oyununun Temel Bölümleri", "*Ferhad ile Şirin* Oyununda Ana Metinsel Dönüşümler ve Metinlerarası" ve "Sonuç" olmak üzere beş kısımdan oluşacaktır.

"*Ferhad ile Şirin*'in Kaynakları", kısmında “*Ferhad ile Şirin*” hikâyesinin kaynakları açıklanacak, halk hikâyesi ve mesnevi olarak yüz yıllar boyunca defalarca yazılmış olan bu hikâyenin, ana metne nasıl taşındığını inceleyebilmek için alt metin belirlenecektir.

"*Ferhad ile Şirin* Halk Hikâyesinin Temel Bölümleri" ve "*Ferhad ile Şirin* Oyununun Temel Bölümleri" kısımlarında alt metnin ve ana metnin temel bölümleri ortaya koyulacaktır.

"*Ferhad ile Şirin* Oyununda Ana Metinsel Dönüşümler ve Metinlerarası" başlıklı bölümde *Ferhad ile Şirin* oyunu, Genette'in ana metinsellik ve metinlerarası olarak kavramlaştırdığı ilişkiler çerçevesinde incelenecektir.

Son olarak "Sonuç" kısmında incelemenin değerlendirilmesi yapılacaktır.

4.1. FERHAD İLE ŞİRİN'İN KAYNAKLARI

“*Ferhad ile Şirin*” anlatısı “*Hüsrev ile Şirin*” anlatısının bir parçası olarak ortaya çıkar. Her iki anlatı da İslâm edebiyatında asırlarca işlenmiş ve pek çok şair tarafından ele alınmış konulardır (Tekin, 1996: 1). Gönül Alpay Tekin *Hüsrev ü Şirin* mesnevisinin başkişileri Hüsrev, Şirin ve Ferhad'ın tarihî kişilikler olduğunu öne

sürer (Tekin, 1996: 1-13). Bu kişiler hakkında bilgi veren en eski kaynak Taberî tarihidir (Erkal, 1997: 51; Tekin, 1996: 1). “Husrev ü Şirin” anlatıları Sasani hükümdarı Perviz bin Hürmüz II’nin (596-628) hayatı etrafında gelişen olayları konu alır ve “birçok rivayet ve efsanelerle uzun müddet beslenerek, bir çığ parçası gibi büyü[r], geli[ir] ve Firdevsi’ye kadar gel[ir]” (Tekin, 1996: 15). Firdevsi, *Şehname*’de konuyu Hüsrev Perviz II’nin hayat hikâyesi olarak bir bölüm şeklinde ele alır (Tekin, 1996: 15-6). *Şehname*’den sonra konuyu edebiyatta çok önemli bir yer tutacak, kendinden sonra gelecek şairleri etkileyecek ve peşinden sürükleyecek şekilde ölümsüzleştiren Nizamî’nin *Hüsrev ü Şirin* mesnevisi olur (Tekin, 1996: 20). Bir diğer önemli eser, Emir Hüsrev Dihlevî’nin *Şirin ü Hüsrev* mesnevisidir. Bu iki eserde de hikâyenin temelinde Hüsrev ve Şirin’in aşkı yer almakta, Ferhad’a ise Şirin’e ilk görüşte âşık olan ve aşkı için Bîsütun dağına delmeye çalışan bir nakkaş olarak yer verilmektedir. Gökhan Tunç, Ferhad’ın mesnevilerde aşkına karşılık bulamayan bir nakkaş olarak çizilmesinin şairleri etkilediğini ve bunun “Ferhad ü Şirin” mesnevilerinin oluşmasına zemin hazırladığını belirtir (Tunç, 2011: 20).

İki önemli “Husrev ü Şirin” mesnevisinden sonra, Ferhad’ı esas karakter olarak işleyen metinler ortaya çıkar. İlki “Ferhadnâme” adıyla basit bir aşk hikâyesi halinde Ârifî tarafından kaleme alındıysa da hikâyenin asıl yaratıcısı Çağatay şairi Alî Şîr Nevaî olur. “Nevaî, tarihî kaynakları gözden geçirip, halk efsanelerini toplayarak birinci bölüme bir masal havası katmış, ikinci bölümde de Ferhad’ın tasavvufî aşkla süslenen olağanüstü aşkını efsaneleştirmiştir” (Erkal, 1997: 55). Nevaî’nin *Ferhad ü Şirin*’inde Ferhad artık bir nakkaş değil, Çin fağfurunun oğludur ve hikâye Şirin’e âşık iki asilzadenin birbirleriyle mücadelelerini anlatan bir metin halini almıştır.

“Husrev ü Şirin” ve “Ferhad ü Şirin” mesnevileri 12. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar gerek İran edebiyatında gerekse Türk edebiyatlarında pek çok şair tarafından tekrar tekrar işlenmiştir.

Klasik edebiyatta yukarıda anlattığımız seyri izleyen hikâyenin, yazılı metinler—yazmalar, taş baskılar ve halk kitapları—yoluyla sözlü edebiyata geçtiği düşünülmektedir (bkz. Özarslan, 2006: 38; Türk Dünyası Edebiyat Tarihi: 350) . Pertev Naili Boratav Ferhad ile Şirin konusunun Türk halk edebiyatında hayal

oyununda ve halk hikâyeciliğinde işlendiğini belirtir (Boratav, 1964: 566). Halk hikâyeciliğinde genelde trajik sonla biten hikâyeye Karagöz oyununda sevgililerin muratlarına ermeleri ile son bulur (Boratav, 2002: 87-88).

Metin Özarslan, Ferhad ile Şirin halk hikâyelerini incelediği çalışmasında dokuz yazma, otuz iki taş baskı, on üç tane halk kitabı tespit etmiştir. Yazmalar halk hikâyelerinin en eski yazılı halini bize sunmaktadır (bkz: Özarslan, 2006: 18-27). Özarslan yazıya geçirilme tarihi tespit edilebilen bir yazmanın 1261 (Miladi 1845) yılına ait olduğunu söylemektedir (Özarslan, 2006: 21), diğer yazmaların yazıya geçirilme tarihi ise bilinmemektedir (bkz. Özarslan, 2006: 19-22). Taş baskılar mesnevi şeklinde işlenen Ferhad ile Şirin konusunun kısaltılmış, resimli ve resimsiz olarak basılmış halidir. Özarslan hikâyenin taşbaskılar yoluyla halk arasında yayılmaya başladığını ifade eder (Özarslan, 2006: 22). Ferhad ile Şirin hakkında yazılan halk kitapları ise taşbaskılar esas alınarak yazılmıştır (Özarslan, 2006: 27). Bunlar kaynağını taş baskılardan almakla birlikte belirli bir kişi tarafından kaleme alınan telif eserlerdir.

Çalışma metnimiz olan *Ferhad ile Şirin* oyununun alt metinlerle ilişkisini değerlendirirken asırlardır tekrar tekrar yazılmış olan “hikâyenin” hangi versiyonunu “alt metin” olarak ele alacağımızı belirleme gerekliliği doğdu. Gökhan Tunç *Çağdaş Mesnevinin Peşinde: Nâzım Hikmet’in Ferhad ile Şirini ve Sezai Karakoç’un Leyla ile Mecnun’u Ferhad ile Şirin* isimli çalışmasında oyunun temel motifleri ve olay örgüsü ile halk hikâyelerindeki ve mesnevilerdeki motifleri ve olay örgüsünü karşılaştırmış ve Nâzım Hikmet’in halk hikâyelerinden yola çıkarak oyunu yeniden yazdığı tespitine ulaşmıştır. Ayrıca Nâzım Hikmet’in sosyalist bir yazar olarak, yönetici sınıfın edebî geleneği içinde yer alan mesnevi türünü değil, halk edebiyatına ait bir türü seçmiş olmasının daha akla yakın olduğunu belirtmiştir (Tunç, 2011: 68). Bu gerekçelerle halk hikâyelerinden bir yazma ve bir taşbaskı nüshanın temel alınması uygun görüldü. Yazma nüsha, mevcut “Ferhad ile Şirin” hikâyeleri arasındaki en eski tarihli metin olması dolayısıyla alt metin olarak seçildi. Hikâyenin halk arasında yaygınlık kazanmasının taşbaskılar yoluyla olması, taşbaskıların halk kitaplarına kaynaklık etmesi dolayısıyla, taşbaskılardan birinin seçilmesi uygun

görüldü ve Metin Özarslan'ın kaynak olarak kullandığı taşbaskı metin bizim çalışmamıza da kaynaklık etti.

4.2. “FERHAD İLE ŞİRİN” HALK HİKÂYESİNİN TEMEL BÖLÜMLERİ

1. Horasan'da Ermen şehrinde MehmeneBanu adında bir kız padişah vardır. MehmeneBanu'nun Şirin adında bir kız kardeşi vardır. (Taşbaskıda yer diyor-ı Horasan'da acem ikliminde diye belirtilir. Hükümdarın adı Mehmene Banu'dur.) MehmeneBanu Şirin için kendi sarayının yanında bir köşk yaptırmak ister.

2. Mimarlar köşkü yapar. Nakışları usta bir nakkaş olan Behzad ve oğlu Ferhad yapar. On beş on altı yaşlarındaki Ferhad babasından mahir ve kâmilidir (Taşbaskıda Ferhad on beş yaşındadır). Behzad ile Ferhad nakış yaptıkları sırada Şirin Mehmene Banu ile birlikte köşkü gezmeye gelir. Şirin'in gözleri Ferhad'ın gözleriyle buluşur ve Şirin o anda Ferhad'a âşık olur.

3. Ferhad'ı görmemeye daha fazla sabredemeyen Şirin ertesi gün sabah erkenden bahçeye gider ve eline aldığı altın turuncu Ferhad'a atar. Turuncun nereden geldiğine bakarken, Ferhad da Şirin'i görür ve ona âşık olur.

4. Bir gün Şirin yine sabah erkenden Ferhad'ı görmeye gider ve bir altın limonu Ferhad'a atar. Ferhad Şirin'i görünce şaşırıldığından nakış kalemini düşürür. Şirin, bir gün yine dayanamayıp sabah vakti Ferhad'ı görmeye gider. Ferhad Şirin'i görünce bayılır ve Ferhad kendinde değilken Şirin onu yanaklarından öper, ona bir beyit yazıp bırakır. Ferhad uyanıp bu beyti görünce tekrar kendinden geçer. Kendine geldikten sonra evine gider ve Şirin'in tasvirini çizip yanına alır, her gün resme bakıp gönlünü eğlendirir.

5. Bu arada köşk tamamlanır. MehmeneBanu köşkü beğenmez ve mimarbaşından bir küçük köşk daha yapmasını ister (Taşbaskıda Mehmene Banu'nun köşkü beğenmediğine dair bir ifade yoktur). Mimarbaşı köşkü birkaç gün içinde bitirir. Sıra Ferhad ve Behzad'ın nakış işlerine gelir. Şirin'in dadısı Ferhad'la

Şirin arasındaki münasebeti fark eder. Yeni yapılan köşkün yapımı da biter. Nakkaşlar saraydan ayrılır.

6. Bir gün MehmeneBanu gezerken çok büyük bir taş görür. Cariyeler bu taşın altında bir kuyu olmasından şüphelenirler. Taşa kulaklarını dayayıp dinlerler, su sesi duyarlar. Hademeler taşı kaldırdıklarında içinde su olduğu anlaşılır. İdamlık bir mahpusa bu sudan içirip suyun zararlı olup olmadığını test ederler. Su şeker şerbetine benzemektedir. MehmeneBanu suyun etrafına bir havuz yaptırmak ister ancak kuyu ile sarayın arasında bir dağ olduğu için bu mümkün değildir. MehmeneBanu münadileri şehirde dolaştırıp, dağı delene ne muradı varsa vereceğini söyler. Ferhad dağı delmeye talip olur ve karşılığında sarayda kapı ağalığı ister, Mehmene Banu Ferhad'ın isteğini kabul eder. Ferhad için biri yüz, diğer iki yüz batman ağırlığında iki külüng yapılır ve Ferhad dağı delmeye başlar.

7. Şirin arada bir Ferhad'ı izlemeye gider. Ferhad bir rivayete göre kırk günde, bir rivayete göre bir yılda dağı delip suyu akıtır. MehmeneBanu Ferhad'ı fazladan ödüllendirmek ister ancak Ferhad kabul etmez. MehmeneBanu Şirin'e Ferhad'ı çok beğendiğini, eğer padişah olmasa kendisini Ferhad'a nikâhlayacağını söyler. Şirin bunları duyunca çok üzülür.

8. MehmeneBanu gezmek için köşke gitmek ister ancak Şirin bahane uydurarak onunla gitmez. Sonra da dadısından Ferhad'la buluşması için yardım ister. Dadı önce kabul etmez ancak sonra yanlarında olmak ve kimsenin görmeyeceği bir yerde olmak şartıyla onları buluşturur. Ferhad ile Şirin akşama kadar birlikte vakit geçirirler.

9. MehmeneBanu'nun köşke gittiği bir gün Şirin yine bahane uydurup onunla gitmez, Ferhad'la buluşur. Cariyelerden biri bunu MehmeneBanu'ya haber verir. MehmeneBanu bunu öğrendikten sonra cariyenin Ferhad'la Şirin'in buluştuğunu başkalarına da söylemesinden korktuğu için cariyeyi öldürtür. Şirin, Banu'nun cariyeyi öldürdüğünü öğrendikten sonra, bir süre bahane uydurmadan onunla gezmeye gider ancak bir seferinde dayanamaz ve sarayda kalıp Ferhad'la buluşur. MehmeneBanu durumdan şüphelendiği için fazla uzağa gitmeden geri döner ve

Ferhad'la Şirin'i görür. Ancak Şirin'e Ferhad'ı fazla övdüğünü, kabahatin kendisinde olduğunu düşünür. Ferhad'la Şirin'i ayırmak için Ferhad'ı zindana attırır.

10. Ferhad zindanda öyle çok feryat figan eder ki halkın huzuru kaçır. Ferhad şiirler yazıp zindandan dışarı atar. Gelen geçen bezirgânlar bunları alıp mecmualarına yazarlar. Şirin'in en sevdiği cariyesi Servinaz Ferhad'ın yazdığı şiirlerden bazılarını Şirin'e götürür. Ferhad zindanda bir saz ister ve bezirgânlara derdini anlatır.

11. Bir gün MehmeneBanu rüyasında Ferhad'ı salıvermezse helak olacağını görür. Bin altın vererek Ferhad'ı serbest bırakır. Ferhad bin altını fakirlere dağıtır ve dağlara doğru gider. Hayvanlar ve canavarlar onu karşılar. Ferhad yağmurdan ve kardan korunmak için kendisine bir mağara yapar. Bir gün şehre inip kendisine nakış boyaları alır ve mağaranın duvarına Şirin'in resmini yapar.

12. Ferhad Şirin'in hayalini görür ve gidip Şirin'i görmeye karar verir. Hayvanlarla birlikte Şirin'in evinin önüne gider. Ferhad'ı gören Şirin bayılır. Behzad, Ferhad'ın Şirin'in yanına gittiğini haber alır ve oğluyla konuşup onu geri dönmeye ikna etmeye çalışır. Ferhad babasıyla gitmez.

13. Bir gün Hürmüz Şah ava çıkar. Ferhad'ın hüznü sesini duyar, adamlarını onu alıp getirmeleri için gönderir. Ferhad'ın kim olduğunu öğrenince, onu Şirin'le evlendireceğine dair söz verir. Ferhad'ı sarayına götürür. Yıkar, paklar, Ferhad eski haline geri döner. Hürmüz Şah MehmeneBanu'ya Şirin'i Ferhad'a istediği bir name gönderir. Şirin'i vermezse zorla alacağını, bu yüzden kötülüğe gerek kalmadan Şirin'i çeyiziyle birlikte göndermesini ister. MehmeneBanu nameyle gelen bu teklife çok kızar ve Hürmüz Şah'a savaş ilan eder. Karşılıklı savaş hazırlıklarına başlarlar.

14. Savaş başlar. İki taraftan savaşçılar meydana girerler. İlk gün kimse üstünlük sağlayamaz. Sonraki üç gün MehmeneBanu'nun savaşçıları üstün gelir. Beşinci gün Ferhad meydana girer. MehmeneBanu Ferhad'ı görünce savaşçılarına, Ferhad'ı sağ getirmelerini, getiren olursa Şirin'i ona vereceğini söyler. O gün Ferhad karşısına geçen yedi pehlivani yener. Korkudan, başka kimse Ferhad'ın karşısına çıkamaz. Gece Ferhad'a, rüyasında bir pir gelip savaş talimleri yaptırır. Ertesi gün

Filsüvar'la karşılaşan Ferhad onu da yener. Hürmüz Şah MehmeneBanu'ya savaşı bitirmek için bir name gönderir, Şirin'i bir ata bindirip göndermesini ister. MehmeneBanu nameye çok sinirlenir ve savaşa devam etme çağrısı yapar. Savaşa üç gün ara verme, dördüncü gün yeniden başlama kararı alınır. Bu kez Hürmüz Şah'ın oğlu Hüsrev Şehzade savaşa girer. MehmeneBanu'nun bütün pehlivanlarını yener.

15. Hürmüz Şah'ın savaşçılarıyla başa çıkamayacağını anlayan MehmeneBanu bir cadı çağırmaya karar verir. Azraka Cadı, Hürmüz Şah'ı yenmeyi başaramaz. Şapur Hindî adlı bezirgan Şirin'in güzelliğini Hüsrev'e anlatır ve Hüsrev Şirin'i görmeden ona âşık olur. Ertesi gün Hüsrev Şehzade Tantana cadı ile karşılaşır. Cadı onu sihir yoluyla ayı şekline sokar ve Hüsrev MehmeneBanu'nun zindanına götürülür. Hürmüz Şah Hüsrev'i kurtarmak için MehmeneBanu'ya gece baskını düzenler. Cadılar öldürülür, Hüsrev kurtarılır, Şirin Hürmüz Şah'ın sarayına getirilir.

16. Hüsrev Şehzade dadısına Şirin'e âşık olduğunu söyler. Dadısı Hüsrev'e Şirin'i gösterir. Şirin'i gördükten sonra aşkı katmerlenen Hüsrev Şehzade babasının divanına gitmeyince babası ne olduğunu merak eder ve Hüsrev'in Şirin'e âşık olduğunu öğrenir. Hürmüz Şah vezirinden bu duruma bir çare bulmasını ister. Vezir Bahtigân, Ferhad'dan delinmesi imkânsız olan bir dağı delmesini istemeyi önerir. Şah öneriyi kabul eder ve Ferhad'a dağı deldiği takdirde Şirin'le evlenebileceğini söyler.

17. Hürmüz Şah Şirin'in emrine cariyeler verir. Bunlardan biri Gülbeyaz adında, Şirin'e yarenlik eden bir cariyedir. Gülbeyaz Şirin'le Ferhad arasında habercilik yapar. Bir gün Gülbeyaz, Şah'ın karısı aracılığıyla Şah'tan Şirin'le birlikte Ferhad'ı izlemeye gitmek için izin alır. Birlikte Ferhad'ı izlemeye giderler.

18. Şah da Ferhad'ı izlemeye gider. Onun dağı delişine hayran olur ve ona acır. Şirin'i tekrar Ferhad'ı görmesi için onun yanına gönderir. Ferhad uyurken bir pîr kendisine Şirin'in yanına gelmekte olduğunu haber verir. Ferhad uyandığında Şirin'i yanında bulur. Ferhad'ın yanından dönerken Şirin'in atının ayağı kırılır. Şirin bu durumu uğursuzluk sayar. Aynı gece rüyasında bir kancığın Ferhad'ın üstüne atıldığını görür. Ferhad için çok endişelenen Şirin, Ferhad'ın yanına gider. Ferhad

rüyasında Şirin'in geldiğini görür, uyanır. Birbirlerine rüyalarını anlatırlar. Ferhad Şirin'e üzülmemesini, üç gün içinde suyu akıtacağını söyler.

19. Hürmüz Şah Şirin'le Ferhad'ın durumlarını haber almaktadır. Hüsrev'in dadısını çağırıp Hüsrev'in bu sevdadan vazgeçmesini, Ferhad'la Şirin'e verdiği sözü tutmak istediğini söyler. Dadısı bunun mümkün olmadığını, eğer Şirin'le Ferhad'ı evlendirirse Hüsrev'in kendisini helak edeceğini, bu durumdan kurtulmak için Ferhad'ı ortadan kaldıracabileceğini söyler. Şah, dadının bu önerisini kabul eder.

20. Dadı bir tas helvayı alıp Ferhad'ın yanına gider. Helvanın Şirin'in helvası olduğunu söyleyince kendini kaybeden Ferhad kendisini öldürür. Haber saraya ulaşır, Ferhad'ın helvası yapılır. Gülbeyaz ağlayarak helvayı Şirin'e götürür. Şirin Ferhad'ın öldüğünden emin olmak için ertesi gün dağa gider. Orada Ferhad'ın cansız bedenini görür ve kabzasını Ferhad'ın üstüne koyarak Ferhad'ın üzerine düşer, kendini öldürür.

21. Bir rivayete göre cesetlerin yanına giden dadıyı bir arslan parçalar. Şirin'le Ferhad'ın cansız bedenleri yan yana gömülür. Ferhad'ın kabrinde kızıl, Şirin'inkinde ak gül biter. Her sene güller büyüüp birbirine kavuşacağı sırada aralarında bir karaçalı biter, güllerin kavuşmasını engeller. Şirin'in vasiyeti üzerine kıyafetleri MehmeneBanu'ya gönderilir. MehmeneBanu elbiselerle kırk gün yas tutar ve elbiseleri hazineye koyar.

4.3. FERHAD İLE ŞİRİN OYUNUNUN TEMEL BÖLÜMLERİ

1. Şirin hastadır. Arzen şehrindeki bütün hekimler Şirin'i iyileştirmek için uğraşırlar ancak kimse başarılı olamaz. Bir gün bir yabancı gelir. Herkesin aklından geçenleri okumaktadır. Mehmene Banu'ya Şirin'i iyileştirmek için üç şart koşar. Üçüncü şartı Mehmene Banu'nun güzelliğini kardeşi için feda etmesidir. Şirin'e can verecek olan Mehmene Banu'nun güzelliğidir. Mehmene Banu kardeşi için güzelliğini feda eder. Şirin iyileşir.

2. Şirin için bir köşk yapılmaktadır. Köşkün yapı işleri bitmiş, nakışları ise Behzad Usta, Usta'nın oğlu Ferhad ve Mehmene Banu'nun dadısının oğlu Şerif tarafından yapılmaktadır. Ferhad nakışta, yeni renkler üretmede ustadır. Genç yaşına rağmen ustalığı babasından almaya yaklaşmıştır. Çalışkan, azimli ve emekçidir. Dört gün dört gece uyumadan nakışlarını bitirir.

3. Mehmene Banu Şirin'le birlikte Şirin için yapılan köşkü gezmeye gelir. Orada Ferhad'la karşılaşırlar. Mehmene Banu da Şirin de Ferhad'ın güzelliğine hayran olur. Mehmene Banu Ferhad'ı saraya “baş nakkaş” tayin eder. Biraz sonra Ferhad'la Şirin karşılaşır. Ferhad köşk için yaptığı nakışları seyre dalmıştır. Şirin kendisini görmesi için ona dalından kopardığı bir elmayı fırlatır. Ferhad Şirin'i görür, ona sarılır ve onu gerdanından öper.

4. Şirin'le Ferhad dadının yardımıyla sarayda gizlice buluşurlar ve kaçmaya karar verirler. Ertesi sabah kaçtıkları anlaşılır ve arkalarından atlılar gönderilir; yakalanırlar. Mehmene Banu Şirin'i cezalandırmaz. Ferhad'a Şirin'le evlenebileceğini söyler ancak bunun için delinmesi neredeyse imkânsız olan Demirdağ'ı delmesini şart koşar. Demirdağ'ı delmeden Şirin'in yüzünü göremeyecektir. Ferhad, Mehmene Banu'nun şartını kabul eder ve yüz batmanlık gürzüyle Demirdağ'ı delmeye başlar.

5. Ferhad Demirdağ'ı delmek için on yıl çalışır. Şirin'i on yıl boyunca hiç görmemiştir. On birinci yıla girerken Şirin gelir. Ablasının cezayı kaldırdığını, artık dağı delmesine gerek olmadığını söyler. Ama Ferhad, Mehmene Banu'nun bu önerisini kabul etmez. Artık dağı çamurlu akan sudan dolayı hastalıktan kırılan Arzen halkı için de delmek istemektedir. Şirin de onu beklemeye söz verir.

4.4. FERHAD İLE ŞİRİN OYUNUNDA ANA METİNSEL DÖNÜŞÜM VE METİNLERARASI

İnceleme metnimiz olan *Ferhad ile Şirin* oyunu, kendisinden önce yazılmış olan “Ferhad ile Şirin” halk hikâyesinin yenidenyazma biçimidir. Bu durumda, Genette'in ana metinsel dönüşüm başlığı altında ele aldığı biçimiyle *Ferhad ile Şirin*

oyunu bir B metni, “Ferhad ile Şirin” halk hikâyesi ise B metninin aktarım ilişkisi kurularak yeniden yazıldığı bir A metnidir. Başka bir biçimde ifade edersek yenidenyazma sonucu oluşturulan *Ferhad ile Şirin* oyunu *ana metin*, “Ferhad ile Şirin” halk hikâyesi ise yenidenyazma pratiğinde kendisinden aktarım yapılan *alt metindir*.

Halk hikâyesinde âşıkların kavuşamaması esas olduğu için olay örgüsü kavuşmayı engelleyen bir dizi olaydan meydana gelir. Dramatik metin ise çatışma unsuru üzerine kuruludur. Alt metindeki çatışma ögesi Ferhad’la Şirin’in birbirlerine âşık olmaları ancak kavuşmalarının engellenmesi ana metne ana çatışma unsuru olarak taşınır. Ana metne taşınan diğer belli başlı unsurlar şunlardır: Mehmene Banu’nun Arzen hükümdarı olması, Şirin’in onun kardeşi olması, Ferhad’ın ve babası Behzad’ın Şirin için yapılan köşkte nakkaş olarak çalışmaları, Ferhad’la Şirin’in birbirlerine ilk görüşte âşık olmaları, dadının onlara buluşmaları için yardım etmesi ve Ferhad’a Şirin’le evlenebilmesi için dağ delme şartının getirilmesi, Ferhad’ın dağı delmeye çalışması.

Yazar, *Ferhad ile Şirin*’le ilgili bir değerlendirmesinde, masal unsurunu fona aldığını, bu unsurun sembolik ifadesinden yararlandığını, ancak realist çalıştığını ifade eder (aktaran Şener, 2002: 71). Nâzım Hikmet’in “masal unsuru” olarak tarif ettiği halk hikâyesini takip ettiği yukarıda serimlediğimiz izlektir. Bu izleketrafında gelişen olaylarda sahneler yeni kişiler, ayrıntılar ve alt metinde bulunmayan bölümler eklenir. Eklenen bu unsurlarda kişiler arasındaki ilişkiler gerçekçi bir içerikle ele alınır. Böylece metin büyütülür. Metnin söz konusu biçimsel dönüştürüme uğratılması, yazarın ona alt metindekinden farklı bir anlam vermesi için yapılmıştır. Bu anlamın ortaya çıkması için alt metinde bulunmayan bölümlerin metne kattığı anlamı değerlendireceğiz. Alt metinde bulunan, ancak ana metne değişiklikler yapılarak taşınan unsurları da bu değişikliklerin sonucunda metnin kazandığı yeni anlamsal bütünlük çerçevesinde ele alacağız. Önce, alt metinde bulunmayan, ana metne eklenen bir unsur olarak Şirin’in hastalığı bölümünü ele alacağız. İkinci olarak metinde büyültme unsuru olarak yer alan, Ferhad’ın nakkaşlığının ve köşkün yapımında çalışanlar arasındaki ilişkilerin anlatıldığı bölümü ele alacağız. Ardından alt metinden ana metne taşınan ancak değiştirime

uğratılan ilk görüşte aşk, dadının âşıklara yardım etmesi, Ferhad'ın Şirin'e aşkı, Ferhad'ın dağı delmesi motiflerini değerlendireceğiz. Son olarak metnin anlamsal dönüşümüne katkı sağlayan farklı oyun kişilerinin sevme biçimlerini ele alacağız.

İnceleme, bu ana metinsel dönüşüm çerçevesinde yapılmakla birlikte, Genette'in *metinlerarası* başlığı altında ele aldığı Aktulum'un *ortakbirliktelik* ilişkileri olarak sınıflandırdığı yöntemlere de yer verilecek, ana metinsel dönüşümün gerçekleştirildiği alt metin dışında, bu çalışmanın ana metni olan *Ferhad ile Şirin* oyunun başka metinlerle kurduğu alıntı, gönderge gibi metinlerarası yöntemlere de yeri geldikçe değinilecektir.

4.4.1. Şirin'in Hastalığı: İki Kız Kardeş ve Fedakârlık

Alt metinde Şirin ile Mehmene Banu iki kız kardeş olarak yer alırlar. Mehmene Banu Sultan, Şirin ise onun kardeşidir. Oyun metninde Mehmene Banu ve Şirin arasındaki ilişki bir genişletmeye tabi tutulmuş ve alt metinde olmayan unsurlar olay örgüsüne eklenmiştir. Ferhad ile Şirin halk hikâyesinde, Şirin'in herhangi bir hastalığı olduğuna yer verilmemiştir fakat Nâzım Hikmet'in oyunun ilk tablosu neredeyse tümüyle Şirin'in hastalığına ayrılmıştır. Oyun, Münadi'nin okuduğu bir fermanla açılır. Fermanda hükümdar Mehmene Banu'nun Şirin'in hastalığını iyileştirecek birini aradığı duyurulmaktadır. Halk hikâyesinde de Mehmene Banu başka bir durum için münadileri şehirde dolaştırıp istediğini gerçekleştirene “her ne muradı varsa vereceğini” söyler. Halk anlatmasında padişahın şehirde münadiler aracılığıyla duyuru yaptırması unsuru ana metinde farklı bir durum için araçsal olarak kullanılır.

Şirin'in hastalığı bölümü “gerçekçi” bir içerikle işlenir. Mehmene Banu kardeşinin başucunda beklerken diğer oyun kişileri Vezir, Hekimbaşı, Münecim, Dadı, Servinaz onun yanında, isteklerini yerine getirmek için beklerler. Bu sahne, saray içi ilişkilerin serimlendiği bir içeriğe sahiptir. Diyalog sadece konuşmalar aracılığıyla değil, oyun kişilerinin düşüncelerinin dışa aktarımı yoluyla, “iç monolog” yöntemiyle kurulur. Kişiler içlerinden geçenlerin aktarılmasıyla gerçek

düşünceleriyle serimlenirler. Mehmene Banu kardeşi için üzülrken diğey oyun kişileri başka şeyler düşünmektedir. Vezir Mehmene Banu'nun güzelliğine olan hayranlığını ifade eden düşüncelere dalmıştır: “Bu ne güzel kadındır, ağlarken bile ne güzel. Hay Allah...” (Nâzım Hikmet, 2011: 61). Müneccim “Bilmez ki kardeşi ölmüş, ölmemiş, yıldızların umrunda değil” diye aklından geçirir. Bir yandan duruma uygun bir rubai uydurmaya çalışır. Hekimbaşı kellesini kurtarmanın peşindedir, Şirin'i iyileştiremediği için Mehmene Banu'nun kellesini vurduracağını düşünür. Saraydan kaçıp, Alizade'nin kervanıyla Hint'e gitme planı yapar. Servinaz'ın, Mehmene Banu'ya yelpaze tutmaktan kolu ağrımıştır. Açlığından, susuzluğundan, yorgunluğundan şikâyet eder. Mehmene Banu, bir yandan kardeşi için üzülmekte, bir yandan kendi kendine düşüncelere dalmaktadır. Aynı şey kendi başına gelse Şirin'in üzülp üzülmeyeceğini, tahta geçeceği için içten içe sevinip sevinmeyeceğini düşünür. Sinirlenip bağdırdıktan sonra “Sesinin kulağına çirkin gelmesini”, güzelliğini, aynaya baktıktan sonra “gözlerinin çok kızardığını” düşünür. Oyun kişilerinin düşünceleri ile eylemleri bir tezatlık içinde sunulur. Vezir, Hekimbaşı, Müneccim ve Servinaz gerçekte kendi dertlerine düşmüş olmalarına rağmen, eylemde Mehmene Banu'ya yardım etmeye çalışır görünürler. Mehmene Banu da bir yandan kardeşi için üzülrken diğey yandan dış görünüşünü düşünmeden edemez.

Yazar, oyun kişilerini birbiriyle ilişkileriyle, bu ilişkiler bağlamında zihinlerinde oluşan düşünceleriyle işleyerek gerçekçi bir tarzda ele alır. Burada sergilenen, ilişkilerin samimi olmayan bir biçimde yürütölüyor olmasıdır. Gökhan Tunç oyun kişilerinin aklından geçenlerin açığa vurulmasıyla yönetici sınıfın içten pazarlıklı olması durumunun somutlandığını ifade eder (Tunç, 2011: 26). Yazar, toplumcu gerçekçi sanat anlayışına uygun olarak, yönetici sınıf içinde yer alan kişileri içten pazarlıklı kişiler olarak yansıtarak, oyunda yer alan emekçi kişilerle aralarında bir karşıtlık yaratmanın zeminini hazırlamıştır.

Şirin, “Gelen” adında, herkesin düşüncelerini okuyabilen bir kişi tarafından iyileştirilir. Ancak bu kişi Şirin'i iyileştirmek için Mehmene Banu'nun güzelliğini kardeşine vermesini şart koşar. Mehmene Banu şartı yerine getirir, güzelliğini feda eder; yüzü, yaşlı ve yüzüne bakılmayacak kadar çirkin bir insan yüzüne dönüşür; vücudu ise taze ve diri kalır.

Gelen kişisi “olağanüstülük” içeren özelliklere sahip gibi görünse de, bu algının kırılması için onun ne münecim, ne hekim, ne şeytan, ne de Hızır (Nâzım Hikmet, 2011: 67) olduğu oyunda dile getirilir. Gelen kendisini “sadece insanların ne düşündüklerini anla[yan]” biri olarak tarif eder ve biraz zahmete girse herkesin bunu yapabileceğini dile getirir (Nâzım Hikmet, 2011: 67). Gelen’in, isminin belirsizlik taşıması, birden bire oyuna dahil olması, insanların ne düşündüğünü anlaması ve oyuna yön veren bir nitelik kazanması birlikte düşünüldüğünde onun yazarı temsil ettiği anlaşılmaktadır. Gelen’in herkesin düşüncelerini okuyabilmesi, eserini tanrısal bakış açısıyla kaleme alan yazarın karakterlerin duygu ve düşüncelerini anlatıcının ağzından işlemesine benzetilmektedir. Ayrıca Gelen kişinin Mehmene Banu’dan, kardeşini iyileştirmesi karşılığında yapmasını istediği üç şey dikkate alındığında, Gelen’in oyuna yön veren bir kişi olduğu görülmektedir. Gelen’in şartlarından biri Mehmene Banu’nun kardeşine güzelliğini vermesi, ikincisi kardeşine köşk yaptırması üçüncüsü de yanında bulunan Servinaz ve Hekimbaşı’nın ihtiyaçlarının giderilmesidir. Bunlar yazarın oyuna doğrudan yaptığı müdahaleler olarak okunabilir. Mehmene Banu’nun kardeşi için köşk yaptırması, Ferhad’la tanışmalarına olanak sağlayacağı için bir anlamda yazar, köşkün yapılmasını isteyerek Ferhad, Şirin ve Mehmene Banu’nun içine gireceği aşk sarmalının zeminini hazırlar.

Şirin’in hastalığı bölümü alt bölümde olmayan bir *genişletme* unsurudur. Bu bölümde, yönetici sınıf içindeki ilişkilerin gerçekçi bir tarzda sergilenmesiyle, söz konusu sınıf içi ilişkilerin yozlaşmış niteliğine dikkat çekilir. Mehmene Banu’nun hizmetinde çalışan saray görevlileri, onun üzüntüsüne ortak olan değil, kendi dertlerinin ya da keyiflerinin peşine düşen kişiler olarak çizilirler.

Şirin’in hastalığı, Mehmene Banu’nun güzelliğini ona vermesiyle sonuçlanır. Ana metinde yapılan bu genişletme, sadece trajik akışı ve dramatik olanın ihtiyaç duyduğu çatışmayı yaratmakla kalmaz halk anlatısında yer almayan bir fedakâr kız kardeş modelini de oluşturur. Ancak Mehmene Banu’nun yaptığı fedakârlık karakterin biçimlenmesi açısından bir kırılma noktasıdır. Mehmene Banu’nun sahip olduğu iki önemli şey vardır. Bunlardan biri güzelliği diğeri ise iktidarındır. Güzelliğini kaybeden ve dışı olmaktan uzaklaşan Mehmene Banu, eril olanla

ilişkilendirilen iktidara sarılır. Hiyerarşiyi kullanarak bir kadın olarak elde edemediği gücü iktidarla elde etmeye çalışır. Ferhad'ın, bireysel aşktan toplumsal aşka ve fedakârlığa doğru ilerleyen bir karakter sergilediği oyunda, Mehmene Banu karşıt bir şekilde fedakâr kişilikten yıkıcı bir iktidar kişisine dönüşecektir.

4.4.2. Ferhad, Şerif, Behzad ve İnsanın Doğayla İlişkisi

Metne eklenen ikinci bir bölüm, köşkün yapımında çalışanların arasındaki ilişkilerin serimlendiği tablodur. Ferhad babası Behzad'la birlikte köşkün nakış işlerinin yapımında çalışmaktadır. Şerif ve Ustabaşı onlarla birlikte çalışan iki oyun kişisidir. Derviş ve Müneccim, yazarın kendi düşüncelerini doğrudan iletebileceği araçsal kişiler olarak tabloya eklenmiştir. Alt metinde Ferhad'ın babası Behzad ile birlikte köşkün nakışlarını yaptığı belirtilir ancak onların köşkte çalışma süreci anlatılmaz. Sadece Ferhad'ın nakışta babasından mahir ve kâmil olduğu ifade edilir.

Ana metinde Ferhad'ın nakış işlerindeki ustalığı ayrıntılı olarak anlatılır. Nakışların Behzad, Ferhad ve Dadı'nın oğlu Şerif tarafından yapıldığı sahnede Ferhad'ın nakış işindeki ustalığı vurgulanır: “Çizgide Ferhad'ın elini tutacak yoktur... Durup durup icadeder... Şu saçakaltı nakışlarını da bir merak ediyorum. Bitse de şu iskeleyi çekip görsek (Nâzım Hikmet, 2011: 74). Nakışlar bittikten sonra Ustabaşı, hayranlıkla nakışlara bakar: “Döktürmüş Ferhad... Nur olsun elleri... Vallahi bir yeşil var, Behzad Usta, böyle yeşili ne gördüm, ne göreceğim... Senin oğlan boyada da seni geçmiş” (Nâzım Hikmet, 2011: 77).

Ferhad'ın ustalığının yanında emekçiliğine ve mütevazılığına da dikkat çekilir. Ferhad dört gün dört gece boyunca yemeden içmeden, uyumadan çalışır. Babası onun işine kendini nasıl verdiğini şöyle anlatır: “Benim oğlum vermiş bir kere kendini işe... O nakışlar gönlünün dilediği gibi bitmeden, gözle görünmez bir yerine de ‘Ameli Ferhad Usta’ diye yazıp tarihini de atmadan fırçayı elinden bırakmaz.” (Nâzım Hikmet, 2011:73). Ferhad hem sanatında ustalığı, hem de emekçi ve mütevazı kişiliğiyle oyunun en başında olumlu özelliklerle donatılmış bir oyun kişisi olarak serimlenir.

Ferhad'a yüklenen olumlu özellikler, Şerif'te tam karşısını bulur. Şerif Dadı'nın oğlu olması dolayısıyla saray eşrafındandır ve bu özelliğiyle diğer köşk çalışanlarından ayrılır. Şerif, usta bir nakkaş olmak ister, ancak Ustabaşı ve diğer çalışanlar tarafından ciddiye alınmaz. Ustabaşı ona nakkaşlığın Şerif gibi yüksek mertebeli insanlara uygun olmadığını söyler. Daha sonra Ustabaşı ile Behzad arasında şöyle bir konuşma geçer:

Ustabaşı: Şeytan kendini beğenmezse çatlarmış, biz de bütün esnaflar gibi, dülgeler, taşçılar, demirciler, kuyumcular, hekimler filan gibi kendi sanatımızı arşı âlâya çıkartırız, lâkin nakkaşlık dediğin nakkaşlık işte... (Behzad'a seslenir) Öyle değil mi Behzad Usta?

Behzad: Öyledir. Şerif Ağa'nın validesi sarayda dadı kalfa, Sultanımızın dadısı.

Ustabaşı: Ben de bunu diyecektim, Şerif Ağa. Hani bir sözüne bakar...

Behzad: Dilediğin memlekette vali olursun Şerif Ağa (Nâzım Hikmet, 2011: 75).

Şerif, Behzad ve Ustabaşı tarafından ciddiye alınmadığının farkındadır. Kendisine usta değil ağa diye hitap etmelerine, sürekli Ferhad'ı övmelerine sinirlenir. Bir nakkaş olarak aralarında kabul görmek ister. Ferhad'a karşı duyduğu kıskançlık onu Behzad'la karşı karşıya getirir. Ferhad dört gün dört gece uyumadan çalışınca nakış işini bitirir bitirmez uyuyakalmıştır. Behzad Şerif'ten Ferhad'ın kurumuş dudaklarını ıslatmak için su ister. Şerif Saray için Demirdağ'dan getirilen sudan kullanır, şehir halkı ise kirli ve hastalıklara sebep olan şehir suyunu kullanmaktadır. Gökhan Tunç suyun, sarayla halk arasındaki sınıfsal farka işaret eden simgesel bir niteliği olduğunu belirtir (Tunç, 2011: 32). Şerif'in saraydan olması dolayısıyla diğer çalışanlarla arasında yaratılan fark Behzad'ın ondan su istemesiyle belirginleşir. Şerif Ferhad'a su vermemek için bilerek testiye kırar. Ferhad'ın nakkaşlıkta ustalığını kıskandığı için ondan hınç almak ister. Şerif de diğer saray eşrafı gibi aklından geçenlerin ifade edilmesiyle serimlenir; Ferhad'ın üzerinde çalıştığı iskele çekilirken "Şunun bir tarafı nakışları sıyrırverse", "Bir itiversem, iskele yıkılır üstüne nakışların"(Nâzım Hikmet, 2011: 79) diye düşünür. Şerif'in saray eşrafı gibi içten pazarlıklı biri olarak sunulduğu görülmektedir. Şerif diğer çalışanlardan sınıfsal ayrılığıyla ve kendi sınıfından olanların ele alınış biçimiyle benzer bir tarzda işlenmesiyle dikkat çeker.

Behzad ise aklından geçenlerin serimlenmesiyle anlatılmaz. Düşündüğünü söyleyen, dürüst bir kişi olarak sunulur. Behzad, düşünsel olarak ayrıldığı Derviş ve Müneccim kişileriyle karşı karşıya getirilerek bu kişilerin temsil ettiği anlayışlara karşı yazarın sesini temsil eder. Şerif Behzad’a suyu vermemek için testi kırınca Behzad Şerif’e sinirlenir ve Derviş adlı kişi Behzad’ın öfkeli olmasına dikkat çeker.

Derviş: Öfkeli adamsın.

Behzad: Öyleyimdir.

Derviş: Neden öfkelenirsin? Neye yarar?

Behzad: Öfkelenmek öfkelenmeye yarar. Hem nasıl öfkelenmezsin be dedeciğim? Mahsus kırdı testi... Kıskanıyor benim oğlanı... Nakkaşlık onun neyine? Hani kendimi tutmasam bıçağı çekip... Ama beni de asarlarmış, assınlar.

Derviş: Acelen ne? Bu fanide kimse kalmaz...

Behzad: Bu da laf mı? Bu fanide kazık kakmadık diye öfkelenmeyecek miyiz, sevinmeyecek miyiz, sevmeyecek miyiz, kıskanmayacak mıyız, dövüşmeyecek miyiz, yaşamayacak mıyız?

Derviş: Gözünüz görmez öteyi, dünya hayaline düşmüşsünüz...

Behzad: Ne hayali, hangi hayal? Taşla, demirle, tahtayla, ne bileyim ben, boyayla, fırçayla işlenen nesne hayal olur muymuş? Asıl sen dünyadan bıkmışsın... Aylak aylak gezer durursun.

Derviş: Ben dünya halini bilip terk etmişim, kil ü kâlini.

Behzad: Ben etmemişim. Kil ü kâli, mil ü kâliyle beraber, dünya makbülüm. Seviyorum mübareği... İnsan işlediği şeyi sevmez mi? (Nâzım Hikmet, 2011: 78-79).

Burada Behzad ile Derviş nezdinde iki anlayış karşı karşıya getirilir. Derviş, İslam mistisizmi olarak bilinen tasavvuf felsefesinin taşıyıcısı bir tip olarak çizilmiştir. Annemarie Schimmel tasavvufun çok yönlü ve gelişimi yüzyıllar boyunca süren bir felsefi kavrayış olması dolayısıyla kolay tanımlanabilir ve tarif edilebilir olmadığını belirtir (Schimmel, 2001: 21). Ancak en genel anlamıyla “tasavvufun uzun tarihinin özü[nün] ‘Allah’tan başka Tanrı yoktur” sarsılmaz gerçeğini farklı biçimlerde tekrar tekrar ifade etmek ve sadece O’na ibadet edilebileceğinin bilincine varmak” olarak tarif eder. Schimmel’e göre tasavvuf, kavrayış ve uygulama açısından çeşitlilik arz eden bir tarihe sahiptir ve “mutasavvıflar arasında dünyaya sırt çevirmiş zahitler de vardır, inançları uğruna bizzat mücadele edenler de, [...] hayli kamaşık teozofi sistemlerinin kurucuları olduğu gibi Ebedi ve Ezeli cemalin cezbeli âşıkları da” (Schimmel, 2001, 42-3)

Bu farklı kavrayış ve uygulamalara rağmen, Schimmel, tüm mutasavvıfların amacının temelde aynı olduğunu belirtir. Schimmel'in Corbin'den aktardığına göre, "İslamdaki din bilinci tarih ötesi bir olguda odaklanmıştır" (Schimmel, 2001: 43). Schimmel, bu odağın tarih ötesi, ezeli misak olgusu olduğunu belirtir.

Schimmel'in Ruz-ı Elest yaşantısına dönme çabası olarak genelleştirdiği kavrayış, tasavvufî terminolojide marifetullah bilgisine ulaşmak olarak ifade edilir. Marifetullah bilgisi tevhid (Allah'ın birliği) ve vahdet-i vücud (varlık birliği) görüşlerine dayanır (Bilgin, 2014: 3).

Buna göre görünen ve görünmeyen tüm âlem özde tektir, tekten var olmuştur. Çokluk âleminin vücudunu Allah'ın tecellisi (sıfatları) olarak görmek gerekir. Varlık âlemi, Allah'ın yüce kudretiyle yaratılmış olup tekrar O mutlak varlığa döndürülecektir. Sufiler yaratılışı bu şekilde anladıkları için fani âlemde baki olan mutlak varlığa ulaşmak için çalışırlar. Allah'a kavuşma (vuslat), ruhun ölümsüzlük bilincine ulaşması ve ilahî bir hayat bulması demektir (Bilgin, 2014: 3).

Tasavvuf anlayışının gerçek dünyayı "fâni" olduğu için ikincilleştirmesi, Derviş'in sözlerinde hayat bulur. Ancak Derviş, gerçek dünyanın ikincilleştirilmesinden öte, dünyevi hayatla bağını tamamen koparmış bir "zahid" gibi konuşmaktadır. Derviş'in dünyevi olanı fani olduğu için reddeden ve dünya hayatındaki geçicilik nedeniyle hiçbir şey yapmamayı öğütleyen yaklaşımı tasavvuf düşüncesinin indirgenmiş bir biçimini temsil etmektedir. Bu düşünce Behzad'ın düşünceleriyle karşı karşıya getirilir. Behzad, Derviş'in düşüncelerine insanın dünyadaki somut varlığı ve emek yoluyla etkinliği çerçevesinde cepheden karşı çıkar. Behzad, Derviş'in dünyayı bir "hayal" olarak nitelemesine, dünyayı işleyen kendi *emeği*yle dünyanın *gerçekliği* arasında kurduğu ilişkiyle cevap verir. Bu ilişki Marks'ın 1844 *El Yazmaları*'nda dile getirdiği insanın doğayı işlemesiyle dünyayı kendi eseri ve nesnel varlığı olarak görmesi arasındaki ilişkinin bir tezahürüdür. Marks *El Yazmaları*'nda bu ilişkiyi şöyle açıklar:

Demek ki insan ilk olarak nesnel dünyanın işlenmesinde, bir *tür varlığı* olduğunu gerçekten tanıtlamaktadır. Bu üretim onun etkin türsel hayatıdır. Bu üretim yoluyla ve bu üretim dolayısıyla, doğa insanın *kendi eseri* ve kendi *gerçekliği* olarak görünür. Dolayısıyla emeğin amacı, *insanın türsel hayatının nesneleştirilmesidir*: çünkü kendini yalnızca bilinçte olduğu gibi ussal biçimde değil, aynı zamanda gerçeklikte, etkin olarak tekrar yaratır ve böylece kendi yarattığı bir dünyada kendini seyredebilir (Marx, 2012b: 82).

Behzad'ın, dünyayı “taşla, demirle, tahtayla, boyayla, fırçayla işlenen nesne” olarak tarif etmesi ve bu yolla dünyanın gerçekliğini kanıtlama çabası, onun dünyayı emeğiyle tanıtladığını; kendi *eseri* ve kendi *gerçekliği* olarak gördüğünü göstermektedir. Bu kavrayış Behzad'ın, dünyayı materyalist açıdan yorumladığı anlamına gelir. Materyalizm insanı doğanın bir parçası, aynı zamanda emeğiyle *işleyeni* ve dönüştüreni olarak görür. Materyalist kavrayışa göre, madde birincil, düşünce ise maddi olanın ürünüdür, ikincildir. Behzad dünyanın “hayal” olduğu düşüncesine, tasavvufun bu indirgenmiş biçimli argümanına karşı çıktığı gibi, geçici olduğu varsayımıyla ikincilleştirilmesini de kabul etmez.

Burada, tasavvufun dayanağı olan dinî düşüncenin temel varsayımına, insanın bir üst kuvvet tarafından yaratılmış olduğu bilgisine materyalizmin bakış açısını da değerlendirmek gerekir. Materyalist kavrayış, dini insanın “yabancılaşmış kendi bilincinde oluşu” olarak görür (Marks, 2012: 173). Yabancılaşmış bilinç, insanın doğayla arasında bir üst kuvvet, *idee*'el¹³ kuvvet görür. İnsanın emeğiyle kendi varlığını ve doğanın nesnel varlığını tanıtlaması, doğanın (doğayı oluşturan insanın ve diğer varlıkların) nesnel varlığının, öznel bir *idee*'el kuvvete bağlanmasıyla engellenir. İnsanın bilincinde doğa kendi *eseri* ve kendi *gerçekliği* olmaktan çıkar.

Derviş tipinde somutlanan tasavvufî düşüncenin indirgenmiş biçiminde, dünyayı işleyen ve tarihi yaratan olarak insanın etkinliği hiç derekesine indirilir. İnsanın nesnel dünyayla ilişkisi en aza indirgenip, insan emeği ve edimi önemsizleştirilirken, insan yaşamı sadece *idee*'el kuvvete ulaşmanın bir aracı olarak görülür. Dolayısıyla gerçek dünyaya bağlılık *idee*'el olana ulaşmanın önünde engel teşkil eder. Behzad ise Derviş tipinin telkin ettiğinin tersine gerçek dünyaya bağlıdır. Materyalist kavrayışın öngördüğü gibi onun yaşama bağlılığı, dünya ile onu işleyen insan emeği arasındaki ilişkiyi kavramasından kaynaklanır. Derviş'le Behzad'ın diğer bir tartışması onun insan emeğine verdiği değer bir başka göstergesidir:

¹³ Karl Marks *idee*'el kavramını Hegel'in “*idee*” kavramına atfen kullanır. *İdee*, Hegel felsefesinde, gerçek dünyanın yaratıcısı olan “insan beyninin düşünce sürecidir”. Marks, kendi diyalektik anlayışını açıklarken, Hegel'in diyalektiğini ayakları üstünde durdurmak için tersine çevirdiğini söyler. Marks'a göre, gerçek dünya “insan beyninin düşünce süreci”nin bir ürünü değil; düşünce, maddi dünyanın bir ürünüdür (Marks, 1974: 49-50). Tarihi tinsel bir süreç olarak gören Hegel'in aksine, Marks tarihi maddi üretim ilişkilerinin bir sonucu olarak kavrar.

Ustabaşı: (Derviş'e) İşte böyle, nakış işleri de bitti mi, Şirin Sultan'ın köşkü tamam.

[...]

Derviş: Kaç yıl dayanır?

Ustabaşı: Eh, yanmazsa, yıkılmazsa, hoşça tutulursa, arada bir tamir de görürse, bin yıllık ömrü var...

Derviş: Sonra ne olur?

Ustabaşı: Nasıl sonra ne olur?

Behzad: Sonra, çürür, ölür, kıyamete kadar duracak değil ya.

Derviş: Öyleyse ne uğraşırsınız?

Behzad: Niye mi uğraşırız? Sen niye nefes alırsın? Bin yıl sonra, hatta yarın yıkılabilir diye, yapmayacak mıyız? Biz yaparız, yıkılır, tekrar yaparız.

Derviş: Tekrar yıkılır...

Behzad: Yıkılsın, tekrar yaparız... Esas yıkılmak değil, yapmak... (Nâzım Hikmet, 2011: 73)

Behzad'ın, Derviş'in dünyanın geçiciliği ile insan emeği hakkında söylediklerine karşı çıkışı materyalizmin yukarıda serimlediğimiz insana ve bir parçası olduğu doğaya bakışının bir yansımasıdır. Behzad, Derviş'in sözlerinde somutlanan insanın gerçek dünyada eylediklerinin hiçleştirilmesine, insanın emeğinin onun yaşamının bir parçası olduğu düşüncesiyle karşı çıkar. Behzad'ın yaşama bağlılığı onun gerçek dünyayı ve gerçek dünya içinde kendi varlığını nesnel olarak algılamasıyla anlam kazanır.

Behzad'ın yaşama bağlılığının ve dünyayı algılayışının başka bir biçimi Münecim'in düşünceleri hakkında söylediklerinde serimlenir. Bu kez, yazar Behzad nezdinde dünyayı zevk ve sefa sürülecek bir yer olarak gören “rind” tipini eleştirir.

Münecim: Bak, Ağam, insanın böyle bir köşkü olacak, böyle de bir bahçe... Şarabı billura döküp, cananı da sineye çektin miydi? Bak yeni bir rubai yazdım, sana okuyayım.

Behzad: [Derviş'e] Senin yolun başka, onunkisi başka, fakat bir yerde birleşiyorsunuz, dedem, ikiniz de ölümden korkarsınız... (Nâzım Hikmet, 2011: 81).

Rind “dünya işlerini hoş gören kişi” olarak tanımlanmaktadır. Rind “acıyı tatlıyı, iyiyi kötüyü hoş görür, üzüntü ve neşe onun katında aynıdır”. İskender Pala rind için “cihanın bir pul kadar değeri olmadığını belirtir (Pala, 2003: 390). Divan şairleri kendilerini rind olarak değerlendirirler ve “içki ile ilgili çeşitli düşünceler,

dünya ve hayata aldırış etmeme, yaşamaktan zevk alma vs konulu gazellere rindane gazel denir” (Pala, 2003: 176). Divan edebiyatında yaygın bir mazmun olarak kullanılan rind tipinin yaşam biçimi Münecim’de somutlanır. Yazar materyalist dünya görüşü temelinde karşı çıktığı tasavvuf anlayışıyla rindane anlayışı bir noktada birleştirir. Derviş ve Münecim kişilerinde somutlanan bu düşünceler, vücut buldukları kişilerin ölümden korkmaları temasında ortaklaştırılır. Bu iki tipin pratikte ortaklaştığı nokta emek süreçlerinden uzak olmalarıdır. Derviş, dünyayı geçici gördüğü için, Münecim de dünyayı sadece zevk ve sefa yeri olarak algıladığı için gerçek dünyayla bağları emek süreçleriyle şekillenmez. Bu durum onların yaşamla gerçek bağlar kurmasını engellediği gibi ölüme karşı da savunmasız bırakır.

Yazar, Behzad karakteri aracılığıyla dünya kavrayışında materyalizme göre iki uçta yer alan iki kavrayışı eleştirir. İkisi de insan iradesini ve emeğini; insanın tarihi yaratan olarak dünyadaki varlığını önemsizleştirirler. Behzad, Derviş ve Münecim’de vücut bulan bu anlayışları, materyalist dünya görüşüne göre eleştirir ve insan emeğinin önemini vurgular.

Alt metinde bulunan Ferhad ve babası Behzad’ın Şirin için yapılan köşkte çalıştıkları bilgisi ana metinde bir genişletmeye tabi tutulmuştur. Ana metinde tabloya yeni kişiler eklenerek, kişiler arası ilişkiler detaylandırılarak Ferhad, Behzad ve Şerif’in gündelik çalışma pratikleri içindeki durumları serimlenir ve Şirin’in hastalığı bölümünde olduğu gibi bu ilişkiler gerçekçi bir tarzda ele alınır. Ferhad, emekçi, çalışkan ve mütevazı kişiliğiyle olumlanan bir oyun kişisi olarak, Şerif saray eşrafından olması dolayısıyla diğer çalışanlardan ayrılan sınıfsal konumuyla, içten pazarlıklı olarak sunulur. Behzad ise yaşama bağlılık, insan emeği ile dünya arasındaki ilişki konuları üzerinden materyalist dünya kavrayışının ilkelerinin savunucusu bir kişi olarak yazarın sesini temsil eder. Behzad, Derviş ve Münecim tipleriyle karşı karşıya getirilerek materyalizmin karşıtı olan idealist dünya görüşünü eleştirir ve insan emeğini, insanın doğadaki somut varlığını önceleyen görüşü öne çıkarır.

4.4.3. Ferhad, Şirin ve Mehmene Banu: İlk Görüşte Aşk

Ferhad ile Şirin aşkında başlangıç olarak karşımıza çıkan ilk görüşte aşk motifinin hem ana metinde, hem de alt metinde bulunduğu görülür. Ali Berat Alptekin halk hikâyelerindeki motiflerden biri olan “İlk görüşte âşık olma”yı “birbirini tanımayan iki genc[in] herhangi bir yerde (*bahçede, pencerede, yolda*) ilk defa karşılaştıklarında birbirlerine âşık ol[maları]” şeklinde tanımlar (Alptekin, 1997: 21). Hikâyede Mehmene Banu ile birlikte kendisi için yapılan köşkü gezmeye giden Şirin, bahçede köşkün nakışlarını yapan Ferhad’ı görür ve o anda Ferhad’a âşık olur. Ertesi sabah erkenden Ferhad’ı görmeye gider ve kendisini fark etmesi için ona altın bir turunç atar, böylece Ferhad’ın kendisini görmesini sağlar. Ferhad da Şirin’i görünce ona âşık olur.

Alt metinde anlatılan ilk görüşte aşk motifi, ana metne taşınır. Oyunda hikâyeye benzer bir biçimde Ferhad, Şirin için inşa edilen köşkün nakışlarını yaparken Şirin’le Mehmene Banu köşkü gezmeye gelirler. Ferhad, Mehmene Banu ve Şirin’in karşısına çıkarılır. Ferhad’ı görünce hem Mehmene Banu hem de Şirin ona âşık olur. Ancak Ferhad başı hep öne eğik olduğu için ikisini de görmez. Ferhad’ın Şirin’i görmesi ise hikâyede olduğu gibi, Şirin’in Ferhad’ın nakış yaptığı bahçeye gitmesi ile gerçekleşir. Mehmene Banu ve saray görevlileri bahçeden ayrıldıktan sonra Şirin Ferhad’ın yanına geri döner ve nakışları seyreden Ferhad’a kendisini fark etmesi için elma atar. Ferhad da Şirin’i görür görmez ona âşık olur.

Burada alt metinden farklılık gösteren bir unsur Şirin’in Ferhad’a “elma” atmasıdır. Alt metinde Şirin’in Ferhad’a attığı meyve “turunç” ve “limon” olarak kaydedilirken, ana metinde meyve “elma” olarak değiştirilmiştir. Bu kullanımla yazar, “yasak meyve” mitini *anıştırır*.

Tevrat’ın İbraniceden Laticeye yapılan bir çevirisinden kaynaklanan bir inanışa göre, Adem ile Havva’nın cennette yediği yasak meyve elmadır (Aydar’dan aktaran Daşdemir, 2015: 84). İsrailiyat kaynaklı bu inanış Müslmanların yasak meyveyle ilgili inanışlarını etkilemiştir. Nitekim Kur’an-ı Kerim’de Allah’ın Adem ile Havva’ya bir ağacı yasakladıkları nakledilir. Ama bu ağacın adı bildirilmez. [...] Cennetteki yasak meyvenin elma olduğu yönündeki düşünceler, kökeninde mitik tasavvurların yer aldığı İsraili düşünce sisteminin bir ürünüdür (Daşdemir, 2015: 84).

Elma, Türk halk anlatmalarında sözünü ettiğimiz mitik kökenden dolayı doğurganlığın, cinselliğin sembolü olarak kullanılır. Çünkü Allah, yasakladığı ağacın meyvesinden yiyen Adem ile Havva'yı cennetten kovmuş, onları ölümlülükle cezalandırmış ve Havva'yı doğurgan kılmıştır (Aça, 2015: 11-12).

Kur'an-ı Kerim'de geçen hikâyede özellikle Havva'nın yasak meyveyi yeme günahını işleme konusunda çağrıcı konumda olduğuna dair bir bilgi bulunmasa da, gerek Hristiyan ve Yahudi mitolojilerinde gerekse Altay Türklerine ait yaratılış mitlerinde Havva'nın / Eja'nın yasak meyveyi yeme konusunda Adem'i / Törüngey'i teşvik ettiği bilinmektedir (bkz. Aça, 2015: 12). *Ferhad ile Şirin* oyununda da elmayı Şirin'in atması, Havva'nın Adem'i günaha çağırması gibi Şirin'in Ferhad'ı yasak aşka çağırmasının sembolik ifadesi olarak okunabilir.

Oyun metninde alt metinden farklılık gösteren bir unsur da Mehmene Banu'nun Ferhad'a Şirin'le aynı anda âşık olmasıdır. Bu farklılık, eylemlerin kurulma yollarında bir değişikliğe sebep olmaz. Alt metinde ve ana metinde Mehmene Banu, Şirin ile Ferhad'ın aşkını engeller. Ancak iki metinde Mehmene Banu'nun âşıkları engellemesinin sebebi farklıdır. Alt metinde Mehmene Banu Ferhad'ın mütevazı kişiliğinden etkilenir ve Şirin'e "Şahlıka üzerimde olmasaydı kendimi Ferhad'a nikâh ettirirdim" der (Özarslan, 2006: 176). Alt metinde Mehmene Banu'nun Ferhad'ı beğenmesi söz konusudur ancak bu beğeni bir aşk derecesinde değildir ve Mehmene Banu'nun âşıkları engelleme sebebi olarak işlenmez. Hikâyede Banu'nun Ferhad'ı beğenmesi Ferhad'a yüklenen olumlu özellikleri pekiştirmek için kullanılır.

Alt metinde Mehmene Banu Şirin'le Ferhad arasındaki toplumsal statü farkından dolayı bu aşkı engeller. Âşıkları konu alan halk hikâyelerinde âşıkların kavuşamaması genel olarak Boratav'ın deyişiyle "içtimai seviye farkına" dayandırılmaktadır (bkz. Boratav, 2002: 60). Ancak ana metinde Mehmene Banu'nun Ferhad'la Şirin'in kavuşmalarını engellemesinin sebebi, kendisinin de Ferhad'a âşık olmasıdır.

Oyunda Mehmene Banu, Ferhad'a Şirin'in beslediği kadar güçlü bir duygu beslemektedir. Ancak güzelliğini Şirin'e vermiş olduğu için sadece Ferhad değil hiçbir erkek tarafından beğenilmeyecek kadar çirkin ve yaşlı görüldüğünü

düşünmektedir. Şirin'in de Ferhad'a âşık olması ve bu aşkın karşılıklı olması Mehmene Banu için Ferhad'a duyduğu aşkı imkânsız kılan bir başka etkidir.

Her iki metinde de âşıkları engelleyen kişi olan Mehmene Banu'nun bunu yapmasının sebebi alt metinde sultanın kardeşi olan Şirin ile fakir bir nakkaş olan Ferhad'ın toplumsal statülerinin farklı olmasıyken, ana metinde kendisinin de Ferhad'a âşık olmasıdır. Alt metinle ana metin arasındaki bu farklılık, metinlerarasılık bağlamında anlamsal bir dönüşüm olarak örgeseldönüşüm örneği sunar. Kubilay Aktulum, örgeseldönüşümü, “bir **örgenin** (motifin) bir başka örgenin yerine konması” olarak tarif eder ve ekler: “Alt-metnin kapsamadığı ya da belirtmediği yere bir örge sokulabildiği gibi, alt-metindeki bir örge kaldırılıp ana-metinde bir başka örgenin varlığı telkin edilebilir” (Aktulum, 2013: 144). Mehmene Banu'nun Ferhad ile Şirin aşkına karşı çıkma nedeni değiştirilirken bir örge yerine başka bir örge konulduğu görülmektedir. Mehmene Banu'nun Ferhad'la Şirin'in aşkına karşı çıkma sebebinin bu şekilde değiştirilmesi, Mehmene Banu'nun kardeşi için güzelliğini vermesiyle birlikte düşünüldüğünde, onu alt metinden farklı trajik bir karaktere dönüştürür. Banu, yaşlı ve çirkin bir görünümdeyken Ferhad'a âşık olur, üstelik kardeşi Şirin, onun yaptığı fedakârlık sayesinde hayatta kalmıştır ve Ferhad'la büyük bir aşk yaşamaktadır. Mehmene Banu güzelliğini yitirmesi, kardeşine sevgisi ve Ferhad'a aşkı arasında sıkışıp kalmış fedakâr kız kardeşten yıkıcı bir iktidar kişisine doğru bir dönüşüm geçirir.

4.4.4. Ferhad'ın Şirin'e Aşkı

Ferhad'ın Şirin'e aşkının, alt metinden ana metne aktarımında niteliksel bir değişim geçirdiği görülmektedir. Alt metinde Ferhad'ın Şirin'e aşkı âşıkların kavuşamamasından dolayı ayrılık acısıyla birleşmiştir. Ferhad derdmend (dert sahibi), namurad (muradını alamamış), aşkıyla üryan (sadece aşkıyla var olan) sıfatlarıyla anılır. Ferhad yemeden içmeden kesilir. Şirin'in ona gönderdiği yemeği, dünya nimetlerinden elini eteğini çektiğini söyleyerek reddeder. Özarslan âşıkların yemeden içmeden kesilme, uyuyamama, bedbin [kötümser] ve kendinden uzak

tavırlarının halk anlatmalarındaki ortak motiflerden olduğunu belirtir (Özarslan, 2006: 92). Ömer Yılar, Türk halk anlatmalarında bireysel ve dünyevi olarak işlenen aşkın İslamiyet'in etkisiyle tasavvufi bir çehreye bürünmeye başladığını belirtir. Yılar'a göre, Ferhad'da somutlanan bu dert çeken, içe kapanık âşık hali İran mistisizminin etkilerini barındırmaktadır (aktaran Özarslan, 2006: 118). Ancak Özarslan'ın da belirttiği gibi, hikâyede, "Ferhad'ın Şirin'e duyduğu aşk ve bu aşkın gelişimindeki genel görüntü beşerî bir mahiyet arz eder". (Özarslan, 2006: 118). Ferhad'ın Şirin'e aşkı son kertede dünyevi ve bireysel bir aşktır.

Ana metinde ilk görüşte aşkla başlayan Ferhad'la Şirin'in aşkı, dadının onları buluşturmasıyla kısa süreli bir kavuşmaya dönüşür. Bu kavuşma esnasında Ferhad'ın Şirin'e duyduğu aşkın niteliği anlatılır. Ferhad'ın aşkının bir yönü onun âşık olmasından sonra çalışamamasında ifadesini bulur. Ferhad dört aydır nakış yapmadığını söyler:

Ferhad: Çalışamıyorum... O günden beri... Elime fırçayı alıyorum, laleyi izliyorum, bakıyorum ki çizdiğim lale sana layık değil... Karalıyorum... Bir tek lalenin içine bütün dünyayı koymam lazım, bütün ışıkları, bütün renkleriyle, bütün sevinçleri, kederleri, ümitleriyle dünyayı, yani seni koymam lazım, Şirin. Laleye seni koyamadıktan sonra nakkaşlık kepezelik...

Şirin: Demek ki hasretimi çekmiyorsun.

Ferhad; Lale nasıl çizilir, bilir misin, Şirin? Tıpkı şiir yazmak, şarkı bestelemek, tıpkı yapı yapmak, demir dövmek, toprağı sürmek gibi... Yani laleyi nakşetmenin de usulü var, nizamı var, ölçüsü var... Hâlbuki sana duyduğum hasretin ölçüsü yok, kalıbı yok, hudut bilmez, sınır bilmez... "Ben laleme yârımı koyabildim," diyen nakkaş, inan bana Şirin'im, "Ben laleme yârımı koyabildim," diyen nakkaş ya yalancı, ya aptaldır. Ya hünerini yâri sanmış yahut doğrusunu bilir de eğri söyler yahut da hasreti hünerine sığacak kadar hesaplıdır. Biz hasretimizin ancak binde birini koyabiliriz laleye... Ancak binde birini... Nakkaşlık kepezelik... (Nâzım Hikmet, 2011: 91).

Ferhad'ın sevgisinin bu şekilde anlatımı onun aşkının tarifsizliğini, büyüklüğünü vurgulamaktadır. Bir yönüyle, âşığın âşık olduktan sonra çalışamaz duruma gelmesi, alt metindeki tasavvufi etkiyle bezenmiş motiflerin bir benzerini sunmaktadır. Bu durum, âşık olduğu için dünyaya daha çok bağlanan değil, aksine dünyadaki varoluşuyla ilişkisini zayıflatan bir aşk anlayışını betimler. Gökhan Tunç da, aşkın buradaki ifadesinin tasavvuftaki âşık-mâşuk ilişkisiyle benzerliğine dikkat çeker (bkz. Tunç, 2006: 30). Tasavvufaki âşık-mâşuk ilişkisinde âşık, mâşukla "mükkemmel birliğe erişme" gayretindedir (Andrews, 2003: 125). Ayrılık ve

kavuşma arzusu ilişkisinde, yaratılan olarak insan, maddi dünyanın sınırlarını aşarak Tanrı'ya ulaşmak istemektedir (Yekdeş, 2008: 45). Burada, denebilir ki, yazar, sevgiliye duyulan hasret, kavuşma arzusu ve aşkın tarifsizliğinde tasavvufi örüntünün kavramlarını ve içerimlerini kullanır. Ancak Ferhad'ın aşkını, tasavvuf anlayışındaki âşığı dünyadan uzaklaştırıp Allah'a yakınlaştıran biçiminden ayırt etmek için onun Şirin'e aşkıyla dünya arasında kurduğu bağı ortaya koyar: “Sana ulaşmış olmak dünyaya ulaşmaktır. Senin yüzünü görmek, sesini duymak, dokunabilmek sana, dünyanın yüzünü görmek, sesini duymak, dünyaya ellerimle dokunabilmektir benim için...” (Nâzım Hikmet, 2011: 90). Tasavvufi anlayışta âşık, son kertede maddi dünyayı aşarak Allah'a ulaşmak gayretindedir. Ferhad'ın aşkı ise Alah'a değil, maddi dünya içerisindeki sevgiliye, Şirin'e yöneliktir.

Ana metinde Ferhad'ın Şirin'e duyduğu aşk sadece sevgiliye “kavuşma arzusundan” ibaret değildir. Sevgiliye “emek verme”, sevgili için “fedakârlıkta bulunma” arzusu, kavuşma arzusuna eşlik eder. Ana metindeki Ferhad'ın Şirin'e aşkının bu niteliği, alt metindekinden farklılık gösteren bir unsurdur.

Ferhad'ın Şirin için fedakârlıkta bulunma isteği, oyun metninin Türk klasik ve halk edebiyatı metinleriyle *anıştırma* yaparak ilişki kurmasında görünür olur. Ferhad Şirin'i görünce şöyle düşünür: “Sen ne kolay ulaştın Şirin'e Ferhad. Hâlbuki karlı dağlar aşmalı [...]. Çöllerini geçmeliydin [...]. Turnalardan haberin sormalı [...]. Zindanlara düşmeli [...]. Demir kuşaklı ordularla dövüşmeliydin” (Nâzım Hikmet, 2011: 89).

Burada Türk edebiyatındaki âşık tipinin sevgiliye ulaşmak için yaptığı eylemlerden bazıları sıralanır. Karlı dağlar aşmak, sevgi-dağ metaforu olarak Karacaoğlan şiirlerinde sıkça söylenir. Sevgiliye ulaşmak için aşılan dağ sevginin büyüklüğünün ifadesi olur (Altun, 2013: 76). Çöllerini geçmek, Mecnun'un Leyla'ya ulaşmak için yaptığı bir eylemdir. Bu, “Leyla ile Mecnun” halk hikâyelerinde ve mesnevilerinde kullanılan bir motiftir. Turnalardan haber sormak Türk halk türkülerinde kullanılan bir motiftir. Turna kuşunun, göçmen bir kuş olmasından dolayı sevgiliden haber getirmesi beklenir. Turna hasret çekenin, yârinden ayrı olanın duygularına tercüman olur (Aytaş, 2003: 2). Zindana düşmek ve demir kuşaklı ordularla dövüşmek ise Ferhad ile Şirin'in halk hikâyesi biçiminde Ferhad'ın Şirin'e

kavuşmak için yaptığı eylemler olarak karşımıza çıkar. Halk hikâyesinde Ferhad, Şirin’le gizlice buluştuğu anlaşıldığında Mehmene Banu tarafından zindana atılır. Hikâyenin başka bir yerinde Şirin’e kavuşmak için Mehmene Banu’nun demir kuşaklı askerleriyle savaşı (Özarslan, 2006: 189-92). Bu motiflerin ortak özelliği sevgiliye ulaşmakta çekilen zorluğu ifade etmelidir.

Ana metindeki Ferhad da Şirin’e ulaşmanın Türk edebiyatındaki ideal âşık tiplerininki gibi zor olması gerektiğini düşünür. Dadının ve Şerif’in ona yardım etmesini “onların canımı, hatta hürriyetimi bile istemeyen karanlık, kurnaz rahatlığı” (Nâzım Hikmet, 2006: 91) olarak tarif eder. Bu, bir yanıyla Ferhad’ın sevgisinin büyüklüğünü ifade eder. Diğer yanıyla Şirin’e gizli saklı, gayri meşru bir şekilde değil, onu hak ederek, ona emek vererek ulaşmak gerektiğinin ifadesidir. Şirin, Ferhad’ın ona ulaşmak için eziyet çekmek istediğini söyleyince, Ferhad bu düşünceye karşı çıkar: “Eziyet çekmek değil. Eziyet çekmek istenir mi? Ben çilekeş derviş miyim? Sana layık olmak, seni alnımın teriyle hak etmek [istiyorum]” (Nâzım Hikmet, 2011,125). Böylece yazar bir yandan Ferhad’ın aşkının tasavvufi aşk anlayışıyla bağlantısını koparırken diğer yandan sevginin emekle ilişkisini öne çıkarır.

Alt metinden ana metne taşınırken farklılık gösteren bir başka unsur da Ferhad’ın Şirin’e kavuşmak için yaptığı eylemlerin niteliğinde görünür olur. Alt metinde ve ana metinde sevgililerin kavuşmalarının önüne çeşitli engeller çıkarılır. Âşıkların sevgililerine kavuşmalarının önüne çok büyük engeller çıkartılması ve âşıkların da bu engelleri aşmak için insanüstü eylemlere kalkışması aşk konulu halk hikâyelerinin ortak özelliğidir (Bkz. Özarslan, 2011: 107). Engelleri aşmaya çalışan âşıkların bir özellikleri, pasif ve içe dönük olmalarıdır. Özarslan âşıkların bu durumunu, onların “süreç belirleyen değil, belirlenen sürece tabi olan” özellikler göstermeleri olarak açıklar. Kahramanlar aktif ve eylem koyucu olmaktan uzaktırlar. Önlerine çıkan engelleri yardım görerek aşarlar (Özarslan, 2006: 107). Ferhad ile Şirin halk hikâyesinde de benzer bir âşık tipi vardır. Ferhad eylem koyucu değildir. Ferhad’ın zindandan çıkması, Mehmene Banu’nun rüyasına giren bir pirin ondan Ferhad’ı zindandan çıkarmasını istemesiyle gerçekleşir. Ferhad zindandan çıktıktan sonra Şirin’e kavuşmak için bir şey yapmaz, dağlara çekilir. Şah, Ferhad için

Mehmene Banu'dan Şirin'i ister, Banu bu isteğe savaş ilanıyla cevap verir. Ferhad bu savaşın içinde yer alır, ancak sürecin belirleyicisi o değildir, savaşın çıkması onun Şirin'i alma iradesiyle değil, Hürmüz Şah'ın ona yardım etmek istemesinin sonucunda gerçekleşir.

Ana metinde ise Ferhad'ın Şirin'le gizli gizli buluşmak yerine onu kaçırmayı, alt metindeki eylem koyucu olmayan âşık tipinin ana metne farklı bir şekilde taşıdığını göstermektedir. Alt metinde sürecin belirleyicisi olmayan, Şirin'e kavuşmak için kendi eylemini öncelikle Ferhad, ana metinde Şirin'i kaçırmak eylem koyucu ve süreç belirleyici bir nitelik sergiler. Burada alt metinde bulunmayan bir örge yerine ana metinde yeni bir örge koyulduğu görülmektedir. Alt metinde Şirin'le gizli gizli buluşan Ferhad, Mehmene Banu'nun bunu fark etmesinden sonra zindana atılır. Ana metinde ise Ferhad Şirin'le bir kere gizlice buluştuktan sonra onu kaçırmaz. Böylece metinde Ferhad edilgen değil, eylem koyucu bir nitelik sergiler. Bu onun sevgilisi için emek harcaması, onun için fedakârlıkta bulunma isteğinin bir ifadesidir.

Yazarın bağlı olduğu Marksist dünya görüşüne göre emek insanın dünya üzerinde kendisini gerçekleştirmesinin ve doğayı dönüştürmesinin bir aracıdır. Marks'ın emek-değer teorisinin temelini oluşturan görüşleri onun “insan doğası” kuramına dayanır. Bu kurama göre insanı ve tarihi “emek” yaratır. Kaynağını Marksizmden alan toplumcu gerçekçi edebiyat kuramı da, ezilen sınıfın sınıf bilincini geliştirmeyi hedeflerken, Marksizmin insan emeğini önceleyen bu bakışını merkezine koyar. Maksim Gorki, 1934 yılında gerçekleşen Birinci Sovyet Yazarlar Birliği Kongresinde yaptığı konuşmada, yazarlara “emeği kitaplarımızın başkışisi yapmalısınız” der (Gorki, 2009: 116). Nâzım Hikmet de toplumcu gerçekçiliğin insan emeğine verdiği öneme uygun bir şekilde Ferhad'ı çile çeken, dertli bir âşık olarak değil, ulaşmak istediği sevgilisini emek harcayarak, hak ederek kazanmak isteyen bir âşık olarak çizer.

İki metindeki âşık tipolojisinde farklılık gösteren bir diğer unsur, Ferhad'ın gücünü aldığı kaynaktır. Alt metinde Ferhad mistik güçlerin yardımıyla Şirin'e ulaşmaya çalışır. Alt metinde Şirin Mehmene Banu'nun askerlerine karşı savaşan Ferhad için endişelenir. Ferhad onu şu sözlerle telkin eder: “[B]ak a benim canım

ben za'if-i biçareyim beni yokdan var iden mevlaya dayandım bahdım bu kadar ben işimi, umurumu Bari Teala'ya sığındım andan gayri benim penahım yokdur” der (Özarslan, 2011: 192). Halk hikâyesinde Ferhad, Allah’tan aldığı güçle ve onun yardımıyla düşmanlarını yener. Ömer Yılar, Ferhad’ın yardım alarak engelleri aşmasını şöyle değerlendirir: “Ferhad’ın [engelleri aşması] esasen iradeye bağlı bir cüretkârlık değil, birilerinin yardımı ile bu işlerde başarı gösterdiğini belli etmektedir. Bu da onun gerçeklikten uzak bir âşık olarak şekillenmesini beraberinde getirir (aktaran Özarslan, 2006: 119).

Nâzım Hikmet’in *Ferhad ile Şirin* oyununda ise Ferhad Mehmene Banu’nun askerlerine karşı savaşırken gücünü kendi iradesinden alır. Ferhad, dövüşmesi gerektiği bir anda Şirin’e duyduğu aşkın ve iradesinin verdiği güçle dövüşür ve teslim olmaz. Ferhad ile Şirin saraydan kaçtıktan sonra Mehmene Banu peşlerine dört yüz atlı çıkarmış ve onları yakalatmıştır. Ferhad’ın yaralı olduğunu Mehmene Banu’ya bildiren vezir, onun “Zaloğlu Rüstem” gibi dövüştüğünü ifade eder. Zaloğlu Rüstem İran’ın ünlü kahramanı olarak, savaşçılığı ve yenilmezliğiyle bilinir (Pala, 2002: 395). Zaloğlu Rüstem kişisine *gönderge* yapılmasıyla Ferhad’ın gücü ve savaşçılığı vurgulanır. Mehmene Banu Ferhad’a “Üstüne asker gönderdik, teslim olmadın” dediğinde Ferhad, “Teslim olmak âdetimiz değildir Sultanım” diye cevap verir (Nâzım Hikmet, 2011: 109). Görüldüğü üzere Ferhad, sayıca ve teknik olarak kendisinden çok daha güçlü olan Mehmene Banu’nun askerlerine karşı teslim olmama iradesiyle savaşır. Teslim olmak onun için Şirin’den, kendisinden, insanlığından vazgeçmek anlamına gelir. Ferhad’ın gücünü aldığı kaynağın bu şekilde değişmesi metinlerarası bir *sıra değiştirme* (inversion) biçimi olan “anlam düzeyinin değişmesi”dir. Bu metinlerarası biçimde “bir bağlamda belli bir anlamda bulunan bir kesit yeni metne yeni bir anlamla donatılarak sokulur.” (Aktulum, 2011: 466).

Ferhad alt metinde savaşma gücünü Allah’tan alırken ya da onun çeşitli vesilelerle gönderdiği yardımlarla düşmanlarını yenerken, ana metinde gücünü kendi iradesinden ve Şirin’e olan aşkıdan alır. Bu, ana metindeki âşık tipinin alt metindekinden farklılaştığı önemli bir noktaya işaret eder. Bu noktada halk hikâyesindeki Ferhad kişisi için Yılar’ın yaptığı “iradeye bağlı cüretkârlıkla” hareket

etmeyen ve “gerçeklikten uzaklaşan” bir nitelik sergilediği tespitini hatırlamak gerekir. Alt metinde Ferhad’ın gücünü Allah’tan alması, onun iradesinin başka bir güç tarafından belirlendiğini gösterir. Ana metinde ise Ferhad’ın kendi iradesiyle savaşıması, materyalist felsefenin insanı, tarihi yaratan toplumsal özne olarak konumlandırmasının bir yansımasıdır. Marks, insanı emek (bilinçli etkinlik) yoluyla doğayı nesneleştiren, onu işleyen ve dönüştüren bir varlık olarak görür. İnsan doğanın bir parçasıdır ve insanın doğayla ilişkisinde, herhangi bir ikinci güç, idee’el kuvvet bulunmaz. Dolayısıyla materyalist felsefeye göre, insan iradî bir varlıktır ve onun eyleme gücü kendi iradesinden kaynağını alır. Böylece alt metinde idealist felsefenin ilkelerine göre çizilen Ferhad kişisi, ana metinde materyalist felsefenin insanı konumlandığı ilkeye göre hareket eden bir kişiye dönüşür ve böylece gerçekçi bir zemin üzerinde konumlandırılır.

4.4.5. Bireysel Aşıktan Toplumcu Sevgiye: Demirdağ’ı Delen Ferhad

Dağ delme motifi halk hikâyesinde ve oyunda görülen ortak motiflerden biridir. Dağ delme motifi Ferhad ile Şirin halk hikâyesinin en yaygın bilinen motiftir; denebilir ki, Ferhad ile Şirin dendiğinde ilk akla gelen “Ferhad’ın aşkı için dağları delmesi”dir. Boratav’ın, Amasya’da kayalık bir dağı Ferhad’ın sevgilisi için deldiğinin rivayet edildiğini aktarması, (Boratav, 1964: 566) bu motifin halk arasındaki yaygınlığını belirtmesi açısından önemlidir.

Dağ delme motifi hikâyede iki kez karşımıza çıkar. İlkinde Ferhad’ın dağı delmesi ulaşmak istediği bir şey için kendisine koşulan bir şart değil, başardığı takdirde karşılığında ödüllendirileceği bir iştir. İkincisinde ise Ferhad’ın Şirin’le evlenmek için yerine getirmesi gereken bir şart olarak sunulur. Hürmüz Şah Ferhad’la Şirin’i evlendireceğine söz vermiştir ancak oğlu Hüsrev’in de Şirin’e âşık olmasından dolayı evlendirme işinden vazgeçmiş ve evliliğe engel çıkarmak için Ferhad’ın dağı delmesini şart koşmuştur. Burada dağ delme sevgiliye ulaşmak için aşılması gereken engel olarak karşımıza çıkar.

Ana metinde Şirin'i kaçırdıktan sonra yakalanan Ferhad'ın Şirin'le evlenebilmesi için dağı delmesi şart koşulur. Ferhad'ın dağı delmesinde ise alt metinde bulunmayan bir örge ana metne eklenir. Dağın delinmesiyle suyun şehre ulaşması arasında niteliksel bir ilişki kurulur.

Oyunda halkın içtiği suyun hastalıklara sebep olduğu ve bu yüzden toplu ölümlerin yaşandığı bilinmektedir. Halkın kullandığı suyun hastalığa ve ölümlere sebep olması oyunun başından sonuna kadar bir leit-motif olarak işlenir. Çeşitli oyun kişilerinin ağzından bu durum defalarca dile getirilir: “Arzen şehrinde içilecek su yok. Çeşmeleri su değil, irin akıtıyor.” (Nâzım Hikmet, 2011: 67); “Halk kırılıyor hastalıktan. Bir kere de rahmetli babanızın vaktinde böyle olmuştu. Çeşmelerden bu su aktıkça...” (Nâzım Hikmet, 2011: 102); “[Su] kan gibi ılık... Şehirde yine hastalık çıkmış” (Nâzım Hikmet, 2011: 103); “Şerif'im de söylüyordu. Çeşmelerin suyundan diyorlar. Zaten bu şehir günün birinde bu yüzden batacak...” (Nâzım Hikmet, 2011: 103). Oyunda saray için özel olarak Demirdağ'dan su getirilme, ancak halk kirli şehir suyunu kullanmaktadır. Bu durum halk ile saray çevresi arasındaki sınıfsal farka işaret eder. Gökhan Tunç da, oyunda suyun saray çevresi ile halk arasındaki sınıf farkını belirleyen bir simge niteliğinde olduğunu ifade eder (Tunç, 2011: 32).

Suyun niteliğinde yapılan bu değişim, Mehmene Banu'nun Ferhad'dan dağı delmesini istemesinde anlamını bulur. Ferhad Mehmene Banu'nun bu isteğini kabul eder ve on yıl boyunca annesinin öldüğü gün hariç, her gün dağı delmek için çalışır. Aradan geçen on yıldan sonra, Mehmene Banu Ferhad'a koştuğu şarttan vazgeçer, artık Ferhad'ın Şirin'e kavuşmak için dağı delmesine gerek yoktur. Ferhad müjdeli haberi vermeye gelen Şirin'i duymamış gibi dağı nasıl deldiğini anlatmaya başlar.

Şirin: Çıldırдың mı? Ablam koştuğu şarttan vazgeçti diyorum... Anlamıyorum musun?

Ferhad: Ablanın bu işte bana şart koşmuş olduğunu çoktan unuttum.

Şirin: Beni de...

Ferhad: Hayır... Seni unutmak imkânsız... Yaşıyorum, seni nasıl unutabilirim. Seni unutsaydım çoktan giderdim burdan. Seni unutmak, dünyayı sevmeyi, insanları sevmeyi, çeşmelerden akacak suyu sevmeyi unutmaktır. Hâlbuki bütün bunları her gün biraz daha çok seviyorum, yani seni, Şirin'i, her gün biraz daha çok, her gün biraz daha kendimden geçerek...

Şirin: Anlamıyorum, hiçbir şey anlamıyorum, Ferhad... Hayır, hayır, anlıyorum, şeref meselesi, haysiyet, insan haysiyeti meselesi, vazife meselesi,

başlanmış işi bitirmek meselesi, şehirde susuzluktan ölümlerine ağlayan insanlar meselesi... Peki, ama bir de bizim, ikimizin meselesi var...

Ferhad: İkimizin meselesi, bütün bu saydıklarının dışında, ötesinde değil ki bir tanem. (Nâzım Hikmet, 2011: 128-9).

Böylece Ferhad'ın sevme tutumu onun Şirin'e duyduğu aşkı halk sevgisiyle birleştirir. Ferhad'ın dağı delmesinde alt metinden ana metne yapılan değişiklikler Ferhad'ın dağı delmesinin yeni bir anlamsal bütünlük kazanmasını sağlar. Dağı delmek, Şirin'e ulaşmanın bir aracı, Ferhad'ın sadece kişisel hedefine uzanan bir yol olmaktan çıkar, toplumsal bir yararı sağlamak için yapılan bir eylem olur. Nâzım Hikmet böylece, Ferhad'ın Şirin'e duyduğu aşkı bireysellikten çıkarıp toplumsallaştırır. Piraye'ye yazdığı bir mektupta Ferhad ile Şirin'in aşkından bahsederken şöyle söyler: “Mesele bir tek insana duyulan aşkla insanlığa, insanlığın hayrına karşı duyulan aşkın mücadelesi değil, bir vahdet teşkil etmeleri” (aktaran Şener, 2002: 65). Nâzım Hikmet burada Ferhad'ın Şirin'e duyduğu sevgiyle susuzluktan ölen insanlara duyduğu sevgiyi karşı karşıya getirmez. İki sevgi nesnesi Ferhad'ın sevme tutumunda birleşir. Şirin'e duyduğu sevgi, insanlığın yararına duyulan sevginin bir parçası olur. Yazar, Ferhad'ın Şirin'e duyduğu aşkı halk sevgisiyle birleştirerek toplumcu gerçekçi sanat anlayışının, bireyin değil toplumun yararını önceleyen anlayışının bir örneğini sunar.

Ana metnin anlamı Ferhad'ın dağı, halkın suya ulaşması için delmeye devam etmesi ile tamamlanır ancak Ferhad'ın sevme tutumu oyundaki diğer kişilerin sevme tutumundan farklılaştırılarak öne çıkarılır. Bu yüzden metindeki anlamsal dönüşüme katkı sunan diğer sevme biçimlerini de ayrıca değerlendirmek gerekmektedir.

4.4.6. Bencillik ya da Dünyaya Bağlanım Olarak Sevgi

“Ferhad ile Şirin” halk hikâyesi Ferhad ile Şirin'in aşkını konu alan bir hikâyedir. Hikâyenin temel izleği âşıkların kavuşamamaları üzerine kuruludur. Olay örgüsü kavuşmayı engelleyen olaylar dizisinden oluşur, kişiler de aşkı engelleyici unsurlar ya da âşıkların kavuşmasına yardımcı unsurlar olarak hikâyede bulunurlar. Mehmene Banu Ferhad'la Şirin'in aşkını engelleyen ilk kişidir. Âşıklar onun

engellemelerinden kurtulduktan sonra Hüsrev'in Şirin'e âşık olmasından dolayı Hürmüz Şah'ın çıkardığı engelle karşılaşır. Hüsrev'in Şirin'e aşkı dadının Ferhad'ın ölümüne sebep olmasıyla kavuşmayı engeller ve hikâye sonlanır.

Halk hikâyesinde, bu bireysel aşk biçimli sevgi dışında öne çıkan bir izlek yoktur. Nâzım Hikmet'in oyununda ise Ferhad'ın Şirin'e duyduğu, daha sonra toplumcu bir nitelik kazanan aşkın dışında oyun kişileri arasındaki sevmeye biçimleri de hikâyenin izleğini oluşturan unsurlar olarak yer alır. Mehmene Banu'nun Ferhad'a aşkı ve kardeşine sevgisi, Vezir'in Mehmene Banu'ya duyduğu sevgi, Dadı'nın oğlu Şerif'e duyduğu sevgi oyunda sorunsallaştırılan sevmeye biçimleridir.

Vezir'in Mehmene Banu'ya sevgisi güzelliğe duyulan hayranlık olarak nitelendirilebilir. Bu sevginin niteliği Vezir'in kendi kendine düşündüklerinin serimlenmesiyle açığa vurulur: "Yüzüne bakmaya doyamıyorum. Ağlarken burun kanatları nasıl da açılıp kapanıyor. Hay Allah", "Şükür ki bu yüzün ihtiyarlığını göremeyecek kadar ihtiyarım", "Ta mahşer gününe kadar o hep böyle düşünsün, ben hep böyle ona bakayım. Hay Allah.", "Öfkesinde nasıl da bir kat daha güzelleşir. Hay Allah." (Nâzım Hikmet, 2011: 61, 62, 63, 64). Vezir'in Mehmene Banu'nun güzelliğine karşı duyduğu hayranlığın Vezir'in yaşamında kapladığı yer, Mehmene Banu'nun Şirin için güzelliğini vermesiyle açığa çıkar. Vezir Mehmene Banu'nun güzelliğini kendisi için yaşama sebebi olarak görmektedir. Mehmene Banu kardeşi için güzelliğini verirken Vezir kendisini öldürmeye kalkar. Gelen, onun bu tavrını "yalnız kendisi için sevmek" olarak niteler. Vezir'in sevgisinin sadece bir kişiye duyulan bağlanım olması bu sevginin "bencil" niteliğini ortaya koyar ve Mehmene Banu'nun çirkin ve yaşlı bir görünümde olmasıyla ondaki sevginin yıkıcı özelliği ortaya çıkar:

Mehmene Banu: Sen asıl onu, Şirin'i... Sen asıl ondan, Şirin'den nefret edersin. Bilmez miyiz? Köşkünü bile bir kere olsun görmeye gitmedin. Yalan mı? [...] Sen Şirin'e düşmansın, değil mi?

Vezir: Evet, beni iyi insan yapan biricik şeyimi elimden o aldı.

Mehmene Banu: Seni iyi insan yapan şey güzelliğim... Onu ben verdim, ben feda etim ona... (*Bir müddet susar.*) Hem bu sayede sen yüzüme bakmak imtiyazını kazanan biricik erkeksin. (*Güler.*) Fakat biliyorum, sen bana da düşmansın, benden de nefret edersin. Sen insan değil, canavarsın.

Vezir: Beni insan yapan şeyi elimden aldınız (Nâzım Hikmet, 2011: 95).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere Vezir, Mehmene Banu'nun güzelliğini elinden aldığı için Şirin'den nefret etmektedir. Çünkü "Vezir'i iyi insan yapan şey" yalnızca Mehmene Banu'nun güzelliğidir. Vezir'in tek kişiye duyduğu güzellik odaklı bağlanım aslında Vezir'in Mehmene Banu üzerinden kendisine duyduğu sevgidir. Zira Vezir, güzelliğinden vazgeçerek sevgisine engel olduğu için Mehmene Banu'dan bile nefret etmektedir. Erich Fromm sevginin bir insana bağlılık değil bir tutum olması gerektiğini belirtir:

Sevgi öncelikle belli bir insana bağlılık değildir bir tutumdur; insanın sadece tek bir sevgi "nesnesine" değil, bir bütün olarak dünyaya bağlılığını belirleyen bir kişilik yapısıdır. Eğer kişi sadece bir tek insanı seviyor ve yakınındaki diğer insanlara kayıtsız kalıyorsa, onun sevgisi sevgi değil, ortak yaşama bağlılık ya da aşırı bir bencilliktir. (Fromm, 2003: 7).

Fromm'un sevginin niteliğine dair yaptığı bu değerlendirme Dadı'nın oğlu Şerif'e, Mehmene Banu'nun Ferhad'a duyduğu sevgi için de açıklayıcı olabilir. Mehmene Banu kardeşi için güzelliğini vererek bir fedakârlıkta bulunur. Ancak daha sonra Ferhad'a âşık olunca onun sevme biçimi de yıkıcı bir hal alır. Kardeşine güzelliğini verdiğinde Gelen onun "sevmeyi bildiğini" söyler. Ancak Ferhad'a âşık olduktan sonra Şirin'le Ferhad'ın birbirlerini sevdiklerini öğrenince Mehmene Banu bir trajik'in içine sürüklenir. Ferhad'a duyduğu aşk, kardeşine duyduğu sevgi onun hem âşıklara hem de kendisine zarar veren bir duygu olarak betimlenir. Mehmene Banu kardeşi için yaptığı fedakârlığı sorgulamaya başlar:

Vücudum hâlâ yirmi yaşında. Bacaklarım, karnım, memelerim, kollarım, boynum... Bileklerim beyaz güvercin yavruları gibi hâlâ... Onları tutabilir, esmer, iri ellerinle onları okşayabilir, kırabilirdin, Ferhad... Ferhad... Yarabbi, nasıl seviyorum... Yalnız bileklerimden tutması, yalnız başını memelerimin üstüne bastırması için değil... İsteyen, konuşan, deliren yalnız etim değil... Yüreğim, kafam, hasretim... Sesini duymak... Seyretmek yüzünü... Yarabbi, nasıl seviyorum. Hele şimdi, hele şimdi... Hiçbir ümit yokken artık... Belki de hiçbir ümit olmadığı için... Nasıl çaresizim... Yüreğim cılk yara gibi... Nasıl dayanabilirim bu kadar acıya... Nasıl kıskanıyorum... Gebereceğim. Beni azgın dişi bir köpek gibi öldürün... Öldürün beni, yoksa ben onları öldüreceğim... Şirin'im, birtanem, kardeşim, öldüreceğim seni... Ferhad sevgilim, Ferhad, her şeyim, kanını dökeceğim senin. İnsanlar acıyın bana... Yarabbi, aklımdan neler geçiyor... Ben neler düşünüyorum? [...] Ferhad... Şirin... Şirin'im, kardeşim, birtanem ölecekti. Ben kurtardım onu. Ben kurtardım, ben kurtardım, ben, ben... Pişman mıyım? Hayır. Yine o kadar güzel olsam... Ferhad... Yine o kadar güzel olsam, yine benden aynı şeyi yapmamı isteseler... Ferhad... Ferhad... Ferhad... Yine benden aynı şeyi yapmamı isteseler, Şirin'in kurtulması için ben yine... Pişman mıyım?" (Nâzım Hikmet, 2011: 98-9).

Mehmene Banu'nun artık tümüyle imkânsız olduğu için Ferhad'ı bu kadar çok sevdiğini söylemesi onun duygusunun zaaflı yönünü açığa çıkarır. Bu tek kişiye duyulan tutkulu bağlanım, gerçek bir ilişkiden öte imkânsız bir hayale bağlanmaya dönüşür. Mehmene Banu'nun Ferhad'a aşkının onun Şirin'e yaptığı fedakârlığı sorgulatması aşkının yıkıcı yönünü sergiler.

Sevginin bir kişiye duyulan bağlanım olduğu bir başka durum ise dadının oğlu Şerif'e karşı olan sevgisidir. Dadı Şerif'in nakkaşlık merakı yüzünden Ferhad'la Şirin'in buluşmalarına yardım etmiş, Ferhad'la Şirin yakalanınca da suçlu durumuna düşmüştür. Mehmene Banu ile Dadı arasında geçen diyalog hem Mehmene Banu'nun pişmanlığını bertaraf etme çabasını hem de Dadı'nın Şerif'e olan sevgisinin niteliğini göstermesi açısından önemlidir:

Dadı: Analık, ana yüreği dayanmıyor. Canlı evlat doğuracağına taş doğuracaksın... Her şeyi anadan istiyorlar... Piliçler gibi, bir türlü büyümeyen piliçler gibi. Hep sen vereceksin, hep ana verecek, onlar boyuna isteyecekler... Şerif'imın nakkaşlık merakı olmasaydı, "Boyanın sırrını öğrenmek istiyorum ana," diye tutturmasaydı...

Mehmene Banu: Biliyorum... Pişman mısın?

Dadı: Olmaz olur muyum? Bin kere, yüz bin kere pişmanım... Sana ihanetlik ettim. Haremine yabancı erkek soktum...

Mehmene Banu: Onu sormuyorum... Şerif'in istediğini ele geçirmesine yardım ettin diye pişman mısın?

Dadı: İsteddiğini yine ele geçirmede ki... Talihsiz evladım benim... Ferhad usta sırrını ceylan derisine yazıp bırakmış... Velakin deriyi elimizden aldılar...

Mehmene Banu: Söylerim, verirler...

Dadı: Ah sultanım, ah benim evladım... Boynumuzu vurduracağına...

Mehmene Banu: Ağlama, ağlama... Yalnız doğrusunu söyle bana. "Pişman değilim," de, "Oğlum, Şerif'im yine de istese, hareme yabancı erkek sokmak değil, sarayınızı yakarım," de, "yıkırım," de...

Dadı: Allah göstermesin... Ben o kadar...

Mehmene Banu: Kuzum Dadı, ne olursun... "Pişman değilim" de...

Dadı: Pişman... Hem madem ki deriyi verecekler Şerif'ime... Hem madem ki sen bağışladın suçumuzu. Hem, sen de kardeşine, Şirin'e, en verilmez şeyi, güzelliğini vermedin miydi? Pişman mısın? (Nâzım Hikmet, 2011: 101).

Dadı oğluna duyduğu sevginin dinamikleriyle hareket eden biri olarak çizilmiştir. Âşıklara yardım etmesi onların aşkına duyduğu saygıdan değil, oğlunun kurnazca nakkaşlıkta ilerleme hevesi yüzündendir. Bir yandan âşıkları buluşturma

işini tertiplememesi gerektiğini söylerken diğer yandan Mehmene Banu'nun onu adeta ödüllendirmesiyle yaptığı işi oğluna duyduğu sevgiyle meşrulaştırır. Ferhad, Dadı'nın ve oğlu Şerif'in yardımıyla Şirin'le görüşmesinden duyduğu rahatsızlığı “onların karanlık, kurnaz rahatlığı”yla tarif eder. Dadının oğluna duyduğu sevgi onu, iyi bir şey uğruna yapılan bir fedakârlığa değil, sevilen kişinin heves ve isteklerine boyun eğmeye götürür.

Mehmene Banu ise Şirin için yaptığı fedakârlıktan duyduğu pişmanlığı bertaraf etmek için Dadı'nın Şerif için yaptığı “fedakârlığa” sığınır. Kendisinin kardeşini ölümden kurtarmak için güzelliğini feda etmesini dadının oğlu için kendi haremine erkek sokmasıyla bir tutar. Bu durum onun Ferhad'a âşık olduktan sonra içine düştüğü trajik anılamını güçlendirir. Yaptığı fedakârlıktan dolayı pişmanlık duymak istemez ancak Ferhad ile Şirin'in aşkını engellemekten kendini alıkoyamaz. İçinde bulunduğu trajik durum onu giderek yıkıcı bir muktedire dönüştürür. Mehmene Banu on yılın sonunda Ferhad'a Şirin'le evlenebilmesi için koştığı Demirdağ'ı delme şartından vazgeçer. Ancak Ferhad'ın dağı delmekten vazgeçmeyeceğini hesap etmiş olmalıdır ki, Şirin'e, eğer Ferhad dağı delmeyi bırakıp hemen Şirin'le birlikte geri dönmezse şartını geri almayacağını ve Şirin'in de bir daha onu görmeye gidemeyeceğini söyler. Ferhad dağı delmeye devam etme kararı alınca âşıkların kavuşması bilinmeyen bir geleceğe ertelenir.

Mehmene Banu'nun âşıkları engellemesi Şirin tarafından şu şekilde sorgulanır: “Bir insanın kendi bahtiyarlığını, hatta kendi ömrünü feda etmek pahasına başkasını kurtarması, ona o insan üstünde bir hak kazandırır mı?” (Nâzım Hikmet, 2011: 126). Ferhad kazanılan hakkın zulmetmek için kullanıldığı durumlarda kişiyi haklı olmaktan çıkaracağını söyler (Nâzım Hikmet, 2011: 127). Mehmene Banu'nun kardeşi için yaptığı fedakârlığa dayanarak kardeşi hakkında söz sahibi olması eleştirilir. Onun âşıkları engellemesi Ferhad ile Şirin'e yapılan bir zulüm olarak tarif edilir.

Ferhad'ın Şirin'e sevgisi ise bu sevme biçimlerinin üstünde bir yerde konumlandırılır. Ferhad'ın Şirin'e sevgisi, tek kişiye bağlanım değil, dünyaya ve yaşama bağlılığın bir parçasıdır. Behzad'ın sevme biçimi de Ferhad'ınki gibi

dünyaya bağlılık olarak işlenir. Onların dünyaya bağlılıklarının ortaklaştığını gösteren bir diyalog ölüm üzerine konuşmaları sırasında serimlenir:

Ferhad: Sana bir şey diyeyim mi, baba, bir gün olup öleceğimi düşünmek bana kuvvet verir. Hayatı sevmediğimden değil, bilakis hayatı çok sevdiğimden.

Behzad: Benim gibi, ben de öyleyim... Zaten bu yüzden, yaşıam yetmiş, yetmiş değil ya, altmış, lakin işim bitmemiş... (Nâzım Hikmet, 2011: 120).

Saray eşrafının sevmeye biçimleri yıkıcı özellikler gösterirken, Ferhad ve Behzad'ın sevmeye biçimleri Fromm'un deyişiyile bir tutum olarak ele alınır ve emekle işlenen dünyaya, insanlığın yararına ve doğaya bağlılıkla birlikte şekillenir. Yozlaşmış, çıkara dayalı ilişkiler içerisinde anlatılan saray kişilerinin sevgileri bencil bir nitelik sergiler. Ferhad ve Behzad'ın sevmeye tutumları ise onların emekçi olmalarında somutlanır. Behzad'ın sevmeye tutumu emekle işlediği dünyaya bağlılığında görünür olur: "Kil ü kâli, mil u kaliyle seviyorum mübareği. İnsan işlediği şeyi sevmez mi?". Ferhad'ın sevmeye tutumu ise Şirin'e duyduğu aşkı dünyaya bağlılığını güçlendiren bir duygu olarak ifade etmesinde, ona ulaşmak için emek vermesi gerektiğini düşünmesinde ve Şirin'e aşkını toplumun yararına duyduğu sevgiyile birleştirmesinde somutlanır.

Böylece yazar, sevmeye tutumu bakımından oyun kişileri arasındaki sınıfsal farkı öne çıkarır. Emekçi sınıftan olan Ferhad ve Behzad'ın sevmeye tutumlarını olumlar, yönetici sınıftan olan kişilerin sevmeye biçimlerini ise bencil ve yıkıcı özellikleriyle işler. Ferhad'ın sevmeye tutumunu ise onun halkın temiz suya ulaşması için dağı delmeye devam etmesiyle bir üst aşamaya çıkarır ve onu halkın yararı için ömrünü feda eden bir halk kahramanına dönüştürür. Böylece Ferhad, toplumcu gerçekçi edebiyatın "olumlu kahraman" olarak tanımladığı bir oyun kişisine dönüşür. Yazarın bağlı olduğu toplumcu gerçekçi sanat anlayışı, daha iyi bir dünyanın yaratılabileceğine olan inancı pekiştiren, insan iradesini ve insanın iyiye ve doğruya olan istencini geliştiren olumlu kahramanlar yaratır. "Olumlu kahraman karşılaştığı türlü güçlükleri yener, yardım etmek istediği insanlar içinde, düştüğü yalnızlığa katlanarak tarihin kendisine verdiği görevi yerine getirir" (Moran, 2005: 61). Böylece Nâzım Hikmet halk anlatısında Şirin'e duyduğu aşkla ve çektiği çile ile

kahramanlaşan Ferhad'ı materyalist kavrayışla yeniden şekillendirerek kendi iradesiyle halkın yararını önceleyen bir “olumlu kahraman”a dönüştürür.

4.5. SONUÇ

“Ferhad ile Şirin” halk hikâyesi İran kaynaklı bir halk hikâyesidir ancak hikâyenin kaynaklarını açıkladığımız bölümde de belirttiğimiz gibi, âşıkların repertuarına girecek ve halk rivayetlerinde yaşayacak kadar Anadolu’da yaygın olarak bilinmektedir. Aşk konulu halk hikâyelerinin genellikle âşıkların kavuşamaması üzerine kurulu olması ve bu çalışmanın inceleme nesnelerinden olan halk hikâyesinde Ferhad’ın Şirin’e kavuşmak için dağ delmesi yazarın bağlı olduğu Marksist dünya görüşünü işleyebileceği iki düzlem sunmaktadır. Birincisi Ferhad ile Şirin arasındaki sınıfsal fark, Şirin’in sultan Ferhad’ın ise bir nakkaş olması, Ferhad’ın emekçi bir karakter olarak çizilmesi için bir zemin hazırlamaktadır. İkincisi, aşkı için dağları delen âşık tipi sevgi ile emek-fedakârlık arasında ilişki kurulması için uygun bir zemin sunmaktadır.

Yazar, alt metinde Hürmüz Şah ve Hüsrev’in hikâyeye dahil olduğu kısımlara ana metinde hiç yer vermemiş, “hikâyeyi” Şirin, Ferhad ve Mehmene Banu arasında geçen bölümle sınırlandırmıştır. Alt metinde bulunmayan Şirin’in hastalığı bölümünü ana metne ekleyerek Mehmene Banu’nun âşıkları engellemesinin anlamını genişletmiş, sevgi ile emek-fedakârlık izleğinin öne çıkmasını sağlamıştır.

Şirin’in hastalığı bölümünde oyun kişilerinin düşüncelerini iç monolog tekniğiyle serimleyerek, saray kişilerinin içten pazarlıklı olma özelliklerini göstermiş ve aralarındaki ilişkinin gerçek bir sevgiye dayanmadığını, ilişkilerin yozlaşmış biçimini görünür kılmıştır. Şirin için yapılan sarayda çalışan nakkaşlar arasındaki ilişkiyi anlatarak, onları da okura tanıtmış, Ferhad ve Behzad’ı olumlu özellikleriyle, Dadı’nın oğlu Şerif’i kıskanç ve kötü niyetli olarak karakterize etmiştir. Böylece emekçiler ve yönetici sınıftan olanlar arasında bir karşıtlık yaratılmış, bu karşıtlıkta emekçiler olumlanan nitelikleriyle öne çıkmıştır.

Yazarın yönetici sınıf ile halk arasındaki sınıfsal farkı görünür kıldığı görülmektedir. Ancak bunu oyunun çerçevesini tarihsel bir zemin üzerinde inşa ederek değil, kişilerin düşüncelerini ve davranış biçimlerini serimlemek ve Demirdağ'ın delinmesiyle şehre ulaşacak suyun niteliğini değiştirmek yoluyla yaptığı anlaşılmaktadır.

Marksist dünya görüşünün temel aldığı materyalist kavrayış, metinde Behzad'ın Münecim ve Derviş ile tartışmalarında, Ferhad'ın alt metinden farklılaştırılan özelliklerinde görünür olur. Behzad kişisi, Derviş ve Münecim tipleriyle düşünsel tartışmalara sokularak, insanın dünyadaki varlığının materyalist yorumu düşünsel düzlemde işlenir. Ferhad kişinin alt metinden ana metne taşınmasında, onu halk kahramanı yapan özelliklerin de aynı kavrayış doğrultusunda dönüştürüldüğü görülmektedir. Ferhad, edilgen değil eylem koyucu bir nitelik sergilemesiyle alt metindeki âşık tipinden farklılaşır. Ferhad'ın Şirin'e ulaşmak için yaptığı eylemlerde onun Şirin'e duyduğu aşkla kendi eylemini önceleyen niteliği belirginleşir. Alt metinde Şirin'e ulaşmak için Mehmene Banu'nun askerleriyle savaşan ve dağı delen Ferhad, ana metinde de bu iki eylemi gerçekleştirir. Ancak ana metinde, alt metinden farklı olarak Ferhad'ın gücünü aldığı kaynak değiştirilir. Alt metinde Ferhad'ın bu eylemleri Allah'ın ve mistik güçlerin yardımıyla gerçekleşirken ana metinde Ferhad savaşma ve dağı delme iradesini kendi gücünden ve dünyaya bağlılığından alır. Yazarın materyalist dünya görüşüyle koşturarak alt metindeki dini ve olağanüstü motifler çıkarılarak, bunların yerine Ferhad'ın iradesi, emeği ve dünyaya bağlılığı konur.

Oyun kişileri arasındaki sınıfsal fark gözetilerek, emekçi olma özellikleri öne çıkarılan ve düşünce ve davranışları materyalizmin ilkelerine göre şekillendirilen Ferhad ve Behzad'ın sevmeye biçimleri bir tutum; bir kişiye değil dünyaya bağlanım olarak işlenmiş, Mehmene Banu, Dadı ve Vezir kişilerinin sevmeye biçimlerinin bencil ve yıkıcı özellikleri sergilenmiştir.

Ferhad'ın dağı delmesinde alt metinde bulunmayan bir örgenin ana metne sokulmasıyla Ferhad'ın dağı delmesinin anlamı dönüştürülür. Ana metinde Demirdağ'ın delinmesi, Ferhad'ın Şirin'e kavuşması için koşulan bir şart olmasının yanında, halkın temiz suya ulaşmasının da bir aracı olarak sunulmuştur. Ferhad dağı

delmeyi tereddütsüz kabul eder ve aradan geçen on yıldan sonra Mehmene Banu şartından vazgeçmiş olduğu halde dağı delmeyi bırakmaz. Çünkü Ferhad, on yıl boyunca her gün azimle dağı delmek için çalışırken amacı sadece Şirin’e kavuşmak olmaktan çıkmış, halkın temiz suya ulaşmasına duyduğu bağlılık ile Şirin’e duyduğu aşk onun sevmeye tutumunda birleşmiştir.

Ferhad, emekçi olması ve Şirin için dağı delmesi arasında ilişki kurularak ana metinde iki kademeli bir yükseliş seyri izler. Emekçi ve mütevazı kişiliğiyle olumlanan Ferhad’ın, Şirin’e olan aşkında da emeği ve fedâkarlığı önelediği görülmektedir. Ana metinde suya yüklenen anlamın değişmesiyle, Ferhad’ın sevmeye tutumu daha ileri bir aşamaya taşınır ve onu halkın yararı için ömrünü feda eden bir halk kahramanına dönüştürür. Böylece Ferhad, toplumcu gerçekçi edebiyatın “olumlu kahraman” olarak tanımladığı bir oyun kişisine dönüşür. Yazarın bağlı olduğu toplumcu gerçekçi sanat anlayışı, daha iyi bir dünyanın yaratılabileceğine olan inancı pekiştiren, insan iradesini ve insanın iyiye ve doğruya olan istencini geliştiren olumlu kahramanlar yaratır. “Olumlu kahraman karşılaştığı türlü güçlükleri yener, yardım etmek istediği insanlar içinde, düştüğü yalnızlığa katlanarak tarihin kendisine verdiği görevi yerine getirir” (Moran, 2005: 61). Böylece Nâzım Hikmet halk anlatısında Şirin’e duyduğu aşkla ve çektiği çile ile kahramanlaşan Ferhad’ı materyalist kavrayışla yeniden şekillendirerek kendi iradesiyle halkın yararını önceleyen bir “olumlu kahraman”a dönüştürür.

SONUÇ

Bu çalışmada inceleme metni olarak seçilen oyunlar *Yusuf ile Menofis* ve *Ferhad ile Şirindaha* önce yazılmış metinlerin yenidenyazma biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. İkisi de kaynağını geleneksel anlatılardan alan bu metinlerin ortak özelliği yazarın yaşadığı coğrafyada yaygın olarak bilinen biri efsanevi diğeri dinî figür etrafında gelişen anlatılar olmalarıdır. Yusuf, İslami literatürde İbrahimi bir peygamber olarak bilinir ve kardeşleri tarafından kuyuya atılması, rüya yorumlama yeteneği, Mısır'da yönetici olması gibi peygamberliğiyle özdeşleşmiş motiflerle evrensel bir nitelik kazanmıştır. Ferhad ise “aşkı için dağları delen bir âşık olarak” Ortadoğu coğrafyasında yaygın olarak bilinen efsanevi bir figürdür. Çalışmamızda, geniş bir coğrafyada yaşayan toplumlara mal olmuş bu figürler etrafında gelişmiş anlatıların *Yusuf ile Menofis*ve *Ferhad ile Şirin* oyunlarında yazarın yenidenyazma pratiği içerisinde nasıl bir dönüşüm geçirdiklerini inceledik.

Çalışmanın “Nâzım Hikmet ve Toplumcu Gerçekçilik” başlıklıbirinci bölümünün, birinci alt başlığında Nâzım Hikmet’in hayatını anlattık. İkinci alt başlıkta Nâzım Hikmet’in toplumcu gerçekçi sanat anlayışını, oyun yazarlığıyla birlikte ele aldık. “Metinlerarasılık Kuramı Bağlamında Yenidenyazma” başlıklı ikinci bölümde Metinlerarasılık kuramını, tarihsel seyri içinde, kuramı geliştiren düşünürlerin katkılarıyla birlikte açıkladık. Ardından Genette’in oluşturduğu sınıflandırmanın bütünlüklü bir inceleme yapmayı olanaklı kılmasından dolayı, onun metinsel aşkınlık olarak kavramlaştırdığı metinler arası ilişkilereyer verdik. Bunlardan ana metinselliğin ve metinlerarasılığın sunduğu yöntemsel araçları incelememizde kullanacağımız için ayrıntılı olarak açıkladık.

Çalışmanın üçüncü ve dördüncü bölümü metinlerin incelenmesine ayrılmıştır. “*Yusuf ile Menofis* Oyununda Toplumcu Gerçekçilik Bağlamında Yenidenyazma” başlıklı üçüncü bölümde Yusuf kıssasının *Yusuf ile Menofis* oyununa aktarımında gerçekleşen dönüşümleri ana metinsellik ve metinlerarasılık çerçevesinde inceledik. “*Ferhad ile Şirin* oyununda Toplumcu Gerçekçilik Bağlamında Yenidenyazma” başlıklı dördüncü bölümde “Ferhad ile Şirin” halk hikâyesinin Nâzım’ın aynı adlı oyunununa aktarılmasında gerçekleşen dönüşümleri ana metinsellik çerçevesinde

inceledik. Ayrıca başka metinlerle kurulan metinlerarası ilişkilere de yer verdik. Metinlerin bütünsel olarak dönüştürülmesiyle yazarın metinlere yüklediği yeni anlamı ortaya çıkardık. Yazarın, toplumcu gerçekçi sanat anlayışını şekillendiren Marksist dünya görüşünün içerimlerini metinde yaptığı dönüştürümlerde kullandığını tespit ettik.

Bu çalışmanın inceleme konusu olan iki oyun yazara Marksist dünya görüşünü yansıtabileceği zeminler sunmaktadır. *Yusuf ile Menofis* oyununda, dinî bir figür olan Yusuf'un Mısır'da yönetici olması yazara kendi dünya görüşünü sunabileceği bir zemin sağlamaktadır. Yahudi, Hristiyan ve İslam dinlerinin peygamber olarak kabul ettiği Yusuf'un bir köle olarak Mısır'da bulunduğu dönemde iktidara yükselmesi, Torah ve Kur'an-ı Kerim'deki Yusuf bahsinde Yusuf'un Allah tarafından seçilmiş olmasıyla ilişkilendirilerek dinî öğretinin vermek istediği mesajı öne çıkaran bir perspektifle olumlanmaktadır. Nâzım Hikmet ise, Yusuf'un köle olarak getirildiği Mısır'da yöneticilik kademesine kadar yükselmesini tarihsel materyalist bakış açısıyla olumsuz bir durum olarak görmektedir. Tarihsel materyalizmin devlet aygıtını yönetici sınıfların elinde, ezilen sınıflara karşı kullanılan bir araç olarak tarif etmesi, yazarın, Yusuf'un ezilen sınıf içinden bu aygıtın bir parçası haline gelmesini olumsuzlamasını beraberinde getirir. Torah metninde bulunan, Yusuf'un buğdayları halkın parası, toprağı, hayvanı ve bedeni karşılığında sattığı bilgisi, kölelikten iktidara yükselen Yusuf nezdinde yönetici sınıfın ezen karakterini yansıtmada yazara bir zemin sağlamaktadır. Yazar, kölelikten iktidara giden yolda Yusuf'u yücelten dinî metinlerin aksine, onu kendi dünya görüşüne göre ezilen sınıfın içinden, ezen konumuna doğru giderek alçalan bir seyirde karakterize eder.

“Ferhad ile Şirin” halk hikâyesi İran kaynaklı bir halk hikâyesidir âşıkların repertuarına girecek ve halk rivayetlerinde yaşayacak kadar Anadolu'da yaygın olarak bilinmektedir. Aşk konulu halk hikâyelerinin genellikle âşıkların kavuşamaması üzerine kurulu olması ve bu çalışmanın inceleme nesnelerinden olan halk hikâyesinde Ferhad'ın Şirin'e kavuşmak için dağ delmesi yazarın bağlı olduğu Marksist dünya görüşünü işleyebileceği iki düzlem sunmaktadır. Birincisi Ferhad ile Şirin arasındaki sınıfsal fark, Şirin'in sultan Ferhad'ın ise bir nakkaş olması,

Ferhad'ın emekçi bir karakter olarak çizilmesi için bir zemin hazırlamaktadır. İkincisi, aşkı için dağları delen âşık tipi sevgi ile emek-fedakârlık arasında ilişki kurulması için uygun bir zemin sunmaktadır.

Her iki metinde de Nâzım Hikmet'in metinlerin sunduğu zeminleri Marksist dünya görüşünü yansıtacak biçimde değerlendirdiğini, metinlerde ekleme ve çıkarma yöntemlerini kullandığını, alt metinlerin temel izleğini takip ettiğini ancak bu izlekte anlamsal birtakım değiştirmelere başvurduğunu ve sonuçta metinlerin yeni bir anlamsal bütünlük kazandığını tespit ettik.

Yazar her iki oyunda da büyültme yöntemini kullanarak, sanat anlayışı toplumcu gerçekçiliği işleyen metinler oluşturur. *Yusuf ile Menofis*'te yazarın alt metnin temel izleğini takip etmekle birlikte oyuna yeni kişiler, tarihsel bilgiler ve ayrıntılar ekleyerek metni büyültme yoluna gittiği görülmektedir. Yazar, mitik unsurlarla iç içe geçmiş olan Torah'taki (Tevrat) anlatıyı, hikâyenin yaşandığı tahmin edilen dönemin tarihsel bilgileriyle birleştirerek tarihsel ve sınıfsal bir zemine oturtur. Yusuf'un Mısır'a gittiği dönemde, Mısır'da hâkim olan gücün istilacı Hiksos topluluğu olduğu bilgisine dayanarak, Yusuf'u, bu istilacı güçle işbirliği yapan Firavun hükümdarlığının bir parçası haline getirir. Böylece toplumcu gerçekçiliğin, eserdeki kişileri sınıfsal konumlarını belirginleştirerek ele alma ilkesini hayata geçirir.

Yazar, metinde Yusuf'a bağlı geliştirilen durum ve eylemlerin hepsine yüklenen anlamları dönüştürür ve onu çıkarıcı, kurnaz, pragmatist bir kişi olarak çizer. Metne eklediği yeni olay ve bölümlerle, alt metindeki kıtlık olgusunun anlamını tarihsel materyalist bakış açısıyla dönüştürür. Yusuf'un bolluk yıllarında halkın ürettiği bütün buğdayları toplaması, kıtlık yıllarında bedel karşılığında satması, kıtlığın yiyecek maddesinin yetersizliğinden değil, servetin iktidarın elinde toplanmasından kaynaklandığının göstergesi olur. Ambarları yağmalayanların cezalandırılma biçimi, Yusuf'un kardeşlerine kavuşması, karısı kıtlıktan ölmüş olan ihtiyar, kıtlığın sınıfsal anlamının ve Yusuf'un yönetici sınıf içindeki konumunun belirginleştirildiği bölümlerdir. Yusuf, egemen sınıfların çıkarlarını korumak üzere devlet aygıtının parçası olan, kendi kavmine ihanet eden bir yönetici olarak karakterize edilir. Bu ekleme ve değiştirimlerle yazar, yönetici sınıfın temsilcisi olan

Yusuf'u, ona bağı eylem ve durumları olumsuz değerlerle donatarak zalim bir yönetici tablosu çizer.

Metinde büyültme unsuru olarak yer alan Zeliha karakteri Yusuf'a hissettiği tutkuyla okurun karşısına çıkar. Yusuf'un alt metinde erdemli bir davranış olarak gösterilen Zeliha'yla birlikte olmaması, ana metinde Yusuf'un ikbal ve iktidar hırsını anlatmada bir araç olarak kullanılırken, Zeliha açısından ise Yusuf'a duyduğu tutkuyu güçlendiren, onu bu tutkunun kölesi haline getiren bir olay olarak işlenir. Alt metinde yer almayan cinsel çağrışimli imgelerle anlatılan bu ilişki, Zeliha'yı Yusuf'un halkı köleleştirme edimine ortak eden bir anlamsal dönüşümle sonuçlandırılır. Bu ekleme ve çıkarmalarla, Zeliha karakteri yeni metinde yönetici sınıf içindeki aşk ilişkilerinin yozlaşmış biçimine vurgu yapan bir unsur olarak yer alır.

Metindeki başka bir büyültme unsuru Menofis kişisi ve ona bağı olarak geliştirilen olaylardır. Menofis, oyunun başında, Yusuf'un zindan hayatının içinde erdemli bir karakter olarak okura tanıtılır ve daha sonraki sahnelerde ezilen sınıfları temsil eden bir karakter olarak biçimlendirilir. Metinde baş kahraman olarak yer alan Yusuf'un egemen sınıfın bir temsilcisi olarak olumsuz değerlerle donatılması, sınıfsal olarak onun karşısında konumlanan olumlanan bir karakterin metne eklenmesi metinde, Mısır'da kölecî toplumsal ilişkilerin belirleyici olduğu bir çağda sınıf mücadelesinin Yusuf ve Menofis nezdinde görünür olmasını beraberinde getirir. Menofis'in hakkını arayan, egemenlerin karşısında boyun eğmeden haklılığını savunan kişiliği, onun dünyayı materyalist bir perspektiften kavrayışıyla temellendirilerek Menofis'e sınıfının öncüsü olma niteliği kazandırılır.

Ferhad ile Şirin'de Nâzım Hikmet, alt metinde Hürmüz Şah ve Hüsrev'in hikâyeye dâhil olduğu kısımlara ana metinde hiç yer vermemiş, "hikâyeyi" Şirin, Ferhad ve Mehmene Banu arasında geçen bölümle sınırlandırmıştır. Hikâyenin bu kısımlarını genişleterek, oyuna yeni kişiler ve bölümler ekleyerek metni büyültmüştür. Şirin'in hastalığı bölümünü ve sarayın yapımında çalışan nakkaşların arasındaki ilişkilerin anlatıldığı bölümü ekleyerek, metnin izleksel anlamını sevgi ile emek-fedakârlık ilişkisi olarak belirginleştirmiş ve yönetici sınıf ile emekçiler arasındaki düşünce ve davranış biçimi farkını ortaya koymuştur. Bu ekleme ve

değiştirimlerle yazar, toplumcu gerçekçiliğin, kişileri sınıfsal konumları içinde ele alma ilkesini hayata geçirmiştir.

İlk görüşte aşk, dadının âşıklara yardım etmesi, Ferhad'ın Şirin'e aşkı, Ferhad'ın dağı delmesi alt metinden ana metne taşınan unsurlar olarak, yazar tarafından dönüştürüme uğratılmıştır. İlk görüşte aşk motifi alt metinden Mehmene Banu'nun da Ferhad'a âşık olmasıyla farklılık gösterir. Mehmene Banu kardeşi için güzelliğini vermesi ve kardeşiyle aynı kişiye âşık olması arasında sıkışıp kalmış, fedakâr kişilikten giderek yıkıcı kişiliğe dönüşen bir oyun kişisi olur. Ferhad'ın Şirin'e aşkı, Ferhad'ın alt metindeki özelliklerinden farklılaştırılmasıyla dönüştürülür. Ferhad, alt metindeki edilgen âşık tipinden, eylem koyucu olması ve gücünü kendi iradesinden almasıyla farklılaşır. Ferhad'ın dağı delmesinde ise, suya alt metininden farklı bir işlev yüklenmesiyle Ferhad'ın Şirin'e aşkı halkın suya ulaşmasına duyduğu bağlanımla birleşerek toplumcu bir nitelik kazanır. Böylece, sevme biçimleri sorunsallaştırılan diğer oyun kişilerinin yanında Ferhad'ın sevgisi bir üst aşamaya çıkarılır.

Nâzım Hikmet, Yusuf kıssasının *Yusuf ile Menofis* oyununa aktarımında metni tarihsel bir zemine oturtarak, sınıflı toplum yapısını görünür kılacak bir yenidenyazma pratiği sergiler. Yusuf'u, alt metinle ilişki kurma yoluyla, yönetici sınıfın temsilcisi olarak zalim, kurnaz, pragmatik gibi özellikleri karakterize ederken, onun karşısına ezilen sınıfları temsil eden Menofis kişisini çıkarır, Menofis'i hakkını arayan, baş eğmez, cesur bir karakter olarak inşa eder. Alt metinde Yusuf'un buğdayları satmasına herhangi olumsuz bir değer atfedilmezken, ana metinde Yusuf'un buğdayları satması halkı köleleştirme edimi olarak yansıtılır ve Menofis'in ambarları yağmalama işini örgütlemesiyle Yusuf ve Menofis nezdinde ezen ve ezilen sınıfların karşı karşıya geldiği bir mücadele alanı ortaya çıkar.

Her iki oyunda da yazarın, toplumcu gerçekçiliğin ilkelerine uygun bir biçimde, alt metinlerde bulunmayan sınıfsal bir perspektif oluşturduğu görülmektedir. *Ferhad ile Şirin*'de sınıfsal perpektif, oyun kişilerinin düşünce ve davranışlarını serimlemek yoluyla ve dağın delinmesiyle şehre akacak suyun niteliğinin değiştirilmesiyle görünür olur. Ancak oyun kişileri arasında kurulan temel çatışma bir sınıf mücadelesi şeklinde tezahür etmez. Ferhad ile Şirin'in kavuşmasının

Mehmene Banu tarafından engellenmesiyle kurulan ana çatışma unsuru, sevgi ile emek-fedakârlık ekseninde gelişir. Yönetici sınıfın temsilcisi konumunda olan Mehmene Banu'nun kardeşine sevgisi, tek kişiye bağlanım olmanın ötesine geçemediği için yıkıcı bir nitelik sergilerken, Ferhad'ın Şirin'e olan aşkının halk sevgisiyle birleşmesi onun sevgisinin toplumcu bir niteliğe bürünmesini beraberinde getirir.

Yazarın, her iki metinde de toplumcu gerçekçi sanat anlayışının kaynağını aldığı materyalist dünya kavrayışını hem düşünsel düzlemde işlediği hem de olumlanan karakterleri bu kavrayış doğrultusunda şekillendirdiği görülmektedir. *Yusuf ile Menofis* oyununda ana metne eklenen bir oyun kişisi olan Menofis, materyalist dünya kavrayışının düşünsel anlamda savunuculuğunu yapar. Yusuf'un Menofis ve diğer mahpuslarla ilişkisinin anlatıldığı bölümde, Menofis ölümden sonraki hayattan bahseden mahpusların düşüncelerini bu dünyaya çekmeye çalışır ve kulların kul olmadığı bir dünyanın kurulmasının mümkün olmasından bahseder. Burada Menofis'in, insan edimini idealizmin yaptığı gibi ruh ya da tanrısal varlıkların eylemiyle değil, insanın kendi *eyleme* gücüyle açıklayan materyalist felsefenin temel ilkelerine göre konuşturulduğu görülmektedir. Menofis'in, oyunda karşı karşıya getirildiği yönetici sınıfa mensup Yusuf, Firavun ve Zeliha karşısında hak alma bilinciyle hareket etmesi, hakkını arayan, egemenlerin karşısında boyun eğmeden haklılığını savunan kişiliği, onun dünyayı materyalist bir perspektiften kavrayışıyla temellendirilerek Menofis'e sınıfının öncüsü olma niteliği kazandırılır.

Ferhad ile Şirin oyununda, oyuna eklediği Müneccim ve Derviş kişilerini Behzad'la karşı karşıya getirerek idealist dünya görüşünü materyalizm çerçevesinde eleştirir. Behzad, tasavvufi anlayışın temsilcisi olan Derviş'i gerçek dünyayı ikincilleştirmesi, rindane anlayışın temsilcisi olan Müneccim'i de dünyayı bir zevk ve sefa yeri olarak görmesi açısından, insanın gerçek dünyadaki varlığını emek etkinliği yoluyla kavramayı ve dünyaya emeğiyle bağlanmayı esas alan materyalist kavrayışın argümanlarını kullanarak eleştirir.

Ferhad kişinin alt metinden ana metne taşınmasında, onu halk kahramanı yapan özelliklerin de materyalist kavrayış doğrultusunda dönüştürüldüğü görülmektedir. Ferhad, edilgen değil eylem koyucu bir nitelik sergilemesiyle alt

metindeki âşık tipinden farklılaşır. Ferhad'ın Şirin'e ulaşmak için yaptığı eylemlerde onun Şirin'e duyduğu aşkla kendi eylemini önceleyen niteliği belirginleşir. Alt metinde Şirin'e ulaşmak için Mehmene Banu'nun askerleriyle savaşı ve dağı delen Ferhad, ana metinde de bu iki eylemi gerçekleştirir. Ancak ana metinde, alt metinden farklı olarak Ferhad'ın gücünü aldığı kaynak değiştirilir. Alt metinde Ferhad'ın bu eylemleri Allah'ın ve mistik güçlerin yardımıyla gerçekleşirken ana metinde Ferhad savaşma ve dağı delme iradesini kendi gücünden ve dünyaya bağlılığından alır. Yazarın materyalist dünya görüşüyle koşut olarak alt metindeki dini ve olağanüstü motifler çıkarılır, bunların yerine Ferhad'ın iradesi, emeği ve dünyaya bağlılığı konur.

Yazarın bağlı olduğu toplumcu gerçekçi sanat anlayışı, daha iyi bir dünyanın yaratılabileceğine olan inancı pekiştiren, insan iradesini ve insanın iyiye ve doğruya olan istencini geliştiren olumlu kahramanlar yaratır. İki metinde de yazarın bağlı olduğu sanat anlayışının kahraman tipolojisinin bir örneğini görmek mümkündür.

Yusuf kıssasının *Yusuf ile Menofis* oyununa aktarımında, alt metinde olmayan Menofis kişisi, ana metinde Yusuf'a ve onun eylemlerine yüklenen değerlerin dönüştürülmesiyle paralel olarak oyuna eklenmiş bir oyun kişisidir. Alt metinde doğruluğun ve iyinin taşıyıcısı, İbrani kavminin kurtarıcısı olan Yusuf'un ana metinde zalim bir yöneticiye dönüşmesi, zulmün karşısında duran bir kahramanı beraberinde getirir. Menofis, materyalist felsefenin temel ilkelerine göre ölümden sonraki yaşam yerine bu dünyayı ve insan iradesini önceleyişi, yönetici sınıfa karşı verdiği hak alma mücadelesi ve açlığa son vermek için ambarları yağmalama işini örgütlemesiyle toplumcu gerçekçi sanatın öngördüğü olumlu kahraman tipolojisini yansıtmaktadır.

“Ferhad ile Şirin” halk hikâyesinin aynı adlı oyuna aktarımında Ferhad, emekçi olması ve Şirin için dağı delmesi arasında ilişki kurularak ana metinde iki kademeli bir yükseliş seyri izler. Emekçi ve mütevazı kişiliğiyle, Şirin'e duyduğu aşkın onu daha çok dünyaya bağlaması temellendirilir. Ana metinde suya yüklenen anlamın değişmesiyle, Ferhad'ın sevme tutumu daha ileri bir aşamaya taşınır ve onu halkın yararı için ömrünü feda eden bir halk kahramanına dönüştürür. Nâzım Hikmet halk anlatısında Şirin'e duyduğu aşkla ve çektiği çile ile kahramanlaşan Ferhad'ı

materyalist kavrayışla yeniden şekillendirerek kendi iradesiyle halkın yararını önceleyen bir “olumlu kahraman”a dönüştürür.

Nâzım Hikmet’in geleneksel anlatılardan aktarım yoluyla oluşturduğu yeni metinlerde, alt metinlerin konusuna sadık kaldığı, yaptığı eklemeler ve dönüştürümlerle toplumcu gerçekçi sanat anlayışının ilkelerine göre sınıfsal bir perspektif oluşturduğu, materyalist dünya kavrayışını hem düşünsel düzlemde işlediği, hem de olumladığı oyun kişilerinin tutum ve davranışlarını bu kavrayış doğrultusunda şekillendirdiği görülmüştür. Toplumcu gerçekçi sanat anlayışının öngördüğü “olumlu kahraman”ı, *Yusuf ile Menofis*’te yönetici sınıfın temsilcisine dönüştürdüğü Yusuf’un karşısında, ezilen sınıfın öncüsü Menofis’i yaratarak; *Ferhad ile Şirin*’de ise olumlu değerlerle donatılmış olan halk kahramanı Ferhad’ı materyalist kavrayışla yeniden şekillendirerek ve Şirin’e duyduğu aşka toplumcu bir nitelik kazandırarak oluşturmuştur.

Bu çalışmanın inceleme nesnesi olan *Yusuf ile Menofis* ve *Ferhad ile Şirin* oyunları, metinlerdeki ana metinsel dönüşümlerin ortaya konabilmesi için bütünsel olarak incelenmiştir. Ancak bundan sonra yapılacak çalışmalarda, her iki metinde var olan daha spesifik ortaklıklar üzerinden bir inceleme yapılabilir. Sadece “olumlu kahramanların” yeni metinlerdeki dönüşümü çalışılabilir. Kadın kahramanların ele alınışı değerlendirilebilir. Ya da diyalektik materyalizmin felsefi içerimlerinin karakterleri şekillendirmede oynadığı rol incelenebilir.

Metinlerarasılık kuramı karşılaştırmalı yazın eleştirisinden inceleme nesnesine yaklaşımı ve yöntemsel olarak farklılaşmakla birlikte edebiyat metnini çoğulcu bir perspektifle ele almak konusunda karşılaştırmalı yazın eleştirisinin evrenselliği öne çıkaran yaklaşımına katkı sunar. Metinlerarası incelemeler, metinlerin arasındaki ilişkilerin dolaylı ve dolaysız biçimlerini yazınsal üretim sürecinin bir parçası olarak görerek bu ilişkileri ortaya çıkarmaya çalışır. Metinlerin birbiri içindeki varlıklarını serimleyerek metnin çok katmanlı yapısını, farklı anlamsal ve yapısal olanaklarını görünür kılar. Bu çalışma birçok topluma mal olmuş geleneksel figürler etrafında oluşmuş anlatılarla modern tiyatro metinlerini birlikte okuma olanağı sağlaması açısından karşılaştırmalı yazın eleştirisinin çoğulcu

perspektifine ve disiplinlerarası çalışma olanaklarına katkı sağlayan bir okuma pratiği sunmuştur.



KAYNAKÇA

Aça, Mehmet (2005). *Türk Düşünüş ve İnaniş Sistemlerinde Meyve*, Kanyılmaz Matbaası, İzmir.

Aktulum, Kubilay (2013a). *Folklor ve Metinlerarasılık*, Çizgi Kitabevi, Konya.

—— (2013b). “Metinlerarasılık”, *Eleştiri Kuramları*, Editörler: Rıza Filizok ve Eylem Saltık, Anadolu Üniversitesi Yayını, Eskişehir. s. 128-153.

—— (2011). *Metinlerarasılık // Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara.

—— (2007). *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınları, İstanbul.

Alptekin, Ali Berat (1997), *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Althusser, Louis (2003). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev. Alp Türkmentekin, İthaki Yayınları, İstanbul.

Altun, Işıl (2013). Karacağolan’ın Şiirinde Dağ Algısı, *Turkish Studies* 8/4, s.67-80.

Ateş, Hamza ve Ünal, Soner (2004). “Devletin Doğduğu Yer: Antikçağ Ortadoğusunda İdari Hayat”, *Bilgi: Sosyal Bilimler Dergisi* 8, s.21-42.

Ayşin, Candan (2003). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Aytaç, Gürsel (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul.

Aytaç, Gıyasettin (2003) Türkülerde Turna, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, Sayı 28, s. 1-26.

Bayar, Zühtü (1995). *Nâzım Hikmet'in Oyun Yazarlığı*, Gerçek Sanat Yayınları. İstanbul.

Bektaş, Nuh (2009). “Toplumcu Gerçekçilik Bağlamında Nâzım Hikmet'in Ferhad ile Şirin Oyununa Metinlerarası Bir Bakış”, *Milli Folklor* (83). s. 41-47.

Bezirci, Asım (1993). *Nâzım Hikmet: Yaşamı, Şairliği, Eserleri, Sanatı*. Evrensel Basım Yayın. İstanbul.

Bilgin, A. Azmi (2014). “Türk Tasavvuf Edebiyatının Mahiyeti”, *Türkiyat Mecmuası*, C. 2, 4 s. 1-13.

Boratav, Pertev Naili (1988). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Adam Yayınları, İstanbul.

— (1964). “Türk Halk Edebiyatında Ferhat ile Şirin”, *İslam Ansiklopedisi IV. Cilt*, Meb Yayınları, İstanbul, s. 566-568.

Buğralılar, Eren (2012). “Mücadelemizin Tiyatroları 2: Sovyetler Birliği”. *Mimesis Sahne Sanatları Portalı* (Çevirimiçi) <http://mimesis-dergi.org/2012/01/mucadelemizin-tiyatrolari-2-sovyetler-birligi/>.18 Ocak 2015.

Çalışlar, Aziz (2012). “Önsöz”. *Sanat ve Edebiyat Üstüne*, Evrensel Basım Yayım. İstanbul.

Daşdemir, Özkan (2015). “Alevi ve Bektaşî Geleneğinde Elma”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 8, Sayı 37, s. 83-97.

Emmanuel, R.(1995) *Hint, Yunan ve Mısır Mitolojilerinde Gizemli Bilgilerin Kaynakları*, Çev. Haluk Özden, Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul.

Erkal, Abdülkadir (1997). “Lami'i'nin Ferhad u Şirin Mesnevisi”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 8, Erzurum, s. 51-66.

Fenton, Paul B. (2004). “Yahudilik ve Tasavvuf”, Çev. Salih Çiftçi, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları. 1, s. 245-260.

Florioti, Hande Duymuş ve Eser, Elvan (2013). “Kutsal Kitaplar ve Mitolojik Kaynaklar Işığında Eski Yakındoğu’da Rüya Olgusu ve Algısı Üzerine”, *Turkish Studies* 8/2, s.73-87.

Friedrich Engels (2012). *Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, Çev. Kenan Somer, Sol Yayınları, Ankara.

Gennette, Gérard (1997). *Palempsest: Literature in the Second Degree* Çev. Channa Newman, Claude Deubinsky, Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Gorki, Maksim (2009). “Maksim Gorki’nin 17 Ağustos 1934 Tarihindeki Sovyet Yazarlar Birliği Birinci Kongresinde Sunduğu Bildiri”. Çev. Yerke Özer. *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-3*, Geleneksel Yayıncılık, Ankara, s. 101-127.

Gökalp-Alpaslan, Gonca (2007). *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgamiş Destanının Çağdaş Yorumları*, Multilingual Yayınları, İstanbul.

Graves, Robert ve Patai, Raphael (2009). *İbrani Mitleri*, Çev. Uğur Akpur, Say Yayınları, İstanbul.

—— “Giriş”, *İbrani Mitleri*, Çev. Uğur Akpur, Say Yayınları, İstanbul, s. 24-33.

Gürsel, Nedim (2001). *Doğumunun Yüzüncü Yılında Dünya Şairi Nâzım Hikmet*, Can Yayınları, İstanbul.

Harman, Ömer Faruk (2013). “Hz. Yusuf”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt: 44, Ankara, s. 1-5.

—— (2013). “Yahudilik: Kutsal Metinler ve Dinî Literatür”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt: 43, Ankara s. 197-201.

Hornung, Erik (2004). *Mısır Tarihi*, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Kavas, Ebru (2009). “Cumhuriyet Sonrası Tiyatrosunda Halk Anlatı Geleneğinden Yararlanma”, *Turkish Studies* 4 / 1, s. 1589-1627.

İrmak, Erkan (2011). *Kayıp Destanın İzinde: Kuvâyi Milliye ve Memleketimden İnsan Manzaraları’nda Milliyetçilik, Propaganda ve İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Kitabı Mukaddes: Eski ve Yeni Ahit “Tevrat” ve “İncil” (1958). Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul.

Marks, Karl (2012). *1844 El Yazmaları*, Çev. Murat Belge, Birikim Yayınları, İstanbul.

— (2011). *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı*, Çev. Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara.

Marks, Karl ve Engels, Friedrich (2012). *Alman İdeolojisi (Feuerbach)*, Çev. Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara.

— (2011). *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri*, Çev. Muzaffer Erdost, Sol Yayınları, Ankara.

Memet, Fuat (2000). *Nâzım Hikmet: Yaşamı, Ruhsal Yapısı, Davaları, Tartışmaları, Dünya Görüşü, Şiirinin Gelişmeleri*, Adam Yayınları, İstanbul.

Meral, Yasin (2005). “Kitab-ı Mukaddes Nedir”, *İlim Yayma*. 1, s. 28-30.

Moran, Berna (2005) *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Nâzım Hikmet, (2011). *Ferhad ile Şirin: Oyunlar 2*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

—, (2002). *Kemal Tahir’e Mapusaneden Mektuplar*, Tekin Yayınevi, İstanbul.

—, (2012). *Sanat ve Edebiyat Üstüne*, Haz. Aziz Çalışlar, Evrensel Basım Yayım, İstanbul.

—, (1993). *Yazılar (1937-1962)*, Adam Yayınları, İstanbul.

—, (2013). *Yusuf ile Menofis: Oyunlar 3*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Oktaç, Ahmet (2008). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İthaki Yayınları, İstanbul.

Oyal, Ömer F (2009). “Türkçe Yayına Hazırlayanın Önsözü”, *İbrani Mitleri*, Çev. Uğur Akpur, Say Yayınları, İstanbul, s. 7-16.

Özarslan, Metin (2006). *Ferhat ile Şirin: Mukayeseli Bir Araştırma*, Doğu Kütüphanesi, İstanbul.

Özay, Yeliz (2007). “Metinlerarası İlişkilerde Türk Halk Hikâyeleri”, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Pala, İskender (2003). “Rind”, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Leyla ile Mecnun Yayıncılık, İstanbul, s 390.

— “Gazel” , *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Leyla ile Mecnun Yayıncılık, İstanbul, s 176-7.

Pospelov, Gennady (2005). *Edebiyat Bilimi*, Çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayım, İstanbul.

Rızvanoğlu, Eren (2007). *Söyleşimcilik, Metinlerarasılık: Bakhtin, Kristeva, Barthes*, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Rosenau, Pauline Marie (1998), *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, Çev. Tuncay Birkan, Ark Yayınları, Ankara.

Sazyek, Hakan (2006). “Kolaj ve Romandaki Yeri”, *Kitaplık*, Mart 92, İstanbul, s. 92-99.

Settari, Celal. (2014). “Yusuf Mısır’da”. *Züleyha’nın Aşk Derdi*, Çev. Mehmet Kanar, Şule Yayınları, İstanbul, s. 31-37.

Sülker, Kemal (1968). *Nâzım Hikmet’in Polemikleri*, Ant Yayınları, İstanbul.

— (1989). *Nâzım Hikmet’in Gerçek Yaşamı*, Cilt 6, Yalçın Yayınları, İstanbul.

“Torah” (1958). *Kitabı Mukaddes: Eski ve Yeni Ahit “Tevrat” ve “İncil”*, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul.

Şener, Sevda (2002). *Nâzım Hikmet’in Oyun Yazarlığı*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Tekin, Gönül Alpay (1994). *Ali-Şir Nevayî "Ferhad ü Şirin": İnceleme – Metin*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Tunç, Gökhan (2011). *Çağdaş Mesnevinin Peşinde: Nâzım Hikmet’in Ferhad ile Şirin’i ve Sezai Karakoç’un Leyla ile Mecnun’u*, Kadim Yayınları, Ankara.

Türkdoğan, Melike Gökcan (2011). *Klasik Türk Edebiyatında Yusuf u Züleyha Mesnevileri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara.

Yavuz, Hilmi (2005). "Nâzım: Aşma ve Avangard", *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 194-197.

Yavuz, Fikri, Haz (t.y.). “Yusuf Suresi” *Kur’an-ı Kerim*, Sönmez Yayınları, İstanbul, s.236-349.

Yekdeş, Ömer Faruk (2008). “Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn’de Aşk Şiirinin İdeolojisi”, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Zubritski, Y., Kerov, V., Mitropolski (1968). *İlkel Toplum Köleci Toplum Feodal Toplum*, Sol Yayınları, Ankara.

