



ANKARA

HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**FUZÛLÎ'NİN LEYLÂ VÜ MECNÛN MESNEVİSİNDE
ANLATI SÖYLEMİ VE KÖKEN İNCELEMESİ
(-NİZÂMÎ'DEN FUZÛLÎ'YE- YENİDEN YAZILAN
LEYLÂ VE MECNÛN MESNEVİLERİ BAĞLAMINDA)**

Burhan CAN

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Ayşe YILDIZ

DOKTORA TEZİ

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

AĞUSTOS 2024



**FUZÛLÎ'NİN LEYLÂ VÜ MECNÛN MESNEVİSİNDE ANLATI
SÖYLEMİ VE KÖKEN İNCELEMESİ
(-NİZÂMÎ'DEN FUZÛLÎ'YE- YENİDEN YAZILAN LEYLÂ VE
MECNÛN MESNEVİLERİ BAĞLAMINDA)**

Burhan CAN

**DOKTORA TEZİ
ESKİ TÜRK EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

AĞUSTOS 2024

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Burhan CAN
(09.08.2024)

TEZ ONAY SAYFASI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Programı 1882014060 numaralı öğrencisi tarafından hazırlanan “Fuzûlî’nin Leylâ vü Mecnûn’unda Anlatı Söyemi ve Köken İncelemesi (-Nizâmî’den Fuzûlî’ye- Yeniden Yazılan Leylâ ve Mecnûn Mesnevileri Bağlamında)” başlıklı tez çalışması 09/08/2024 14:00 tarih ve saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile DOKTORA TEZİ olarak **KABUL** edilmiştir.

	Kabul	Ret
Başkan (Unvan/Ad-Soyad/Kurum):	☒	☐
Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK / AHBVÜ		
Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum):	☒	☐
Prof. Dr. Ayşe YILDIZ / AHBVÜ		
Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum):	☒	☐
Prof. Dr. Tuba I. İSEN DURMUŞ / TOBB ETÜ		
Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum):	☒	☐
Doç. Dr. Nagihan GÜR / ASBÜ		
Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum):	☒	☐
Doç. Dr. Meltem Sengün ACAR / AHBVÜ		

Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda Anlatı Söylemi ve Köken İncelemesi (-Nizâmî'den
Fuzûlî'ye- Yeniden Yazılan Leylâ ve Mecnûn Mesnevileri Bağlamında)
(Doktora Tezi)

Burhan CAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Ağustos 2024

ÖZET

Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn* isimli mesnevisi bu konudaki yeniden yazımların en beğenileni olmuştur. Fakat Ali Nihat Tarlan ve Ağâh Sırrı Levend'in çalışmaları hariç tutulursa, inceleme yapılan eseri daha iyi anlamak adına geleneğin tamamını ele alan kapsayıcı çalışmalar yapılmamıştır. Genellikle iki, en fazla ise üç eser arasında karşılaştırmalar bulunmaktadır. Bu durum da öykünün gelişimindeki doğrusal çizgiyi oluşturmayı ve söylemsel boyuttaki dönüşümlerin tespitini zorlaştırmaktadır. Ayrıca Ali Nihat Tarlan ve Ağâh Sırrı Levend'den sonraki araştırmalarda daha dar bir çerçevede karşılaştırma yapılması ve ana amacın metin neşri olması sebebiyle incelemelerin mecburen tespit düzeyinde kalması gibi sorunlar da edebi inceleme konusu edilen metinlerin tekrar ve güncel teorilerle ele alınması gerekliliğini bir kez daha göstermektedir. Bu tez de ise bahsedilen yenilenme ihtiyacı göz önüne alınarak Fuzûlî'ye kadar yazılan Leylâ ve Mecnûn mesnevilerindeki ilişkiler anlatı söylemi kavramı çerçevesinde bir değerlendirme yapılmıştır. Yukarıda bahsedilen amaca ulaşmak için tez, iki ana bölüme ayrılmıştır. Birinci ana bölümde, örnekleme oluşturan metinlere tatbik edilecek yöntemin uygunluğunu sorgulanmıştır. Uygunluk probleminin üstesinden gelebilmek için gelenekte yeri olan kavramların sınırlarının ve eksikliklerinin belirlenerek, güncellenmesi ve Ricoeurcü anlamda temellük edilmesi gerektiği hipotezi öne sürülmüştür. Yeniden yazımlar bağlamında güncellenerek ele alınmaya en uygun kavram ise "terceme"dir. "Terceme" kavramının sınırlarının ve yeniliğe olanak tanıyan yönlerinin belirlenmesi ile mesnevilere ve yeniden yazımlara uygulanacak güncel yöntemler için önem arz eden bir metin tanımından hareket edilmiştir. Bu bağlamda "terceme" kavramı olumsuz anlamlarından arındırılarak bir metin üretim yolu olarak kabul edilmiştir. Bu sonuca varmak için kavramın arkasında yatan epistemolojik yapı tartışma konusu edilmiş ve sorunsalın Fârâbî ve İbn Sînâ'nın Poetika şerhleri vasıtasıyla antik düşüncenin temel kaynaklarından itibaren İslam dünyasında temellük edildiği anlaşılmıştır. "Terceme" ve "söylem" arasındaki ilişki ise meşru bir zeminde kurularak modern anlatı inceleme yöntemlerinin mesnevi edebiyatında uygulanabilirliği sağlanmıştır. Tezin ikinci ana bölümü ise genel çerçevesi ilk kısımda çizilen teorik yaklaşımın metinler üzerinde uygulanabilirliğinin bir sınavıdır ve "Kurmacada Bilincin Sunumu", "Zaman", "Mekân" olmak üzere üç ana başlık altında kurgulanmıştır. Bu kategoriler, söylemin üretilmesi için gerekli olan ve Emile Benveniste'e ait "ben-şimdi-burada" formülasyonundan hareketle seçilmiştir. Böylece uygulamada elde edilen verilerin yanlışlanabilirliğinin de yolu açılmış ve ulaşılan sonuçların diğer yeniden yazımlarda sınanabilir olması sağlanmıştır. Sonuç olarak Fuzûlî'nin eserinin öncellerinden poetik, anlatısal ve söylemsel düzlemde ayrıştığı; Fuzûlî'nin öyküyü yeniden yazarak farklı bir çerçevede içinde değerlendirdiği ortaya çıkarılmıştır.

Bilim Kodu : 31402
Anahtar Kelimeler : Fuzûlî, Anlatıbilim, Leylâ ve Mecnûn, Mesnevî, Anlatı Söylemi
Sayfa Adedi : 541
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Ayşe YILDIZ

Analysis of Narrative Discourse and Origins in Fuzûlî's Leylâ vü Mecnûn (In the Context of
Rewritten Leylâ and Mecnûn Masnavis from Nizâmî to Fuzûlî)
(Ph. D. Thesis)

Burhan CAN

ANKARA HACI BAYRAM VELÎ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

August 2024

ABSTRACT

Fuzûlî's masnavi "Leylâ vü Mecnûn" is regarded as the most esteemed among the rewritings of this theme. However, except for the works of Ali Nihat Tarlan and Agâh Sırrı Levend, there have been no comprehensive studies that consider the entire tradition to better understand the analyzed work. Typically, comparisons have been made between two, at most three, works. This situation makes it challenging to establish a linear trajectory of the story's development and to identify the transformations in its discursive dimensions. Additionally, due to the narrower scope of comparisons in research following Tarlan and Levend and the primary aim being the publication of texts, analyses have necessarily remained at the identification level. This further underscores the necessity for a reevaluation of the literary texts in question using contemporary theories. Therefore, in this thesis, considering the aforementioned need for renewal, an evaluation is made of the narrative discourse in the "Leylâ and Mecnûn" mesnevis written up to Fuzûlî. To achieve the stated objective, the thesis is divided into two main sections. In the first main section, the appropriateness of the method to be applied to the texts constituting the sample is questioned. To overcome the problem of appropriateness, it is hypothesized that the boundaries and deficiencies of the concepts within the tradition need to be identified, updated, and appropriated in the Ricoeurian sense. The most suitable concept to be reconsidered in the context of rewritings is "terceme" (translation). By defining the boundaries and innovation-enabling aspects of the concept of "terceme," a text definition that is crucial for applying contemporary methods to mesnevis and rewritings is established. In this context, the concept of "terceme" is cleansed of its negative connotations and accepted as a mode of text production. To reach this conclusion, the epistemological structure underlying the concept is discussed, revealing that the issue was appropriated in the Islamic world through the commentaries on Aristotle's "Poetics" by Al-Farabi and Avicenna, from the fundamental sources of ancient thought. The relationship between "terceme" and "discourse" is established on a legitimate basis, thus ensuring the applicability of modern narrative analysis methods to mesnevi literature. The second main section of the thesis is a test of the applicability of the theoretical approach outlined in the first section to the texts, and it is structured under three main headings: "Presentation of Consciousness in Fiction," "Time," and "Space." These categories are chosen based on Émile Benveniste's formulation of "I-here-now," which is essential for the production of discourse. This approach opens the way for the falsifiability of the data obtained in practice, ensuring that the results can be tested against other rewritings. As a result, it has been revealed that Fuzûlî's work diverges from its predecessors on poetic, narrative, and discursive levels; by rewriting the story, Fuzûlî evaluates it within a different framework.

Science Code : 31402
Key Words : Fuzûlî, Narratology, Laylâ and Majnun, Mathnawi, Narrative Discourse
Page Number : 541
Supervisor : Prof. Dr. Ayşe YILDIZ

TEŞEKKÜR

Tez yazarken öğrendiğim en önemli şey “iyi bir çırak olmak” ve “öyle kalmak” gerektiği idi. Bu nedenle üstünde adımın yazılı olduğu tezi de iyi bir çırak olduğumun nişanesi olarak kabul ediyorum. Öyle kalmayı başarıp başaramayacağımı ise zaman gösterecek.

Çıraklık belgemi almak için geçen zaman zarfında bana zaman ayırarak, fikirlerini paylaşarak ve samimi sevgilerini göstererek destek olan insanlara olan borcumu ödememe ise elbette bu sayfadaki birkaç söz yeterli olmayacaktır. Fakat yine de bir yerlerden başlamak lazım.

İlk olarak annem ve kardeşime teşekkür etmeliyim. Bana her zaman hata yapma lüksü tanıdıkları, güvendikleri, hedeflediğim şeylere ulaşmam adına zihnimin hep rahat olmasına çaba gösterdikleri için teşekkür ederim.

Tez boyunca Trabzon ve Ankara arasındaki mesafeyi bana kısaltan hiç yorulmadan, söylenmeden yardımına koşan arkadaşım Özge KARAKOÇ KAYGUSUZ’a da teşekkür ederim. Bu yardımları benim için elbette önemliydi ama en çok eşi Cihan’la birlikte hayatıma neşe getirdikleri için teşekkür etmek istiyorum. Çünkü iyi ve hayatı güzelleştiren dostlar bulmak her zaman mümkün olmuyor.

Doç. Dr. Sengün Meltem ACAR KESKİN’e de minnettarım. Hem tezin önerisini hazırlarken hem de bölümleri yazarken Paul Ricoeur ile ilgili kısımları okuyup fikirlerini paylaşması beni çok rahatlatmış. Her zamanki hadsizliğim sonucunda bulaştığım Ricoeur’ün zorluklarından kendisinin ve doktora tezinin sayesinde az yaralarla fakat çok şeyler öğrenerek kurtulabildim.

En büyük teşekkürü ise dört sene boyunca her türlü türrehatımı sabırla okuyan, hiç kalp kırmadan yanlışla yanlış diyen, hep iyiyi öğrendiğim, öğrencilerine gerçek bir akademisyenin nasıl olması gerektiğini yalnızca söylemleri ile değil en çok da eylemleriyle gösteren, bu tezin asıl unsuru olan (yine uzun cümleler☺) danışmanım Prof. Dr. Ayşe YILDIZ’a etmek istiyorum. Hocam! Sizin gibi bir ustanın çıracı olmak ve hep öyle kalacak olmak benim için büyük bir şans. Çok söze gerek yok, iyi ki varsınız ve iyi ki sizin çıraklarınız olarak yetişiyoruz.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLOLARIN LİSTESİ.....	xii
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	xiv
1. GİRİŞ	1
2. SÖYLEM	15
2.1. Söylem ve Söylem Analizi.....	15
2.2. Söylemin Tarihçesi	18
2.2.1. Düşünsel Arka Plan	18
2.2.2. Söylemin Tematik Tarihi.....	24
2.2.2.1. Göndergesellikten ayrımsallığa ya da adların mahiyeti probleminden göstergenin mahiyetine.....	25
2.2.2.2. Yapısalcılıktan post-yapısalcılığa ya da evrenselcilikten tekilciliğe/çoğulculuğa.....	30
3. ANLATI SÖYLEMİ	39
3.1. Anlatı Nedir?.....	39
3.2. Anlatı Çalışmalarına Genel Bir Bakış.....	41
3.3. Anlatı Söylemi ve Gerard Genette	46
3.3.1. Genette ve Klasik Anlatıbilime Yönelik Eleştiriler.....	54
3.4. Paul Ricoeur'ün Söylem Tanımından Hareketle Anlatı Söylemi Kavramının Yeniden Değerlendirilmesi	60
3.5. Paul Ricoeur ve Söylem Tanımı	61
3.5.1. Olay-Anlam Diyalektiği	61

3.5.2. Yazıyla Kaydetme ve Anlamanın Olaydan Kopuşu	64
3.5.3. Yazma ve Okuma Diyalektiğinin Semantik ve Semantik Olmayan Temelleri: Metafor ve Sembol.....	68
3.5.4. Yazılı Söylemi Nasıl Anamlı Kılarız: Açıklama ve Anlama	71
3.6. Zaman ve Anlatı: Üçlü Mimesis Kuramı.....	78
3.6.1. Üçlü Mimesis.....	81
4. TERCEME VE SÖYLEM	89
4.1. Problemin Belirlenmesi: Tezkirelere Göre Terceme ve Te'lîf	96
4.2. Tezkirelerden Önceki Duruma Bakış.....	100
4.3. Tezkirelerdeki Müphemiyet.....	106
4.3.1. Eseri Eleştiride Öznellik, Beğenin Değişkenliği ve Yenilik Beklentisi	106
4.3.2. İç İç Geçmişlik.....	111
4.3.3. Aktarım, İçtekini Dışarı Yansıtma ve Bilinmezi Fâş Etme	114
4.3.4. Yetenek.....	117
4.4. Tezkirelerdeki Terceme-Te'lîf Müphemiyetinin Kültüre Bağlı Nedenleri ..	120
4.4.1. Poetika Şerhlerinde Şiir-Mantık İlişkisi ve Tezkirelerin Poetika Şerhleri ile Bağlantısı	121
4.4.1.1. Şiir-mantık ilişkisi	121
4.4.1.2. Tezkirelerin Poetika şerhleri ile olan bağlantıları	130
4.4.2. Mantık ve Poetika İlişkisinin Arka Planı: Sudûr ve Sudûrun Sonuçları	137
4.4.2.1. Sudûrun yapısı ve sonuçları	140
4.4.3. Döngüsellikten Çıkış: Metin Olarak Söylem	145
5. KURMACADA BİLİNCİN SUNUMU.....	157
5.1. Yöntem Hakkında: Kim Görüyor? / Kim Konuşuyor?.....	157
5.2. Öykü Dışı Bölümlerde Anlatıcı, Yazar ve Gelenek Arasındaki Mesafeleşmeler ve İşlevleri.....	163

5.2.1. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda Öykü Dışı Bölümlerde Mesafeleşmeler ve İşlevleri	164
5.2.1.2. Ara sözler ve yazar-anlatıcı-gelenek mesafeleşmesi	167
5.2.1.3. Ara sözlerle çerçeve oluşturma	172
5.3. Leylâ ve Mecnûn Mesnevilerinde Bilincin Sunumu	177
5.3.1. Psiko-Anlatı	179
5.3.2. Psiko-Anlatı ile Bilinç Sunumu Teknikleri	181
5.3.3. Psiko-Anlatı ve İdeolojik Düzlem	185
5.3.3.1. Aşkın ideolojisi: Tasavvufî mi yoksa beşerî mi?	187
5.3.3.1.1. Dünyayı kavramak için biçimsel bir araç olarak aşk	189
5.3.3.2. Aşk ve varlığa gelmek	198
5.3.3.3. Köle âşık: Mecnûn	211
5.3.3.4. Kendini kaybetme ve sevgiliyi reddetme	213
5.3.3.4.1. Klişenin dönüşümü: Nizâmî ve Fuzûlî	213
5.3.3.4.2. Klişeye artı anlamın eklenmesi: Câmî, Hâtîfî ve Fuzûlî	218
5.3.3.5. Doğa, delilik ve aşk	222
5.3.3.6. Dünya görüşü ile karakter oluşturma	228
5.3.3.7. Ölüm hakkında düşünceler	236
5.3.3.7.1. Çözilemeyen problem: Ölümlü olduğunun farkına varmak	237
5.3.3.7.2. Sorunu derinleştiren çözüm: Üreterek var olmak .	241
5.3.4. Psiko-Anlatı ve Anlatım Biçimi	247
5.3.4.1. Eylemlerin taklidi ve mesafeleşme	249
5.3.4.1.1. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'un da eylemlerin taklidi ve psiko-anlatı ilişkisi	252
5.3.4.2. Duyguların ve sözel olmayan durumların aktarımı	286

5.3.4.3. Zamansal etkiler	304
5.3.5. Alıntılı Monolog, Dramatik Monolog ve Diyaloglar	309
5.3.5.1. Psiko-anlatı-monolog münavebesi ve ideolojik düzlem	314
5.3.5.2. Psiko-anlatı ve monolog münavebesinde zamansal-mekânsal düzlem	325
5.3.5.3. Psiko-anlatı, monolog ve kademeli geçişler	335
6. ZAMAN	359
6.1. Zaman ve Anlatı	359
6.2. Leylâ ve Mecnûn Mesnevilerinde Zamansallık	367
6.3. Zaman Anlatısı Olarak Leylâ ve Mecnûnlar: Nizâmî, Dihlevî, Hâtîfî, Şâhidî ve Hamdullah Hamdî'nin Leylâ ve Mecnûnları	368
6.4. Zaman Üzerine Anlatıya Doğru: Nevâyî'nin Leylî vü Mecnûn'u	374
6.5. Zaman Üzerine Anlatı Olarak Molla Câmi'nin Leylî vü Mecnûn'u	377
6.5.1. Câmi'nin Leylî vü Mecnûn'unda Zamansal Yapılanma	379
6.5.1.1. Doğrusal zaman ve tarihsellik	379
6.5.1.2. Ardışıklık ve süreklilik	383
6.5.1.3. Anlatılan zamanda yaşanan kopuş	386
6.6. Zaman Üzerine Bir Anlatı Olarak Fuzûlî'nin <i>Leylâ vü Mecnûn</i> 'u	390
6.6.1. Fuzûlî'nin <i>Leylâ vü Mecnûn</i> 'unda Zamansal Yapılanmalar	396
6.6.1.1. Dairesel zaman ve zamansal önceleme	397
6.6.1.1.1. Sâkiye hitaplar ile zamansal önceleme (prolepsis)	401
6.6.1.1.2. Sâkiye hitaplar ile akroni yaratma	403
6.6.1.2. Fuzûlî'nin <i>Leylâ vü Mecnûn</i> 'unda tematik anakroni birlikleri (syllepsis) ve zamanın silinmesi	407
6.6.1.2.1. Kademeli geçiş tekniği ile kahramanın zamansal deneyimine yönelme	410
6.6.1.2.2. Tematik ve mekânsal ardışıklıkla zamanı belirsizleştirme	415

6.6.2. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda Zamanın İmgesel Çeşitlemeleri..	421
6.6.2.1. Ölümcül zamana karşı içsel (internal time) zaman	426
6.6.2.2. İçsel zamana karşı kamusal (public time) zaman	437
6.6.2.2.1. Neslin devamı ve ad bırakma	439
6.6.2.2.2. Kamu zamanının diğer bedenleşmeleri üzerinden kat edilen yaşam zamanı	445
6.6.2.3. Kozmik zamanın kat edilmesi	456
6.6.2.4. Tanrısal zamanın imkânsızlığı.....	461
6.6.2.5. Mecnûn'un zamansızlığına karşı anlatıcının deneyimlediği zaman.....	470
7. MEKÂN	475
7.1. Edebiyat ve Mekân	475
7.2. Leylâ ve Mecnûn Mesnevilerinde Mekân.....	478
7.2.1. Anlamlandırmanın Zemini Olan Mekân: Dekor Olarak Çöl.....	481
7.2.1.1. Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde dekor olarak çöl.....	484
7.2.2. Bahçe ve Mektep	490
7.2.2.1. Cennetin bir yansıması olarak mektep ve bahçe: Öteki ile karşılaşma mekânı	492
7.2.3.2. Rüyada görülen bahçe: Geleneğin vaat ettiği cennet	501
7.2.4. Necd.....	503
7.2.5. Kâbe.....	508
8. SONUÇ	511
KAYNAKLAR	517
ÖZGEÇMİŞ	529
DİZİN.....	531

TABLoların LİSTESİ

Tablo	Sayfa
Tablo 5.1. Hâtîfî ve Fuzûlî'de Leylâ'nın devesinin yolunu kaybetmesi	219
Tablo 5.2. Hâtîfî ve Fuzûlî'de Mecnûn ve Leylâ'nın çölde karşılaşması.	221
Tablo 5.3. Anlatıcının dünya görüşü ile karakter oluşturma.....	229
Tablo 5.4. Nizâmî ve Fuzûlî'de ceylan ve Leylâ benzerliği.....	230
Tablo 5.5. Nizâmî ve Fuzûlî'de Leylâ'nın ölüm döşegindeki itirafı.....	235
Tablo 5.6. Nizâmî ve Fuzûlî'de Mecnûn'un ölümü.	239
Tablo 5.7. Nizâmî ve Fuzûlî'de Mecnûn'un ölümüne anlatıcı yorumları.....	240
Tablo 5.8. Nizâmî ve Fuzûlî'de zülûf tasvirleri.....	257
Tablo 5.9. Dihlevî ve Fuzûlî'de Mecnûn tasvirleri.....	261
Tablo 5.10. Hâtîfî ve Fuzûlî'de Leylâ'nın düğünü ve eylemlerin taklidi.....	266
Tablo 5.11. Nizâmî ve Fuzûlî'de gök cisimleri bölümü ve Mecnûn'un ruh hâli	277
Tablo 5.12. Nizâmî, Dihlevî, Hâtîfî ve Fuzûlî'de Leylâ'nın ölümü ve sonbahar tasviri.	280
Tablo 5.13. Fuzûlî'de bahar tasviri, karakterin tasvirine hazırlık ve karakterin duygusal durumu.....	289
Tablo 5.14. Nizâmî, Câmî ve Fuzûlî'de karakter tasvirleri ve duygu durumları.....	292
Tablo 5.15. Nizâmî, Câmî ve Fuzûlî'de Mecnûn'un duygusal derinliği.....	294
Tablo 5.16. Nizâmî ve Fuzûlî'de Leylâ'nın adının yapraktan kazınması	299
Tablo 5.17. Nizâmî ve Fuzûlî'de Mecnûn'un hayvanları kontrol etmesi	302
Tablo 5.18. Nizâmî ve Fuzûlî'de Kâbe bölümü.	305
Tablo 5.19. Nizâmî ve Fuzûlî'de Kâbe bölümünün kapanışı.	308
Tablo 5.20. Hâtîfî ve Fuzûlî'de Mecnûn ve babasının ilk monologları.....	321
Tablo 5.21. Hâtîfî ve Fuzûlî'de Mecnûn'un kolundan kan gelmesi.....	324
Tablo 5.22. Hâtîfî ve Fuzûlî'de harflere hitap.	340

Tablo	Sayfa
Tablo 5.23. Nizâmî ve Fuzûlî'de Kâbe bölümünde psiko-anlatı ve monolog münavebesi.....	343
Tablo 5.24. Nizâmî ve Fuzûlî'de Mecnûn'un zincire vurulması.	346
Tablo 6.1. Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde zamana dair yeni yorumlar ve uyumlu teknikler.....	370
Tablo 6.2. Câmi'nin Leylî vü Mecnûn'unda dua bölümü ve âgâz-ı dâstân.	382
Tablo 6.3. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda sâkiye hitaplar ve ilişkili olduğu anlatı teknikleri.	400
Tablo 6.4. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda kronolojik devamlılık.....	431
Tablo 7.1. Nevâyî, Hâtîfî ve Fuzûlî'de Necd tasvirleri.	505
Tablo 7.2. Nevâyî ve Fuzûlî'de Kâbe tasvirleri.....	509

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 3.1. Anlamanın yorum çemberi	73
Şekil 4.1. Latîfî'nin Şair Sınıflandırması.....	135
Şekil 4.2. Sudûra dayalı düşünceye göre bilginin elde edilmesi.....	148
Şekil 4.3. Güncellenen "terceme" kavramına göre metin üretimi ve temellük	148
Şekil 5.1. Anlatıcı, sâkî ve yazar ilişkisi.	169
Şekil 5.2. Anlatıcı, sâkî ve gelenek ilişkisi	170
Şekil 5.3. Padişaha Dua Bölümünde Bakış Açısı Konumlanması.	174
Şekil 5.4. Sebeb-i te'lîf bölümünde bakış açısı konumlanması.	175
Şekil 5.5. Psiko-anlatı ve bölümlendirmeler.	178
Şekil 5.6. Alıntılı monolog ve bölümlendirmeler.	179
Şekil 5.7. Psiko-anlatı işlevleri	181
Şekil 5.8. Ahenkli ve ahenksiz psiko-anlatılar.....	183
Şekil 5.9. Aşk ve bilgi ilişkisinin dönüşümü.	191
Şekil 5.10. Akıl ve sezgi karşıtlığı.	195
Şekil 5.11. Mecnûn'un büyümesi ve metinler arasındaki ilişkiler	200
Şekil 5.12. Nizâmî, Dihlevî ve Hâtîfî'nin tematik döngüsü.	210
Şekil 5.13. Nevâyî ve Fuzûlî'nin Tematik Döngüsü	210
Şekil 5.14. Sevgiliden vazgeçme temasının dönüşümü.	215
Şekil 5.15. Doğa, delilik ve aşk konusunda ideolojik düzlemdeki çeşitlenmeler. ...	224
Şekil 5.16. Nizâmî, Nevâyî, Câmî ve Fuzûlî'de ölüme bakış.....	237
Şekil 5.17. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unun ideolojik düzlemindeki çatışmalar (Ölümlülük bilinci özelinde).	247
Şekil 5.18. Nizâmî, Dihlevî ve Fuzûlî'de karakter tasvirleri.	253
Şekil 5.19. Nizâmî ve Fuzûlî'de suret tasvirleri.	254

Şekil	Sayfa
Şekil 5.20. Nizâmî, Dihlevî ve Fuzûlî’de karakter tasvileri ve işlevleri.	264
Şekil 5.21. Hâtîfî’de eylemlerin taklidine yönelik komutlar.	268
Şekil 5.22. Fuzûlî’de eylemlerin taklidine yönelik komutlar	272
Şekil 5.23. Fuzûlî’de eylemlerin taklidine yönelik komutlar (Gök cisimleri bölümü)	275
Şekil 5.24. Nizâmî ve Fuzûlî’de gök cisimleri bölümdeki ayrışmalar.	277
Şekil 5.25. Sonbahar tasviri ve ölüm temasındaki dönüşüm.	281
Şekil 5.26. Nizâmî’de sonbahar tasviri ve eylemlerin taklidine yönelik talimatlar..	283
Şekil 5.27. Fuzûlî’de sonbahar tasviri ve eylemlerin taklidine yönelik talimatlar. ..	284
Şekil 5.28. Nizâmî ve Fuzûlî’de bahar tasviri ve karakterin duygusal durumu.	287
Şekil 5.29. Nizâmî’de grup tasviri ve karakterin duygusal durumu.	288
Şekil 5.30. Nizâmî ve Fuzûlî’de anlatıcı ve karakter bakış açıları farkı.....	293
Şekil 5.31. Nizâmî ve Fuzûlî’de bölümlendirme farkları.	295
Şekil 5.32. Fuzûlî’de sâkîye hitap ile karakterin dile gelmez hislerinin aktarılması.	297
Şekil 5.33. Nizâmî ve Fuzûlî’de benliğin kaybolmasını anlatmadaki farklar	301
Şekil 5.34. Nizâmî ve Fuzûlî’de Mecnûn’un babasının ölümünde karakter ve anlatıcı bakış açıları	304
Şekil 5.35. Fuzûlî’de Kâbe bölümünde psiko-anlatı ile ritim düşürme.....	306
Şekil 5.36. Nizâmî’de Kâbe bölümünde psiko-anlatı ile ritim oluşturma.	306
Şekil 5.37. Nizâmî ve Fuzûlî’de Kâbe bölümü ve sonraki bölüme uygun ritim üretme.	309
Şekil 5.38. Psiko-anlatı ve monolog münavebesinde ironik etki	311
Şekil 5.39. Psiko-anlatı ve monolog münavebesinde empatik etki.....	311
Şekil 5.40. Fuzûlî’nin Leylâ vü Mecnûn’unda monolog işlevleri.....	314
Şekil 5.41. Dihlevî, Hâtîfî ve Fuzûlî’de Mecnûn’u çölden döndürme.	316
Şekil 5.42. Dihlevî ve Fuzûlî’de anne ve baba nasihatlerinde psiko-anlatı ve monolog münavebesi.....	318

Şekil	Sayfa
Şekil 5.43. Dihlevî ve Fuzûlî'de anne ve baba nasihatlarında empatik ve ironik işlev.	319
Şekil 5.44. Hâtîfî ve Fuzûlî'de babasının öğütlerinde anlatıcının empatik ve ironik etkisi	323
Şekil 5.45. Hâtîfî'de psiko-anlatı-monolog münavebesi ve zamansal etki.	327
Şekil 5.46. Fuzûlî'de psiko-anlatı-monolog münavebesi ve zamansal etki.....	329
Şekil 5.47. Nizâmî'de avcı bölümündeki psiko-anlatı ve monolog münavebesi.	332
Şekil 5.48. Nizâmî ve Fuzûlî'de avcı bölümündeki psiko-anlatı ve monolog münavebesi ve zamansal etki	333
Şekil 5.49. Fuzûlî'de avcı bölümündeki psiko-anlatı ve monolog münavebesi.	334
Şekil 5.50. Hâtîfî ve Fuzûlî'de harflere hitap bölümünde psiko-anlatı ve monolog münavebesi.....	340
Şekil 5.51. Nizâmî ve Fuzûlî'de Kâbe bölümünde psiko-anlatı ve monolog münavebesi.....	344
Şekil 5.52. Nizâmî'de Mecnûn'un zincire vurulması ve monolog sunumu.....	347
Şekil 5.53. Fuzûlî'de Mecnûn'un zincire vurulması ve monolog sunumu.	348
Şekil 5.54. Nizâmî ve Fuzûlî'de sonbahar tasviri bölümünde psiko-anlatı ve monolog münavebesi.....	351
Şekil 5.55. Nizâmî, Hâtîfî ve Fuzûlî'de Mecnûn'un Leylâ'nın mezarındaki feryatları ve psiko-anlatı-monolog münavebesi	353
Şekil 6.1. Kurmacada nesnel ve öznel zaman ilişkisi	365
Şekil 6.2. Nizâmî, Nevâyî ve Câmî'de zamansal görüşler ve deneyimler.	373
Şekil 6.3. Câmî'nin Leylî vü Mecnûn'unda Zamansallık.	378
Şekil 6.4. Câmî'nin Leylî vü Mecnûn'unda Kâbe bölümü.	384
Şekil 6.5. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda karakterin kat ettiği zamansallık.	394
Şekil 6.6. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda zamansa yapılanmalar	397
Şekil 6.7. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda dairesel zaman	399
Şekil 6.8. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda sâkiye hitaplar ile zamansal önceleme.	402

Şekil	Sayfa
Şekil 6.9. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda zamanın silinmesinde etkili olan teknikler ve bölümler.	410
Şekil 6.10. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda kademeli geçişler ve zamansal deneyimler.....	414
Şekil 6.11. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda tematik ve mekânsal ardışıklık ve zamansal deneyimler.....	418
Şekil 6.12. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda zamansal hiyerarşi.....	426
Şekil 6.13. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda kamu zamanın veçheleri.....	445
Şekil 7.1. Bir zemin olarak çöl ile ilişkilendirilen anlamlar.	484

1. GİRİŞ

Arap edebiyatında bir halk anlatısı olarak ortaya çıkan ve kısa bir süre içinde yazıya geçirilerek çeşitli varyantları meydana gelen Leylâ ve Mecnûn hikâyesi, 8. ve 9. yüzyıllardan itibaren sözlü geleneğe yerleşerek dönüşümler geçirmiş, Nizâmî'nin (ö. 1214?) ilk müstakil edebi eseri oluşturması ile klasik İslam edebiyatının önemli bir parçası olmuştur.

Leylâ ve Mecnûn hikâyesi 1188 yılında Nizâmî tarafından bütünlüklü bir yapıya kavuşturulmadan önce Arap sözlü geleneğinde, sufi gelenekte (9. yüzyıldan itibaren), İran'da ise ilk olarak Menûçihri (ö. 1041) ve Baba Kûh-i Şîrâzî'nin (ö. 1050) divanlarında işlenmiştir (Ateş 1970:50-55) (Bruijn 1986:1104) (Pellat 1986:1102) (Yazıcı 2003:160).

Nizâmî'den sonra öyküyü yeniden kaleme alan Emir Husrev Dihlevî (ö. 1325), Abdurrahman Câmî (ö. 1492), Hâtifi (ö. 1512), Mekteb-i Şîrâzî (ö.?), Misâl-i Kaşânî (ö.?) ve Nizâmüddîn Süheylî'nin (ö. 1502) eserleri ise bugüne ulaşan Farsça yeniden yazımlarıdır. Kâtibî (ö. 1436), Hâce İmâd-ı Lârî (ö. ?), Kutbuddîn Emîr Hâc (ö. 1517), Hilâl-i Esterâbâdî'nin (ö. 1533) isimleri kaynaklarda Leylâ ve Mecnûn mesnevisi yazarlar arasında gösterilse de eserlerinin nüshaları henüz bulunamamıştır (Bruijn 1986) (Levend 1959) (Seyed-Gohrab 2009) (Yazıcı 2003).

Öykü, Türk edebiyatında ilk olarak Gülşehrî'nin (ö.1317?) *Mantuku't-Tayr*'ında ve Âşık Paşa'nın (ö.1332) *Garîb-nâme*'sinde yer alan kısa bölümlerde özet hâlinde geçmektedir. Çağatay sahasındaki ilk müstakil örnek, Ali Şir Nevâyî'ye (ö.1501); Anadolu sahasındaki ilk müstakil örnek ise Edirneli Şâhidî'ye (ö.1495?) aittir. Fuzûlî'den (ö.1556) önce kaleme alınan ve bugün nüshaları elde bulunan diğer yeniden yazımlar ise Hamdullah Hamdî (ö.1503), Celîlî (ö.1569), Bihiştî (ö.1511-1512?), Ahmed-i Rıdvân (ö.?), Sevdâyî (ö.?), Hakîrî (ö.?) ve Kadîmî (ö.1586) tarafından yazılmıştır (Levend 1959) (Pala 2003:161).

Fuzûlî'nin eseri, çağdaşı tezkire yazarlarından itibaren Leylâ ve Mecnûn yeniden yazımları arasında en beğenileni olmuştur. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'u büyük bir ilgi görmüş, okunmuş ve takdir edilmiştir. Osmanlı Devleti'nin son dönemleri ve Cumhuriyet'in ilanından sonra da Fuzûlî'nin eserine olan ilgi azalmamış, bilimsel araştırmalar ve çeşitli incelemeler, tanıtım yazıları, uyarlamalarla (Pala 2003:162-

164) “eski bahçenin yeniden düzenlenmesi (Yıldız 2004:201)” mütemediyen devam etmiştir.

Esere duyulan ilgi doğal olarak eser üzerine yapılmış bilimsel çalışmaların da sayısını arttırmıştır. Yapılan çalışmalarda konu çeşitli açılardan ele alınmış, değerlendirilmiş ve sonuçlara ulaşılmıştır. Leylâ ve Mecnûn bibliyografyası oluşturan Hanife Koncu da (2007) yapılan çalışmaları tez, makale, bildiri, kitap ve ansiklopedi maddeleri olarak derlediği yazısında 2007 yılına kadar meydana getirilen bilimsel incelemelerin konularını sınıflandırmış ve maddeler hâlinde sunmuştur. Koncu’nun çalışmasının 2007 yılına ait olması bibliyografyada güncelleme gerektirse de yaptığı sınıflandırma geçerliliğini hâlâ korumaktadır.

Makaledeki maddeler ise aşağıdaki gibi özetlenebilir:

- a) Leylâ ve Mecnûn mesnevisini Arap, Fars ve Türk edebiyatları ile karşılaştırarak araştıran çalışmalar,
- b) Metin tespiti ve neşri yapan çalışmalar,
- c) Leylâ ve Mecnûn teminden yararlanan yeni edebi eserlerle karşılaştırma yapan çalışmalar,
- d) Dil özellikleri üzerine odaklanan çalışmalar,
- e) Roman tekniği, hikâye tekniği vb. gibi konularla eserin anlatı kimliği üzerine yoğunlaşan çalışmalar,
- f) Günümüz Türkçesine uyarlama, çevirme, nesre çeviri uygulamalarını yapan çalışmalar (Koncu 2007:597-615).

Klasik Türk edebiyatı araştırmalarında Leylâ ve Mecnûn mesnevileri hakkında ilk bilimsel çalışma, eski Türk edebiyatı alanda hazırlanmış ilk doktora tezi de olan ve Ali Nihat Tarlan (1922) tarafından yapılan *İslam Edebiyatlarında Leylî vü Mecnûn Mesnevîsi* isimli tezdır.

Tarlan, tezde eserin Arap sözlü geleneğindeki gelişimini, Fars ve Türk edebiyatlarındaki örneklerini ele almış ve özellikle Fuzûlî’nin yazdığı esere büyük önem vermiştir. Tezin bölümleri aşağıdaki gibidir:

- Mukaddime
- Tasavvufda Aşk Telakkîsi

- Arap Edebiyatında Leylâ ve Mecnûn
- İran Edebiyatında Leylâ ve Mecnûn
- Türk Edebiyatında Leylâ ve Mecnûn
- Fuzûlî'nin Leylî vü Mecnûn Eserini Tedkîk
- Netîce -Eserlere Umumi Bir Bakış-

Ali Nihat Tarlan, tezinde ilk olarak tasavvuf ve aşk ilişkisini açıklamış, daha sonra hikâyenin gelişimini ortaya çıkışından itibaren göstermeyi amaçlamıştır. Eserin İran edebiyatındaki örneklerini açıklarken Nizâmî'ye önem vermiştir. Onun eserini diğer Fars şairlerinin eserlerinden önde tutmuş ve didaktik olmasına değinmiştir. Nizâmî'nin dışında Dihlevî, Hâtîfî ve Câmî'nin Leylâ ve Mecnûn mesnevilerini de ayrı bölümlerde örneklerle açıklamıştır. Ayrıca bu şairlerin eserlerini inceledikten sonraki iki alt bölümde: “Leylâ ve Mecnûn Yazan Sâir İran Şairleri” ve “Leylâ ve Mecnûn Yazan Hind Şairleri” başlıklarında diğer yazarların eserlerinden de bahsetmiştir.

“Türk Edebiyatında Leylâ ve Mecnûn” bölümünde ise sırasıyla Nevâyî, Hamdî - Akşemseddinzâde-, Bihiştî, Lârendeli Hamdî'nin Leylâ ve Mecnûn'ları hakkında bilgiler veren Tarlan, ardından şair tezkireleri ve *Keşfü'z-Zünûn* gibi kaynaklardan edindiği bilgilere istinaden Leylâ ve Mecnûn yazan başka Türk şairlerinin isimlerini listelemiştir. Buradaki bilgilere göre Leylâ ve Mecnûn yazan diğer Türk şairleri: Turâbî, Celîlî, Çâker, Hâlîfe, Hayâlî, Halîl-i Burusevî, Ref'etî, Revânî, Sinan Çelebi, Şâhidî, Sâlih, Zamîrî, Arif Çelebi, Örfî, Fazlî, Fikrî, Muhyî Çelebi, Mahvî, Muidî, Necâtî, Vehbî, Fâizî'dir.

Tarlan, tezde Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'u için ayrı bir bölüm açmıştır. Eseri Türk edebiyatının şaheseri olarak nitelendirmiş; Fuzûlî'nin aşk hakkındaki bireysel hislerini Mecnûn ile terennüm ettiğini belirtmiş; eserin “vâdî-i tasavvufda” yazıldığını öne sürmüştür (Tarlan 1922:206-207).

Tezinin “Netîce -Eserlere Umumi Bir Bakış-” başlıklı sonuç kısmında Nizâmî, Dihlevî, Câmî, Nevâyî, Bihiştî ve Lârendeli Hamdî'nin eserleri hakkındaki son değerlendirmelerini yapmış ve öyküye yazarların eklediği farklı olay halkalarını maddeleştirmiştir.

Ali Nihat Tarlan'ın çalışmasından sonra uzun süredir en çok kullanılan kaynak, Agâh Sırrı Levend'e aittir. *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnûn Hikâyesi* ismini taşıyan ve Tarlan'ın çalışmasının genişletilmiş ve yeni bilgilerle düzenlenmiş bir versiyonu sayılabilecek çalışmasında Levend (1959), tespit ettiği bütün eserleri incelenmiş, değerlendirmiş, gerekli gördüğü durumlarda karşılaştırılmalar yapmıştır. Levend, herhangi bir anlatı unsuru değerlendirmesinde bulunmamış, olay örgüsü ve tertip düzeyindeki farklılıklara vurgu yapmıştır.

Hikâyenin örneklerinin hemen hemen hepsini inceleyen bu eserlerin dışında çeşitli yazarlara ait Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinin metin neşirleri ile yapılan incelemeler de tezin konusu açısından önem taşımaktadır. Bu çalışmalardan kaynakçalarda en çok kullanılanlar hakkında bir değerlendirme yapılmıştır. Nitekim diğer örneklerde de aşağıda değinilen tezlerin izlediği metot ve yöntemin takip edildiği belirlenmiştir.

Arzu Atik, Celili'nin *Leyla ve Mecnun'u ve Nizami'nin Leyla ve Mecnun'u* ile Karşılaştırma isimli doktora tezinde hem metin neşri hem de muhteva incelemesi yapmış ve karşılaştırmalı bir yöntem izlemiştir (Atik 2009). Atik, inceleme bölümünde İsmail Ünver'in motif yaklaşımına (Ünver 1986:456) uygun olarak motifleri tespit etmiş, zaman, mekân ve anlatıcı başlıkları ile Celîlî'nin metninin tahkiye özelliklerini, sosyal hayatı ilgilendiren konuları, atasözü ve deyimleri belirlemiştir. İncelemenin son bölümünde olay örgüsü, kişi, zaman ve mekân bakımından Nizâmî'nin eseri ile bir karşılaştırma yapmıştır. Eserin anlatı yapısının incelenmesinde ise Şerif Aktaş'ın *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* isimli eserinden yararlanmıştır (Aktaş 2003).

Belal Saber Mohamed Abd el-Maksoud'un (2004) *Leylâ ile Mecnûn Mesnevisinin Arap, Fars ve Türk Edebiyat'ında Ele Alınış Biçimi ve Larendeli Hamdi'nin Eseri* başlığını taşıyan doktora tezinde özellikle konunun Arap edebiyatındaki kaynakları ele alınmış, Arap edebiyatında Leylâ ve Mecnûn konusunun ilk kaynaklarını sorgulanmış, olayın gerçekliği ve kurgusallığı râvîlik geleneği açısından değerlendirilmiştir. Fars edebiyatındaki incelemelerde ise Agâh Sırrı Levend'in yukarıda adı geçen eserinden alınan özetlerle yetinilmiştir. Ayrıca birincil kaynakların kontrol edilmediği ve özetler üzerinden motif ve kaynak araştırması yapıldığı tespit edilmiştir. Türk edebiyatına ait örneklerde de özetler üzerinden hareket edilerek karşılaştırma yapılmıştır (Abd El Maksoud 2004). Bu durum yapılan

karşılaştırmaların, motif incelemelerinin ve kaynak araştırmasının tutarlılığı ve bilimsel geçerliliğini tartışmalı hâle getirmektedir.

Edirneli Şâhidî'nin *Leylâ vü Mecnûn (Gülşen-i Uşşak) Mesnevisi (İnceleme – Metin)* isimli doktora tezi ile Nazire Erbay, bu konunun Anadolu sahasındaki ilk müstakil örneğini araştırma konusu edinmiş, tenkitli metin neşri ile beraber muhteva incelemesi yapmıştır. Erbay'ın incelemesinde olay örgüsü başlığı altında yalnızca özet verilmiş, zaman ve mekân kavramlarının belirsiz, sembolik ve hayalî olmasına vurgu yapılmıştır. Şahıs kadrosunun tespiti, anlatıcı tipleri ve bakış açısı çeşitlerinin tespiti ile yetinilmiş, herhangi bir yorumda bulunulmamıştır. Dil ve üslup hakkında ise yalın, samimi, akıcı gibi değerlendirmeler yapılmıştır. Ayrıca metindeki atasözleri ve deyimler tespit edilmiş; edebi sanatlara örnekler verilmiş; eserde bulunan tasavvufî, sosyal kavramlar günlük hayatın yansıması olarak değerlendirilerek tespit edilen kavramlar tezde veri olarak sunulmuştur. İncelmenin son bölümü ise Şâhidî-Fuzûlî ve Şâhidî-Nizâmî karşılaştırmalarına ayrılmıştır. Bu bölümlerde olaylardaki farklılıklar belirlenmiş, ancak farklılıkların işlevleri hakkında bir yorumda bulunulmamıştır. Teorik zeminde ise Aktaş'ın yukarıda adı geçen eseriyle beraber, Mehmet Tekin'in (2009) *Roman Sanatı* isimli çalışması ile Yavuz Demir'in (1995) *Anlatıcı Tipolojisi* isimli çalışmasından faydalanılmıştır (Erbay 2012).

Zeynel Abidin Aygün'ün (1999) *Bihîştî'nin Leyla vü Mecnun Mesnevisi* isimli doktora tezi de metin neşri ve muhteva incelemesi yapan tezlerden birisi olarak burada zikredilmelidir. Aygün, muhteva incelemesinde metni toplumun birebir aynası gören bir yaklaşımla din, tasavvuf, toplum hayatı, batıl inanç, toplumun kadına bakışı gibi konuları ele almış ve metindeki beyitleri bu konulara örnek olarak göstermiştir. Ayrıca metindeki kahraman tasvirlerinden hareketle karakterlerin psikolojisine ait çıkarımlarda bulunmuştur. Bununla birlikte yapılan psikolojik ve sosyal çıkarımlarda herhangi bir psikanalitik, sosyolojik, antropolojik kuramdan faydalanmadığı tespit edilmiştir (Aygün 1999).

Aygün, anlatıya yönelik inceleme için zaman, mekân, motif incelemeleri yapmış, zaman ve mekân değerlendirmelerinde masalsılık ve belirsizlik vurgusunda bulunmuştur. Motifler için ise, Agah Sırrı Levend'in mezkûr eserindeki farklılıkları ve motif anlayışını dikkate almıştır. Bu incelemelerin yanında, dil ve üslup hakkında

incelemeler yapmış; anlatıcı ve bakış açısı konularını yorumlamıştır. Ayrıca Aygün, muhteva incelemesinin son bölümünde Bihiştî, Fuzûlî ve Nizâmî'nin eserlerinin karşılaştırmasını biçim ve muhteva başlıkları altında ele almıştır. Muhteva başlığı altında ise toplumsal hayat, tasavvuf, motif ve tasviri üslup değerlendirmelerinde bulunurken “geniş ölçüde yararlanmıştır (s.211)” ifadelerini içeren yorumlar yapmıştır.

Sibel Ülger (2003), *Leylâ ve Mecnûn'da Hikâye Tekniği* başlıklı doktora tezinde Fuzûlî'nin eserini ve eserdeki anlatı yapılarını incelemiştir. Konu, bakış açısı ve anlatıcı, vaka, zaman, mekân ve şahıs kadrosunu ele alan Ülger'in daha önceki çalışmalardan farklı yönü, modern bir anlatıda bulunan tekniklerin Fuzûlî'nin eserinde de bulunduğu sonucuna varmasıdır. Ülger'in incelediği yapıların işlevsel yönlerine dikkat ettiği ve bunların tespiti için araştırma yaptığı anlaşılmaktadır. İşlevlerin yorumlanması gerektiğinde ise varılan sonuçlar için kullanılan teorik kaynaklarda birincil kaynakları kullanmadığı ve genellikle ikincil kaynaktan aktarım yaptığı belirlenmiştir. Ancak bu durumu, tezin yazıldığı dönemde Türkiye'de anlatıbilimin oldukça genç ve yeni olmasını, kaynaklara ulaşmanın bugüne göre daha zor olduğunu da dikkate alarak değerlendirmekte fayda vardır.

Ülger'in tezinin yine benzer sebeplerden kaynaklanan bir diğer sorgulanması gereken yönü ise incelediği eseri araştırma öncesi estetik kabullere göre değerlendirmesidir. Nitekim bakış açısı, anlatıcı ve vaka konusunda yaptığı incelemede tespit ettiği özelliklerin yalnızca bütünlüğü sağladığı sonucuna ulaşmaktadır. Fuzûlî'nin eserini diğerlerinden ayırma nedenini ise modern anlatılara yakın olması, nesre yaklaşması ve kopukluğun olmaması ile açıklamıştır. Bu bakış açısı, incelenen eseri bir şaheser olarak kabul etme ve şaheserin tanrısal bir kusursuzluk, doğallık ve uyum içinde olması ön kabullerinden kaynaklanmaktadır. Ne var ki bugün edebiyat araştırmalarında böyle bir yaklaşımın geçerliliği de sorgulanır durumdadır. Yalnızca bir değişkeni ele alarak kaotik yapının tamamını açıklama gibi bir hataya düşülmüştür.

Bu tezin alana getirmesi beklenen katkılar söz konusu edilmeden önce yukarıda özetlenen çalışmaların dışında incelenen ve kaynakçada yer alan çalışmalarda tespit edilen ortak yönlerin ve problemlerin aşağıdaki maddelerde sıralanması tezin amaçlarını daha açık hâle getirecektir.

- a) Ali Nihat Tarlan ve Agâh Sırrı Levend'in çalışmaları hariç tutulursa, inceleme yapılan eseri daha iyi anlamak adına geleneğin tamamını ele alan kapsayıcı çalışmalar yapılmamıştır. Genellikle iki, en fazla ise üç eser arasında karşılaştırmalar yapılmıştır. Bu durum, öykünün gelişimindeki doğrusal çizgisinin oluşturulmasını ve söylemsel boyuttaki dönüşümlerin tespitini zorlaştırmaktadır.
- b) Eser karşılaştırmalarında genellikle birincil kaynaklar kullanılmamış, Levend'in çalışmasına atıf yapılarak doğrudan ve keskin sonuçlara varılmıştır.
- c) Tüm çalışmalarda görülen ortak bir problem de tercüme- telif-yeniden yazım kavramları sorgulanmadan değerlendirmeler yapılmış olması ve "X büyük oranda Y'den faydalanmıştır", "eser telif sayılabilir" gibi ifadelerin kullanılmasıdır. Bu yaklaşım ise inceleme konusu edilen metinlerin üretim yöntemlerinin göz ardı edilmesine ve yapılan değerlendirmelerde anakronizmin ortaya çıkmasına neden olmuştur.
- d) Araştırmacılar konu edindikleri eserin anlatısal özelliklerini, üslubunu ve dil özelliklerini incelemiş, benzer ve ortak sonuçlara varmışlardır. Sonuçlar ise genelde eserin bütünlüğü, zamanın ve mekânın belirsizliği, masalsı oluşu, kopukluğun olmaması, samimilik, akıcılık, sadelik kavramları ile ifade edilmiştir. Bu tespitlerin yanında modern tekniklerin (özellikle roman teknikleri) tespitine çalışma, estetik olarak değer atfedilen çalışmaları da moderne yakın olarak tanımlamak eğilimi tespit edilmektedir. Fakat başarılı olarak kabul edilen eserleri modern anlatıya yakın kabul etmek, romanı mesnevinin bir devamı ya da daha gelişmiş bir şekli olarak görmek gibi ön kabulleri içinde barındırdığı için çelişkili ve sorunlu bir durumu da beraberinde getirmektedir.
- e) Yapılan motif incelemelerinde ya İsmail Ünver'in belirlediği motiflerden ya da Agâh Sırrı Levend'in motif olarak belirttiği farklılıklardan faydalanılmıştır. Motif çalışmaları için en temel kaynaklardan olan Stith Thompson'ın *Motif Index of Folk Literature* isimli çalışmasından yararlanılmamış ve motiflerin tamamı tespit edilerek yorumlanmamıştır.
- f) Muhteva veya içerik incelemelerinde çalışmalarda karşılaşılan bir diğer ortak problem ise metnin, yazarın ve okuyucunun konumlarının hiç tartışılmamış ve edebi eseri dış gerçekliğin bir yansıması gibi kabul eden anlayışla hareket edilmiş olmasıdır. Metindeki tasvirler birer tarihi belge, kanıt gibi kullanılmış ve bu

tasvirlerden çıkarımlarda bulunulmuştur. Buradaki asıl sorun ise hem edebi eseri kendi içinde bir bütünlük kabul eden yaklaşımlardan yararlanarak anlatıcı ve bakış açısı gibi kategorilerinin tespitinin yapılması hem de dış gerçekliğin birebir yansımaları gibi görerek eserin kendi içinde bir bütün olduğu anlayışı ile çelişkiye düşülen sosyal çıkarımların aynı çalışmalarda kullanılmasıdır.

Yukarıda sıralanan maddeler birçok tez ve makalenin incelenmesi ile elde edilmesi bakımından önem arz etmektedir. Bilimsel fikirlerin, çalışmaların da zamanla aşınması ve yıpranması da bilimin sürekli güncellenmesi ihtiyacına neden olmaktadır. Şüphesiz eski Türk edebiyatı için yapılan çalışmalar da yıpranmadan azade değildir. Özellikle kapsayıcı şekilde ve geleneği de dikkate alarak yapılan, Tarlan (1922) ve Levend'e (1959) ait iki önemli çalışmanın tarihleri de göz önüne alındığında ihtiyacın belirginliği daha açık teşhis edilebilmektedir.

Tarlan ve Levend'den sonraki araştırmalarda ise kapsamı daha dar çerçevede olan karşılaştırmalar yapılması, ana amacın metin neşri olması sebebiyle incelemelerin mecburen tespit düzeyinde kalması gibi sorunlar da edebi inceleme konusunun tekrar ve güncel teorilerle ele alınması gerekliliğini bir kez daha göstermektedir. Bunun yanında eski Türk edebiyatının sadece yüzyıllar boyunca biriktirilen bir hazine olmadığı, binlerce yıl geriye giden bir geçmişi olduğunu gösteren çalışmalar da (Tekin 2003: 233; 2016: 201) yapılan ve yapılacak incelemelerde derinleşme, yenilenme ihtiyacını gerekli kılmaktadır.

Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unu inceleyen bu tez yukarıda değinilen yenilenme ihtiyacına yönelik anlatı söylemi çerçevesinde bir cevap aramayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda atılması gereken ilk adım, uygulanacak metodun incelenen metinlerle uygunluğunun test edilmesidir. Tezin "Söylem", "Anlatı Söylemi", "Terceme ve Söylem" ana başlıkları bu uygunluğun teorik zemindeki tartışmasına ayrılmıştır.

Temel çıkış noktası dilbilim olan söylemin, şemsiye bir kavram olması ve özellikle 1960'lı yıllardan sonra disiplinler arası düzeyde söylem çalışmalarının yaygınlaşması gibi nedenlerden dolayı kavramın hangi bağlamda ve çerçevede kullanıldığının belirtilmesi muğlaklıkların engellenmesi adına önem arz etmektedir. "Söylem" ve "Anlatı Söylemi" bölümleri altında da bu çerçevenin hangi gerekçelerle oluşturulduğu ve neden anlatı söylemi kavramının Paul Ricoeur'ün söylem tanımından hareketle neden güncellendiği konu edilmiştir. Bu bölümlerde yapılan

tartışmanın hedefi tezde önerilen teorik yapının dayandığı temel ilkelerin net olarak belirlenmesidir. Böylece kullanılacak “yeni” metotların dâhil olduğu epistemik sistem ile incelenen metinlerin yer aldığı “epistemik” sistem arasındaki farkın ortaya konması mümkün olacaktır.

Yeni ve eski dünya görüşlerinin aralarındaki ayrışmalara dikkat etmek veya etmemek metinler ve eserler hakkında yapılan değerlendirmeleri doğrudan etkilemektedir. Çünkü Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’u ve öncesinde yazılan eserler Platon ve Aristoteles’in temellerini attığı, Neo-Platonculuk ile kaynaşmış, hakikatlerin mutlak ve değişmez olduğunu savı çerçevesinde yazılmıştır. Bugün metin incelemeleri için kullandığımız teoriler ise 20. yüzyıl sonrasında giderek daha çoğulcu bir bakışı savunan, hakikatin tek olmadığı, aksine çok sayıda hakikat söylemlerinin olduğunu öne süren bir bakış açısı etkisindedir.

İki görüş arasında gözden kaçırılmayacak derecede bir mesafe vardır. Fakat bu uç noktalar arasındaki mesafe, eski dünya görüşüne ait kavramların temellük edilmesinin ve yenilenerek tekrar kullanıma sunulmasının önüne geçmemektedir. “Terceme ve Söylem” bölümünde de bu temellük ve yenilenme imkânı tartışılacaktır. Bölümün amacı “terceme”, “te’lîf”, “îcâd” gibi terimler arasındaki karmaşanın ve terimlere yüklenen olumsuz anlamların nedenlerini sorgulamak ve terimleri bu olumsuz çerçevenin dışına çıkararak dönüştürücü ve üretici bir tanım yapmaktır. Yeniden yazımlar bağlamında bu hedefe en uygun terim ise “terceme”dir.

“Terceme” hem bizzat mesnevi yazarları hem de tezkire yazarları tarafından sınırları kesin olarak çizilemeyecek şekilde kullanılmıştır. Fakat modern dönemde yapılan çalışmalarda da aynı belirsizlik devam ettirilmiş, üstelik Romantizm sonrasında ortaya çıkan, metnin yazarın “özgün” ürünü olduğu düşüncesinden hareketle te’lîf-terceme/tercüme zıtlaşması da sorunsala dâhil edilmiştir. Böyle bir yaklaşım, mevcut problemi çözmek yerine döngüsel hâle getirmekte ve çıkmaza sürüklemektedir.

Yeniden yazımların meydana getirildiği düşünce sisteminde ise metinlerin ürettiği söylemlerin mutlak hakikatler olduğu ve kaynağının ilahî bir düzenin sistematığına dayandığı düşünülmektedir. Buna göre “orijinal” olsun veya olmasın anlamın üretiminin metin veya lafız ile değil, insanlardaki nutk yeteneği sayesinde ilahî hafızada bulunan anlamların hatırlanması veya tanrı inâyeti yoluyla feyz ile gerçekleştiği kabul edilmektedir. Anlam, onun üretilmesinden önce töz olarak zaten

vardır. Böyle bir anlayış metnin özerkliği fikrini devre dışı bırakmakta ve yazarın özgünlüğü önermesini en başından iptal etmektedir. Halbuki modern araştırmalarda anlam, mutlak ve sabit olarak kabul edilmemektedir. Anlam için kökene değil, işleyişin kendisine odaklanmak gerektiği fikrinden hareket edilmektedir. Taban tabana zıt bu iki yöntem ve bakış açısını aralarındaki farkları tartışmaya açmadan uyuşturmak mümkün değildir.

Sorunun düğümlendiği yer, tam olarak burasıdır. Çünkü 20. yüzyıl sonrasındaki araştırmacılar döneme ait epistemik çıkmaza dikkat etmek yerine, yukarıda bahsedilen yaklaşımla üretilen metinler ve bunlar hakkındaki yorumları eleştirmeden yeni bir epistemik sistemin kavramlarını inceleme nesnelere dayatmışlardır. Bu aşamada yapılması gereken, tartışma konusu olan terimlerin (terceme-te'lif) tezkire ve belagat kitapları gibi kaynaklardaki kullanımına dikkat ederek onları eleştiriye tabi tutmaktır. Böylece gelenekte yeri olan terimler yeni bir gözle temellük edilme ve yenilenme imkânına da kavuşacaktır.

Yukarıdaki bakış açısından hareketle tezin “Problemin Belirlenmesi: Tezkirelere Göre Terceme ve Te'lif”; Tezkirelerden Önceki Duruma Bakış: Belagat Kitapları”; “Tezkirelerdeki Müphemiyet”; “Tezkirelerdeki Terceme-Te'lif Müphemiyetinin Kültüre Bağlı Nedenleri”; “Poetika Şerhlerindeki Şiir Mantık İlişkisi ve Tezkirelerin Poetika Şerhleri ile Bağlantısı”; başlıklı bölümlerinde de terceme ve tel'if terimlerinin sınırlılıklarının ve yeniliğe açık yönlerinin eleştirel bir incelemeye tabi tutularak tartışılması amaçlanmıştır.

Buradaki tartışmalardan hareketle de son olarak “Döngüsellikten Çıkış: Metin Olarak Söylem” başlıklı bölümde eski düşünce sistemine ait terimlerin eksikliklerinin nasıl giderilebileceği, yeni düşünce sisteminde nasıl tekrar kullanılabilir hâle getirilebileceğini sorgulayarak, teorik çerçeveyi meşru bir zemine oturtmak amaç edinilmiştir.

Tezin ikinci ana bölümü ise genel çerçevesi ilk kısımda çizilen teorik yaklaşımın metinler üzerinde uygulanabilirliğinin bir sınavıdır ve “Kurmacada Bilincin Sunumu”, “Zaman”, “Mekân” olmak üzere üç ana başlık altında kurgulanmıştır. Bu kategoriler, söylemin üretilmesi için gerekli olan “ben-şimdi-burada” formülasyonundan hareketle seçilmiştir. Emile Benveniste'e ait olan formülasyona göre dil, kendisini beyan edici bir öznenin “ben-şimdi-burada” eksenine yerleştirerek

dilsel bir üretime geçmesi ile söyleme dönüşür (Benveniste 1995:142-43) (Akşehirli 2010:19). Böylece belirtilen eksenden elde edilen veriler, söylemin kökenini değil, işleyiş şeklini inceleme nesnesi yapma imkânını sunar.

Emile Benveniste'in formülasyonunun ortaya çıkardığı imkân, tezin ilk bölümünde teorik olarak seçilen yöntemle uyum açısından önem arz etmektedir. Çünkü mutlak hakikatlere değil, metinde üretilen hakikat söylemlerine ulaşmayı amaçlayan bir yöntemin yanlıştır olması gereklidir. Benveniste'in söylem kabulünün anlatı söylemi boyutuna genişletilmesi de bu durumu mümkün kılmaktadır. Buna göre konuşan öznenin kim olduğu (karakterlerden birisi mi, anlatıcı mı yoksa toplumun sesi mi), hangi zaman kipini kullandığı, sözlerini nerede söylediğine dair veriler ve bunların aralarındaki ilişkisellikler anlatıdaki söylemlerin tespit edilmesinde kullanılabilecek ve gerektiğinde yanlıştır olacaktır.

İnceleme kısmının ilk bölümü “Kurmada Bilincin Sunumu” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde Paul Ricoeur'ün mimesis anlayışı ile uyumlu olan Dorrit Cohn'un teorisi temel alındığı için daha çok tercih edilen “bakış açısı” isimlendirmesi kullanılmamıştır. Çünkü Cohn'un yaklaşımı klasik Türk edebiyatı araştırmalarında da görülen bakış açısı konusundaki problematiğe farklı bir yol önermektedir ve iki yaklaşım arasındaki farkın belirtilmesi gereklidir.

Klasik Türk edebiyatındaki mesnevi odaklı çalışmalarda yazar-anlatıcı-karakter-ideolojik bakış açıları arasındaki ayrımların işlevleri sorgulanmamış, bakış açısı kavramını anlatıcı ve karakterin bilgisinin miktarı ile sınırlayan teorik çalışmaların eksiklikleri devam ettirilmiştir. Yalnızca olayın, birinci şahıs mı üçüncü şahıs tarafından mı anlatıldığı sorusu ile yetinilmiştir. Bu da bir anlatıda cümlelerin öznesinin kim olduğu sorusuna benzer önemde işlevleri olan bir kategorinin yeterince incelenememesine neden olmuştur. Ayrıca bir metinde nasıl oluyor da bir başkasının sesini dinliyor ve gözüyle görüyormuş gibi oluyoruz soruları da gündeme getirilmemiştir.

Örneğin, üçüncü şahıs ile oluşturulan anlatılarda bakış açısı her zaman anlatıcıya ait olmayabilir, bunu ölçmek içinse yalnızca anlatıcının bilgisinin genişliği veya sınırlılığı yeterli değildir. Monika Fludernik de Orta Çağ edebiyatında bilinç sunumunda söze dökülebilen ve söze dökülemeyen durumların anlatılarda sıkça yer almasından dolayı yalnızca sözlü söylemin alıntılanması ile yetinmenin söz konusu

metinleri incelemede sorunlar çıkartabileceğine vurgu yapmakta ve bu bağlamda karakterin jestlerini, duygusal durumları gösteren tavırlarını, psiko-anlatı ile iletilen durumları, anlatı empatisinin oynadığı rolü de dikkate almak gerekliliğini belirtmektedir (Fludernik 2011:75).

“Yöntem Hakkında: Kim Görüyor? / Kim Konuşuyor?” başlıklı alt bölüm, yukarıda vurgulanan sorunsala ayrılmıştır. Mevcut çalışmalarda görülen eksikliği gidermek için nasıl bir yöntem izlenmesi gerektiği tartışma konusu edilmiştir. Buna göre Paul Ricoeur, Dorrit Cohn’un, Boris Uspensky, Gerard Genette ve Elanie Scarry’nin çalışmaları dikkate alınarak mesnevi edebiyatında kurmaca bilincin sunumunu incelemek için kullanılacak yöntem önerisinin ana hatlarının belirlenmesi amaçlanmıştır.

Yöntem hakkındaki sorgulamalardan hemen sonra ise “Öykü Dışı Bölümlerde Anlatıcı, Yazar ve Gelenek Arasındaki Mesafeleşmeler ve İşlevleri” ve “Fuzûlî’nin Leylâ vü Mecnûn’unda Öykü Dışı Bölümlerde Mesafeleşmeler ve İşlevleri” başlıklarında Fuzûlî’nin Leylâ vü Mecnûn’u odağa alınmıştır. Böylece anlatıcının öyküye geçmeden önce okur ile yaptığı kurmaca anlaşmanın nasıl meydana geldiği ve bunun gelenekteki klişe yapılarla ilişkisini sorgulamanın mümkün olup olmadığı araştırılmıştır.

“Leylâ ve Mecnûn Mesnevilerinde Bilincin Sunumu” başlıklı bölümden itibaren de daha önce belirlenen yöntem, Fuzûlî’nin metni ve onunla ilişkisi tespit edilen diğer metinlere uygulanmıştır. Buna göre Dorrit Cohn’un belirlediği üç ana kategoriden eserlerde tespit edilen ikisi (Psiko-anlatı – Alıntılı Monolog) Boris Uspensky’nin bakış açısı düzlemleri (İdeolojik Düzlem – Anlatım Biçimi Düzlemi) üzerinden gruplandırılmış ve alt bölümler bu tasnife uygun olarak oluşturulmuştur. Bu bölümlerde Fuzûlî’nin eserinin kendisinden önce yazılan eserlerle ideolojik ve anlatım biçimi açısından farkları ve benzerliklerini tartışmaya açmak amaçlanmaktadır.

İnceleme kısmının ikinci ana bölümü “Zaman” kategorisine ayrılmıştır. Bu bölümde yer alan ayrışmalar incelenen metinlerin birbirleri arasındaki farkları göstermesinin yanında öykünün geçirdiği dönüşümü takip edebilmek açısından da önem arz etmektedir. Ayrıca Fuzûlî’nin metninin Leylâ ve Mecnûn yeniden yazımlarına

getirdiği temel çatışmalar da en açık şekliyle metinde yer alan zamansallıklarda tespit edilmektedir.

“Zaman” bölümüne ilk olarak zaman ve anlatı arasındaki ilişkinin ne olduğunun sorgulanmasına; uygulanacak yöntemin daha önceki çalışmalardan farklıklarına yer verilerek başlanmıştır. Daha sonra “Leylâ ve Mecnûn Mesnevilerinde Zamansallık” başlığı altında uygulanacak teorik çerçevenin nasıl olması gerektiği tartışılmıştır.

“Zaman Anlatısı Olarak Leylâ ve Mecnûnlar: Nizâmî, Dihlevî, Hâtîfî, Şâhidî, Hamdullah Hamdî’nin Leylâ ve Mecnûnları”; “Zaman Anlatısına Doğru: Nevâyî”; “Zaman Üzerine Bir Anlatı Olarak Câmî’nin Leylî vü Mecnûn’u” isimli bölümlerde ise diğer metinlerin ortak ve ayrışan yönleri ele alınmıştır.

Fuzûlî’nin metnindeki Mecnûn’un önceki metinlerde yer alan Mecnûn karakterinden ne yönde ayrıştığı ise “Fuzûlî’nin Leylâ vü Mecnûn’unda İmgesel Çeşitlenmeler” başlığında değerlendirilmiştir. Bu bölümde ve alt bölümlerinde karakterin kat ettiği zamansallığın bir sistematığe göre oluşup oluşmadığı sorgulanmış ve bu doğrultuda belirlenen yapılar dikkate sunulmuştur.

İnceleme kısmının son bölümü “Mekân” kategorisine aittir. Zaman incelemelerinin gölgesinden kalan ve ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren önem vermeye başlanan bu kategori için anlatıbilim araştırmalarında da gecikmeli bir ilgi söz konusudur. Mesnevi edebiyatı üzerine yapılan eserler de bu gecikmeli ilginin etkilerini taşımaktadır. Mekân üzerine oluşturulan bölümün ilk amacı bu soruna değinmek ve daha önce yapılan çalışmalardaki sorunları tartışmaya açmaktır. Bu bağlamda “Edebiyat ve Mekân”, “Leylâ ve Mecnûn Mesnevilerinde Mekân” başlıkları da belirtilen tartışmaya ayrılmıştır.

Mekân bölümünün teorik girişinin ardından Leylâ ve Mecnûn mesnevileri örneklemini üzerinden hareket edilerek mekân incelemesi için bir uygulama yapılmıştır. Bu bölümlerde çöl, mektep, bahçe, Necd Dağı ve Kâbe’nin söylemsel ve anlatısal işlevleri tespit edilerek metinler arasındaki benzerlik ve farklılıklara değinilmiştir.

Sonuç olarak klasik Türk edebiyatının en çok okunan ve yeniden yazılan eserlerinden birisi olan Leylâ ve Mecnûn öyküsünün, Türk edebiyatındaki şaheseri kabul edilen Fuzûlî’nin eserinin yeniden değerlendirilmesi, incelenmesi ve geleneğin içindeki yerinin tespit edilmesinin alana katkılarının olması beklenmektedir.

Edebiyat araştırmalarında yirminci yüzyıl ve yirmi birinci yüzyılda sürekli gelişmeler ve dönüşümler yaşanmaktadır. Bu dönüşümlerden bugün en çok kullanılanlar da yapısalcı eleştiri sonrası ortaya çıkan teorilerdir. Jacques Derrida, Paul Ricoeur, Paul de Man, Roland Bathes gibi birçok önemli filozof, düşünür, araştırmacının yaklaşımları edebi incelemelere yön vermektedir. Özellikle yapısalcı eleştiri sonrası ortaya çıkan yaklaşımlardan faydalanan bu tez ile yukarıda belirttiğimiz problemlere çözüm nerileri getirileceği düşünülmektedir.

Ayrıca gelenekteki “terceme” teriminin temellük edilerek yenilenmesi ile terceme-yeniden yazım-te’lf gibi sorunsallara; oluşturulacak poetik inceleme yöntemi ile de üslup çalışmalarına katkıda bulunulacağı düşünülmektedir. Anlatıbilimin güncel kaynaklarından yararlanılarak yapılan anlatı söylemi analizinin de yukarıda eleştirilen bir diğer konu olan anlatı tekniklerinin incelenmesine örnek bir model ve zemin oluşturması amaçlanmaktadır.

2. SÖYLEM

2.1. Söylem ve Söylem Analizi

Söylem analizi, söylem ve anlatı söylemi kavramları dilbilimin 20.yüzyıldan itibaren gösterdiği gelişim ve değişim ile bugünkü anlamlarına kavuşmakla beraber “söylem”, 14.yüzyıldan itibaren yazılı metinlerde kelime düzeyinde takip edilebilmektedir (Etymonline, Erişim Tarihi: 29.03.2020). Adı geçen yüzyılda Latince “discursus” kelimesi ile ifade edildiği, “söyleşi, sohbet” (conversation)¹ (McArthur’dan aktaran Drid 2010:20) anlamında kullanıldığı da bilinmektedir.

Kelimenin bir diğer anlamı ise “ileri geri koşmak”tır (Johansen ve Larsen 2002:56). Doğan V. Günay’ın (2018) Fransız Petit Robert sözlüğünden aktardığına göre de kelime “Dili oluşturan soyut dizgenin karşıt durumundaki söylenmiş tümce ya da tümceler grubu ya da yazılı metin olan gözlemlenebilir sözce (s.21)” açıklaması ile tanımlanmıştır.

Söylemin sözlük anlamındaki çeşitlilik, kavram boyutunda da karşımıza çıkmaktadır. Söylemle ilgilenen her araştırmacı söylemi tanımlamaya ve kendi alanı ile ilgili noktalara vurgu yapmaya çalışmıştır. Tanımlamada belirtilen kıstaslar da doğal olarak söylem çalışmalarının hem sınırlarını belirlemiştir hem de disiplinler arası bağlamda çeşitliliğini arttırmıştır. Ancak aşağıdaki tanımlama ve sınırlama çabaları daha yakından ele alındığında görüleceği üzere belirli konular üzerindeki ortak vurgular dikkati çekmektedir. Buradan hareketle söylem için şemsiye bir kavram nitelemesini yapmak mümkündür. Tanımlar arasındaki ortaklıkların altı çizilmeden önce tanımlama ve gruplandırma denemelerini aktarmak faydalı olacaktır.

Baker&Ellece (2011) *Key Terms in Discourse Analysis* isimli çalışmalarında kelime için yedi tanıma yer vermektedirler. Bu tanımları aşağıdaki gibidir:

- 1) Kullanımdaki dilin herhangi bir formu
- 2) Konuşulan dil
- 3) Cümle veya cümlelerin üstündeki yapılar.
- 4) Dilin belirli bir bağlamda (tür, metin tipi vb.) kullanımı

¹ Kelimenin bu anlamı modern İngilizce’de hâlâ devam etmektedir. Cambridge Dictionary’nin verdiği ilk anlam, “sözlü veya yazılı iletişim”dir (dictionary.cambridge.org, Erişim Tarihi:04.09.2020).

- 5) Belirli kategorilerle ilişkili kullanım (çevresel söylem vb.)
- 6) Hakkında konuştuğu objesi tarafından şekillendirilen uygulamalar (Foucault'nun ideolojik söylem yaklaşımı)
- 7) Cinsiyet söylemi, ataerkil söylem vb. gibi spesifik kullanımlar (Baker ve Ellece 2011:31).

Birçok çalışmada verilen tanımlarda hemen dikkati çeken ve ortak bir kabul olarak tespit edilebilen nokta, söylemin cümleleri veya cümle ötesi yapıları tanımlamak için kullanıldığı önermesidir. Nitekim Jeannine M. Suurmond (2005) dilbilimin genellikle ses, morfoloji, semantik ve sentaks ile ilgilendiğini fakat bunlardan daha geniş yapıları incelerken söylemden faydalandığını iddia ederken yine cümlelerin ötesindeki yapıların söylem analizinin kapsamı içinde olduğunu vurgulamış olmaktadır (s.8).

Günay da (2018) “söylem tanımını yapan her türlü sözlük ya da bilimsel çalışmada söylemin tümce ötesi dilsel bir yapı olduğu”nun tespit edilebileceğini belirtir (Günay 2018:23). Ayrıca söylemin “yerine göre bir tek söz, bir tümce, sözlü bir anlatım, yazılı bir metin ya da derli toplu 500 sayfalık bir roman” olabileceğine de dikkatleri çeker (s.21). Günay'ın buradaki tespiti Coupland ve Jaworski'nin cümleden daha büyük yapıları söylem olarak tanımlamanın “beddua”, “alışveriş listesi”, “yol tabelası” gibi göstergeleri dışarıda bıraktığını ve bu durumun önemli bir eksiklik olduğunu belirtmeleri açısından da önem arz etmektedir. Bu bağlamda Coupland ve Jaworski, söylem tanımlarında birbirinden uzak iki uç olduğunu aktarırlar (Coupland ve Jaworski 2001).

- a) “Söylem cümleden daha büyük yapılardır.
- b) Bazen bütün ifadelerin genel alanı, bazen ifadelerin bireyselleştirilebilir grubu, bazen de belirli ifadelerin düzenlenme pratiği. (Foucault'nun söylem yaklaşımı) (s.134).”

Görüleceği üzere her iki seçenek de oldukça uzak olmasına rağmen aynı düzlemin mikro ve makro boyutlarını ele alması bakımından uzlaştırılmaz değildir. Zira Coupland ve Jaworski de en zekice söylem çalışmalarının bu iki seçeneği birbirleri ile harmanlayabilenler olduğunu öne sürmüşlerdir (s.134).

Söylemi ve dolayısıyla söylem çalışmalarını yukarıdaki gibi iki uç noktaya ayırmak diğer araştırmacılarda da görülen oldukça pragmatik bir yol olarak kendini göstermektedir. Örneğin, Gee ve onu izleyen araştırmacılar için “little d-discourse” ve “big D-discourse” olmak üzere iki çeşit söylem çalışması vardır. Birincisi dilbilimsel olarak sınırlanırken, ikincisi sosyo-tarihsel ve daha geniş alanları kapsar. Conely ve O’Barr gibi araştırmacılar ise “mikro” ve “makro” söylemlerden bahsederler. Burada da dilbilimsel ve sosyo-tarihsel, ideolojik söylemler karşı karşıya getirilir. Her iki alan arasında bir bağ kurmaya, dilbilimsel metotlardan yararlanarak, sosyolojik ve tarihsel boyutları incelemeye çalışanlar da ikili ayrışmayı dikkate alırlar. Eleştirel söylem analizi ekolüne bağlı araştırmacıların bir bölümü (Fairclough vb.) bu yaklaşımla söylem çalışmalarına devam ederler (Suurmond 2005:7).

Söylem tanımları için en önemli ortak nokta ise “kullanımdaki dilin herhangi bir formu, konuşulan dil (Baker & Ellece 2011: s.31)” önermeleridir. Tanımlardaki bu ifade, söylem kavramının en temel işlevi olması ve tarihsel aşamada çözmeye çalıştığı sorunu belirleyebilmek açısından da büyük önem arz etmektedir.² Araştırmacıların söylemden neden yararlanmak istediğini ve kullanımının neden hızla yayılıp çoğaldığını da yine kavramın bu özelliğinden anlamak mümkündür.

Bu noktada dilin kullanımdaki hâlini inceleme nesnesi yapmak, söylem analizinin dil analizinden farklı bir şey olmadığı itirazı ile karşılaşılmasına neden olabilir. Ancak Barbara Johnstone’un da haklı olarak belirttiği gibi söylem analizini dil analizinden ayıran diğer bir deyişle, dilbilimden koparan şey dil hakkındaki bilginin de söylem analizi kapsamına girmesidir (Johnstone 2008:7). Daha da genişletirsek, söylem analizi toplum içinde yaşayan bir varlık olan insan hakkında sorulabilen herhangi bir soruya cevap vermeye yardımcı olur (s.7). Böyle bir varlık hakkındaki soruların sayılamayacak kadar çok ve sürekli yenilenen, güncellenen sorular olduğu göz önüne alındığında ise söylemin çalışma alanının genişliği de kendiliğinden ortaya çıkmış olmaktadır. Nitekim Johnstone, yukarıdaki tanımdan hareketle söylemin ve söylem çalışmalarının kapsamını gösterebilmek için altı temel özellikten bahseder:

1. “Söylem, dünya tarafından şekillendirilir ve söylem, dünyayı şekillendirir.

² Kullanımdaki dil yaklaşımının temel işlev olmasının sebepleri söylemin tarihçesini ele aldığımız bir sonraki bölümde daha net ortaya koyulacağı için burada tekrara düşmemek açısından değinilmemiştir.

2. Söylem, dil ile şekillendirilir ve söylem, dili şekillendirir.
3. Söylem, katılımcılar tarafından şekillendirilir ve söylem, katılımcıları şekillendirir.
4. Söylem, önceki söylemler tarafından şekillendirilir ve söylem, gelecekteki söylemlerin imkânlarını şekillendirir.
5. Söylem, kendi vasıta aracı ile şekillendirilir ve söylem, vasıtasının imkânlarını şekillendirir.
6. Söylem, amaç tarafından şekillendirilir ve söylem, muhtemel amaçları şekillendirir (s.10).”

Maddelerden de anlaşılacağı üzere söylem çalışmalarında özne, yönelim, bağlam, ideoloji, araç olarak dil vb. konularının her biri bir diğeri ile ilişki hâlinindedir. Buna bağlı olarak söylem hakkındaki araştırmaların bütüncül olması büyük önem taşımaktadır ve “cümlelerin ötesinden, disiplinlerin ötesine bir geçiş (Angermüller, Maingueneau, ve Wodak 2014:7)” mecburiyeti ortaya çıkmaktadır. Böyle bir zorunluluk ise kavramın kesin bir tanımını yapmanın ve tanım üzerinden kapsamını belirlemenin her zaman yarım kalmış bir çaba olarak kalacağı tezini öne sürmek için bize yeterli nedeni vermektedir. Bu sebeple kavramın çevresindeki ağı ve söylemin ortaya çıkış amacını tespit etmeyi ve tanıma “tematik” bir tarihsel şablon içinden ulaşmayı daha makul bir yol olarak seçtik.

2.2. Söylemin Tarihçesi

2.2.1. Düşünsel Arka Plan

Yirminci yüzyıla ait bir kavramın tarihini çok eskilere götürmek bizi bir anakronizm tehlikesi ile karşı karşıya bırakabilir. Bununla birlikte söylemin yirminci yüzyılda aniden ortaya çıktığını veya yeni bir probleme çözüm bulmak için icat edildiğini söylemek de büyük bir hata olacaktır. Nitekim Umberto Eco *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı* isimli kitabında mantık, felsefe ve dilbilimdeki güncel durumu daha iyi anlamak adına okurların şu soruyu sorması gerektiğini belirtir: “Yüzyıllara dayanan kusursuz dil arayışı ve özellikle önsel felsefi bir dil anlayışı çabası olmasa bu kuramları geliştirmek mümkün olur muydu? (Eco 2017:262).”

Bu bağlamda biz de “kökenleri dilbilim, dil felsefesi, sosyal antropoloji ve teorik sosyoloji gibi alanlarda olan (Coupland & Jaworski, 2001, s.134)” söylemin temel problematiğinden yola çıkarak vermek istediğimiz tarihsel ve tematik tanımını

dilbilim, dil felsefesi, düşünce ve bilim tarihi³ arasındaki paralellikler üzerinden oluşturduk. Bu paralellikleri oluştururken iki ana görüşü kendimize temel aldık: Evrenselcilik ve tekilcilik. Aralarında antik çağlardan bugüne kadar devam eden bir rekabet olan bu iki görüş, özellikle düşünce tarihinde ve bilim düşüncesinin ortaya çıkışında önemli roller oynamışlardır. Daha sonra da görüleceği üzere sosyal bilimlerin ve dilbilimin ortaya çıkışında her iki düşünme pratiğinin çekişmesi kendisini açıkça gösterdiği için de özelliklerine değinilmesi önem arz etmektedir.⁴

Doğan Özlem'e (2013) göre bilimin ortaya çıkmasında Platon'un idealar tezinde de görülen evrenselci görüşün rolünün büyük önemi vardır. Özlem'e göre tekilcilik ve evrenselcilik arasındaki rekabet son dönemde tekilcilik yönünde bir ağırlığa sahiptir. Her iki görüş hakkındaki temel farklar ise yine Özlem'e göre aşağıdaki gibi belirtilebilir:

Evrenselci görüşleri savunan bilim ve felsefeye göre⁵:

- 1) “Gerçeklik tüm heterojen görünümüne rağmen homojendir; o bir kozmostur; onun akla uygun bir yapısı vardır; bilimin görevi gerçekliğin bu akılsal yapısını gözlem/deney yoluyla ve evrensel doğa yasalarını bularak ortaya koymaktır.
- 2) Gerçeklik hiyerarşiktir; onun aşağıdan yukarıya doğru yükselen bir yapısı vardır.
- 3) Gerçeklik mekaniktir; doğada her şey bir makine düzeni içinde işler.
- 4) Gelecek ve gidişat bellidir; çünkü doğaya hâkim olan yasalar gelecekte de geçerli olacağından, olacak olanı şimdiden tespit etmek mümkündür ve bu husus bilimin ön deyimlerde bulunma ve önceden bilme imkanına sahip olması anlamına gelir.

³ Patricia Fara'nın (2018) *Bilim: Dört Bin Yıllık Bir Tarih* isimli kitabında bilim tarihi için öne sürdüğü tez de söylem tanımını bu çerçevede ele almamızda önemli rol oynamıştır. Fara'ya göre “bilim tarihi bir bakıma her şeyin tarihidir: Modern bilim, teknoloji ve tıp birbiri içine örülmüştür; dünyadaki tüm diğer insani faaliyetlerle birlikte devasa bir ağın parçasıdır (s.16).”

⁴ Belirtilen sebepler bizi söylem ve dil konusuna değinmeden önce bilim, sosyal bilim bağlamlarında evrenselcilik ve tekilcilik düşüncelerini ele almaya mecbur etmiştir. Nitekim her iki bölümün arka arkaya gelişi bölümlerdeki kavramların paralellliğini de daha açık gösterecektir.

⁵ Özlem'in evrenselciliğe dair maddeleri, özellikle 17. Yüzyıl sonrasına ve Descartes'ın Kartezyen felsefesine, Newton fiziğini en iyi bilimsel model kabul eden düşünceye dayalı bir döneme vurgu yapsa da biz evrenselciliği, temelinde kusursuz evren fikri ile olan ilişkisi nedeniyle yalnızca bilimle sınırlamadık. Nitekim Özlem'de tekilciliğe dair örnek isimler sunarken, bilim kelimesinin adının geçmesinden iki bin sene önce yaşamış sofistleri, seftikleri anarak bizim fikrimizi desteklemektedir (Özlem 2013:57). Ayrıca Patricia Fara da bilimin 4000 senelik tarihini anlattığı kitabında bilim insanı kelimesinin 1833 yılından sonra icat edildiğine (Fara 2018:14) vurgu yaparken bilimin kökeninin pratik bilgi arayışında olmasına dikkat çekerek ve bilimin kökenlerini Mezopotamya'daki kozmos anlayışına, astronomik hesaplamalara kadar götürür. Ona göre, “bilimin asıl temelleri bugün büyü ya da sözde bilim olarak sık sık çamur atılan teknik ve kavramlarda yatmaktadır (s.17).” Bu bağlamda en başta önerdiğimiz düşünme pratikleri olarak evrenselcilik ve tekilcilik temelini daha da sağlamlaştırmış olur.

- 5) Gerçeklikteki değişim niceliksel ve birikimseldir; bu demektir ki, gerçeğin mekanik düzeni mekanik bir dille, matematiğin diliyle ifade edilebilir.
- 6) Bilim nesneldir; özne olarak gözlemci, nesne karşısında nötrdür ve nesneden kesinlikle ayrı durur; özne ile nesne arasında kesin bir mesafe vardır ve özne nesnesinin karşısına her türlü moral, dinsel, ahlaksal, siyasal, ideolojik kabullerinden arınmış olarak çıkabilir.
- 7) Bilimin elde ettiği sonuçlar evrensel ve zorunludur; çünkü tam bir nesnellikle, deneysel ve matematik yoldan elde edilmişlerdir (Özlem 2013: 55).”

Tekilci görüşleri savunanlara göre ise:

- 1) “Doğa tam bir kozmos değil, daha çok bir kaostur.
- 2) Doğada akılsan yönden kavranabilir bir yön veya kısım olsa da, o, özü itibariyle akıldışıdır.
- 3) Doğa hiyerarşik değil, heterarşıktır; onda (Hristiyanlığın da öğrettiği üzere) aşağıdan yukarıya doğru basamaklı bir düzen değil, birbirinden farklı ve birbirinden bağımsız birden fazla yapı bulunur.
- 4) Doğa mekanik değil, organik; o büyür gelişir, solar, çöker, yeniden büyür, gelişir, vd.
- 5) Doğa tamamen arşik (düzenli) değildir, tersine o büyük bölümüyle anarşıktır (düzenden yoksundur) (Özlem 2013:57).”

Her iki görüşe ait özellikler dikkatle incelendiğinde bir tarafı tamamen yok saymak ve faydasız ilan etmek mümkün gözükmemektedir. Düşünce tarihinde bilim insanları⁶, filozoflar çok eski zamanlardan itibaren süreklilikler ve benzerlikler üzerinde düşünmüş ve bunları takip etmeyi amaçlamışlardır. Bu amacı destekleyen düşünce ise kusursuz evren varsayımı olmuştur. Evrenselci görüşlerin devamı da buradan hareketle takip edilebilmektedir. Örneğin, Aristoteles de farklardan ziyade sürekliliklerin peşindedir. Çünkü kusursuz evren ön kabulünden hareket eder. Platon ise idealar alemini yani hakikati arar, şeylerin arkasına bakar. Nietzsche’den itibaren ise kusurlu, süreksiz, parçalı, göreceli evren fikri hâkim olmaya başlar. Bu da bilimde benzerliklerden çok farkları, sürekliliklerden çok süreksizlikleri aramayı gerektirir (Fara 2018:52).

Platon’dan Aristo’ya, Hint düşüncesinden hemen hemen her mitolojik düşünceye varıncaya kadar görülmüş mükemmel evrene ulaşma çabaları 17. ve 18.yüzyıldan itibaren epistemedeki kayma ile devam etmiştir. Mezopotamya’da geleceği tahmin, mevsimleri, ekip biçme zamanlarını bilmek gibi hayatta kalmaya yönelik projelere

⁶ Bilim insanı, bilim adamı gibi kavramlar çok yeni de olsa, buradaki kullanımımızın kapsamında teknik, zanaat alanlarını da kapsayan bir bilim düşüncesinden hareketle geniş bir anlamda kullanılmıştır.

yönelen, Yunan dünyasında ise evreni anlama amacıyla kendisini görevlendiren (Fara 2018:17) evrenselci görüş özellikle 16. ve 17. yüzyıldan sonra doğa bilimlerindeki muazzam gelişmeler neticesinde ilerlemeci bir yapı kazanmıştır. “Bilim zamanla, her zaman her yerde doğru olan doğanın evrensel yasalarını aramak şeklinde (Wallerstein vd. 2016:12)” tanımlanmıştır. Bu dönemden sonra, ilerleme ve toplumsal yasaları keşfetme amacı ön plana çıkmış ve ulaşılması hedeflenen ütopyik evrenlere bilim ile ulaşmak tek yol olarak görülmüştür. Gordon’a göre bu yaklaşımın en en radikal olanı ise 19.yüzyıl pozitivizmidir⁷ (Gordon 2013:197).

Doğa bilimlerindeki ilerlemeci görüş ise toplumsal olayların da bir yasası olduğu fikrini beraberinde getirmiş, dönemin toplumsal ilerlemesi için sosyal bilimin de rol olabileceği düşünülmüştür. Tamamen pragmatik olan bu yaklaşımda amaç toplumun problemlerini nesnel olarak tanımlamak ve çözüme ulaştırıp ilerlemesini hızlandırmaktır. Gordon’un da ifade ettiği gibi:

“Sosyal bilimler Batı kültüründe ilerleme fikriyle aynı zamanda gelişmiştir. Kuşkusuz sosyal bilimler bu fikrin hem bir nedeni hem de sonucuydu... Sosyal bilimlerin gelişmesinin yollarını doğa bilimlerinin başarılarının bilgide ilerlemenin mümkün olduğunu kanıtlaması açmıştır (Gordon 2013:51).”

Wallerstein vd.nin öne sürdükleri teze göre ise, sosyal bilimlere “ciddi sosyal ihtiyaç vardı. Üstelik yeni sosyal düzenin istikrarlı biçimde kurulmasına çalışılacaksa, söz konusu bilimin olabildiğince kesin (ya da pozitif) olmasında yarar vardı. Bu nedenle on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında modern sosyal bilimlerin temellerini atmaya girişenler, özellikle Büyük Britanya ve Fransa’da taklit edilecek model olarak gözlerini Newton fiziğine çevirdiler (Wallerstein vd. 2016:17).”

Örneğin, Quetlet’ye göre, “insan sadece birey olarak muammadır, kitleler halindeyken ise sadece bir matematik problemidir (Fara 2018:301).” Quetlet’nin yaklaşımı doğa bilimlerindeki tavrın sosyal bilimlere de nasıl sirayet ettiğini ve toplumu sapmalardan koruyarak ilerlemeyi devam ettirmek amacı için biçilmiş kaftan olduğunu açıkça göstermektedir.

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere sosyal bilimlere topluma faydalı, onu ileriye götürecek aletler olarak bakılması, fizikteki kanunların sosyal yapılarda da

⁷ “Yasalar bulun!” Faraday’in kraliyet akademisine verdiği konferansın özeti olan bu cümle 19. Yüzyıl bilimini ana teması idi (Fara 2018:271).”

keşfedilebileceğine dair inanç tarih, sosyoloji, ekonomi gibi alanları da bilim kavramını içine almış ve kurallarına uymasını beklemiştir. Ne var ki Wallerstein vd.nin de ifade ettiği gibi bu beklentiler neticesinde “sosyal bilimin evrensel bilgiye erişebileceği kumarının çok riskli olduğu” da bir süre sonra ortaya çıkmıştır.⁸

Bu noktada 19. yüzyılın ortaları ve sonlarından itibaren Romantizm gibi yaklaşımların, Hegelcilik ve Almanya kaynaklı bir tin bilim ve kültür biliminin önem kazanması ile birlikte de tarih gibi bilimlerin evrenselci değil, tekilci görüşlerle ele alınması gerektiği konusundaki görüşler dikkatleri çekmeye başlamış ve “tin/kültür/tarih/toplum dünyasını inceleyecek olan bilimlerin yöntem bakımından farklılıkları (Özlem 2013:60)” olduğu düşüncesi daha yüksek perdeden dile getirilmeye başlanmıştır.⁹

19.yüzyıldan sonra, özellikle 20.yüzyılın başlarından itibaren her ne kadar tekilci görüşler ortaya çıkmaya başlasa da sosyal bilimlerde genel anlamda değişim ancak 1945’lerden sonra görülebilmektedir. Bu tarihe kadar ise daha çok pozitivizm, nesnellik, öznenen bağımsızlık gibi kavramlar vurgulanmıştır.

Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında ulus devletlerin politikalarını destekleyecek antropolojik, tarihsel, sosyolojik çalışmalara desteğin artmasına da bilimin bu dönemdeki karakterinden faydalanma çabaları olarak zikredilmesi ayrıca önem arz etmektedir. Bilimselliğin nesnellliğini kalkan yapmak için sosyal bilimlere yapılan yatırım, ulus devletlere ait olan ve öne sürülen siyasi tezleri tarihsel, nesnel gerçeklere dayandırma ya da tarihsel ve bilimsel meşruiyet sağlama imkânı vermiştir. Bu imkânı sağlayan entelektüeller de bu kez “krallara methiye düzmek yerine

⁸ Doğan Özlem, sosyal bilimlerin ortaya çıkışında Fransız Devrimi sonrası toplumu yönlendirme ve bu nesneyi yönlendirebilmek için kavrama ihtiyacının ortaya çıkmasının göz ardı edilmemesi gereken bir durum olduğunu vurgular ve sosyolojinin kurucusunun pozitivist ve evrenselci bir isim olarak dikkat çeken Auguste Comte olmasının tesadüf sayılamayacağını belirtir. Ayrıca, Comte’un kendi kuramının doğa bilimleri olan ilişkisini ve kesinliği belirtmek için “fizik sosyal” ismini tercih edecek kadar ileri gittiğinin altını çizer (Özlem 2013:58). Nitekim yasalar bulmaya yönelik çaba, doğa bilimlerindeki kanunların sosyal yapılarda da uygulanabilir olması fikirlerinin temelini Platon’un Devlet’indeki idealar kuramına kadar götürülecek bir evrenselcilik yaklaşımı ile olan ilgisi bağlam değiştirmesine rağmen güçlü bir şekilde 20.yüzyılın ilk çeyreğine kadar devam etmiş görünmektedir. Saussure’un tezinin dile ait yasalar bulma çabasının da bu bağlamda gösterdiği paralellik dikkate değerdir.

⁹ Özlem’e göre Almanya’da ortaya çıkan bu yaklaşım, Avrupa’da etkili olsa da “Anglo-Amerikan dünyada son yıllara kadar hemen hiçbir yankı yapmamıştır.” Özlem, son otuz yılda yaşanan gelişmelerden sonra tekilci görüşlerin Anglo-Amerikan dünya ile Türkiye de dahil olmak üzere birçok ülkede etkili olmaya başladığını belirtir (Özlem 2013:60). Doğan Özlem’in yazısının tarihi 1998’dir. Bu bağlamda otuz sene öncesi 1968 olayları sonrasında ve Amerika’daki üniversitelerdeki özgürleşme vb. hareketlerin de ortaya çıkmasına işaret etmektedir.

ulusuna methiye düzmeye başlamıştır. Böylece ulus devletler, sosyal bütünlüğü daha kolay sağlama imkanını bulmuşlardır (Wallerstein vd., 2016, s. 24-27).”

Ernst Gellner (2013) de *Dil ve Yalnızlık Wittgenstein, Malinowski ve Habsburg İkilemi* isimli kitabında benzeri bir duruma işaret etmektedir. Gellner’e göre Habsburg İmparatorluğu sonrası bir ikilem ortaya çıkmıştır. Buna göre, İmparatorluğu temsil eden evrenselci ve imparatorluğa uygun düşünüş tarzına karşı kapalı kökler ve etnik köken birliği öne çıkarılmış; kendisini bir kökene bağlamayan kozmopolit/tekilci görüşlere karşı da ulus kavramı ile itiraz edilmiştir. Gellner bu meselelere dikkat çekerek entelektüel anlamda pozitivizm, nesnellik, bilimsellik, öznenen bağımsızlık gibi kavramların nasıl amaca uygun kullanıldığını, bilim ve iktidar arasındaki ilişki ile nasıl desteklendiğini göstermiştir (s.77).

Gellner’ın bahsettiği bilim ve iktidar arasındaki ilişki her ne kadar üniversite kurumlarının ve sosyal disiplinlerin desteklenmesiyle devam etse de ve bu destek disiplinlerin özerk olarak gelişmesinde maddi ve manevi büyük rol alsada İkinci Dünya Savaşı’na giden yolda ve özellikle de bu savaş sonrasında oldukça derin yaralar almış ve sarsılmıştır. Nitekim sanatta anlamı reddeden, özneye yönelen birçok akım kendisine taraftarlar bulurken (Dadaizm, Sürrealizm, Lettirizm, Kübizm vb.) entelektüel, felsefi ve bilim alanlarında da Kıta Felsefesi belirgin hâle gelmeye başlamıştır. Her iki dünya savaşında da payı olduğu düşünülen düşünce pratikleri ikinci savaş sonrası bilgiyi tanımlarken Nietzsche ve Hegel’e yönelinmesiyle beraber ciddi anlamda sarsılmış ve Descartes’a dayanan kuşkucu yaklaşım yerini artık Kıta Felsefesi’ne vermiştir (Cevizci 2015:220). Böylece, “özne-nesne ayrımı, dış gerçekliğe atıfta bulunma, gönderimsel olma gibi düşüncelere karşı çıkılmış ve bunun yerine özne-nesne arasında geçerli diyalojik bir alan ve söylemsel olarak inşa edilen ve yapılandırılan bir dünya geçerli olmuştur (Cevizci 2015: 220).”

Ahmet Cevizci de Nietzsche’nin bilgiye bakışının Kıta felsefesi sonrası yaklaşımda en iyi Foucault tarafından ifade edildiğini belirtirken (s.256) bu değişimin anlaşılması adına önemli bir noktaya işaret etmektedir. Zira Nietzsche’ye göre Aydınlanma düşüncesi tek ve mutlak bir bilgi kaynağı değildir. Bu düşüncede çok önem verilen tarih dışı, evrensel hakikatlerse “karanlığı ortadan kaldırmak, geriliği ve gereksiz acıları hafifletmek yerine bizzat yaratır (s.217).”

Nietzsche'nin mutlak hakikate karşı kuşkulu bakışını sürdüren Foucault ise “nesnel, tarafsız ve evrensel olma iddiasıyla ortaya konulan bütün bilgi iddiaları gerçekte belli bir iktidar formunu tesis etme zemininden başka bir şey değildir (Cevizci 2015: 256)” tezini savunur. Foucault dışında Eleştirel Kuram ya da Frankfurt Okulu adıyla bilinen yaklaşımın temsilcileri (Max Horkheimer, Theodor Adorno), söylem çalışmalarında önemli isimlerden Jurgen Habermas, feminist teori ve kültür teorisi, azınlık çalışmaları gibi birçok çalışma alanına mensup isimlerin de yine mutlak hakikate, evrenselci fikirlere karşı temellendirdikleri itirazlar benzer bir nitelik taşımaktadır. Ne var ki burada tüm teorileri ele almanın bir faydası yoktur. Geliştirilen tüm teorilerin, yapılan itirazların sosyal bilimlerin bugün iç içe geçmiş ve disiplinler arası çalışmaları mecbur kılan yapısı Nietzsche'den itibaren gelen güçlü itirazlar, sosyal gelişmelerin getirdiği değişimlerle beraber evrenselci görüşten tekilci görüşe doğru bir hareket hâlinde oluşmuş ve hâlâ oluşmaya devam etmektedir.

2.2.2. Söylemin Tematik Tarihi

Söylem analizi kavramını 1952 tarihli *Söylem Analizi* (Discourse Analysis) isimli makalesinde ilk kez tanımlayan Zellig S. Harris'in bahsettiği “söylem”, bugün anladığımız şekilde bir çerçeve içinde olmaktan uzaktır (Harris 1952). Yine de söylem analizinin tanımı ve tarihini veren hemen hemen her çalışmada (Angermuller vd. 2014) (Coupland & Jaworski, 2001; Van Dijk, 1985) (Günay 2018) (Fontanille 2007) Harris'in ismi haklı olarak geçse de her araştırmacı mutlaka Saussure'den, onun çalışmalarına olan itirazlardan, günlük dile önem veren Wittgenstein'in dil oyunu anlayışından, Chomsky'nin sentaksa yaptığı vurgudan, yapısalcılıktan, Michel Foucault'dan, Jurgen Habermas'tan, sosyolinguistik akımının öncülerinden olan Erwing Goffman'dan eleştirel söylem yaklaşımıyla çalışmalar yapan Teun A. Van Dijk'a kadar bir çok isimden ve söylem çalışmalarıyla dilbilime yaptıkları katkılardan bahsetmek zorunda kalmıştır. Fakat kesin bir tarihsel kronolojinin ortaya konması pek mümkün olmamıştır. Bu konuda söylem çalışmalarının farklı disiplinlerde kullanılmasının, ekollerin, entelektüel geleneklerin çeşitliliğinin, araştırmalarda kullanılan veri ve veri bankası farklılıklarının, teori ve uygulama karşıtlığının büyük etkisi olduğunun da altını çizmek gerekir (Angermuller vd., 2014, s.2).

Biz de bu bölümde söyleme tematik bir tarihsel bakışla yaklaşmak istedik. Böyle hareket etmemizin temel nedeni de anlatı söylemi özelinde bir inceleme yapmayı amaçlamamız ve sosyolinguistikteki, dilbilimdeki, kültürel çalışmalardaki söylem çalışmalarının ayrı ayrı anlatmanın teze bir katkı yapmayacağını düşünmemiz ve söylemin arkasındaki düşünsel arka plandan hareket ederek temel ve ortak argümanlarına değinmek istememizdir. Böylece, söylem teorisi üzerine çalışan uzmanların dahi içinden çıkmakta zorlandığı bu kronoloji belirleme problemine dâhil olmadan bir önceki bölümde verilen evrenselcilik ve tekilcilik temasını burada da devam ettirdik.¹⁰ Söyleme giden yolun öncesini evrenselci düşünceden tekilci düşünceye doğru bir gidişle ele aldık.

2.2.2.1. Göndergesellikten ayrımsallığa ya da adların mahiyeti probleminden göstergenin mahiyetine

Düşünme ve araştırma tarzlarındaki keskin dönüşümü dil hakkındaki yaklaşımlarda da takip edebilmekteyiz. Bu dönüşümde akıllara ilk gelen isim de hiç şüphesiz Ferdinand de Saussure'dür. Dilbilimin gerçek bir bilim olma yolundaki temel adımını atan isim ve paradigmaların değişiminde herkesin dönüp tekrar tekrar ele aldığı kaynak olarak dikkati çekmektedir. Bizim açımızdansa Saussure'ün neden olduğu en önemli paradigma değişikliği ilişkiselliğe önem vermesindedir. Nitekim dilin bir uzlaşım sonucu olduğunu vurgulayan ve teoriye nedensizlik ilkesini yerleştiren, “önceden var olan fikirleri reddedip, dilden önce her şeyin aynı

¹⁰ Örneğin, McCarthy, aşağıdaki gibi bir kronoloji yapmayı denemiş ancak, bu deneme, birçok problemi de beraberinde getirmiştir.

- a) “Zellig S. Harris’in metin üzerine çalışması ve metin ve sosyal etkileşim arasında bağ kurması
- b) Göstergebilim uzmanlarının ve Fransız yapısalcılarının anlatı çalışmaları
- c) Dell Hymes’in 1960’larda konuşmadaki sosyal yapılanmayı analiz etmesi
- d) Austin, Searle ve Grice’in konuşmanın sosyal yapısını incelemesi
- e) Edimbilim çalışmaları ve anlamın bağlam içindeki durumuna odaklanılması
- f) Halliday’in 1970’lerdeki işlevsel dilbilim çalışması
- g) Konuşma hakkında etnometodolojik çalışmalar ve kültürlerarası yaklaşımlar
- h) Sinclair ve Coulthard’ın sınıf konuşması üzerine çalışmaları
- i) Günlük konuşma ve sohbetlerin analizine yönelik çalışmalar
- j) Labov tarafından anlatı söyleminin bir parçası olarak sözel hikâye anlatıcılığının analiz edilmesi
- k) Metin gramercilerinin yazılı söylem çalışmalarını genişletmeleri ve metinsel iç bağlılığı araştırmaları
- l) Prag Dil Ekolü’nün gramer ve söylem üzerine çalışmaları (McCarthy’dan aktaran Drid 2010: 24.).”

McCarthy’nin kronolojisi Harris’le başlıyor ancak, söylemi yalnızca metinde arayan Harris’ten önce 1934-1935 yıllarında “Romanda Söylem”den (Discourse in Novel) bahseden (Bahtin 1981: 261-265) ve 1952 yılında Saussure’ü ve takipçilerini eleştiren Bahtin (Bahtin 2016) dışarıda kalıyor. Ya da bugün söylem çalışmalarında temel öneme sahip beyan edici (enunciation) ifadelerin önemini vurgulayan Emile Benveniste’e hiç değinmemiş oluyoruz. Ancak Benveniste’in çalışmalarının 1980 sonrası çalışmalar için özellikle önemli olduğunu da unutmamak gereklidir.

kategoride olduğunu öne süren (Danesi 2007:9)” Saussure’ün amacı açıktır: Bilim nesnesi yapmak istediği dilin yapılarını ve yasalarını bulmak.¹¹

Söylem teorilerini ortaya çıkaran dilbilimdeki paradigma kaymaları da nihayetinde Saussure’ün yaptığı değişikliğe ve beraberinde getirdiği tartışma ve eleştirilere dayanmaktadır. Ancak bahsedilen değişiklik Saussure’ün ani bir ilhamla bulduğu bir icat da değildir. Dile ait bu sorunsal Platon’un *Kratylos* metninden itibaren dil felsefesinin de önemli bir problemidir. İşte, tam da bu noktada bir önceki bölümde bahsedilen evrenselci ve tekilci düşünme pratikleri, dünya görüşleri ile dil felsefesi ve dilbilimin sorunları kesişmektedir. Bu sebeple *Kratylos*’taki tartışmadan itibaren konunun nasıl ele alındığına dikkat etmekte büyük yarar olacaktır.

Göstergelerin doğal mı uzlaşım sonucu mu olduğunu ilk olarak felsefi bir problem hâline ilk olarak getiren Platon’un *Kratylos* metni, *Kratylos* ve Hermogenes arasındaki tartışma ve Sokrates’in bu tartışmaya dâhil olması ile başlar. *Kratylos*, dilin doğal olmasını (*physis*) savunurken, Hermogenes adların uzlaşım sonucu (*nomos*) olduğunu savunur. Tartışmada Sokrates, her iki tarafın da iddialarını ele alır, eksik ve doğru yönlerine dikkat çekerek metnin sonunda adlara güven olmayacağını ve adların arkasındakilerle yani şeylerin kendileri, hakikatleri ile ilgilenilmesi gerektiğini vurgular. Gören, bu bağlamda *Kratylos* metnini “Platon’un düşüncesinde idealar öğretisinin seyrettiği yoldaki duraklardan biri olarak (Gören 2016:14)” görür ve “buradaki sorunsalın kökleri ve dallarının gerek Antik Çağ’da gerekse Orta Çağ’da ve modern düşünceye uzanan kısımlarıyla oldukça karmaşıklaşan bir görünümle her seferinde yeniden çiçeklenerek karşımıza çıktığını (s.39)” vurgular. Gören’in belirttiği durum daha sonraki dönemlerde de açıkça teşhis edilebilmektedir.

Platon’un (metinde Sokrates’in) adlara güvenmemesi ve şeylerin kendileri ile yani esmâ değil, ayn-ı müsemma¹² ile ilgilenilmesini vurgulaması mükemmel ve kusursuz

¹¹ Frederic Jameson’a göre, Saussure’den itibaren doğal dil, tanrı vergisi dil düşünesi ortadan kalkmıştır. “Artık insani varlıkları birbirinden ayıran şey, konuşma erki dediğimiz nispeten uzmanlaşmış ustalık ya da tanrı vergisi değildir artık. Daha çok, göstergeler yaratma gibi daha genel bir erktir; bununla dilbilimden insanbilime giden krallık yolu açılmıştır (Jameson 2019:38).”

¹² Şeyh Gâlib’in “Mertebe ayn-ı müsemmadır esmâ sanma / Merci’in hâlık-ı eşyâdadır eşyâ sanma” mısralarında da görülen ve Yeni-Platonculuk’la beraber hâkim olan anlayışın temelde aynı kökene sahip olması bu bağlamda dikkate değerdir. Zira Gören (2016) Platon’un adlarla ilgili fikirlerinin onun idealarıyla, aşkın forma gönderme yapmasının Yeni Platoncular tarafından ayrıntılı olarak ele alınması sonucu teolojik bir boyut kazandığını vurgulayarak, Esmâ-i Hüsnâ konusundaki tartışmaların *Kratylos* metninde ortaya koyulan tanrısal adlar sorunsalı çerçevesinde değerlendirilebileceğini belirtir (s.12).

bir evren fikrini de beraberinde getirir. Zira metinde Sokrates, “adları bilen kişinin şeyleri de bilmesi” gerektiğini (Gören 2016: 169) ve ad koyucunun insani olanın ötesinde olmasının bir zorunluluk olduğunu vurgular. Sokrates, tartışmada varmak istediği yeri en başta belirtmemiş, Sokratik doğurtma yöntemi ile en sona saklamış ve idealara, şeylerin kendisine, hakikate (aletheia) vurgu yapmıştır. *Kratylos* metnindeki bu vurgu sorunsalın sonraki aşamaları için büyük önem arz etmektedir. Çünkü bu çalışmadan sonra dil hakkındaki düşünce artık her zaman dilin göndergeselliğine ve öncel bir dünyayı yansıttığı fikrine büyük önem vererek gelişim göstermiştir.¹³

Platon ve Aristoteles’ten sonra adlar sorunsalı Stoacılar tarafından ele alınmıştır. Her iki yönü de kabul etmiş olmalarına karşın, bazı farkların olduğunu öne sürerek uzlaşım sal göstergelerin insanın psikolojik ve duygusal durumları hakkındaki hakikatleri açığa çıkardığını, doğal olanların ise biyolojik durumlara dair hakikatleri belirttiğini vurgulamışlardır (Danesi 2007:7).

Doğal göstergeler ile uzlaşım sal göstergeler arasında temel bir fark olduğuna dikkati çeken ilk isim ise St. Augustine’dır. O, doğal göstergelerde yönelim olmadığını ancak uzlaşım sal olanların insani yönelimlerin ürünleri olduklarını savunmuştur. St. Augustine’dan sonra adlara, işaretlere, göstergelere yönelik ilgi Arapça tercüme hareketiyle çevrilen Yunan eserlerinin Avrupa’da da dikkati çekmesine kadar ortadan kalmıştır. Bu çevirilerle beraber adlar sorunu skolastik düşünce ile tekrar gündeme taşınmıştır. Skolastikler de Platon’la aynı noktadan hareket etmiş ve adların gerçeği yansıtmadığını vurgulamışlardır ancak, amaçları Tanrı’nın varlığını ispatlamak olması nedeniyle Platon’dan ayrıldıkları, (Danesi 2007:7-8) daha çok Yeni Platonculuğun teolojik yönüyle ilişki kurdukları bilinmektedir.

13.yüzyıldan sonra görülen gerçekçiler (realistler) ve adcılar (nominalistler) arasındaki münakaşalar da buradan hareketle ortaya çıkar. Dil ve mantık arasında kurulan ilişki, dil ve doğa arasındaki bakışlımlılık problemini ele almayı gerektirir. Nitekim logos, hem mantık hem de dil demektir (Bayrav 1998:36-37). Gerçekçiler, adların özü olduğunu savunurken, nominalistler tıpkı Hermogenes gibi adların nesnel hiçbir varlığı ve özü olmadığını, gerçekliği yansıtmadığını belirtirler. Gerçeklik ve ad

¹³ Platon’un adların öze sahip olduğu düşüncesine ilk itiraz eden Aristoteles olmuştur. Ona göre adlar öze sahip değildir. Onları benzer özelliklerine göre sınıflandırıp kategorize ederiz. Marcel Danesi, her iki fikrin de mantıklı olduğunu bu tartışmanın sürekli devam edeceğini vurgulayarak önemli bir tespitte bulunmuştur (Danesi 2007:7).

arasındaki ilişkiyi reddeden Ochamlı William (d.1287 – ö.1347) ve gerçekçi Thomas Aquinas (d.1225 – ö.1274) bu iki yaklaşımın önde gelen isimleri olarak önem arz ederler.

Arap dünyası yoluyla yeniden keşfedilen Yunan eserleri ve Yunan filozoflara ait fikirler Avrupa'daki dil hakkındaki tartışmaların ontolojik ve teolojik açıdan devam ettirilmesine imkân tanımıştır ve bu tartışmaların mahiyeti 17.yüzyıla kadar da değişmemiştir. Ancak bu tarihten sonra, epistemedeki kayma ile Foucault'un da vurguladığı üzere Tanrı'dan doğaya doğru bir yönelim sergilenmiş (Cevizci 2015:256) ve dil hakkındaki fikirler de bu bağlamda değişmiştir.

Umberto Eco da 17.yüzyıldan sonra Descartesçi mantık üzerinden hareket edildiğini dilin, düşüncenin sadık bir taklidi olarak görüldüğünü belirtir (Eco 2017:90) ve kutsal, kusursuz, tek kökenden gelen dil düşüncesi yerine bilimsel düşünceye yarayacak açıklık ve netlik sağlayan kusursuz dil arayışının başladığını vurgular. Eco, biyolojideki ilkel hücreyi tespit etme çabası ile 17.yüzyıl sonrası kesin ve açık dile ulaşma çabasını benzer nitelikte görür (Eco 2017:97).

Bu tarihten sonra Tanrı'nın yarattığı kusursuz evrendeki bozulma sonucu Babil'de dillerin ayrışması bir mit haline gelmiş, filozoflar kesin ve net iletişimi sağlayacak kusursuz diller aramaya başlamışlardır. Bununla birlikte bir dilbilim disiplininin ve buna bağlı incelemelerden kesinlikle bahsedemeyiz. Epistemedeki kayma önemli olsa da yine kusursuz olandan gelme yerine bu kez de kusursuz olana varma isteği ile evrenselci görüş devam etmiştir. Bu bağlamda Emile Benveniste'in batı dilbilimi tarihini sınıflandırması oldukça dikkate değerdir. Buna sınıflandırmaya göre:

- 1) Eski Yunan filozoflarının dilin işleyişi yerine kökenini sorguladığı, felsefeye ve mantığa dayalı fikirler ürettiği dönem
- 2) 19.yüzyılda Sanskritçenin keşfi ile başlayan tarihsel dilbilim dönemi
- 3) 20.yüzyıldaki yapısalci çağ. Özellikle, Saussure ile başlayan dilin işleyişini inceleme çabası (Benveniste 1995:25-28) olmak üzere üç aşama vardır.

Yukarıdaki sınıflandırmaya göre dil ve kökeni hakkındaki düşünceler için 19.yüzyıla kadar oldukça fazla örnek bulunabilir. Ancak dilin işleyişi, yapısı ve kuralları üzerine yapılan araştırmalar bu yüzyıldan sonra ortaya çıkabilmiştir. Sosyal bilimlerin doğa

bilimlerini izleyerek kendilerine disiplinler arasında saygın yer bulma çabası, yapı ve yasalara verilen önem bu konuda önemli rol oynamıştır.

Saussure'ün çabaları da bu bağlamda önem kazanmaktadır. *Dil Hapishanesi* isimli çalışmasında Frederic Jameson da 19.yüzyıldaki pozitivist veya romantik yaklaşımların tözcü olmalarına ve bu tözcülüğe karşı “ilişkiselik” kavramını öne çıkaran bilimsel yaklaşımın değer kazanmasına ve hızla yayılmasına dikkat çeker. Bu konuda Saussure'ün ve onu izleyenlerin rollerinin önemini vurgular (Jameson 2019:8).

Ferdinand de Saussure ile birlikte dilin işleyen yasalarını bulmak, dilin tıpkı fizik kanunları gibi geçerli kanunlarını tespit etmek, işleyiş ve ilişkileri inceleme konusu yapmak temel amaç olmuştur. Artık, köken meselesi önemli değildir. Eşzamanlı ve artzamanlı olmak üzere dil, iki inceleme metoduna bölünmüştür. Her ne kadar Jameson ilişkiselliğe önem vermenin tözcü yaklaşımlara karşı önemli olduğunu haklı olarak vurgulasa da henüz bir bilim olma çabası içinde olan dilbilim kendisine evrensel sistemleri tespit etme görevini vermesiyle birlikte 19.yüzyıl pozitivismi ve bilim görüşü, saygın bir bilim olmak isteyen dilbilim için biçilmiş bir kaftan hâline gelmiştir.

Bu gelişmelerden sonra dilbilimciler için dilin yalnızca eşzamanlı yapılarını incelemek bir bilim yapmak için kaçınılmaz olmuştur. Fakat dilbilimcileri bu nedenle haksız yere eleştirmek, çok da isabetli olmayacaktır. Zira 20.yüzyılın başlarında bilimin temel paradigması bir önceki bölümde de bahsedildiği üzere yasalar bulmakla tanımlanmaktaydı. Hâl böyleyken dilbilimin de bağımsız bir disiplin olarak varlığını sürdürebilmesi için kendine ait yasaları tespit etmesi gayet makul bir girişim olarak değerlendirilmelidir.

Böyle bir girişim sonucunda tıpkı fizik kanunları gibi değişmeyen sabit yasaların tespiti için artzamanlı yapısal incelemeler ile söz/parole göz ardı edildi. Lavenda ve Schultz da bu sebeple Saussure ve takipçilerinin kendilerini betimlemeci dilbilimciler olarak tanımlamasının önemini altını çizerler (Lavenda ve Schultz 2017:67). Bu yaklaşım göstergenin başka bir şeyin temsili olarak algılanmasına karşı ayrımsallık ilkesini getirmeyi ve gösterge ve göstergenin nesnesi arasındaki ilişkinin rastlantısal olduğunu göstermeyi diğer bir deyişle, Platon'dan beri devam eden geleneği tersi yönde harekete geçirmeyi isteyen birisi için de zaruri bir yol olarak

değerlendirilmelidir. Zira rastlantısal olmayan ve sistemlere sahip olmayan bir yapıyı bilim ile incelemek mümkün değildir. Böyle bir yapı bilimin değil, metafiziğin konusu olabilir.¹⁴

Böylece dil hakkındaki düşüncelerin dönemin hâkim bilim paradigmaları altındaki bu keskin değişimi neticesinde dilbilimde, edebiyat teorilerinde, sosyolojik, antropolojik teorilerde kısacası tüm sosyal bilimlerde önemli dönüşümler olmuştur. Cenevre Ekolü, Prag Ekolü, Paris Ekolü, Kopenhag Ekolü gibi akademik çevreler ve en önemlisi de Levi-Strauss'un Amerika'ya gitmesi, Prag Ekolü'nden Roman Jakobson'la tanıştıktan sonra yapısalcı paradigmanın temelini atması gibi gelişmeler bu dönüşümde önemli çabalar (Dekens 2017:19).

2.2.2.2. Yapısalcılıktan post-yapısalcılığa ya da evrenselcilikten tekilciliğe/çoğulculuğa

Temel esası, evrensel bir dilbilimsel model ortaya koyma iddiası taşıyan yapısalcılıktan da Saussure sonrası dönem için bahsedilmesi gerekmektedir. Yapısalcılar, “incelenen olgulara ve bunların göstergebilimsel taraflarına sistematik ve rasyonel bir yaklaşım benimsemişlerdir (Slàdek 2014:41).” Özellikle Levi-Strauss'un ses birimlerini nükleer fizikteki atomlar gibi değerlendirmesi bu bağlamda önemli ve dikkate değer bir örnek olarak zikredilebilir.

Yapısalcılığın antropoloji çalışmaları vasıtasıyla hızla yayılması ve sosyal bilimlere bu modelin aktarılması Saussure'den hareketle dili sistem olarak görmenin bir neticesidir. Bu önerme insanda her şeyin dil gibi işlev gördüğü ve dilsel düzenin kullanılması gereken tek ve temel analiz paradigması (Dekens 2017: 12) olduğu fikrini de beraberinde getirmiş, insan bir dil hapishanesinin içinde yine dil ile analiz edilmeye çalışılmıştır.

Temsil etme ve benzerlikle değil, ilişkisellik ve mübadele ile ilgilenme; göstergenin realiteyle ilişkisinden hareketle değil, bir ayrımlar, farklılıklar sistemi olmasından hareket etme düşüncesi böylece temel ve ortak bir varsayım olmuştur. Bununla birlikte 60'lı yıllarda radikalliğe ulaşan yapısalcılıktan önce dili bir sistem olarak ele alma girişiminin problemlerine çeşitli itirazlar en başından itibaren gelmeye

¹⁴ Jacques Derrida'nın Saussure ve takipçilerinin tam da kaçındıkları ve eleştirdikleri metafizik yapıyı devam ettirdiklerine dair haklı eleştirisi bu bağlamda oldukça dikkate değerdir. Saussure ve yapısalcılığa dair eleştiriler belirtilirken Derrida'nın itirazı da aşağıda gündeme getirilecektir.

başlamıştır. Örneğin, Saussure'ün en önemli tilmizlerinden kabul edilen Antoine Meillet (d.1866 – ö.1936) (Rifat 2019:31) ve Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri* kitabını yayınlayan iki isimden birisi¹⁵ olan Charles Bally (d.1865 – ö.1947) dahi Saussure'ün dile (langue) fazla önem vermesi ve sözü (parole) dışlamasını eleştirmişlerdir. Meillet, Saussure'ü dilin sistemsel olmasına fazla önem vermesini ve dilde insanın varlığını unutmasını (Rifat 2019: 31) ve Saussure'ün ses merkezli yaklaşımının sosyal bilimlere bir temel analiz paradigması olmasında büyük rol sahibi olan Levi-Strauss'un da gözlemlerinden çıkardığı kategorileri metaforlara dayanarak çok fazla genellemesini ve gözlemden genel açıklamalara çabuk geçmesini eleştirir (Meillet 2019: 137).

Diğer önemli eleştiriler ise, Kopenhag Ekolü, Prag Ekolü ve Biçimciler'den post-yapısalcılardan gelir. Ancak tüm eleştirileri burada ele almak tezin konusunun dışına çıkmak anlamına geleceği için eleştirilerdeki ortak noktaları dili aşırı idealize etmeden kaynaklı durgun ve işlemeyen bir dünya tasarımının ortaya çıkması, söze (parole) önem verilmemesi ve insanın bir otomat olarak görülmesine itirazlar şeklinde özetlemek mümkündür. Nitekim bu eleştirilerin en kuvvetli görüldüğü yerlerden birinin dili bir analiz mekanizması olarak kullanan, tıpkı dilbilim gibi 20.yüzyılın başlarında bağımsız bir disiplin olmaya çalışan antropoloji olması oldukça dikkate değerdir.

Antropolojide kültürel göreceliğin önemine değinen, Avrupa merkezli düşüncüyü eleştiren ve antropoloji, dil ilişkisini vurgulamada öncü olan Franz Boas'tan (d.1858 – ö.1942) (Lavenda ve Schultz 2017:67) itibaren yapılan çalışmalar Sasusurecü ve yapısalcı yaklaşımlara yalnızca dilbilimden değil, diğer alanlardan da tepkilerin geldiğini açıkça göstermektedir. Zira antropolojide alan araştırması yapma zorunluluğu ve masa başında üretilen teorilerin yetersiz olması, insanı daha iyi anlamaya yarayacak yaklaşımları gerektirmektedir. Bu yaklaşımlar da doğal olarak reddedilen söz (parole) ile ilgilenmenin ve onu bilimsel olarak incelemenin bir yolunu bulmaktan geçmektedir.¹⁶

¹⁵ Diğer isim, Albert Sechehaye'dir (d.1870 – ö.1946).

¹⁶ 1950'lerden itibaren söz (parole) ile çalışabilmek için sosyolinguistik ve psikolinguistik alanları kurulmuştur. Sapir-Whorf tezi yine bu yıllarda büyük tartışmalar yaratmıştır. (Danesi 2007: 24) Göstergebilim uzmanlarının anlatı çalışmaları, Dell Hymes'in konuşmadaki sosyal yapılanmayı analiz etmeye çalışması, Austin, Searle ve Grice'in konuşmanın sosyal yapısını incelemeye alması ve pragmatikğin önem kazanması (McCarthy'den akratan Drid 2010:24) parole ile çalışma çabaları ve

Ayrıca Boas'ın öğrencisi olan Edward Sapir ve onun öğrencisi olan Benjamin Lee Whorf¹⁷ ile özdeşleşen dilde görecelik kuramı insan dillerinin sosyalleştirici ve eşitleştirici gücü hakkındaki görüşlere dayanarak oluşturulmuştur. Sapir ve Whorf'un kültürdeki bireyselliğin önemini savunmaları da ayrıca dikkate değerdir. Buradan hareketle Avrupa merkezli, aydınlanmacı ve pozitivist görüşlerle temellenen her şeyi bir sisteme bağlamayı ve makine gibi ele almayı isteyen, hatta bilim söyleminin arkasına gizlenen politik, ideolojik amaçlı yaklaşımlara bilimsel ve sistemli eleştirilerin Boas, Sapir ve Whorf gibi kültürel antropologlarla ciddi anlamda başladığı belirtilebilir. Nitekim Lavenda ve Schultz da söylem çalışmalarının dilbilimcileri bağlamsal dilbilim ve bağlamsal pragmatik gibi alanlar icat etmeye zorladığını belirtirmişlerdir. Dilbilimcilerin buradaki amacı "tüm milletlerden insanların uyduğu evrensel kuralların listesini çıkarmak (Lavenda ve Schultz 2017:81)"tır.

Görüldüğü üzere amaç, yine evrensel kuralların tespiti yönündedir. Fakat daha sonra yapılan çalışmalarda bu yaklaşımın da bir idealleştirme çabası ve dil ideolojisinin bir ürünü olduğunu ortaya koyulmuştur (Lavenda ve Schultz 2017:81). Zira böyle bir kabul, sözü (parole) yine ikincil bir konumda değerlendirmeye mecbur eder. Bu durumda da ideal dilin ne olduğu sorusu ortaya çıkar. Soruya verilecek yanıt oldukça önemlidir. Çünkü cevaba yerleştirilecek olan her mutlak sistem, yapı ve köken fikri temelde Platon'un ideolojik ve politik amaçlarını da destekleyecek şekilde kullandığı "adları bilen her şeyi bilir" (Gören 2016: 169) fikrinden hareket etmekle aynı kapıya çıkar, dili bilim nesnesi olmaktan çıkarır ve metafiziğin, etiğin, inceleme alanına getirir. Böylece ideal dili tanımlama çabalarında hakikat adı altında faşizm, komünizm gibi bir çok radikal düşüncüyü destekleyecek bir altyapı oluşmasına da imkan verilmiş olunur (Duranti 2019:71).

Saussure ve yapısalcılığa yönelik eleştiriler, henüz başlangıçtan itibaren görülse ve antropoloji kaynaklı ciddi eleştiriler ortaya çıksa da temel ve tutarlı olan nedensizlik,

söyleme giden yoldaki aşamalar olarak değerlendirilebilir.

¹⁷ İnsanların kültür ve düşünme yapılarının konuştukları dilden etkilendiğini savunmak olarak özetleyebileceğimiz Sapir-Whorf tezi büyük tartışmalar yol açmış ve insanı dil hapishanesinde tutmasına yönelik ciddi eleştiriler almıştır. Burada, tezin amacı dışında kaldığı için tartışılmayacaktır. Sapir ve Whorf'a değinmemizin nedeni her ne kadar Avrupa-merkezciliğine karşı evrensel bir yasa ile karşı çıkarak eleştirdiklerine benzer dayatmacı bir sistem önerseler de farklı kültürlerle, farklı "yapılanmalara" dikkat çekmeleri bakımından büyük etki yaratmış ve merkezileştirmeye karşı öyle ya da böyle bir darbe indirmiş olmalarıdır.

rastlantısal olma ve yapı gibi kavramlar artık 60'lara kadar dilbilimin diğer disiplinlerle kaynaşması ile beraber temel paradigmlar hâline gelmiştir. Ne var ki 60'lardan sonra dünyadaki düşünme pratiklerinde görülen değişimler dilbilim de dahil olmak üzere tüm sosyal ve beşerî bilimlerde görülmeye başlanmıştır. Ayrıca burada Dekens'in de vurguladığı üzere yapısalcılığın bu yıllarda radikalleşmeye başlaması ve nihai teorizasyona ulaşması durumları da önemli rol oynamıştır (Dekens 2017: 13).

Jacques Fontanille de benzeri bir görüştedir. Fontanille'e göre:

“60'larda dilbilimin diğer disiplinlerle kaynaşması ve yapısalcılığın önem kazanmasıyla beraber sistem ve yapı kavramları öne çıktı. Ancak bu uzun sürmedi ve süresiz yapıların incelenmesi ile oluşan bilimsel tavır, zamanla dinamik süreçleri açıklayamaması nedeniyle eleştirilmeye ve değişmeye başladı. Epistemedeki kayma ile yapılar dinamik, oluşum halinde yapılar olarak kabul gördü ve süresizliklerin akledilebilirliğinin (intelligible) imkânı kapalı bir sistem içinde değil, bilakis birileri bu süresizlikleri dikkate aldığında ve böylece bir diyalektik etkileşim ortaya çıktığında olabileceği fikri önem kazandı (Fontanille 2007:XVII).”

Fontanille, yapısalcılığın yetersiz kalması nedeniyle göstergebilimde iki ilgi kayması mevcut olduğunu da önemle belirtir. Ona göre bu ilgi kaymaları aşağıdaki gibidir:

- 1) “Yapılardan işleyişlere ve eylemlere doğru bir kayma
- 2) Ayrık zıtlıklardan gerilimli ve aşamalı farklılıklara doğru bir kayma”

Bu iki ilgi kaymasından “birincisi, söylemsel işlevlerin genel bir söz dizimine ve buna bağlı olarak gösterge evrenini yapılanmış formların sabit düzeninden çok bir praxis olarak kabul etmeye yol açmıştır. İkincisi ise klâsik, farka dayalı anlambilimle kıyaslanabilen ve yarışan gerilimler derecelerinin anlambilimine yol açmıştır (Fontanille 2007:XX).”

Benzer bir ilgi kayması semantikte de görülmektedir. Norrick, semantiğin 1883'teki disiplin olarak kuruluşundan sonra 50 yıl boyunca anlamın tarihsel olarak araştırıldığını ancak, Saussure paradigmayı değiştirip söylem ve bağlamı linguistik dışında tanımladıktan sonra her şeyin farklı bir yol izlediğini vurgulamıştır. Dilin kullarındaki yapısı dışarıda bırakıldığı için söylemin tanımı retorik, üslup ve poetika gibi alanlara kalmış ve tekrar bilimsel olarak ele alınması ise Sapir Whorf tezi ve bilişsel semantikçi George Lakoff (d.1941) gibi isimlerin çalışmalarıyla ancak 1960'lardan sonra hız kazanabilmiştir (Norrick 2001:77).

Norrick'e göre söylem araştırmalarının ortaya çıkış amacı yapısalcı yaklaşımlarla tanımlanamayan fenomenlerle başa çıkabilmektedir. Bu bağlamda, konuşanın niyeti, dinleyicinin cevapları gibi sorunsallarla baş edebilmek için pragmatik ve söz edimleri teorileri kullanılmaya başlanır. Bağlam kavramının dereceli olarak artan önemi ile Saussurec langue-parole, competence-performance ikiliği aşınır ve semantik anlamlandırmanın elementleri arasında znelerarasılık tekrar önem kazanır (Norrick 2001:78).

Paul Ricoeur'n de yapısalcılığa yönelik özellikle Levi-Strauss üzerinden yaptığı eleştirisi, *Yorumların atışması* (2009) isimli kitabındaki tespitlerinde açıkça görülebilmektedir. Ricoeur'n tespitlerinin zikredilmesi Dekens'in vurguladığı radikalizmi daha iyi anlatması bakımından önem arz etmektedir.

Ricoeur, Strauss'un düşüncesini *Yapısal Antropoloji* ve *Yaban Düşünce* olmak üzere iki ana zaman dilimine ayırır. Ona göre *Yapısal Antropoloji*'deki düşünceler *Yaban Düşünce*'de aşırılığa taşınmıştır. Bu aşırılık, (sentaksın semantiğe tercihi ve dilbilimsel fenomenlerin yavaş yavaş sosyal fenomenlere teşmil edilmesi) Levi-Strauss'u yapısal antropolojiden yapısal felsefeye götürmüştür. Paul Ricoeur'e göre Strauss'un kendisini böyle konumlandırması ikna edici değildir. Eleştirisinin temelini ise dilbilimsel modeli mutlaklaştırmaya olan itirazı oluştırmaktadır. Ricoeur'n sözlerine yer vermek daha açıklayıcı olacaktır:

“Bana göre bilinçdışı bir şey olarak konumlanmış bir düzen kendisini kendisiyle anlamaktan soyut şekilde koparılmış bir aşamadan daha fazla bir şey olamaz; kendinde/kendi başına düzen kendisi dışında konumlanmış düşüncedir... Bu felsefe, tedrici genelleşmesini izleyerek linguistik modeli mutlaklaştırır (Ricoeur 2009:56-57).”

Dilbilimi mutlaklaştırmak, tözcü yaklaşımlara karşı olarak çıktığı için ilişkiselliği ön plana çıkaran bir disiplinin kendi çıkış amacı ile tamamen zıtlaşması demektir. Ricoeur'n itirazı bu sebeple oldukça haklı bir tavır olarak değerlendirilebilir. Nitekim onun yapısalcılığa bilim olarak bir itirazı yoktur. Yapısalcılığı “günümüzdeki geçici yol, yani anlamın yeniden keşfi patikasında bilimsel objektivite açıklaması” olarak görür ve “yapısalcı kavrayış olmaksızın anlamın yeniden keşfinin olamayacağını” ne sürer (Ricoeur 2009:63).

Saussurecülüğün, yapısalcılığın, evrenselciliğin veya adına ne dersek diyelim 20.yüzyılın başlarındaki sosyal bilimlerdeki hâkim paradigmanın belki de en sert ve etkili eleştirileri Jacques Derrida ve Michel Foucault tarafından yapılmıştır. Her ikisi de tıpkı Paul Ricoeur gibi mutlaklaştırmaya, metafizik ve bilim arasındaki bağları “bilim vb. disiplinler adı altında”¹⁸ belirli amaçlar uğruna muğlaklaştırmanın yarattığı sorunlara ve buradaki tutarsızlıklara dikkat çekmişlerdir.¹⁹

Söylem çalışmalarının tüm sosyal bilimlerde popüler olmasında büyük etkisi olan (Angermuller vd. 2014:73) ve kendisi de *Bilginin Arkeolojisi* isimli kitabında daha önceki çalışmalarında (*Deliliğin Tarihi, Kliniğin Doğuşu, Kelimeler ve Şeyler*) yapısalcı çözümlemeye bir çok kez yapılmış başvurularını” eleştiren Foucault, bu durumun yarattığı eksikliği vurgular ve *Bilginin Arkeolojisi*’nde belirttiği eksikliklerden söylemlere eğilerek kurtulmaya çalışır (Foucault 1999:31). Paul Ricoeur de Foucault’ya yönelik eleştirisinde *Kelimeler ve Şeyler*’de 18.yüzyıldaki matematiği, hukuku ele almadan teoloji konusunda da hiçbir şey söylemeden temsil etmenin epistemesinden bahsetmeyi anlayamadığını ancak, *Bilginin Arkeolojisi*’ndeki “söylemsel oluşum” yaklaşımı daha tutarlı bulduğunu belirtir (Ricoeur 2017:112).

Foucault, süreksizlik yerine süreksizliklerden bahseder ve hakikat yerine hakikat rejimlerinin varlığını vurgular (Cevizci 2015:256). Kendisini bir çoğulcu olarak tanımlar ve yapısalcı olarak tanımlanamayacağını çünkü söylemi araştırmanın onun yapısının kurallarını bulmak için değil, varoluş koşullarını araştırmak için yapılabileceğini, söyleme göndermede bulunmanın bir düşünce, zihin ya da onun ortaya çıkmasını sağlayan özneye değil, o söylemi açığa çıkaran pratik alana göndermede bulunacağını belirtir (Foucault 2001: 702-715). Bu bağlamda, “özneyi ortadan kaldırıp bilimsel ve nesnel bilgiye ulaşmayı” düşünen ve “en iyi bilebildiğim şey en az olduğum şeydir (Dekens 2017: 17)” düsturu ile hareket eden yapısalcılıkla Michel Foucault arasındaki ayrışma ve onun söylem tanımını izleyen birçok çalışma arasındaki farklılık açıkça ortaya çıkmaktadır.

¹⁸ Michel Foucault’nun *Bilginin Arkeolojisi* isimli kitabında bu konuya dikkat çekerek disiplinlerin kuralları sürekli yenileyerek ve canlı tutarak kimlikler üretmesini ve söylemin üretimini sınırlandıran bir mekanizma oluşturduğuna vurgu yapar (Foucault 1972:224).

¹⁹ *Yapısalcılık* isimli kitabında yapısalcılığa büyük bir önem veren ve özenle savunan Olivier Dekens, her ne kadar Derrida ve Foucault’yu “yapısalcılığın eleştirel dostlarından” kabul etse de yapısalcılığın dogmatik ve sistematik yapı kavramlarına itiraz etmelerine değinmiş (Dekens 2017: 130) ve bir bakıma yapısalcılığın vardığı yerin dogmatizm olduğunu kabul etmiştir.

“Postmodernizmin modernist projeye ve bu projenin akli araç olarak kullanarak geliştirdiği rasyonelliğe karşı suçlamaları ve eleştirileri aynen benimseyen (Slàdek 2014:14)” yapısalcılık sonrası yaklaşımların (post-yapısalcılık, yapısökücülük, eleştirel çalışmalar, kültür çalışmaları, cinsiyet çalışmaları vb.) önemli isimlerinden olan Jacques Derrida’nın yapısalcılığa ve temsil ettiği görüşlere yaptığı itirazlar da her ne kadar uygulama ve temellendirmede farklılıklar gösterebilir de Paul Ricoeur ve Michel Foucault’nun²⁰ itirazları ile aynı temelden hareket eder. Derrida, idealleştirmelere, mutlaklaştırmalara, kavramların merkezileştirilmesine karşı çıkar.

Derrida, Saussure’ün sisteminin nesnellik, bilimsellik ve metafizikten kaçınma vaadini becerememesini ve eleştirdiği geleneği sürdürmekten başka bir şey yapmadığını belirtmiş ve sesmerkezli/sözmerkezli olarak tanımladığı bu geleneğin karşısına yazıyı yerleştirerek yapıyı bozup nasıl kurulduğunu göstermek istemiştir. Özellikle *Gramatoloji* isimli kitabında bir yazıbilimi kurmayı amaçlamış ve Platon, Aristoteles, Rousseau, Saussure gibi isimlerin aslında hep aynı çıkmazın içinde olduklarını göstermeyi amaçlamıştır. Hatta Platon’un yazıya karşı aldığı tavrın Saussure’ün tavrından daha incelikli ve eleştirel olduğunun altını çizerek (Derrida 2017:52) Aristoteles ve Saussure’den yaptığı arka arkaya iki alıntı ile Saussure’ün söylediklerinin gelenekten kopmadığını göstermiştir. Alıntılar aşağıdaki gibidir:

“Aristoteles: Hançereden çıkan sesler ruh hallerinin simgeleri, yazılı sözcükler de sesin söylediği sözcüklerin simgeleridir.

Saussure: Dil ve yazı iki ayrı gösterge sistemidir; ikincinin biricik varlık nedeni birinciyi temsil etmesidir (s.47).”

Derrida’nın alıntıları niçin aldığı Saussure’ün dili (langue) ruhbilimsel olarak kabul etmesini de dikkate aldığımızda daha iyi anlaşılabilir. Jonathan Culler da Saussure’ü incelediği monografisinde bu konuya dikkat çekerek en iyi eleştirileri Derrida’nın yaptığı fıkındadır (Culler 1985:117). Nitekim Saussure, dilbilimin dillerin ilk biçimlerini belirlemek, tarihin bütün özel olaylarını açıklayabilecek temel yasalar bulmak gibi görevleri olduğunu sıraladıktan sonra dilbilimin etnografya ve

²⁰ Örneğin, Foucault, soykütüksen eleştiri ile mevcut kurumların, oluşumların tarihsel oluşumlarını anlamaya çalışır; Derrida, yapısöküm ile mevcut kurumların, yapıların kullandığı ve merkezileştirdiği kavramların göstergebilimin imkanlarından yararlanarak her türlü köken, kimlik ve kuruluş birbirine geçmesi ve iç içe olmasına işaret edip, yapılarını bozarak eleştirisini yapmayı amaçlar. (Angermüller, Maingueneau, ve Wodak 2014:74) Farklı yollar izleseler de mutlaklaştırma ve buradan hareketle hüküm altına almanın tamamen karşısındadırlar.

antropolojiden ayrılması gerektiğini vurgular ve psikoloji ile birleşip bileşemeyeceğini merak eder (Saussure 1998:34-35).

Açıkça görüldüğü üzere Saussure, Aristoteles'in ruhun hâlleri dediği metafizik kavramın yerine dil (langue) dediği metafizik bir kavram yerleştirmek istemektedir. Saussure'ün çabası, söz konusu insan olduğunda mutlak yapılar, sistemler ve bunları tespit etme girişimlerinin en başından itibaren ciddi problemler doğuracağını ve mevcut varsayımları devam ettirmekten başka bir şey yapmanın zorluğunu bize bir kez daha göstermektedir. Buradan hareketle Derrida'nın tespiti ve eleştirisi, evrensel yasalar bulma çabasının, bu fikrin peşinden gidenlerin, "aşılmış olduğu söylenen metafiziğe, yani logosentrizme tutsak" ettiği şeklinde özetlenebilir (Derrida 2017: 155).

Ele aldığımız yaklaşımlar sonrasında Jacques Fontanille ve Emile Benveniste'in yukarıda değinilen sınıflandırmalarına bölümün başında dikkat çektiğimiz evrenselcilik ve tekilcilik karşıtlığında bir kez daha göz atmayı isteriz. Böyle bir çaba bize dil hakkındaki teoriler ve bu teorilere getirilen eleştirileri incelediğimizde iki sınıflandırmanın da bulunduğumuz noktanın her iki tarafına işaret ettiğini ancak temelde evrenselci düşünceden tekilci düşünceye doğru bir yönelişi vurguladığını tekrar hatırlatacaktır.

Jacques Fontanille, bir ilgi kaymasından bahsederken "yapılardan işleyişlere, sabit formlardan çok praxise doğru (Fontanille 2007:XX)" bir yönelimi vurgulamış ve Saussure öncesine değinmemiştir. Fakat Fontanille'in açıklamalarında evrenselci ve sabit formlar yaklaşımının zımnen vurgulandığını da görmekteyiz. Yapısalcılığın (dolayısıyla onu izleyen tüm metotların) sabit formlar ve gösterge evrenine yaptığı vurgunun zamanla kaydığını belirtmek aynı zamanda bu yaklaşımların evrenselciliği ön kabulünden gelmektedir.

Emile Benveniste ise tarihsel dönüm noktalarına dikkat çekerek epistemedeki kaymayı vurgulamıştır. Dil hakkındaki düşüncelerin Antik Yunan döneminden itibaren aynı bağlamda devam ettiğini ve ancak 19.yüzyıldan sonra değişmeye başladığını ve gerçek anlamda bir dönüşümün Saussure sonrasında başladığına dikkat çeker. Benveniste'in sınıflandırmasında köken yerine işleyişin incelenmesinin başlaması önemle vurgulanır (Benveniste 1995:25-28). Benveniste'in vurgusu, köken

sorgusundan, felsefe, mantık ile spekülâtif düşünce pratiklerinden bilimsel, olguya dayalı düşünce pratiğine geçişi göstermektedir.

Fontanille, 20.yüzyıl sonrasına vurgu yaparken Benveniste daha geniş bir çerçeve çizmektedir. Bu bağlamda Emile Benveniste'in sınıflandırmasının ardından Jacques Fontanille'in yaptığı açılımı dikkate aldığımızda Platon'dan bugüne kadar dile bakışın nasıl değiştiğini ve bu değişimin aynı zamanda bilgiye bakışı da nasıl dönüştürdüğünün taslağını görebilmekteyiz. Biz de bu taslağı en başından itibaren Patricia Fara'nın "bilim tarihi bir bakıma her şeyin tarihidir (Fara 2018:16)" önermesinden hareketle okumaya çalıştık. Yukarıdaki bölümlerde dikkat çekmeye çalıştığımız düşünsel arka planı, gönderge ve ad ilişkisini, yapısalcılık ve yapısalcılık sonrasını dikkate aldığımızda gördüğümüz yine bu iki düşünce pratiğinin bir çekişmesinden başka bir şey olmadı. Bu bağlamda söylem tanımının verilemeyeceğini öne sürerken dayandığımız sebepleri burada daha net açıkladığımızı düşünüyoruz. Öyle ki söylemin tanımından çok bir tarihi vardır ve bu dilin tarihinin bizzat kendisidir önermesi ile söylemin tarihçesi bölümünü de tamamlamak istiyoruz.

3. ANLATI SÖYLEMİ

Bir önceki bölümde değinilen ve söylem teorilerinin ortaya çıkmasında etkili olan dilbilim alanındaki gelişmeler, anlatı çalışmalarında da paralel bir etki yaratmıştır. Meydana gelen dönüşümler neticesinde 20.yüzyıl başlarına kadar özellikle Romantizm etkisinde yapılan izlenimci eleştiri yerini daha bilimsel ve sistemli bir eleştiriye bırakmak durumunda kalmıştır. Amerikan Yeni Eleştiri ekolü, Biçimcilik, Yapısalcılık bu sistemli eleştiride önemli adımlar olarak yerlerini almışlardır (Pavel 1985:85). Anlatı söylemi de tüm bu dönüşümün sonunda ortaya çıkan kavramlardan birisi olarak dikkate değer bir gelişme göstermiştir.

Kavramı daha iyi anlamak adına anlatı ve anlatı söylemi kavramlarına dair belirlemeler yapmak önem arz etmektedir. Ancak tezin teorik yapısının ana amacının anlatı söylemi kavramını, Paul Ricoeur'ün üçlü mimesis teorisi ve söylem tanımı ile değerlendirmek olması sebebiyle de oldukça geniş olan bu alana dair tüm problemlere yer vermenin bir faydası olmayacağını düşündük. Bunun yerine Ricoeur'ün teorisi ve anlatı söylemi arasındaki uzlaşım çabamızı gerekçelendirmek adına anlatı bilimdeki genel yaklaşımları ve bu yaklaşımlardan doğan eksiklikleri belirtmeyi tercih ettik. Zira yaptığımız teorik seçimde belirtilen alanlardaki problemlere çözümler olduğunu varsaydık. Özellikle anlatı söylemi ile ilk akla gelen isim olan Gerard Genette'in ve tezin teorik temelini oluşturan Ricoeur'ün teorilerini birlikte değerlendirerek burada belirlediğimiz problemlere önerdikleri çözümleri dile getirdik. Ayrıca Genette'i anlatı söylemi kavramını en iyi temsil eden örnek olarak değerlendirip teorisini özetledik. Böylece kavramın artı ve eksi yönleri daha iyi ortaya çıkmış oldu.

3.1. Anlatı Nedir?

Söylem tanımlarını dikkate aldığımızda (bknz. Söylem ve Söylem Analizi) araştırmacılar arasında önemli bir ortak vurgu olan “cümleden büyük yapılar olarak söylem”, cümle semantiğinin yetmediği noktada inceleme nesnesini bilimsel olarak ele almaya imkân tanımaktadır. Hiç şüphesiz anlatılar da cümlelerden daha büyük yapılar olmaları sebebiyle söylem çeşitlerinden birisidir. Barbara Johnstone'un da belirttiği gibi anlatılar, 20.yüzyılın başlarından itibaren söylem türlerinin en başta gelenlerinden birisi olarak kabul edilmiştir. (Johnstone 2001:635) Ancak söylem türü

olarak anlatı konusuna gelmeden önce “anlatı nedir?” sorusunu sormak daha doğru olacaktır.

Yalnızca edebi bir biçim olmayan anlatı, insan ilk konuşmaya başladığı yani, yüklelemeye başladığı andan itibaren vardır ve hayatımızın her anında mevcuttur (Dervişcemaloğlu 2016:49). Jameson’ın ifadesiyle “Anlatı, yaşamla eşdeğerdir; anlatının olmaması ise ölümdür (Jameson 2019:176).” Bu tespitten hareket ettiğimizde iletişimde bulunurken, başımıza gelen herhangi bir şeyi dile getirirken, şikâyetle bulunurken hep bir şeyleri anlattığımız ve anlatmayı dilediğimiz ortaya çıkmaktadır.

Son elli yıldır bilişsel alanda yapılan araştırmalar da “insan beyninin bir çok karmaşık ilişkiyi bünyesinde kabul edebilen anlatı yapıları gibi şekillendiğini (Fludernik 2009:1)” göstermektedir. İlk lisanın nasıl oluştuğunu anlamaya çalışan Derek Bickerton ise lisandan bahsedebilmemiz için fonoloji, morfoloji ve sentaks aşamalarının tamamlanmış olması gerektiğini vurgularken bir insan lisanının en önemli özelliklerinden birisinin cümleleri bir araya getirebilmek yani anlatı oluşturabilmek olduğunu açıklamaktadır (Bickerton 2016:44).

Sınırsız sayıda cümleyi sıralayabilme ve bu cümlelerde değişiklikler yapabilme becerisinin bir sonucu olan anlatının en temel özelliği, insanın şimdiki zaman dışındaki şeyler hakkında konuşabilmesine sağladığı imkândır. Böylece günlük anlatıların dışında kurmaca gibi hayatî işlevlere sahip bir yapının da kullanılması mümkün hâle gelmiştir.

Anlatı teorisine dair yazdığı el kitabında Manfred Jahn’ın da belirttiği gibi en kısa ve öz olarak “hayalî bir dünyada gerçekleşmiş bir öykünün hayalî bir anlatıcı tarafından sunulması” ifadesi ile tanımlanabilecek kurmaca anlatı, insan yaşamında oldukça işlevsel ve önemli bir rol oynar. Jonathan Gottschall, insanın neden hikâyeler anlattığını sorguladığı *Hikaye Anlatan Hayvan* isimli kitabında hikâyelerin insan yaşamındaki önemine vurgu yapmakta ve kendimizi hikâye dinlemekten alıkoyamayacağımızı öne sürerek benzer bir görüşü savunmaktadır (Gottschall 2019:21). Gottschall’a göre “doğa bizi hikâyelerin tadını çıkabilmemiz için tasarladı. Çünkü böylece söz konusu öyküler aracılığı ile deneyim kazanabilecektik. Kurgu, insan sorunlarını taklit etmekte uzmanlaşmış eski bir sanal gerçeklik teorisidir (Gottschall 2019:77).”

Umberto Eco da anlatıların tıpkı çocukların oyun oynayarak yetişkinliğin provasını yapmaları durumunda olduğu gibi insanların hayatları boyunca anlatılarla iç içe olmasının da benzeri bir işlevi olduğunu dile getirmektedir. Eco için, “kurmaca anlatıların bizi neden bu kadar büyülediğini anlamak kolaydır. Gerek dünyayı algılamak gerek geçmişi yeniden kurmak için yararlandığımız o sınırsız yeteneği kullanma olanağı vermektedir bize²¹ (Eco 2019a:169).”

3.2. Anlatı Çalışmalarına Genel Bir Bakış

Kurmaca anlatı, insanın dil becerisinin ve bilişsel becerilerinin gelişiminde, tecrübe kazanması gibi öneme sahip konularda ciddi bir işleve sahiptir. İnsan yaşamı için bu kadar önemli olan kurmaca anlatı üzerine yapılan çalışmaların bilimsel mahiyette ilerlemesi ise son yüz yıl içinde olmuştur.

20. yüzyıldan önce de anlatılar elbette dikkate alınmış ve incelenmiştir. Bu bağlamda Aristoteles’in *Poetika*’sında dile getirdiği mimesis kuramını dikkate alan gelenek uzun bir süre varlığını sürdürmüş, daha sonra Romantizm etkisi ile dâhi sanatçı kabulü ve sanat eserinin sahibinden hareket ederek yapılan incelemelerle anlatı incelemeleri yapılmıştır. Sistematik bir inceleme ise Romantizm hareketi sonrası hareketlenen folklor çalışmaları ve bunlara bağlı motif çalışmaları ile beraber ortaya çıkmaya başlamıştır. En önemli örneğini ise Vladimir Propp’a ait *Masalın Biçimbilimi* olarak belirtmek yanlış olmayacaktır.

Propp’un kitabının giriş kısmındaki bazı satırlar, dönemin²² bilim insanlarının bilim ve sosyal bilimler arasındaki ilişkiye bakışını ve Propp gibi anlatıları incelemeye çalışan araştırmacıların bu bakışı kırmak için neler yapmaya çalıştıklarını oldukça açık bir biçimde ortaya çıkmaktadır:

“Masalın biçimbilimi kavramının ve teriminin var olabileceğini hiç kimse düşünmemiştir. Oysa, halk masalı alanında biçimlerin incelenmesi ve yapıyı

²¹ Son dönemlerde yapılan bilişsel, psikolojik çalışmaları da değerlendirmeye alan Jonathan Gottschall’a göre de insanlar, yalnızca hayatın gerçeklerinden kaçmak için hikâye anlatmazlar. Eğer öyle olsaydı, bütün hikâyelerin mutlu sonla bitmesi gerekirdi. Hâlbuki küçük çocukların aralarında oynadıkları oyunlar dahi büyük oranda felaket senaryoları içermektedir. Bu duruma cevap arayan Gottschall; hikâye, oyun ve prova arasında ilişki kurmaktadır ve çocukların tıpkı oyunlarla yetişkinliğin provasını yapmaları gibi insanların hikâye anlatarak ve dinleyerek gerçek dünya durumlarına dair provalar yaptığını belirtmektedir (Gottschall 2019:59-67).

²² Kitabın 1.baskısının tarihi 1928 yılıdır.

düzenleyen kuralların ortaya konması olanaklıdır; hem de organik oluşumları inceleyen biçimbilimininki kadar bir keskinlikle (Propp 2018:3).”

Propp, biyolojideki biçimbilimin (morfoloji) kesinliğinde bir masal incelemesi arzusunda olduğunu dile getirerek sistematik kurma çabası içinde olmuştur. Amacının doğa bilimlerinin netliğinin sosyal bilimlerde de uygulanabileceğini göstermek ve doğa bilimlerinin saygınlığını sosyal bilimlere kazandırmak olduğu açıkça görülebilmektedir. Propp’un dışında, anlatıbilimde her ne kadar farklı amaçlarla olursa olsun yapısalcılar²³ tarafından da kullanılan terimleri öne sürmeleri bakımından biçimciliğin de anılması gerekir.

Özellikle şiir ve şiirsel dil üzerine çalışmalar yürüten, anlatılar hakkında fabula-sujet²⁴ gibi önemli bir ayrımı gündeme getirerek anlatıları tutarlı olarak incelemeye çalışan biçimciler, 1915-1930 yılları arasında aktif olmuşlar ve Tzevatan Todorov 1960’lı yıllarda bu yazarları Fransa’da tekrar tanıtana ve yazılarını çevirene kadar Avrupa’da gündeme gelmemişlerdir.²⁵ Biçimciliğin en önemli argümanı edebiyatın bilimsel inceleme nesnesi olabilmesi için diğer disiplinlerin (psikoloji, antropoloji, sosyoloji vb.) yan ürünü olarak değil, edebîlik şartlarının ne olduğunun araştırılması ile mümkün olabileceğini savunmalarıdır. Eyhenbaum da teoriyi savunanların en

²³ Yapısalcılar evrensel yapıları tespit etmeyi amaçlarken Biçimciler böyle bir amaçları olmadığını ısrarla vurgularlar. Örneğin kendisi de bir biçimci olan ve biçimciliğin kuramsal yönlerini aktaran Boris Eyhenbaum bu konudaki fikirlerini şöyle belirtmektedir: “Elimizde hiçbir hazır öğreti ya da dizge yoktu, bugün de hâlâ yok. Biz bilimsel çalışmamızda kuramı, olguları belirtmemize ve anlamamıza yarayan bir çalışma varsayımı olarak değerlendiriyoruz yalnızca... Seçmecilerin çok hoşlandıkları genel kuramlar oluşturmuyoruz.... Eğer ele alınan konu (gereç), ilkelerimizin daha karmaşık kılınmasını ya da değiştirilmesini istiyorsa, o zaman gereken işlemi hemen yaparız (Eyhenbaum 2016:32).”

²⁴ Fabula, eserin malzemesi yani öyküsü; sujet, bu malzemeden hareketle eserin üretilmesi, yani söylem/anlatı söylemi haline getirilmesidir (Dervişcemaloğlu 2016:77). Biçimcilere göre fabuladaki yabancılaştırma ile sujet edebi işlevini yerine getirir. Örneğin, bir anlatının öyküsündeki olayların normal kronolojik sırası o anlatının fabulasıdır. Bu fabulanın farklı şekilde işlenmesi yani, zamanda yapılan oynamalar vb. işlemler de sujet’dir. Anlatıbilimde daha sonra geliştirilen öykü/söylem, anlatı/anlatma, öykü/anlatı/anlatma, fabula/öykü/metin gibi ayrımlar, anlatının söylem olarak incelenebilmesini kolaylaştıran fabula/söylem ikilisi ile gündeme gelebilmiştir. Bu açıdan anlatı söylemi gibi bir kavramı anlamak için oldukça önemli iki kavram olduklarını vurgulamakta fayda vardır. Kavramın teorisyenleri Viktor Şklovski ve Boris Tomaşevski’nin ilgili yazıları için bknz: Şklovski, B. (2016). Öykünün ve Romanın Kuruluşu. İçinde T. Todorov (Ed.), & M. Rifat & S. Rifat (Çev.), *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri*. Yapı Kredi Yayınları.; Tomaşevski, B. (2016). Tema Örgüsü. İçinde T. Todorov (Ed.), & M. Rifat & S. Rifat (Çev.), *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri*. Yapı Kredi Yayınları.

²⁵ Bu noktada Prag yapısalcı ekolüne dikkat çekmekte fayda vardır. Nitekim biçimciler 1960’lara kadar unutulsa da görüşleri, Slàdek’in vurguladığı üzere hem biçimcilerin hem Moskova dilbilim ekollerinin hem de Saussurecü görüşlerin etkisinde kalan Prag yapısalcılığında devam ettirilmiştir. Prag yapısalcı ekolüne mensup ve Amerika’ya sürgüne giden Roman Jacobson ve Rene Wellek’in bu bağlamda biçimci teorilerle tanışıklığı da ayrıca vurgulanmalıdır (Slàdek 2014:32-33).

başından beri vazgeçemedikleri düşüncenin edebîliğin araştırılması, edebiyatı diğer disiplinlerden, nesnelerden ayırt eden edebiyata has niteliklerin bulunması olduğunu belirtmektedir (Eyhenbaum 2016:36).

Biçimcilerin edebîliği inceleme amaçlarını paylaşan bir diğer önemli teorisyen grubu ise 1930-1950 yılları arasında aktif olan Yeni-Eleştiri ekolüne mensup isimlerdir. Özellikle Amerika’da benimsenen ve İngiltere’de I.A.Richards ve T.S.Eliot gibi temsilcileri bulunan Yeni-Eleştiri ekolünün amacı; sanatçının özel yaşamını, okuru, yazıldığı dönemin tarihsel koşullarını bir kenara bırakarak kendi başına var olabilen ve kapalı bir dilsel yapı olan metne yönelmektir (Moran 2018:160). Bu ekolün en önemli temsilcilerinden olan, edebiyat kuramına dair yazdıkları kitap hâlâ geçerliliğini koruyan Rene Wellek-Austin Warren da tabiat bilimlerini örnek alarak edebiyat incelemesi yapmaya çalışanları ve edebiyat eserini eşsiz ve bilimsel olarak değerlendirerek incelenemez kabul edenleri iki aşırı uç olarak değerlendirmişlerdir. Ayrıca tutarlı bir metot gerekliliğini, bunun da metin üzerinden hareket ederek yazarın niyetini sorgulamadan muhteva ve şekil (biçim-içerik) incelemesi ile mümkün olduğunu savunmuşlardır (Wellek ve Warren 2016:22-32).

Masalların evrensel ve değişmeyen bir sentaktik yapısı olduğunu savunan Vladimir Propp’un teorisi edebîlik, yabancılaştırma gibi kavramları vurgulayarak edebiyat incelemelerinin bilimsel ve tutarlı olarak yapılabileceğini savunan biçimciler ve Yeni-Eleştiri mensuplarından sonra dile getirilmesi gereken en önemli isim ise Claude Levi-Strauss’tur. Strauss, kültür, mit ve antropoloji üzerine yaptığı çalışmalarda özellikle Amerika’da bulunan dilci Roman Jakobson ile tanışmasından sonra dilbilimin örnek alınması ile oluşturulacak yapısal incelemeyi gündeme getirir. *Yapısal Antropoloji* isimli kitabında dilbilimi örnek alarak pozitif bir sosyal bilim üretmenin tek yol olduğunu savunur (Levi-Strauss 2012:57). Hatta sesbilimin, fizikteki nükleer fizik gibi işleyebileceğini (s.60), dilin istatistiksel veriler vermesi sayesinde dile ait periyodik bir cetvel oluşturulabileceğini dahi öne sürer (s.92).

Strauss’un amaçları ve tespitleri ile anlatı alanında vardığı nokta ise yüzeysel olarak çok çeşitli görünen anlatıların altında oldukça sınırlı ve az sayıda semantik zıtlıkların mevcut olduğu önermesidir (kadın/erkek, çiğ/pişmiş vb.) (Johnstone 2001:641). Ayrıca mitleri dilbilimdeki göstergeler gibi ele alır, mitin en küçük yapısı olarak kabul ettiği mitemlere bölünebileceğini de öne sürer. Parçadan bütüne gitmek,

(Levi-Strauss 2012:304)²⁶ ve ikili zıtlıklar (doğa/kültür; ölüm/hayat; yer/gök vb.) ikili karşıtlıklara yaratarak bunlardan faydalanıp bilinçdışı yapıyı metaforik olarak ifade etmek, mitin yapısal şemasına ulaşmak gibi yöntemleri kullanır (Demir 2013: 25-26).²⁷

Anlatıbilimden bir disiplin olarak bahsedebilmemiz ise yapısalcılığın itici gücü ile beraber yapılan çalışmalar neticesinde mümkün olmuştur. Fransız *Communications* dergisi 1966 yılında “Anlatının Yapısal Analizi” isminde bir özel sayı çıkarmış, üç yıl sonra da bu sayıda katkısı olan Tzvetan Todorov tarafından anlatıbilim terimi üretilmiştir (Manfred 2015:43). Ayrıca 20.yüzyılın başlarında Gottlob Frege, Bertrand Russel, Wittgenstein gibi isimlerin kusursuz dil arayışı çabaları ve metaforik ifadelerin, aynı zamanda kurgusal anlatıların yanlışlanamazlıkları nedeniyle sapmalar olarak kabul edilmesine yönelik tavırlar, daha sonra yapılan mümkün dünyalar semantiği araştırmaları ve modal mantıktaki çalışmalarla olasılık ve kurgu arasında yakın ilişki olduğu düşüncesinin kabul görmeye başlaması, söz edimleri teorisi gibi gelişmeler neticesinde değişmiştir. Böylece kurgusal söylemlerin ve anlatıların önemi büyük ölçüde artmıştır (Pavel 1989:1-2).

Anlatılara gösterilen ilginin artması ve bilimsel yaklaşım çabası ile birçok çalışma yapılmıştır ve çeşitli yaklaşımlarla teoriler üretilmiştir. Schmid, bu teorileri iki genel başlık altında toplamak gerektiğini vurgular:

- 1) “Klasik anlatı teorisi: Anlatıların bildirilişimin bazı özelliklerini içerdiğini kabul eden ve yazar ile anlatılan dünya arasında bir anlatıcı olmasına özellikle vurgu yapan yaklaşım.

²⁶ Claude Levi-Strauss’un Oedipus mitinin ve Zuni kabilesine Pueblo kabilesine ait mitlerin mitemlerini tespit ederek yapısal analize tabii tutmuştur. Yazının künyesi: “The Structural Study of Myth” *Journal of American Folklore*, cilt 78, no:270, Ekim-Aralık 1955, s.428-444

²⁷ Levi-Strauss’un yöntemine ve uygulamalarına dair anlatı ve miti ilgilendiren önemli bir eleştiriyi Thomas Pavel yapmıştır. Pavel, Strauss’a iki temel eleştiride bulunmuştur:

1) Birincisi kullandığı sistemin tek bir yol önermesi, başka düzenlemelere yer bırakmayacak kadar keskin olması ve yorumları sınırlamasıdır. Buradaki eleştirinin Strauss’un bilimsel dogmatizm diyebileceğimiz yaklaşımına olduğu açıkça tespit edilebilmektedir.

2) İkincisi Strauss her ne kadar oluşturduğu inceleme sisteminin dilbilime dayandığını ve yapısal olduğunu savunsa da sistemi yapısal analizin gereklerini yerine getiremez. Zira yapısal bir sistemde bir ön-yapısal tanım ve bunun tahmin edilebilir olması gerekir. Halbuki Strauss’un çözümlemesinde mitin ön-yapısal tanımı yeniden oluşturulamaz. Düzenin oluşturulması oldukça keyfi biçimde araştırmacı tarafından yapılır (Pavel 1985:89).

Pavel’in keyfilik ve dogmatizm eleştirisiyle aynı görüşü paylaşan bir diğer isim ise Paul Ricoeur’dür. Ricoeur de Strauss üzerinden yaptığı yapısalcılık eleştirisinde dilbilimi mutlaklaştırmaya itiraz eder (Ricoeur 2009:56-57).

2) Yapısalcı anlatıbilim: Anlatı, söylemin ya da iletişimin bir özelliği olarak görülmez ve daha çok anlatma eyleminin kendisi ile ilgilenilir. Yapısalcı anlatıbilimin alana önemli faydası klasik yaklaşımda lirik, dramatik vb. eserlerin bir temsil olarak kabul edilememesi sorununa çözüm üretebilmesi ve tüm temsilleri incelemeye imkân vermesidir²⁸ (Schmid 2010:2-3).”

Monika Fludernik ise anlatı çalışmalarının genelde metin merkezli olduğunu ve cümlelerden hareket ettiğini vurgulamıştır ve bu yöntemi izleyenlerin karşısına söylem merkezli çalışmaları yerleştirmiştir. Bu yöntemde ise cümleden büyük yapılar dikkate alınır ve temelinde fabula-sujet ikiliği olan öykü-söylem diyalektiği üzerinde yoğunlaşılır (Fludernik 2009:9). Ancak Fludernik’in dikkat çektiği bir diğer önemli nokta ise, dilbilimin anlatı incelemelerine öncü olması nedeniyle öykü-söylem gibi ikili zıtlıklardan (Fludernik 2009:8) da görüleceği üzere yapısalcı tavır her zaman daha baskın olmuştur.

Dervişcemaloğlu da klasik anlatıbilim (1966-1980) ve klasik sonrası (1980-1990) olarak iki genel dönemden bahsedebileceğimizi belirtir. Birincisi, Fransız yapısalcılığının etkisi ile Roland Barthes, A.J. Greimas, Franz Stanzel, Tzvetan Todorov gibi isimlerin başı çektiği ve metnin gramerini ortaya koymaya çalışarak soyut bir yapıya ulaşmanın amaçlandığı dönemdir. Bu dönem de ortaya çıkan eserlerde Levi-Strauss, Saussure ve Chomsky’nin etkileri oldukça belirgindir (Dervişcemaloğlu 2016:28-31).

Klasik sonrası yapılan çalışmalar ise klasik dönemde yapılan çalışmalara yönelik uygulama zorluğunun ortadan kaldırılmasına yönelik girişimlerde bulunmuşlardır. Klasik döneme dair bu eleştirileri dikkate alarak en önemli ve etkili çalışmayı yapan ve söylemi dikkate alarak bir anlatı teorisi oluşturan Gerard Genette de klasik sonrasına geçişte en önemli isim olarak dikkati çekmektedir.²⁹

Klasik sonrası anlatıbilim, özellikle 90’lı yıllardan itibaren disiplinler arası çalışmaların artması, yapısalcılığın radikalliğine yönelik olumsuz tavır ve eleştiriler ile önemli ölçüde paradigma kaymasını meydana geldiğini göstermektedir. Anlatıbilimin ortaya çıkmasında etkili olan görüşlerden oldukça farklı ve semiyotik alanın sıkıştırmasından çıkmaya yönelik bir eğilim söz konusu olmuştur. Örneğin,

²⁸ Schmid, yukarıdaki iki yöntemden birini seçmenin önemli dezavantajlar doğurduğunu bu sebeple hibrit bir modeli uygulamanın önemini belirtir (Schmid 2010:3).

²⁹ Genette’in modeline bir sonraki bölümde değinileceği için burada detaylandırılmamıştır.

Gerard Genette anlatının sınırlarını belirlemeye çalıştığı yazısında semiyotiğin dışında olması nedeniyle bağlamı kesinlikle inceleme dışında bırakmak gerektiğini belirtir ve tüm modellemesini de bu görüşün tutarlılığında oluştururken (Genette 1976:7-8) yeni anlatıbilim çalışmalarında bağlamı inceleyebilecek metotlar üretilmeye çalışılmıştır.

Klasik anlatıbilimde Manfred'in ve Fludernik'in de belirttikleri gibi bir bilim olarak anlatıbilim, yapısalcı ve metin merkezli bakış ile ilerlemiş; anlatılar parçalara ayrılmış; buradan hareketle işlevler ve parçalar arası ilişkiler incelenerek bütüne ulaşılmaya çalışılmıştır³⁰ (Fludernik 2009:8-9; Manfred 2015:43). Fakat yeni anlatıbilimde tündengelimsel yöntemler kullanılmaya başlanmış ve tematik okumalar, ideolojileri hesaba katan değerlendirmeler, durağan yapılar yerine dinamik süreçler ele alınmak istenmiş ve yapısalcı yaklaşımdan kaynaklanan eksiklikler giderilmeye çalışılmıştır. Ayrıca yapısalcı teorilerin amacı olan metnin gramerini oluşturma çabalarından vazgeçilmiş, yorumlama için analitik yollar araştırılmaya başlanmıştır ve sadece eşzamanlı yapıları incelemek yerine artzamanlılığın tekrar dikkate alınması da yeni anlatıbilim çalışmalarının 60'lı yıllardaki çıkış noktasına ne kadar zıt olduğunu da açıkça göstermektedir (Dervişcemaloğlu 2016:34).

Sonuç olarak anlatıbilim çalışmalarında da bir önceki ana bölümde bahsedilen ve söyleme doğru ilerleyen dil çalışmalarının yansımaları net olarak görmek mümkündür. Anlatı çalışmaları; Proppçuluk, biçimcilik ve yapısalcılık gibi farklı yaklaşımlar geçirip bugüne kadar ulaşmıştır. Ancak evrensel model bulma, metinlerin anlamsal yapılarını bilimsel olarak inceleme vaatlerinin gerçekleşmediğine dair eleştiriler araştırmacıları yeni arayışlara itmiştir (Johansen ve Larsen 2002:87).

3.3. Anlatı Söylemi ve Gerard Genette

Anlatı söylemi kavramı ile beraber ilk akla gelen isim hiç şüphesiz, Gerard Genette'tir. Genette'in günümüzde de geçerliliğini koruyan teorisi hem anlatıbilim çalışmalarında söylem merkezli yaklaşımlara doğru eğilimin ilk ve en önemli halkalarından biri olması bakımından hem de kendisinden önce gelenlerle sonra gelenler arasında bir geçiş olarak kabul edilebileceği için önemlidir. Ayrıca yaptığı

³⁰ Yapısalcı yaklaşımın bu özellikleri, biçimcilikteki ve Yeni-Eleştiri'deki edebiyat eserini bilimsel inceleme nesnesi yapma konusundaki ortak amaçlar, aynı bilimsellik görüşünün ürünü olmak açısından dikkate değerdir.

dakik ayrımlar nedeniyle de anlatı söylemi kavramının araştırmacılara verdiği imkânları ve sınırlamaları ele alabilmek adına en uygun temsili örnektir.³¹

Gerard Genette, genellikle klasik anlatıbilim dönemi içindeki araştırmacılarla beraber anılır. Ancak yeni arayışların sonucu olarak ortaya çıkan anlatıların söylemi ile ilgilenmesi bu yaklaşımın sağlıklı olmadığını göstermektedir. Zira 60'lı yıllarda radikalleşen yapısalcı yaklaşımların daha önceki bölümlerde belirtilen eleştirileri alması ve özellikle Emile Benveniste'in beyan edici pragmatik³² önünü açması ile güçlenen söylem araştırmaları anlatı çalışmalarında da etkili olmuştur. Tzvetan Todorov'la birlikte Genette de söyleme dikkat çekmiştir ve anlatı çalışmalarındaki evrensel yapılardan ziyade söylemsel yapıları incelemenin önemi giderek artmıştır. Bu bağlamda John Pier'in de belirttiği üzere Gerard Genette'i ne klasik anlatıbilimin içine ne de klasik sonrası döneme yerleştirmek mümkündür (Pier 2010:10). Tam ara dönemde ve söylem araştırmalarının yeni yeni güçlenmeye başladığı bir zamanda *Anlatının Söylemi* kitabı ortaya çıkmıştır.³³

Genette'in kendisi de *Anlatının Söylemi* isimli kitabında genel bir teori sunmak istemediğini fakat, çalışmada incelediği eser olan *Kayıp Zamanın İzinde*'yi bir teorinin hizmetine koşarak o teorinin şartlarına uydurmaktan kaçındığını, yine de bir analiz yöntemi sunarak, istemeyerek de olsa eleştiriyi teorinin hizmetine koştuğunu vurgularken kendisini arada bir yerde konumladığını da açıklamış olmaktadır. Genette, bu durumu aşağıdaki gibi anlatır:

“Aslında ben burada bir analiz yöntemi sunuyorum: bu yüzden tikel olana yönelmekle evrensel olanı bulacağımı ve teoriyi eleştirinin hizmetine koşturmayı istemekle, eleştiriyi, istemeyerek de olsa, teorinin hizmetine vereceğimi kabul etmek zorundayım. Bu her poetikanın ve kuşkusuz diğer tüm bilgi faaliyetlerinin paradoksudur: Bu iki kaçınılmaz harcıâlemlik (tikel olanlar dışında hiçbir nesne yoktur ve bilim ancak genel olanı ele alır) arasında harcanmak ama diğer taraftan da şu diğer, bir parça daha az yaygın hakikatte

³¹ Bu sebeple bizim de anlatı söylemini Ricoeur'ün söylem yaklaşımı ile değerlendirirken hareket noktamız Genette oldu. Bu aşamada Genette'in teorisinin yalnızca temel yönlerini vurgulayarak, bir sonraki bölümde Ricoeur ve diğer araştırmacıların itirazlarını dile getirmek istiyoruz.

³² Burada, beyan edici pragmatik, enunciative pragmatik karşılığında kullanılmıştır. Türkçe çevirilerde genellikle bu terim için sözcelem edimibilimi karşılığı kullanılsa da kelimenin anlamını açık olarak verdiğini düşünmüyoruz. Atakan Altınörs'ün enunciation kelimesi için önerdiği beyan karşılığını daha açık olduğunu düşündük ve dilbilim ve pragmatik/edimibilim için önem arz eden kelimeler olan utterance için sözce yerine ifade, enunciation için ise sözceleme yerine beyan kelimelerini kullandık.

³³ Kitabın ilk baskısı Fransızca olarak 1972 yılında çıkmıştır. Daha sonra gelen eleştirileri de dikkate alan ikinci baskı ise 1983 yılında yapılmıştır. Bu tarih aralığı söylem çalışmalarının hız kazandığı ve yapısalcı, katı bilimci yaklaşımların ciddi eleştirilerle karşılaştığı dönem olması açısından da dikkate değerdir.

her zaman huzur ve bir çekicilik bulmak: Genel olan tikel olanın merkezindedir ve dolayısıyla (yaygın önyargının aksine) bilinebilir olan da gizemli olanın merkezindedir (Genette 2020:11).”

Yukarıdaki ifadelerden de açıkça anlaşılacağı üzere Genette’i katı bir yapısalcı olarak, izlenimci eleştiri veya yeni eleştiri taraftarı gibi görmek çok kolay değildir. Onun arada bir yerlerde konumlanışına ve bir katılıktan çok bir tutarlılık peşinde olmasına imkân veren olaylar ise daha önce bahsedilen yapısalcılığa dair eleştirel tavrın artması ve dilbilim alanındaki gelişmeler olarak ileri sürülebilir. Böyle bir dönemde dikkate değer en önemli gelişmelerden birisi de Emile Benveniste’in Saussurecû gelenekteki dil-söz (langue-parole) ikiliğinden doğan ve sözün bilimsel olarak incelenmesini engelleyen durumu ortada kaldıran beyan edici kategorileri tespit etmesidir. Bu gelişme Genette’in de izlediği bir ayrımın inceliğini bize açıkça vermesinden dolayı ve daha önceki evrensel şema oluşturma çabalarından nasıl ayrıldığını anlayabilmemiz açısından da önem taşımaktadır.

Yapısalcılarının yalnızca sabit yapılarla ilgilenmek zorunda olmaları ancak, dili var eden dinamik yapıları inceleyememeleri yani, dil ve dünya arasındaki ilişkiyi mecburen yok saymalarına neden olan çıkmaz için Benveniste, beyanı dikkate alan net bir çözüm önermiştir ve beyan edici kategorileri, temeli biçimcilerin fabula-sujet ayrımına dayanan (Johnstone 2001:641) öykü-söylem ikiliği olarak belirlemiştir. Buradaki can alıcı nokta ise ifade ve beyan konusundaki farklılığa dikkat çekmesidir. Benveniste için ifade dinamik değildir, metinde potansiyel olarak bulunur ve dinamik olabilmesi için bir özne tarafından beyan edilmesi gereklidir. Nitekim beyan edici pragmatikte incelenen beyan da “böylece ifadenin üretim sürecinin kendisi” (Benveniste 1995:139) olarak tanımlanmış ve sözün (parole) içerdiği psikolojik niyet devre dışı bırakılmıştır (Angermuller vd. 2014:137).

Benveniste ifadenin üretim sürecine vurgu yaparak, ifadede ne söylendiğini incelemenin bilimsel olarak problemlili olması nedeniyle yine araştırma nesnesi olmaktan tamamen çıkarmış, ifadenin nasıl söylendiğini araştırmak için meşru bir yol açmıştır. Ayrıca söylemi cümle ile ilgili görmesi ve cümleleri daha üst düzeyde bir bütünün ayrıştırılmaz parçaları olarak değerlendirmesi de cümle ve söylemi ilişkilendirmesine neden olmuştur (Benveniste 1995:162).³⁴

³⁴ Bu yaklaşımın Levi-Strauss’un mitemleri mitlerin cümleleri gibi gören yaklaşımına ne kadar zıt olduğu da dikkat çekicidir.

Gerard Genette de tıpkı Benveniste'in yaklaşımına benzer bir tavır almış, anlatı ve anlatma edimi/anlatılama arasında bir ayrıma gitmiş, yazarın niyetini hesaba katmadan ve bunu meşru bir şekilde yaparak anlatı incelemesi metodunu geliştirmiştir. Böylece Genette'in kendinden sonra gelen tüm anlatıbilim çalışmalarını etkileyen *Anlatının Söylemi* isimli kitabının yayımlanması ile de söylem çalışmalarında önemli bir adım atılmıştır.

Genette'nin amacı anlatı incelemelerinde bilimsel, nicel, gösterilebilir unsurlardan hareket etmektir. Bu bağlamda, "kip", "ses", "düzen", "süre", "sıklık" ana başlıkları altında anlatılarda tespit ettiği yapıları incelemiştir. Ancak temelde incelemesini üç ana parçaya ayırmıştır: Zaman, kip ve ses. Böyle bir bölümlenme ise Genette'in öykü ile anlatı arasında yaptığı ayrıma dayanmaktadır. Genette, klasik fabula-sujet ikilisine Benveniste'in uygulamasında olduğu gibi bir ayırım ekler ve bu ikiliyi üçlü bir yapı hâline getirir. Fabula-sujet yerine de gösteren ve gösterilen ayrımını kullanır. Genette için gösterilen, yani anlatısal içerik, "öykü"³⁵dür. Gösteren ise iki alt kategoriden oluşur. Bildirim, söylem ve anlatı metninin sözel ifadesi için, "anlatı"; eylemin gerçekleştiği gerçek ya da kurmaca durumlar için "anlatılama/anlatma edimi" tanımlarını kullanmıştır (Genette 2020:15).

Yapılan ince ayırımın, yani sujeti veya göstereni anlatı ve anlatılama olarak ele almanın Benveniste'in ifade ve beyan ayrımında dikkat çektiği incelik ne kadar benzer olduğu dikkate değerdir. Bize göre Genette'i Strauss gibi yapısalcılardan ayıran en önemli özelliği de bu ayrımla beraber anlatı incelemelerinde langue-parole zıtlığının verdiği kısıtlamalardan çıkmak için meşru bir yol açmasıdır. Böylece yalnızca öykünün içeriğini değil, anlatı ve anlatının beyan edilişi arasındaki ilişkiselliği inceleme amacı belirtilmiş olur ve evrensel bir teori sunma iddiasına ihtiyaç duyulmaz.

Genette için yalnızca metin vardır ve metnin dışı incelemeye konu olamaz. Özellikle *Boundaries of Narrative* isimli yazısında mimesis ve diegesis ayrımına değinerek mimesis ve diegesisi eşit görür, yalnızca diegesisin varlığı ve bunun çeşitli dereceleri olduğunu savunur (Genette 1976:5). Nitekim *Anlatının Söylemi* isimli kitabındaki üçlü yapının temelinde olan fikirlerden bir diğeri de metinde yalnızca

³⁵ Genette'in eserinin çevirisinde Ferit Burak Aydar, historie terimini hikâye ile karşılamıştır ancak, anlatıbilimle ilgili genel çalışmalarda öykü teriminin yaygın olması ve anlamın açık olması nedeniyle biz de karışıklığa mahal vermemek için öykü kullanımını tercih ettik.

diegesisin bulunmasıdır. Böylece Genette, metin içinde kalmak için kendisine bir başka sağlam zemin daha bulmuştur.

Temel iki önermenin ışığında Genette, üç ana başlıkta yapmak istediklerini de açıkça belirterek sınırlarını net olarak çizmek ister. Gerard Genette, bu üç ana başlığı ele alırken, anlatıyı “bir fiilin genişlemesi” gibi değerlendirmiştir. Nitekim fiillerin de zamanları, kipleri ve kişi ekleri³⁶ vardır.

“Zaman” başlığı altındaki incelemelerde amacı, anlatı ve öykü arasındaki zamansal ilişkileri incelemektir. “Düzen”, “Süre” ve “Sıklık” olarak zamansal kategoriler belirlemiş ve anlatı zamanı, anakroniler, duraklama teknikleri, eksilti, tekrarlamalar gibi konuları ele almıştır. Genette’in zamansal ilişkileri incelerken dikkate aldığı durum ise anlatma/anlatı zamanı ve anlatılan zaman arasındaki oyunlardır.

Günter Müller’in teorisinden alınan bu iki kavram yapısalcı bir bakış açısı ile ele alınmıştır. Anlatma/anlatı zamanı, okuma zamanına karşılık gelirken anlatılan zaman ise, öyküdeki olayların zamanlarını ifade eder. Genette’in sınırlaması ise oldukça nettir ve Günter’deki yaşam zamanı kavramını iptal etmek ister. Görünürde oldukça makul olan bu çabanın nedeni ise metni yalnızca diegesis olarak görmek ve hiçbir mimetik unsuru da kabul etmemekten ileri gelmektedir. Ancak burada yapılan ayrımın matematik bir kesinlikte olmadığına farkında olan Genette, anlatma zamanına dair ek bir açıklama yapmaktan da kendini alıkoyamaz (Genette 2020:23; Ricoeur 2016c:142).

Genette, yaşam zamanını dışarıda bırakmak için anlatma zamanını yani okuma zamanını yarı-kurmaya ve sözde zaman gibi değerlendirmeyi bir çare olarak görmüştür. Genette’in aynı amaçla benzeri bir denemeyi diegesis aşamalandırmasında da yaptığını görmekteyiz. Genette, *Boundaries of Narrative* isimli çalışmasında diegesis-tasvir (diegesis-description) arasında bir ayrıma gitmiş ve tasviri, süsleme ve açıklama amaçları ile sınırlayarak retoriğin sınırlarında bırakmıştır. Fakat hemen ardından tıpkı anlatma/anlatı zamanı ile yaşam zamanını birbirinden tamamen koparmanın zorluğunu fark ettiğinde yaptığı gibi burada da diegesis ve tasvir arasında kesin bir çizgi çizmenin olanaksızlığını vurgulamış ve

³⁶ Ses kategorisi, kişi ekleri yerine kullanılmıştır. Genette, psikolojik yan anlamları içermesinden dolayı özellikle kişi kelimesini kullanmadığını belirtmektedir (Genette 2020:19).

metin içinde kalma amacı nedeniyle böyle bir çizgi varmış gibi hareket etmenin gerektiğini belirtmiştir (Genette 1976:6).

Bu aşamada Ricoeur'ün Genette'e yönelik eleştirilerini dikkate almak gereklidir. Nitekim Ricoeur, metin içinde kalmak isteyen anlatıbilimin yaşam zamanından, okuyucunun metinde karşılaştığı zamansal deneyimden kurtulmak istemesine bir itirazda bulunmaz ancak, daha tutarlı bir yorum için zamansal deneyimin metindeki kurmaca özelliğinin korunması gerektiğini belirtir ve zamansal ilişkilerin sadece bir anlatı tekniğine indirgenmesine karşı çıkar (Ricoeur 2016c:163).

Ricoeur'ün eleştirisini Genette'in biçimcilere yönelik olarak edebi dili lehçe gibi soyutlamalarına dair yaptığı eleştirinin bir paraleli olarak değerlendirebiliriz. Zira Genette, biçimcilerin edebi dili gündelik dilden ayırtıran şeyleri araçlarda ve tekniklerde görmelerine itiraz etmiş ve edebi dili gündelik dilden ayıran şeyin daha çok amaçlarda olduğunu vurgulamıştır (Genette 2014:246). Yaklaşık on yıl sonra oluşturduğu anlatı incelemesinde de başkalarını eleştirdiği durumla kendisi yüzleşmek zorunda kalmıştır. Elbette Genette bu durumun bilincindedir ve kitabının en başında yukarıda yaptığımız alıntı ile bu çelişkileri bilerek metodunu oluşturduğunu da ifade etmektedir. Fakat bu ifadeler, bir metindeki anlatıcı vasıtasıyla oluşan ve anlatı zamanı ile ilişkiye giren, okur tarafından alımlanan zamansal tekniklerin metnin sıfırdan üretimi değil, yaşamdaki zamansal deneyimlerden ve zamanı algılama biçimlerimizden hareket ettiğini ve bu sayede etki yapabildiğini de görmezden gelmek anlamına gelen anlatma/anlatı zamanı-anlatılan zaman indirgemesinin eksikliğini gidermemektedir.

Gerard Genette, ikinci ana kategorisi ise olan “Kip” başlığında da anlatı ve öykü arasındaki ilişkileri incelemeyi amaçlar. Burada, Platon'un diegesisi ele almasından hareket eder ve onun belirttiği durumları genişleterek diegesisin derecelenmelerini incelemeye çalışır. “Mesafe”, “Olay Anlatıları”, “Sözcük Anlatıları”, “Odaklanma”, “Çok-kiplilik” alt başlıklarında kip tanımından hareketle incelemelerini ve anlatıbilimde bugün de kullanılan önemli ayrımlarını dile getirmiştir. Genette, kipten ne anladığını aşağıdaki gibi anlatır:

“Gerçekten de bir insan anlattığı şeyi az ya da çok anlatabilir ve dahası şu ya da bu bakış açısına göre anlatabilir; bu kapasite onun kullanımının kiplikleri, tam da bizim anlatı kipi kategorisiyle kastettiğimiz şeydir (Genette 2020:158).”

Kip bölümünde ele alınan tüm özellikleri öykü ve anlatıcı arasındaki mesafelenme, odaklanma, perspektif ilişkilerinin incelenmesi olarak değerlendirebiliriz. Böylece Genette, gramerdeki kiplik kategorisinin yüklemi çeşitlemesi, olumlaması ve farkları belirtmesine yaramasında olduğu gibi anlatıdaki bu tekniklerle belirlediği anlatısal kip kategorisinin de anlatıyı netleştirme, muğlaklaştırma ve farkları belirtme işlevini ortaya çıkarmayı amaçlar.

Ayrıca Herbert Paul Grice'in "işbirliği ilkesinin dört alt-ilkesinden biri olan kipliğin konuşucunun bulanıklıktan kaçınmasına işaret etmesi" anlamına gelmesi (Altınörs 2003:158) de Genette'in kip kategorisinde anlatıya dair tespit etmek istediği bulanıklık ve netliğe neden olan ilişkileri incelemesi bize amacını daha açık gösterir. Nitekim bölümün tamamında anlatılan konuşma, dolaylı konuşma, serbest dolaylı konuşma, dolaysız konuşma, odaklanma gibi başlıklarda anlatıcı, karakter ve öykü arasındaki mesafelenmeleri inceleyerek anlatıdaki, netleşme ve bulanıklaşma oyunlarını tespit etmek istemiştir. Genette'in ifadeleri de bu görüşü desteklemektedir:

"Mesafe ve perspektif, anlatısal bildirişim düzenlemesinin, yani kiplin önde gelen iki kipliğidir zira bir resme dair görüş açımın **netliği**³⁷ tam da beni ondan ayıran **mesafeye** dayanır ve herhangi bir kısmi **engel** açısından benim konumumun uzaklığını az çok engellemektedir (Genette 2020:158)."

Genette, son ana başlığı ise "Ses" olarak belirlemiştir. Burada, hem anlatılama ile anlatı hem de öykü ile anlatı arasındaki ilişkileri ele almak istemektedir (Genette 2020:20). Bu ana bölümde yapmak istediklerini yine anlatıyı genişlemiş bir fiil gibi düşünme örneğinden hareketle açıklamaktadır:

"Ses kategorisi altında inceleyeceğimiz şey işte bu çeşit bir etki olacak: 'Yüklemin özneyle ilişkisi bakımından eylem tarzı' der Vendryes – özne burada hem eylemi gerçekleştiren ya da ona maruz kalan, hem de onu aktaran kişiyi, hatta gerektiğinde bu anlatılama etkinliğine pasif de olsa iştirak eden tüm kişileri belirtir (Genette 2020:210)."

Açıklamasının devamında yine Benveniste'e atıfta bulunarak onun dilde öznellik konusuna dilbilimsel bir açıklama getirirken beyandan faydalanmasında yaptığı gibi anlatı incelemelerinde de beyan için anlatılamanın karşılık olarak kullanılabileceğini tekrar vurgular. Daha sonra, anlatı incelemelerinde bu konuda bir bilinç olmaması nedeniyle de karışıklıklar meydana geldiğinin altını çizer. Araştırmacıların ifade ile

³⁷ Vurgular, bize aittir.

ilgili konuları bakış açısı sorunlarına indirgemesi, anlatılamayı bir yazma olarak değerlendirme ve anlatıcıyı yazarla eşleştirme gibi karışıklıkların meydana gelmesini de örnek olarak sunar ve “Ses” bölümünde de bu karışıklıklara ince ayrımlar getirerek çözümler önermek ister.

Gerard Genette, bölümün alt başlıklarını, “Anlatılama Zamanı”, “Anlatı Düzeyi” ve “Şahıs” olarak belirlemiştir. Bu başlıklardaki amaç ise yazarın niyeti gibi bir karışıklıktan kaçmak ve inceleme nesnesini anlatılama ediminin öykü ve anlatı ile olan ilişkileri açısından değerlendirmektir.

Anlatılama zamanı konusunu ele alırken anlatıcı ve öykü zamanı arasındaki ilişkiler, öncelik sonralık, eşzamanlılık açısından değerlendirilmiş; şahıs, başlığında ise anlatıcının öykü içindeki varlığı ve yokluğu dikkate alınarak bu durumun anlatıya etkileri incelenmiş; anlatı düzeyinde ise, anlatıların birbirini çerçevelemesi, içerip içermemesinin sonuçları ele alınmıştır. Bölümün temel argümanları ise anlatıcının kendisini öykü zamanına göre konumlandırmadan anlatma ediminin gerçekleşmesinin (Genette 2020:213) ve anlatıcıyı yazarla eşleştirmenin imkânsızlığı, “kurmaca bir hikâyedeki anlatılamanın koşullarının hikâyenin yazıldığı koşullara asla indirgenemeyeceği (Genette 2020:211)” önermeleridir.

Yukarıdaki özetten de açıkça anlaşılacağı üzere, Gerard Genette, Pier’in deyimi ile “açık bir poetika” üretmiş ve bilimsel bir incelemenin gereklerinden olan genelleme yapabilme ve yanlışlanabilme niteliklerini de sağlayacak bir yöntem denemesinde bulunmuştur. Zira kitabın alt başlığı olan “yöntem hakkında bir deneme” ifadesi de bu çabanın bir delilidir. Ayrıca, sonsözdeki açıklamaları da bu çıkarımı haklı çıkaracak niteliktedir:

“Burada ileri sürülen kategoriler ve usuller benim gözümde elbette kusursuz değildir: Burada mesele, çoğu zaman olduğu gibi engeller arasından yolunu bulup bir seçim yapmaktır. Sık sık sezgiye ve ampirizme devrettiğimiz bir alanda, kavramların ve terimlerin bolluğu kuşkusuz birçok okuru rahatsız etmiştir ve zaten ben de bu önerilerin büyük bir bölümünün ‘gelecek nesiller’ tarafından korunmasını beklemiyorum. Diğerleri gibi bu cephanelik de barutunu tüketecektir, hatta ne kadar ciddiye alınırsa, yani tartışılırsa, sınanırsa ve düzeltilirse o kadar hızlı olacaktır bu. Bilimsel çaba adını verebileceğimiz çabanın temel özelliklerinden biri, yok olmaya mahkum olduğunun farkında olmasıdır: Kuşkusuz tamamıyla olumsuz bir özellik ve daima ölümden sonra gelen görkeme dayanma eğiliminde olan ‘edebi’ zihin için düşünmesi melankolik bir durumdur fakat, eleştirmen tali değerinde bir başarının hayalini kurabilirken, şiir eleştirmeni de kendi payına geçici bir şeyin içinde -daha

doğrusu, geçici bir şeye- emek harcadığının farkındadır, yaptığı işin geriye götürüldüğünün farkındadır (Genette 2020:263).”

3.3.1. Genette ve Klasik Anlatıbilime Yönelik Eleştiriler

Bu bölümde hem Genette’e hem de Genette sonrasına yönelik eleştirilere yer verdik. Böylece bir taraftan anlatı teorilerine dair bazı eksiklikleri ele almış olmayı diğer taraftan da Ricoeur’ün söylem tanımının aşağıda belirtilen eleştirilere nasıl bir çözüm önerdiğini anlatmayı amaçladık.

Genette’in yukarıdaki bölümün son paragrafında alıntılanan görüşleri zamanla haklılığını ortaya çıkarmıştır. Daha sonra gelen eleştirmenler ve anlatı incelemeleri yapan uzmanlar Genette’i de kapsayan dönemi ciddi bir eleştirel süzgeçten geçirmişlerdir. Böylece anlatıbilimin tarihçesinde bahsettiğimiz klasik sonrası dönemde birbirinden farklılaşan anlatı incelemeleri öne çıkmıştır. Özellikle de Genette’in yönteminin ve onu takip edenlerin alımlama konusundaki eksikliklerine dikkat çekilmiş, metin odaklı yaklaşımdan okur merkezli yaklaşımlara bir geçiş söz konusu olmuştur. Söylem odaklı yaklaşımların doğal olarak incelemede pragmatikliği esas almaları nedeniyle okurun rolünü de hesaba katmak gerekliliği kabul görmeye başlamıştır.

Örneğin, Clarck ve Van der Wege, söylem ve insanın hayâl etme becerisi arasındaki ilişkileri inceledikleri yazılarında, öykü dünyalarının zihinsel olarak temsil edilmeleri yani, alımlanabilmeleri için mekânsal ilişkilerin, bakış açılarının, anlatı seslerinin ve özellikle de mimetik araçlarının gerekliliğinin önemini vurgularken anlatı teorilerinin bu konuda sınıfta kaldıklarını belirtirler. Onlara göre “ancak, -mış gibi yapmayı dikkate alan teoriler dinleyici ve okuyucuyu dikkate aldıkları için anlatının alıcıda simüle edilmesine cevap arar ve daha tam bir anlatı teorisi yaratmaya muktedir olabilir (Clarck ve Van der Wege 2001:784).”

Alımlama estetiğinin kurucularından Wolfgang Iser ise edebi eserin yerini metin ve okurun karşılaştığı yer olarak tespit eder ve metnin gerçekliğine ve okurun öznelliğine indirgenemeyeceği için edebi eserin potansiyel bir niteliğe sahip olduğunu belirtir. Araştırmacıların eseri soyutlayarak inceleme çabalarının, metni sunuş tekniğine ve okurun psikolojisine indirgemek olduğunun, asıl incelenmesi gereken sürecin yani okur ve metin arasındaki dinamik sürecin gölgelenmesi anlamına geldiğinin altını çizerek (Iser 2014:289).

Iser'in bu eleştirisi yalnızca metinde kalmak isteyen tüm yöntemlerin de önemli bir problemini dile getirmektedir. Genette'in yöntemi de bu noktada bir cevap önermemektedir. Jauss'un da vurguladığı üzere:

“Okur, tepki göstermekten başka bir şey yapmayan basit bir öge değildir; o da sırası geldiğinde tarihin yaratılmasına katkıda bulunan bir enerji geliştirir... Yapıtı yazınsal deneyimin hareketli sürekliliği içine sokan özellik, okurların işin içine katılmasıdır; bu hareketli süreklilik içinde ufuk durmadan değişir, edilgen alımlamadan etkin alımlamaya, basit okumadan eleştirel kavrayışa, benimsenmiş estetik kuraldan bu kuralın yeni bir üretimle aşılmasına geçiş de sürekli burada gerçekleşir (Jauss 2014:287).”

Anlatı söylemini yalnızca metinle sınırlayan yöntemler için değinilmesi gereken bir diğer konu ise pragmatikğin inceleme alanına ait olan ses, bakış açısı gibi kavramları ödünç almaları ancak, bağlamı dışarıda bırakmalarıdır. Nitekim Jacob L. Mey, söylem ve pragmatik arasındaki ilişkileri incelediği yazısında özellikle metnin kendine dönüşlü olmasına dayanarak, metne bir güç atfeden linguistik temelli yaklaşımlarda sık sık gördüğümüz bir önermenin nasıl olup da işlediğini de inceler. Okurların bir metni anlamak için söylem, zaman ve mekâna iliştilenmiş metinsel mekanizmaları nasıl kullandıklarını anlamaya çalışır. Okur ve metin arasındaki ilişkinin basit bir alışveriş olmadığını, işbirliğiyle oluştuğunu belirtir (Mey 2001:790). Bu bağlamda Mey'in tespitinden hareketle yalnızca kapalı devre bir sistemde kalmanın ve bilinçli olarak açık bir sistemi paranteze almanın önemli birçok yorum imkânından da faydalanamamak anlamına geldiğini söylemek mümkündür.

Anlatı incelemelerinde Genette sonrasında okuru ele almak isteyen yöntemler de olmuştur. Örneğin, Monika Fludernik, metin merkezli yaklaşımın problemlerinden kaçınabilmek için, Rus Biçimcileri'nin fabula-sujet ikilisini Genette'nin üçlü anlatma (narration), söylem (recit), historie (öykü) ayrımıyla yeniden değerlendirmiş ve kategorileri ikiye indirerek Genette'in ihmal ettiği okurun rolüne de vurgu yapmıştır. Buna göre Fludernik, anlatma ve söylemi, “anlatı söylemi” ismi altında birleştirmiş ve historie veya fabula kelimelerinin yerine de “olay örgüsü” kavramını kullanmıştır. Söylem sayesinde okur tarafından olay örgüsünün yeniden oluşturulması durumuna da olay örgüsü düzeyi (plot level) ya da kurgusal dünya (fictional world) adlandırmasını yapmıştır (Fludernik 2009:4). Fludernik'in Genette'ten ayrılan en önemli özelliği de yaptığı bu düzey tespiti ile okuru da işin içine katmasıdır.

Olay örgüsü düzeyinin incelenmesi ise, birbiri ardına gelen eylemlerin anlatı dünyası içinde nasıl işlediğini ve anlatıdaki karakterlerin tıpkı normal dünyadaki gibi düşüncelerinin, hissetmelerinin işlevleri, bunların okuyucu tarafından algılanmasının nasıl olduğunun araştırılması gereğini gündeme getirir. Anlatıyı bir mümkün dünya temsili olarak kabul eden yaklaşım da bu düşüncelerden hareketle ortaya çıkar.³⁸

Fludernik'in çabasına benzer bir denemeyi, Jorgen Dines Johansen'in *Literary Discourse* isimli çalışmasında da görmekteyiz. Johansen de kapalı ve Saussurecü bir yaklaşımdan ziyade Peirceci bir temelden hareket ederek, Tzvetan Todorov'un anlatı inceleme yöntemini eleştiriye tabi tutmuştur ve edebi söylemi mimetik söylemin daha dar bir hâli olarak kabul etmiştir. Todorov'un edebiyatın işlevselliğinin incelenmesinin önemli olduğunu belirtmesine rağmen bunu ihmal etmesini eleştirmiş³⁹ ve Peirce'den de destek alarak bir tez önermiştir (Johansen 2002:10-73).

Johansen, edebiyatın işlevlerini en iyi söylemlerle belirleyebileceğimizi ve bunun için de en uygun yaklaşımların Foucault ve Habermas'ın söylem teorilerinden hareketle oluşturulabileceğini belirtmiştir. Bu bağlamda Johansen'in amacı, anlam üreten potansiyel güce sahip yapılarla, etkileşime girdikleri söylemsel yapılar arasındaki ilişkiselliği incelemektir.

Johansen, yönteminde söylemlerden toplumsal boyuta doğru hem keskin bir geçiş yapması nedeniyle hem de önem verdiği işlevsel yönü açıklamak için önerdiği söylemi yalnızca iktidar söylemi ile sınırlaması nedeniyle edebiyatın birçok işlevini arka planda bırakmaktadır. Bu noktada, Rita Felski'nin benzeri yöntemlere yaptığı eleştirisini hatırlamak faydalı olacaktır. Felski, *Eleştirinin Sınırları* isimli çalışmasında, akademik tartışmalarda herkesin “peki ya iktidar?” sorusunu sormasına ancak, başka sorulara yer açmamasına dikkat çekmiştir. Başka soruları sormanın

³⁸ Bu noktada Aristoteles'in taklit eylemi için vurguladığı “bilmenin hazzı”nı yaşamaya ve sanat eserinde gerçekleşen olayların tıpkı normalde yaşanan hislerin neredeyse aynısını yaşattığına dair tespitlerini de tekrar hatırlatmakta yarar vardır. Ayrıca belirtilen haz: Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd'ün Poetika şerhlerinde de ele alınır (bkz. Şiir-Mantık İlişkisi).

³⁹ Johansen eleştirisinde haklı olsa da Todorov'un bu konuda unutkanlık ya da bilinçsizlikten dolayı böyle bir tavır almadığını düşünmek daha doğru olacaktır. Nitekim Todorov, anlambilimi poetikanın kesinlikle dışında değerlendirilmek gerektiğini düşünmekte ve söylemin oluşumunu da metnin içindeki bağlamla sınırlamaktadır (Todorov 2014:44-55). Johansen'in söylemi doğrudan toplumsal boyuta getirmesinin ise metnin dışına çıkmak anlamına geldiği açıktır. Bu bağlamda Todorov'un işlevselliğe yönelik ihmalini yöntemsel tutarlılık endişesiyle yaptığını söyleyebiliriz.

zamanı geldiğini belirterek “ne sanatın ne de politikanın eleştirinin keskin ancak, tek gözlü bakışına indirgenemeyeceğini (Felski 2018:37)” vurgulamıştır.⁴⁰

Felski’nin eleştirisi uygulamaya yönelik ve amaçlılıkla ilgili olarak değerlendirilebilir ancak, teorik olarak değerlendirilmesi gereken asıl noktaya Jonathan Culler’ın tespitinden hareketle ulaşmak mümkündür. Bu bağlamda Jonathan Culler’ın *Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative: Some American Discussions* isimli makalesinde dile getirdiği itirazı ele almak önem arz etmektedir (Culler 1980).

Culler, öykü-söylem ayrımının temelini fabula ve sujetten hareketle oluşmasına dikkat çekerek anlatı çalışmalarında öykü-söylem ikiliğinin uyumsuzluğuna vurgu yapar (Culler 1980: 28). Culler, öykünün söylem ile bildirildiğini düşünerek hareket eden yaklaşımları ve söylemin öyküyü oluşturduğunu kabul eden yaklaşımları karşı karşıya getirir.⁴¹ Culler’a göre ikisinden birini seçmek ve buna göre inceleme yapmak gerekmektedir. Zira her inceleme yönteminin belirli bir faydası vardır ve bunu elde edebilmek için diğeri uygulanma esnasında dışarıda bırakılmalıdır. Eğer ikisi birden ele alınmak istenirse, göstergebilimin çerçevesinin dışına çıkmış ve yorumun alanına geçilmiş olur. Böyle bir durumdaysa araştırmacı, temel aldığı yöntemi uygun olmadığı hâlde kendi amaçları için esnetmiş olacaktır.

Culler’ın tespit ettiği nokta, bazı çıkarımlarda bulunabilmek adına oldukça dikkate değerdir. Eğer Genette gibi öykünün söylem ile bildirildiğini kabul ederek bir inceleme yapıyorsak, bunu başarabilmek için metnin dışına çıkmamanın bir yolunu bulmamız gereklidir. Fakat böyle bir yöntemde tutarlı olmak için yukarıda belirtildiği gibi okur, mecburen inceleme alanına meşru bir şekilde giremeyecektir. Ayrıca her

⁴⁰ Johansen’in teorisi oldukça detaylı ve kapsamlı bir yöntem önermesi nedeniyle önem arz etmektedir. Göstergeden söyleme doğru bir yol belirlemiş ve anlamlandırma üzerine Peirce’in detaylı gösterge sisteminden hareketle Saussurecü yöntemlerin eksikliklerinden kurtulmak istemiştir. Ancak tezde yapmak istediğimiz inceleme bir anlatı incelemesi olması nedeniyle anlatının temel konularına yoğunlaşan bir yöntem tercihinin daha uygun olduğunu düşündük. Ayrıca aşağıda Culler’dan yaptığımız alıntıda vurguladığımız üzere göstergenin söylemle bildirildiğini kabul eden bir yaklaşımda okuru işin içine katmak ve daha işin en başında okura bir görev yüklemek, döneme ait her şeyi tekrar olumlamak olacağı için eserlerin anlam çerçevesini tespit etmekte ve farklı dönemlerde yeniden okunabilmelerinin nedenlerini açıklamakta ciddi eksikliklere neden olmaktadır. Johansen, bu konuyu, yorumu gösterge üretim (anlamın oluşumu) süreci olarak değerlendirerek ele almış ve belirttiğimiz problemi aşmak istemiştir. Ancak bu tavır Ricoeur’ün yorumu dinamik bir süreç olarak ele almasına (Ricoeur 2019: 90) yakın olsa da Johansen, yine Habermas’tan hareketle söylemi toplumsal bir işlevle sınırlamış ve insanın gösterge üretim süreçleri ile ilgilenmediğini de açıkça belirtmiştir (Johansen 2002:354).

⁴¹ Culler, ikinci yöntemden yanadır.

ne kadar okuru dışarıda bırakmak istesek de metinsel mekanizmaların işleyişinden çıkardığımız etkileri bir okur kavramının ön kabulüne göre belirlediğimizi de unutmamak gerekmektedir. Bu bağlamda Umberto Eco'nun örnek okur kavramı⁴² ile yapmaya çalıştığı şey de göstergebilimin çizdiği sınırların dışına çıkmadan okuru da ele alabilmek için önemli bir adım ve Culler'ın bahsettiği, yöntemi kendi amacına uydurma sorununa dair makul bir çözüm olarak gösterilebilir.

Söylemin öyküyü ürettiğini öne sürdüğümüzdeyse, metni belirli söylemlere bağlı hâle getirmiş oluruz ve en başta belirlendiğini düşündüğümüz bir anlamın nasıl anlatıldığını inceleme, eleştirme imkânı elde ederiz. Bununla birlikte, bu yöntemin oluşturduğu sorun ise, her ne kadar farklı yorumlar yapmaya imkân tanısa da metne bir şiddet uygulanması ve belirli bir okumayı dayatma yöntemi olarak da kullanmaya açık olması nedeniyle ilk yöntemin temkinliliğinden daha uzaktır. Aşırı yorum riskine her zaman daha fazla yol açma ihtimali vardır.

Fludernik ve Johansen gibi birçok araştırmacı iki yöntemi birden ilişkiye sokarak Culler'dan hareketle vurguladığımız eksiklikleri gidermek amacındadırlar.⁴³ Bununla

⁴² Umberto Eco'nun yazarın niyeti, okurun niyeti gibi keskin yönelimlere olan itirazları ve metnin niyetini ön plana çıkarmak istemesi nedeniyle örnek okur ve örnek yazar kavramlarını önererek kurmacadaki gerçeklik konusuna da dikkati çeker. Metnin ipuçlarını takip eden ve onun metinsel bağlamının dışına çıkmadan, yapıbozumun yaptığı şekilde sınırsız semiosis gibi bir aşırı yoruma saptıran okuru örnek okur olarak tanımlar. (Eco 2019b:32) Önerdiği kavramların yorumbilimle olan bağlantısını da savunan Eco, metnin niyeti ve örnek okur kavramlarını aşağıdaki gibi açıklamıştır:

“Metin, örnek okurunu üretmek amacıyla tasarlanmış bir aygıttır. Bu okurun ‘tek doğru’ tahmini yapan okur olmadığını yineliyorum. Bir metin sonsuz tahminlerde bulunma hakkı olan bir örnek okuru öngörebilir. Ampirik okur yalnızca metnin öngördüğü örnek okur hakkında tahminlerde bulunan oyuncudur. Bir metnin niyeti temel olarak kendisi hakkında tahminlerde bulunabilecek örnek bir okuru üretmek olduğundan, örnek okurun girişimi, ampirik yazar olmayan ve sonunda metnin niyetiyle örtüşen bir yazarı zihninde canlandırmaktan ibarettir. Böylece, metin yorumu doğrulamak için kullanılacak bir parametre olmaktan çok; yorumun, sonuç olarak ortaya çıkardığı şey temelinde kendini geçerli kılmaya yönelik dairesel çabası sürecinde kurduğu bir nesnedir. Eski ve hâlâ geçerli ‘yorumbilgisel çember’i böyle tanımladığımı kabul etmekten utanç duymuyorum (Eco 2019b:69-70).”

⁴³ Buraya kadar yapılan değerlendirmelerde neden post-yapısalcı, kültürel çalışmalar gibi yöntemlere dair eleştiriler veya yorumlarda bulunulmadığı haklı olarak sorulabilir. Bu aşamada bilinçli olarak böyle bir tavır aldığımızı belirtmek isteriz. Nitekim edebiyat eleştirisine dair sürekli gelişen ve ilerleyen tartışmaları tezde tekrar incelemenin bir faydası olmayacaktı. Ayrıca özellikle klasik sonrası anlatıbilim özelinde de tespit edebileceğimiz birçok durum için Rita Felski'nin post-modernist, post-yapısalcı vb. bakış açılarını dikkate alan çalışmalar hakkında yaptığı eleştirileri dikkate aldık. Felski'nin eleştirilerine yakın olduğumuzu da belirtmek bu anlamda önem arz etmektedir. Zira Felski, hem *Edebiyat Nedir?* isimli çalışmasında hem de *Eleştirinin Sınırları* kitabında Ricoeur'un şüphenin hermenötik kavramından da faydalanarak edebiyat eleştirisinin sınırlarının zorlanması, dogmatik bir hâl alması, mesleki baskı ile belirlenmiş paradigmaların dışına çıkanların aforoz edilmesi, edebiyatın ideoloji ile sınırlanarak bilgi nesnesi olmaktan çıkarılması ve bilimsellik iddiası ile çelişkiye düşülmesi gibi birçok önemli noktaya işaret etmektedir. (Felski 2016:5-9) (Felski 2018:11-29) Aşağıdaki alıntı da tercihimizi nedenlerinin hareket noktası için dikkate sunulmuştur:

“Çağdaş teori sahip olduğu üstün özbilinçle, sabit fikirleri aman vermeden sorgulamasıyla iftihar etse bile, böyle bir duruş benimsemiş olmanın özgür bir seçimden ziyade bilinç-öncesi, seçilmiş olmaktan

birlikte kelime düzeyinin ötesindeki ikili bir karşıtlıktan yola çıkarak varılan sonuçların araştırmacının ön kabullerinden veya bağlı olduğu alanın paradigmalarından ne kadar ayrılabilirdiği ve metnin anlamına dair çerçeveyi doğru bir şekilde incelemeye imkân verdiği tartışmaya açıktır. Bu nedenle fabula-sujet ve bu ayrıma dayalı öykü-söylem ikiliğine eklemeler yapmak yerine ya Culler'ın önerdiği ve Todorov, Genette gibi araştırmacıların yaptığı gibi tek bir yönden hareket etmek ya da tamamen farklı bir yol izleyerek söz konusu ayırımdan daha farklı bir noktadan hareket etmeyi denemek daha doğru olacaktır.⁴⁴

Çözümünden bahsetmeden önce anlatıbilimin tarihsel gelişimini, söylemin ortaya çıkış sürecini ve Genette'in teorisi gibi metin merkezli metotları dikkate aldığımızda yukarıdaki bölümlerde vurgulanan eleştirileri tekrar sıralamak önem arz etmektedir. Bu bağlamda eleştiriler aşağıdaki gibi özetlenebilir:

- 1) Yapısalcı ve katı bilimci paradigmalar amaçlarına ulaşmakta başarısız olmuşlardır. Edebiyat eserlerinin tümünün uyduğu evrensel sistemlerin bulunması projesi mümkün değildir. Zira Saussure'cü anlamda parole-langue arasındaki ilişki, tek tek eserler ile onların oluşturulmasında işlevsel olan sistem arasındaki ilişki değildir.
- 2) Yalnızca metne bağlı kalmak ve bağlamı yok saymak, araştırmacıları tek bir yoruma mahkûm eder. Halbuki bir okura/dinleyiciye/alıcıya hitap etmesi nedeniyle metin, durağan bir yapıda değil, diyalektik bir çerçevede ve dinamik süreçlerle işler.
- 3) Dinamik süreçler, okuma eylemini ve yorumlamayı hesaba katmayı gerektirir. Bu nedenle metin kapalı bir yapı olarak değil, açık bir yapı olarak kabul edilmelidir.
- 4) Metinlerin anlam üretme süreçlerinden ve bu süreçler sonucunda meydana gelen anlamların etik konularla olan ilişkilerini tartışmaktan kaçınmak tarafsızlık değil,

ziyade düzenlenmiş bir nitelik taşıdığı, kurumsal taleplerin, entelektüel prestijin ve mesleki ilerlemenin statü yönelimli kurallarının baskısıyla peşinen belirlenmiş olduğu hissedilmektedir. İdrak sahibi bir lisansüstü öğrencisi bir bakıma bilmişlik ile safdillik arasında bir seçim yapmak zorunda kalınca bunlardan ilkinе yönelecektir. Ne var ki bunun son kertede yanlış bir tercih olduğu açığa çıkacaktır; bilmek ile sürekli kuşkuculuk ve keskin şüphe barındıran bir duruş şeklinde anlaşılan bilmişlik arasında dağlar kadar fark vardır. Bu noktada hepimiz direnen okurlarızdır; belki de direncimizin otomatizmine direnmenin, estetik bağlanmanın değişik biçimlerini hesaba katmayı göze almanın vakti gelmiştir artık (Felski 2016:113).”

⁴⁴ Ricoeur'ün söylemi tanımlarken olay-anlam diyalektiğinden hareket etmesi de bu konuda bir çözüm önermektedir. Ricoeur'ün teorisinin anlatıldığı bölümde bu derinleşmenin sağladığı faydalar ele alınacağı için burada tekrara düşmemek adına değinilmemiştir.

metnin ideolojik mesajını yeniden üretmektir. Bu nedenle metindeki anlam üretme süreçleri ve etik konular bilinçli olarak ve tutarlı bir metotla ele alınarak değerlendirilebilmeli, gerektiği durumda eleştiriye tâbi tutulabilmelidir.

- 5) Eleştiri, edebiyat araştırmalarının kaçınılmaz kaderi değil, mümkün yollardan sadece birisidir.
- 6) Kurmaca ve -mış gibi yapma meselesinin anlaşılabilmesi için alımlama teorileri, yorumbilim gibi disiplinlerden faydalanmak önem arz eder. Böylece, etkileşim halindeki metnin ve yapıların işlevleri daha iyi anlaşılabilir ve açıklanabilir (Clarck & Van der Wege 2001:784) (Culler 1997) (Dervişcemaloğlu 2016:34) (Felski 2018:37) (Moran 2018:198) (Rorty 2019:110).

Belirtilen eleştirilerden hareketle bir anlatı incelemesi yönteminin cevaplaması gereken önemli ve temel soruları tespit ettiğimizi öne sürmek yanlış olmayacaktır. Böylece metin, okur, yazar, gerçeklik ve kurmaca ilişkisi gibi meseleleri ele alabilen ancak, her şeyi açıklamak üzerine kurulmamış, sadece yorum sistematüğını tutarlı olarak işletmeye imkân veren bir yöntemin bu sorulara cevap vereceğini de öne sürebiliriz. Nitekim Paul Ricoeur'ün söylem tanımından hareketle üçlü mimesis teorisinin faydası da bu noktada ortaya çıkacaktır. Aşağıdaki bölümde teorisinin sunduğu imkânlar ve yukarıda belirtilen açmazlara önerdiği çözümler bu bağlamda ele alınacaktır.

3.4. Paul Ricoeur'ün Söylem Tanımından Hareketle Anlatı Söylemi Kavramının Yeniden Değerlendirilmesi

Bir önceki bölümde sıralanan eleştirileri dikkate aldığımızda özellikle metin ve okur arası ilişkilere yönelik çözümlerin ya bilerek göz ardı edildiğini ya da en başından belirlenmiş ideolojik veya amaçlı okumalarla ele alınmaya çalışıldığını tespit edebilmekteyiz. Araştırmacılar bazen yalnızca bir yöntemi tercih etmiş bazen de her ikisi arasında bir uzlaştırma girişiminde bulunarak sonuç alma çabası içinde olmuşlardır. Culler'ın eleştirisini dikkate aldığımızdaysa uzlaştırma çabasının yöntemsel olarak önemli bir sorun teşkil etmektedir. Çünkü fabula ve sujet gibi cümleden büyük yapıları indirgenemez olarak ele almak gerekliliği belirtilen yöntemsel sorunun önemli bir sebebi olarak kendini göstermektedir. Bu noktada çıkış yolu ya Culler'ın önerdiği üzere iki yoldan birisini seçmek ya da fabula ve sujet'den hareketle anlatı söylemine doğru hareket etmek yerine daha temel bir yapıdan metin

olarak söyleme doğru geçişi gerçekleştirmektir. Biz de ikinci yolu seçtik ve Paul Ricoeur'ün olay-anlam diyalektiğinden yola çıkarak yaptığı söylem tanımını dikkate aldık. Böylece metin, okur, yazar üçgeninde metne bir şiddet uygulamadan, aşırı yorumun yollarına sapmadan metnin anlamına dair bir araştırma içinde olmayı amaçladık.

Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı* serisinin birinci kitabının önsözünde *Canlı Metafor* isimli çalışması ile bu serinin ikiz eserler olduğunu belirtir ve beraber tasarlandığının altını çizer. Bu vurgunun amacını da ilerleyen sayfalarda metafor ve anlatının anlam üretme sürecinde anlamsal yeniliği söylem boyutunda ortaya çıkarmalarından hareket etmesi olarak açıklamıştır. Ricoeur'e göre metafor ve anlatı arasında bir işlevsel paralellik vardır. Birincisi, uygun olmayan bir niteleme ile yeni bir anlamsal uygunluk yaratır; ikincisi ise, uyumsuz ve ayrışıkların bir sentezi ile yeni bir uyumluluk meydana getirir (Ricoeur 2016a:15). Bununla birlikte tüm bu tespitlerin temelinde olay-anlam diyalektiğinin yattığını belirterek işe başlamak daha doğru olacaktır. Zira üçlü mimesis teorisinin özellikle Mimesis-I aşamasında yapılan bölümlendirmede metafor ve sembol üzerine söylenenlerin temelinde yatanın bu iki kavram arasındaki diyalektik olduğunu Ricoeur de belirtmektedir (Ricoeur 2019:39). Böylece Ricoeur'ün söylem tanımı ile oluşacak bir anlatı söylemi tanımı da daha açık hâle gelecek ve Culler'dan hareketle vurguladığımız probleme dair tercih ettiğimiz yöntemin faydası da kendiliğinden açığa çıkmış olacaktır.

3.5. Paul Ricoeur ve Söylem Tanımı

3.5.1. Olay-Anlam Diyalektiği

Paul Ricoeur, olay-anlam diyalektiğini bir metin teorisi oluşturmak amacıyla işe koşturmuştur (Ricoeur 2019:13). Ricoeur, önerdiği teorisinin probleminin Platon'un *Kratylos* ve *Theaitetos* metinlerinden itibaren yazılı kaynaklarda tartışıldığını vurgular ve buradan hareket eder. Bu bağlamda dili söylem olarak tanımlar. Ancak bu tanım langue-parole ikilisi ile açıklanamayacağı için de işe bu kavramların eleştirisi ile başlar (s.15).

Ricoeur'e göre konuşma, yalnızca adı değil, yüklemlemeyi de gerektirir. Yanlış ve doğrudan bahsedebilmemiz bu sayede yani, söylem olarak mümkün hâle gelir. Ad ve fiil beraber mevcut olmak zorundadırlar (s.15). Söylemin çağdaş dilbilimin dışında bırakılması bir gereklilik, ödenmiş bir bedeldir. Böylece gösterge sistemi daha büyük

yapılara uygulanabilmiştir (s.17). Ancak Saussure'ün sistemi yalnızca göstergeleri ele aldığı için tek boyutlu olarak iş görürler. Bunun yerine indirgenemez iki entite olarak gösterge ve cümleyi dikkate almak ve iki boyutlu bir yaklaşımla dili incelemek daha doğru olacaktır. Böyle bir yaklaşım dilin form olması gerçeğine ve töz olmaması hakikatine daha uygundur (s.21).

Semiyotiğin nesnesi olan gösterge ise sadece potansiyel olarak vardır. Yalnızca cümle aynı konuşma olayı gibi fiilîdir. Fakat cümle ne bir göstergedir ne de kendinden daha küçük entitelerin toplamıdır. Cümle, göstergenin karşısında indirgenemez bir bütün olarak tanımlanmalıdır (s.21).

Ricoeur, yukarıdaki temel belirlemeler ile semantik ve semiyotiği iki kutup olarak ele alır ve bunu da olay-anlam diyalektiği üzerinden temellendirmeyi amaçlar. Bu sayede parole'ün zaman konusundaki epistemik zayıflığının da giderilebileceğini belirtir. Nitekim parole geçici ve anlık olarak tanımlandığı için bir bilim konusu olamaz. Bu sebeple bilim adamı, langue (dili) yani, eşzamanlılık açısından incelemek durumunda kalacaktır. Böyle bir yaklaşım ise bağlamı mecburen devre dışı bırakıp genel ve büyük sistemleri tanımlamaya çalışacaktır. Ricoeur'ün cümleyi parole yerine önerme amacı da bu açıdan düşünüldüğünde daha iyi anlaşılmaktadır. Dil, ancak kullanımda iken var olabilir. Dilin potansiyel, eşzamanlı, zaman dışı varlığının ortaya çıkabilmesi de ancak böyle mümkündür (s.23).

Olay-anlam diyalektiği, langue-parole diyalektiğinde olduğu gibi keskin sınırlarla çizilmemiştir. Cümle, öznesi olmasa bile mecburen yüklem gerektirir ve yüklemlenmek de zaman unsurunu devreye alır. Yüklemlenmek, aynı zamanda kategorileştirmek olduğu için Ricoeur, parole'ün geçici olduğu belirlemesinin de eksik olduğunu bir kez daha gösterir. Çünkü yüklemlenmek, dilin fiilî yönünün irrasyonel olmadığının ispatıdır (s.24).

Ricoeur, yukarıdaki eleştirileri bir cümle ile sonuçlandırarak, olay-anlam diyalektiğinin temelini atar ve “her söylem olay olarak aktüelleşiyorsa her söylem anlam olarak da anlaşılmalıdır (s.26)” önermesi ile tezini temellendirmeye başlar. Böylece dilin fiilî hâle gelmesi problematiğini anlama problematiğine genişletmiş olur. Bu andan itibaren semiyotik çerçevenin de dışına çıkmış olunmaktadır. Aşağıdaki alıntı durumu oldukça iyi özetlemektedir.

“Olay ile anlam, söylem linguistiğinde birbirine eklenir. Olayın anlamdaki gizlenişi ve bastırılışı, bizatihi söylemin karakteristiğidir. Bu, dilin intensiyonalitesine yani, dildeki noesis (niyet) ile noema’nın (anlam) ondaki ilişkisine delalet eder. Dil bir *meinen*, bir niyet ise, bu kesinlikle *Aufhebung*’dan, (geçersiz kılma) dolayı böyledir; bu *Aufhebung*’la olay hem yalnızca geçici bir şey olarak silinir hem de *aynı* anlama sahip bir şey olarak muhafaza edilir⁴⁵ (s.26).”

Alıntıda da vurgulandığı üzere anlam konusu fenomenolojiyi, semantiği ve pragmatiği de inceleme alanına dahil etmektedir. Ricoeur de böyle yapmış ve pragmatikten faydalanarak söylemin kendine referansı olduğunu vurgulamıştır. Kendi kendine referans olma durumu metin konusunda yapısalcılarının ve biçimcilerin yaklaşımını hatırlatsa da Ricoeur’ün önerisinde bu durumun temel kaynağı noetik (niyete bağlı) ve noematik (anlamaya bağlı) arasındaki diyalektikte temellenir (s.26).

Ayrıca Ricoeur, temellendirme için Roman Jakobson’un iletişim şemasından da yararlanır ve onun linguistik açıklamasını ontolojik olarak da ele almak gerektiğini belirtir. Bu değerlendirmeden hareketle dil, linguistik açıdan bir olgu olmakla beraber “ontolojik inceleme için bir mucizedir” tespiti de dikkate değerdir (s.29). Buna göre, söylem birisine yönelir, hitap eder. Böyle bir yönelim de söylemin iletişim boyutunu öne çıkarır. Ancak Ricoeur, bu durumu linguistin ele aldığı hâliyle bir olgu gibi değerlendirmeyi ve ontolojik bir incelemenin gerekliliğine vurgu yapar. Zira birisine hitap etmek diyalogu ve bunun ontolojik şartı olarak bir arada olmayı gerektirir. Diyalog ise bir insanın tecrübe ettiği şeyin başka birisine nakledilmesidir. Bununla birlikte, “bir kimsenin tecrübesi başka bir kişiye falanca tecrübe olarak bütünüyle aktarılamaz. Aktarılan şey tecrübe edildiği şekliyle tecrübe değil, onun anlamıdır. Tecrübe özel kalırken, mânâ umumileşir (s.30).” Bu da ancak tecrübenin iletilemezliğinin aşılması ile mümkün olur (s.30). Yani, şimdiki zamandan çıkabilme becerisi ve tecrübenin bir kısmının iletim aşamasında kaybı ile.⁴⁶

Ricoeur’ün söylem olarak dil önermesini güçlendirmek için bir sonraki hamlesi ise mânâ ve referans ayırımından yararlanmak olmuştur. Bu noktada olay-anlam

⁴⁵ “İç, dıştır”, ifadesi Ricoeur’ün deyimiyle bilinci iç, dünyayı da dış olarak değerlendiren ön yargıyı eleştiren biçimsel bir paradokstur (Changeux ve Ricoeur 2018:118). Jean-Pierre Changeux da Paul Ricoeur ile yaptığı tartışmada fenomenolojideki “iç, dıştır” paradoksunun nöronal düzeyde ayna nöronlar ile tespit edilebildiğini belirtmektedir (Changeux ve Ricoeur 2018:118-19). Bu bağlamda insan algısına dair yapılan tespitlerin okunur, izleyen, dinleyenin eylemleri taklit etmesi ve aynı duyguları hissetmesini bize daha iyi göstermekte olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

⁴⁶ Bu sebeple şimdiki zamandan kurtulabilmek bir kısıtlama anlamına gelir. Bu kısıtlama için söylemin belirsiz yönlerinin olması zaruridir. Söylemin belirsizliğini azaltmak ise bağlam ile mümkündür.

diyalektiğini mânâ ve referans diyalektiği ile güçlendirmek istemiştir. Gösterilen çabanın faydası ise, söylemde⁴⁷ ifade edilen ve içkin olan mânânın, referansın dili dünyaya bağlaması sayesinde, konuşucunun atıfta bulunduğu niyeti aşma imkânına sahip olduğunu tespit etmemize imkân vermesidir. Bir metin dünyasından, metnin niyetinden bahsedebilmemiz ve parole'ün psikolojik içerimlerinden kurtularak, araştırma nesnesini bilimsel inceleme alanına dahil edebilmemiz de bu diyalektik ile imkân dahiline girmektedir.

Yukarıdaki diyalektiği kendimize hareket noktası olarak aldığımızda fabula-söylem ikiliğinden hareket etmek yerine daha derin bir yapıdan hareket etmeye de imkân buluyoruz. Bu sayede alımlama teorisine dair de meşru bir yol açılmış ve metinden direkt olarak sosyal yapılara, söylemlere geçiş yapmak gibi sorunlar ortadan da kalkmış olmaktadır. Zira olay, söylemi üretmez, söylem boyutunda üretilir. Olay-anlam diyalektiği, olayın kendisinden ziyade üretim sürecine vurgu yapar. Bu tavır Benveniste'in beyan edici pragmatikine de daha uygun olacaktır.⁴⁸

3.5.2. Yazıyla Kaydetme ve Anlamanın Olaydan Kopuşu

Paul Ricoeur, olay ve anlam diyalektiğini oluşturduktan sonra, bir yazı incelemesi olmadan söylem teorisinin bir metin teorisi olamayacağını (Ricoeur 2019:37) vurgular ve konuşmadan yazıya geçiş hakkında yorumbilgisel kavramlarla teorisini derinleştirmeye başlar. Bu aşamada Roman Jakobson'un iletişim şemasına tekrar başvurur ve söylemin yazıya geçtiğinde hangi değişimleri geçirdiğini sorgulamak gerektiğini belirtir. “Mesaj ve Aracı: Sabitleştirme”, “Mesaj ve Konuşucu”, “Mesaj ve Dinleyici”, “Mesaj ve Kod”, “Mesaj ve Referans” başlıklarında bu sorgulamaya dair önerilerde bulunur.

Ricoeur'e göre yazıda vuku bulan şey, anlamanın olaydan kopuşudur. Bu kopuşta olay-anlam diyalektiği sayesinde “yazı, söylemin tam tezahürü” (s.39) olarak belirir. Yazı, söylemi sabitler ancak burada sabitlediği şey konuşma olayı ya da olay olarak olay değil, konuşmanın anlamı, yani, olay-anlam çiftini tesis eden yönelimsel

⁴⁷ Bu noktada Ricoeur'ün “söylem ânı, diyalog anıdır (Ricoeur 2019:30)” tespitini hatırlamak önem arz eder. Nitekim, mânâ ve referans arasındaki diyalektiği anlama çabası, dilin tam da kuvveden fiile çıktığı zamanda olanları anlamak için önemli bir girişimdir.

⁴⁸ Bu diyalektiğin bir diğer önemli yanı ise, madde-suret diyalektiğine dayanan anlam üretme teorilerinin problemlerine çözüm önermesidir. Böylece tercüme konusundaki hayâl, icâd bıkır gibi kavramların sınırlarının neler olabileceği de daha açık görülmüş olacaktır.

tezahürdür⁴⁹ (s.41). Bu tezahürle birlikte yazı, söylemin yerini alır. Böylece, bir aracı ile (taş, kâğıt, papirüs, deri vb.) sabitlenen söylem iletişim fonksiyonunun kaderini derinden değiştirir. Yazı ve konuşma ilişkisi diyalog hâlindeki konuşan ve dinleyen ilişkisinden farklıdır. Konuşma olayında söyleyenin referansı doğrudan kendinedir. Ancak yazıyla sabitlenen söylemde referans açık hâle gelir. Bu sayede de “söylemin kaderi litteradır (s.43)” önermesinden hareketle söylemin anlamı ile medium/aracı arasında kestirme bir yol açılır ve edebiyattan bahsedebiliriz. Fakat yazının sabitleme işlemiyle, yazılı söylemle birlikte yazarın niyeti ve metnin anlamının uyumu biter, metnin kariyeri başlar. Metin, yazarın söylediği şeyden daha fazlasını söylemeye başlar.

Ricoeur, yazarın niyetini bulmaya çalışan romantik tavrı “niyet safsatası” olarak, metnin bağımsız olması durumunu da “katışıksız metin safsatası olarak eleştirir (s.44). Ona göre, yazıyla kaydetme, konuşucu ve dinleyiciyi dikkate almasının yanında metnin semantik özerkliği ve yazının dışsal olması sayesinde dili, “spesifik bir zanaatkarlık malzemesine dönüştürür. Yazı sayesinde dilin eserleri heykeller kadar kerameti kendinden menkul şeyler haline gelir (s.47).”

Mesaj ve dinleyici arasındaki ilişki de oldukça karmaşıktır. “Yazılı metin bilinmeyen bir okura ve potansiyel olarak nasıl okumasını bilen birine hitap eder... Ancak okuma, belirli modellere tâbi ve spesifik sınırlardan muztarip sosyal bir fenomendir (s.45).” Bu sebeple de kabul görüp görmemesi öngörülemez. Ne var ki bu durum hem bir eksiklik hem de itici bir güçtür. Sınırlar kendi muhataplarını belirler ve sınırların dışında da yeni iletişim modlarının oluşmasına neden olurlar. Sınırlara girmeye çalışanlar olduğu gibi sınırlardan çıkmak isteyenler de olacaktır. Bir edebi geleneği de böyle ele alabiliriz. Edebi geleneklerin değişim ve dönüşümünde geçirmesindeki itici güçlerden birisi muhatap olduğu, olamadığı, olmaya çalıştığı kitle ile arasındaki gerilimdir.

Ricoeur, mesaj ve kod arasındaki ilişkiyi ise, edebi türler açısından ele almıştır. Üretici gramerin tekil cümlelerdeki işlevi ne ise edebi türlerin de söylem için işlevinin o olduğunu belirtmiştir. Türleri üretici ve form veren araçlar olarak ele alması bu bağlamda sanatı zanaatkarlık olarak görmesi ile de uygunluk gösterir. Zira

⁴⁹ Bu noktada yine olay-anlam diyalektiğinin işlediğini görmekteyiz. Tıpkı mânânın umumileşmesinde olduğu gibi burada da yazılı olarak kalan şey söylemdir. İfadeler farklı olabilir, başka bir dilden çeviri olabilir ancak, makul bir anlam kaybı ile iletişim mümkündür.

her zanaatkarın kendine ait bir takım çantası ve aletleri vardır. Cümleden daha uzun dil entiteleri oluşturmaya yardımcı olan edebi türlerin bir diğer özelliği de yalnızca yazıyla kaydedilmemiş olmaları, şifahi kültürde de varlıklarını sürdürebilmeleridir (s.47). Yani, yazıdan önce de olmaları onların hafızaya yazı gibi kaydedilmeleri Ricoeur'ü “şifahi ifadelerin bile yazıya muadil süreçlere dayandığını söylemeye teşvik (s.48)” etmiştir. Böyle bir tespit, yazıyla kaydetme kavramını da genişletir.

Paul Ricoeur, son incelemesini ise mesaj ve referans arasındaki ilişkiye ayırmıştır. Bu noktada Jacobson'dan ayrılır. Referansın ilga olmadığını yalnızca, bölünmüş ve ayrılmış olduğunu belirtir (s.51). Referansın açık olması okurun “mış gibi” yapmasına imkân verir. Bu imkân da insanın dil becerisini uyarı sistemlerinden ayıran temel bir özelliktir. Karşılıklı diyalog ve konuşmadaki referansın varlığından doğan dar ve sınırlı durumun aşılması sayesinde ki “insanın bir durumu değil, bir dünyası vardır (s.50)”⁵⁰ Referansın açıklığı yalnızca uzak mesafeler arasındaki iletişimi değil, aynı zamanda insanların mümkün dünyalar oluşturmalarına, tasarımlarına da imkân verir.⁵¹

Ricoeur, “Konuşma ve Yazı” bölümünü bitirmeden önce yazının müdafaasını yapmak için bir başlık açmış ve burada “kopma” (mesafeli tavır alma) kavramını değerlendirerek Platon'un ve devamındaki geleneklerin yazıyı kötülüğün temeli olarak görmelerini eleştirmiştir. O da Jacques Derrida gibi Mısır'daki yazıya bakış, Tanrı Toth ve pharmakon (ilaç) konularına değinmiş ve okumayı pharmakon olarak tanımlamıştır (s.53). Bu bağlamda bölüme dair bahsedilmesi gereken kavramlar kopma, temellük ve ikonisitedir.

Paul Ricoeur, Platon'un gölge metaforu ile yazıya, resime, sanata karşı eleştirisine ikonisite kavramı ile karşı çıkılabileceğini savunur. Ona göre ikonisite bir

⁵⁰ Dereck Bickerton (2016) da *Âdem'in Dili İnsan Lisanı Nasıl Yarattı Lisan İnsanı Nasıl Yarattı* isimli kitabında bu konuya değinir. İnsan lisanını hayvanların lisanından ayıran en önemli özelliğin zaman ve mekân sınırlarından kurtulabilmesi ve yüklemleme ile kendisine bir dünya yaratabilmesi olduğunu vurgular (Bickerton 2016:49).

⁵¹ Aşağıdaki alıntılar da bu varsayımdan hareketle Ricoeur'ün dil, metin, yazar, okur konusundaki yaklaşımı için önem taşımaktadır:

“Bizim için dünya, metinlerce veya en azından bir an için tasvir edici metinlerce açılan referanslar toplamıdır (Ricoeur 2019:50).” ...“Bir metni anlamak, teksti (welt), kontekst (umwelt) yapan bütün anlamlandırmaları kendi durumumuzun yüklemeleri arasına yerleştirmektir (s.51).”

Anlama konusunda da Heidegger gibi düşündüğünü açıklar:

“Bir söylemde anlanan ilk şey, öteki kişi değil, bu dünyada var olmanın yeni bir yolunun anahatlarıdır (s.52).” ...“Yalnızca yazı kendisini sadece yazarından ve ilk muhataplarından değil, aynı zamanda diyalojik durumun sınırlılığından da kurtardığı için söylemin bu kaderini bir dünya tasarlamak olarak ifşa eder (s.52).”

reprodüksiyon değil, metamorfozdur. “İkonisite, gerçekliğin yeniden yazımıdır...Yazı da belirli bir ikonisite durumudur (s.56).”⁵² Yazıda bu gücü fiili hâle getiren ise okuma eylemidir. Konuşmadaki dinleyici yerine yazıda dinleyiciden okuyucuya geçiş, yalnız başına olan insanları cemaate yönelik ritüellerin dışında da bir araya getirmiş olur. Yani, yazının tamamlayıcı kutbu okumadır. Bu imkân da kopma (mesafeli tavır alma) ile temellükün diyalektiğinden dolayı ortaya çıkmaktadır (s.57).

Ricoeur, “kopma”yı özellikle biçimci ve yapısalcı gelenek gibi edebîleşme için zaman ve mekânın ortadan kalkması (askıya alma) olarak değerlendirmemiştir. Kopma ile “kültürel yabancılaşma içindeki bütün uzay/mekân ve zaman mesafesini dönüştüren ötekilik ile her anlamının, kendini-anlamının genişlemesini hedefleyen kendilik arasındaki mücadelenin prensibinden (s.57)” bahsetmektedir.

“Kopma, nicel bir fenomen değildir; ihtiyaçlarımızın, ilgilerimizin ve kültürel yabancılaşmayı aşma gayretimizin dinamik muadilidir. Yazma ve okuma bu kültürel mücadelede gerçekleşir. Okuma, pharmakondur, ‘ilaç/deva/çare’dir... Bu ilaçla metnin anlamı, kopmanın yabancılaşmasından kurtulur (s.57).”

Kopmanın üretici kopuş olarak ele alınması ve metnin semantik özerkliğinin kopuşla ve yabancılaşmayla harekete geçip okuma yani, temellükle yeniden üretilir hâle getirilmesi, “kendilik içinde ötekiliği içeren” bir diyalektiği ortaya çıkarır. Ricoeur, bu diyalektiği “geleneğin diyalektiği” olarak da adlandırabileceğimizi belirtir (s.58).

“Gelenek ilk naifliği dahilinde onun içinde yaşadığımız sürece hiçbir felsefi problem doğurmaz. Gelenek ancak bu naifliği kaybettiğinde problematik hâle gelir. Bu durumda onun anlamını yabancılaşma içinde ve dışında tekrar bulmalıyız. Bundan böyle geçmişin temellükü, kopmayla sonsuz bir mücadele boyunca ilerler (s.58).”

Bu bölümde kopma ve temellük diyalektiğini yazma ve okumadan hareketle oluşturan Ricoeur, yorum teorisinin tamamlandığı bölüm olan anlama ve açıklamanın da temellendiği noktaya bir giriş yapmış olur. Ancak anlama ve açıklama arasındaki diyalektiğe geçmeden önce üçüncü bölümünü “Metafor ve Sembol” başlığı ile açar. Ricoeur, bu bölümü “Konuşma ve Yazı” ve “Açıklama ve

⁵² Ricoeur’ün ilgili paragraftaki tam ifadeleri şöyledir: “Söylemin yazıya geçirilmesi dünyanın transkripsiyonudur; transkripsiyon ise yeniden kopyalama değil, metamorfozdur (Ricoeur 2019:56).” Bu ifadeler, “Terceme ve Söylem” bölümünde tekrar ele alınacaktır. Nitekim tercüme eylemini de bir dünyanın yazıya geçmesi ve eylemlerin transkripsiyonu olarak değerlendirmek mümkündür. Bu tezin temel önerilerinden birisi de bu ifadeye dayanarak temellendirilmiştir.

Anlama” başlıklarının arasında özellikle yerleştirdiğini belirtir (s.61). Amacı ise kopma ve temellük diyalektiğinin iç mekanizmasını açıklamak ve derinleştirmektir.⁵³

3.5.3. Yazma ve Okuma Diyalektiğinin Semantik ve Semantik Olmayan

Temelleri: Metafor ve Sembol

Paul Ricoeur, “Metafor ve Sembol” bölümünde metafordan sembole doğru bir yönelim belirlemiş ve böyle bir yaklaşımın metaforu klasik retorikten farklı olarak tanımlamayı gerektirdiğini vurgulamıştır. Bu bağlamda ona göre metafor, “edebi eserlerin idrak değerinin mihenk taşıdır.” ve “basit ve hissî bir faktör değildir (Ricoeur 2019:61).” Metafor, cümle ve eyleme bağlı, adlandırma sorunu ile açıklanamaz bir gerilime sahiptir. Lafzî anlam ile figüratif anlam arasındaki gerilime bağımlı olan “metafor, minyatür şiiirdir (s.62).”

Yukarıdaki önermeler mantıkçı, pozitivist ve romantik yaklaşımlarda görülen idrak dili ve duygu dili ayırımına karşı yapılmıştır. Ricoeur, bu yaklaşımları eleştirir ve aşırı uçlar olarak görür. Metaforun ve yan anlamın bu geleneklerde görüldüğü gibi semantik dışı olmadığını belirtir; klasik retorikten kaynaklı bu görüşün terse çevrilmesi gerektiğini vurgular. Böylece metafordaki gerilimin yarattığı “belirsizliğin olumlu ve üretici (s.63)” olduğu kabulü ile itirazlarını sırasıyla açıklamaya başlar. Bu itirazları aşağıdaki gibi maddeleştirebiliriz:

1) Metafor, adlandırma kazası veya yer değiştirme değil, bir yüklem fenomenidir.

Metafor, cümle semantiği ile ilgili olduğu için tek başına bir anlam ifade etme gücü yoktur. Örneğin, “mavi çan sesleri” ifadesindeki gerilim adlandırma ile ilgili değil, yükleme ile ilgilidir⁵⁴ (s.66).

⁵³ Ricoeur, metaforu semantik bir icat olarak kabul eder ve yalnızca buluş anında var olduğunu belirterek dilbilimdeki yerdeğiştirme kavramının yerine bu semantik icadın kullanılmasını önerir (s.80).

⁵⁴ Ricoeur’ün metaforu yükleme ile ilişkilendirmesi akla istiare, teşbih konularında Mehmed Çavuşoğlu’nun (2017) da vurguladığı vech-i şebah’i getirmektedir. Böyle bir ilişkilendirme, Çavuşoğlu klasik anlamda adlandırma olarak değerlendirse de özellikle istiareyi yüksek bir teşbih olarak tanımlaması ve vech-i şebah vurgu yapması bakımından önem arz etmektedir (s.4). Bu kavram Ricoeur’ün belirttiği gibi yükleme ilişkisi ile ilgili olarak ele alınırsa üretici gücünü açıklamak için daha fazla malzeme elde edilebileceğini düşünmekteyiz. Ayrıca bu konuları bugün açıklamakta zorlanmamızın ve ortaya çıkan karışıklığın bir nedenini de ortadan kaldırma imkânına sahip olmamız mümkündür. Vech-i şebah bakışı değiştirmek, bizim görüşümüzün sınırlarını netleştirip karışıklığı ortadan kaldırmak ve metinlerdeki verilerden hareketle elde edilenlerin karşılaştırılması ile de metnin anlam ufuklarını belirlemek açısından da faydalı olması beklenebilecek bir eylem olarak düşünülebilir.

- 2) Metafor cümle düzeyinde olduğu için incelenmesi gereken ilk şey lafzî anlamdaki sapma değil, eylemin işleyişinin kendisidir. “Metafor kendi başına değil, bir yorumda ve yorum vasıtasıyla olur (s.67).”
- 3) Metafor, “bir fikrin bir imajla giydirilmesinden ibaret değildir... Bunun yerine birbirine uymayan iki fikrin doğurduğu şoku azaltır (s.67).” Burada basit bir benzerlik ilişkisi yoktur. “Metaforik ifadenin özelliği, sıradan bir bakışın herhangi birinin yakalayamayacağı durumda bir akrabalık ilişkisinin ortaya çıkışıdır.” Bilinçli bir kategori yanlışı, “birbirine uymayan şeyleri bir araya getiren hesaplı bir yanlışı” vardır⁵⁵ (s.68).”
- 4) Lafzî ve metaforik yorum arasındaki gerilim bir anlam yaratımına yol açar. Klasik retorik bunun yalnızca neticesini fark eder ancak, oluşumunu izah edemez. O, yalnızca “ölü metaforlarla” ilgilenir (sandalyenin ayağı vb.). Bu sebeple “sözlükte canlı metaforlara yer yoktur⁵⁶ (s.69).
- 5) Metafor, bir söylem süsü değildir ve “hissî değerden fazlasına sahiptir. Çünkü yeni enformasyon/malumat sunar (s.69).” Yani, bize gerçeklik hakkında yeni bir şeyler söyler.

Ricoeur, metaforla ilgili önerilerini sembolle oluşturduğu diyalektiğin tamamlayacağını belirtir ve metafora üretici bir güç, anlam yaratma potansiyeli yükler. Sembolleri, “linguistik/semantik olan” ve “linguistik/semantik olmayan” şeklinde iki kategoriye ayırarak çifte anlam yapısına sahip olduklarını vurgular (s.70) ve öncelikle semantik olan kategoriyi inceler. Metaforu “sembolün semantik yönünü ortaya çıkartacak turnusol kâğıdı” olarak tanımlar (s.71). Bu aşamada dilbilimdeki yer değiştirme teorisi yerine metaforik gerilim teorisini getirmeyi önerir. Böylece metaforik gerilimdeki çarpıtmanın semboldeki anlam genişlemesini de

⁵⁵ Örneğin, sevgiliye “ey mâh” diye seslenildiğinde burada sorulması gereken soru doğal olarak “neden, hangi alaka ile?” sorusu olacaktır. Bununla birlikte verilecek cevap bir kelime düzeyinde değil, cümle düzeyinde olmak zorundadır. Yani, alakayı ancak yorum yolu ile bulabiliriz. Beyitteki karineler ile ulaştığımız yorum, sevgilinin, sözelimi “parlak olmaklık” yönünden bir ilişkiye sokulmasına dair bilinçli bir kategori, yükleme yanlışıdır. Ayın parlaklığı ile insanın parlaklığının aynı olmasının akla uygun bir tarafı yoktur. Fakat metaforun üretici gücü ile biz yeni bir anlam üretme imkânına sahibiz.

⁵⁶ Klasik edebiyatın tartışılan önemli konularından birisi olan “bıkr-i mazmun” gibi kavramları böyle bir yaklaşımla değerlendirmenin önemli katkılar sağlamasının mümkün olduğunu düşünüyoruz.

açıklayacağını savunur. Nitekim sembol artı anlam olarak bu sayede işlev görebilmektedir⁵⁷ (s.72).

Sembolün semantik yapısını incelerken dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise lafzî anlam ile onun ikinci anlamı arasındaki durumdur. Dilin metaforik olarak işlemesi sayesinde “biri lafzî diğer sembolik iki anlam değil, bir anlam düzeyindeki anlamı lafzî anlam vasıtasıyla ikinci anlama asimile eden tek bir hareket vardır (s.72).”

Ricoeur’ün sembolün yapısına yönelik bu açıklaması sembolü tözcü bir yaklaşımdan da kurtarır. Özellikle kavramları doğrudan tanımlayamayacağımızı ve kavrayamayacağımızı vurgulayarak sembolün önemine vurgu yapar. Dilin metaforik üretim gücü vasıtasıyla sembol, bir kavramı kavramaktan ziyade benzer kılar. Bu da onun sınırlarını belirsiz hâle getiren ve sembolün semantik olmayan yönünü de hesaba katmayı gerektiren bir diyalektiği mecbur kılar. Zira sembolün metaforik olmayan yapısında metafora tekabül etmeyen şeyler vardır.

Sembol, semantik olmayan yönü ile metafordan farklılaşır. Metafor, “güç ile formun örtüştüğü” yerde doğmuşken sembol, “bios ile logos arasında” bekler (s.76). Bu sebeple sembolün sınırı kozmostur. Ricoeur, sembolün bu yönelimini anlatmak için Mircea Eliade’nin “sembol”, “hiyerofani” kavramlarını seçmiş ve sembolün semantik olmayan yönünden bahsederken Eliade’nin durduğu yere daha yakın olduğunu vurgulamıştır. Bu bağlamda kutsalın tezahürünün dile ve semantiğe ihtiyacı yoktur. Yani, “mit ve ritüel arasındaki bağ kutsalın dille ilişkili olmayan boyutunu” gösterir (s.78).

Belirtilen söz öncesi karakter, Edgar Morin⁵⁸ gibi antropologların da üstünde durdukları rasyonel ve irrasyonel arasında gidip gelen insanın, “delirebilme becerisine sahip insanın (Morin 2017:97)” özelliklerini tanımlamak için gözden kaçırılmaması gereken bir özelliktir. Sembolün çift yönlülüğü de bu yapıyla ilişkisi açısından dikkate değer görülebilir. Nitekim semantik yönü rasyonellikle ilgiliyken

⁵⁷ Örneğin, mitlerde deniz sahilin kenarındaki suyun genişliğinden daha fazla bir şeydir (s.72).

⁵⁸ Edgar Morin *Yitik Paradigma: İnsan Doğası* isimli kitabında tıpkı Ricoeur gibi doğa-zihin, beden-zihin konularındaki keskin ayrımlara ve bu konudaki aşırı romantik ve pozitivist uçlara eleştiriler getirir. İnsanı, delilik kabiliyeti olan bir varlık olarak tanımlar ve sapiens-demens arasında gidip gelen, ifrat gibi ayırıcı bir özelliğe sahip bir varlık olarak kabul eder (Morin 2017:97). Bu bağlamda Mecnûn karakterine hem Ricoeur’ün dil üzerinden tanımladığı rasyonel ve irrasyonel yönleri olan yapı ile hem bu yapının verdiği destekle Morin’in antropolojik yaklaşımı ile yapılacak bir incelemenin yeni ve önemli veriler vereceğini düşünmekteyiz.

semantik olmayan yönü ise irrasyonellikle ilişkisi bağlamında değerlendirilebilir. Aşağıdaki alıntılar da Ricoeur'ün bu konudaki görüşlerini oldukça iyi özetlemektedir.

“Sembollerde dile getirilmiş olmak isteyen, ancak bütünüyle dilde erimeyen şeyin daima güçlü, etkili, kuvvetli bir şey olduğunu söylemek eğilimdeyim... Fantezilerimizin yakamızı bırakmayan dürtülerin, oluşun poetik kelimeyi tutuşturan muhayyel tarzlarının, her şeyi kuşatan şeyin – ve sevgisizlik hissettiğimiz sürece bütün kalemlerde ve muhtemelen başkalarında da bizi tehdit eden en güçlü şeyin- gücü, yani güç ile form diyalektiği gerçekleşir ve bu dilin yalnızca hayatın yüzeyindeki köpüğü yakalamasını teminat altına alır (s.80).”

Metafor, Ricoeur'ün de belirttiği gibi “söylemin özgür icadı”dır (Ricoeur 2019:78) ve kozmosu, zamanı ve mekânı aşabilir. İnsanın konuşma becerisinin en önemli ve fark yaratan özelliği de budur.⁵⁹

3.5.4. Yazılı Söylemi Nasıl Anamlı Kılarız: Açıklama ve Anlama

Paul Ricoeur, kitabının son bölümünde, “söylem, bir metin veya edebi eser olduğunda söylemi anlamak ne demektir? Yazılı söylemi nasıl anlamlı kılarız?” sorularını cevaplamak üzere açıklama ve anlama kavramlarından hareket eder. Böylece yazının karşısına okuma diyalektiğini daha detaylı ve derinleştirilmiş olarak yerleştirmiş olur (Ricoeur 2019:87). Bu yaklaşımın neticesi ise okuma olarak anlama ve açıklamanın, söylem teorisi için en başta oluşturulan olay-anlam diyalektiğinin muadili olarak tanımlanmasıdır. Ricoeur'ün bu kabulden hareketle anlama ve açıklama için yaptığı tanım aşağıdaki gibidir.

“Anlama, hangi söylem olayının söylemin ifadesine tekabül ettiğini okumaktır ve açıklama, hangi sözel ve tekstüel özerkliğin söylemin objektif anlamına tekabül ettiğini okumaktır. Dolayısıyla okumanın diyalektik yapısı, söylemin diyalektik yapısına tekabül eder (s.87).”

Ricoeur'ün anlama ve açıklamayı ele alışı Romantik ekolün yaklaşımından farklıdır. Nitekim iki kavramı düalist bir yapıda karşı karşıya getirmeyi reddeder ve doğa zihnin ikiliğinin neden olduğu bu aşırılığı eleştirir. İki kavramı “tek bir sürecin fazları”

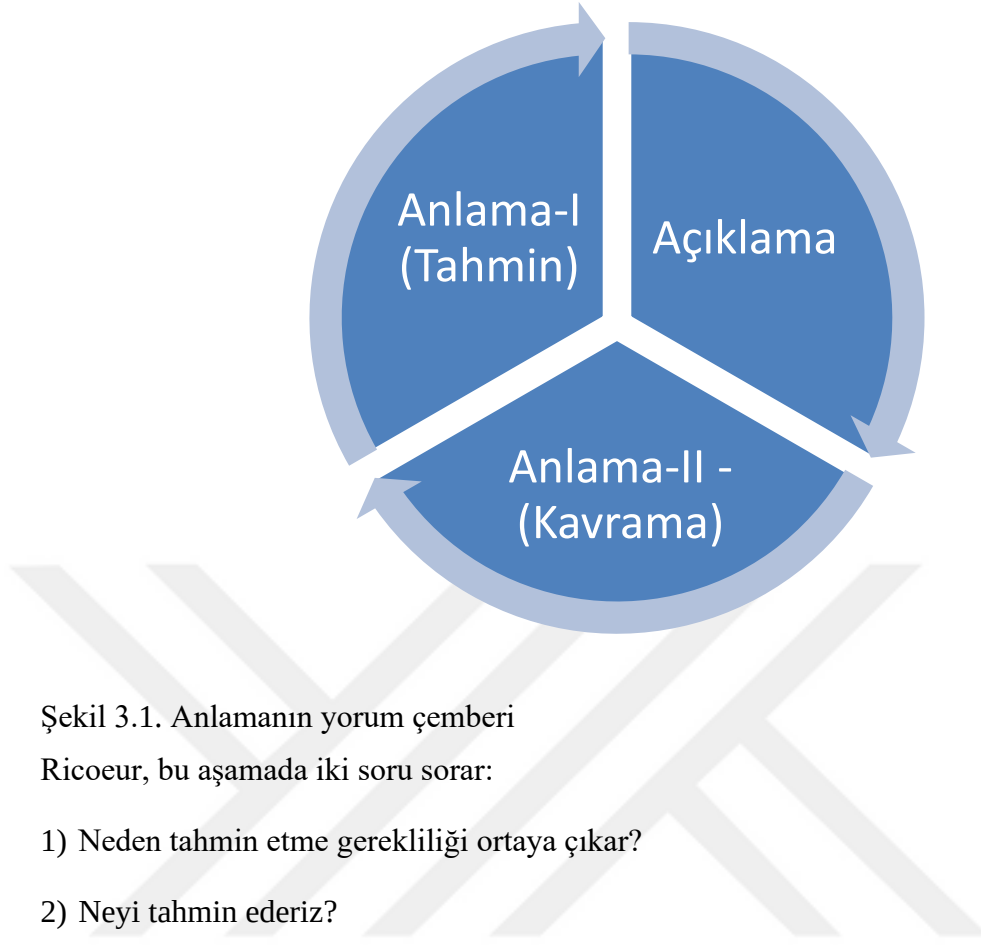
⁵⁹ George McFadden da yaptığı incelemede Ricoeur'ün metafor ve sembol arasındaki ayrımına dikkat çeker. Metaforun ölü ve canlı olarak tanımlanmasının metaforun dinamik ve üretici bir süreci içerdiğini gösterdiğine dikkat çeker. Nitekim metafor, cümle içinde ve üretici durumda iken, daha önce hiç üretilmemiş bir gerilim yaratarak yeni bir anlama neden olabilir. Ancak daha sonra sözlüğe girdiğindeyse bir ölü metafordur. Bununla birlikte sembol, asla ölmez yalnızca dönüşür. Sembolün dönüşümünün altında yatan ise metaforun dinamik gücüdür (McFadden 1978:366).

olarak ele alır ve önce anlamadan açıklamaya sonra, açıklamadan kavramaya bir yönelim tespit eder. Böylece ikiye bölünmüş bir anlama yapısı meydana gelir. Bu iki yapı arasındaki arabulucu rolü ise açıklama üstlenir (s.88). Ricoeur, buradaki karşılıklı anlamaya “aynı anlam küresini paylaşma”nın neden olduğunu belirtir (s.89).

“Karşılıklı anlama, aynı anlam küresini paylaşmaya dayanır. Konuşucunun kastettiği anlamı anlamak ve ifadesinin anlamını anlamak dairevi bir süreç oluşturur. Açıklamanın otonom bir süreç olarak gelişimi, anlam içindeki olayın yazı ve edebiyatın türe ilişkin kodlarınca tamamlanan dışsallaşmasıyla başlar (s.89).”

Yukarıdaki genel belirlemelerden sonra tıpkı olay-anlam diyalektiğini mânâ-referans diyalektiği ile derinleştirdiği gibi Ricoeur, burada da anlama ve açıklama arasındaki diyalektiği “tahmin” ve “kavrama” kavramları ile derinleştirir. Anlamayı başlangıçta bir tahmin olarak, sonda ise metnin nesneleşmesi ile ortaya çıkan mesafeli tavır almaya (kopma) karşı yerleştirdiği temellük ile sınırlar. Açıklama ise iki anlama modu arasındaki arabulucu rol olarak işlevini sürdürür ve mesafeli tavır alma ile ilişkilendirilir.⁶⁰ Ricoeur’ün anlamadan açıklamaya, daha sonra ise açıklamadan kavramaya/anlamaya doğru çizdiği yolu aşağıdaki gibi şematize edebiliriz.

⁶⁰ Böyle bir yaklaşım konuşan, yazan, okuyan varlık olarak insanı anlaşılamaz, kendi kendine var olan ve dünyadan kopuk bir varlık olmaktan kurtarıp toplumsal bir varlık olarak tanımlama ve incelemeye de yardımcı olur.



Şekil 3.1. Anlamanın yorum çemberi

Ricoeur, bu aşamada iki soru sorar:

- 1) Neden tahmin etme gerekliliği ortaya çıkar?
- 2) Neyi tahmin ederiz?

Ricoeur ilk soruya verdiği cevapta, yazarın psikik niyetinin bilinip bilinmemesinden ziyade ikinci bölümde de üzerinde durduğu, yazıya geçen şeyin anlamının özerkleşmesinin kaçınılmazlığını vurgulamaktadır. Nitekim bu özerkleşme olmazsa metni anlamamız da imkân dahilinde olmayacaktır. Bu bağlamda tahmin etme gerekliliği metnin semantik özerkliğinin bir sonucudur. Yazarın niyetinden ayrılan metin “dilsiz”dir. Bu sebeple anlamak, “baştaki olayın içerisinde nesneleştiği metinden yola çıkarak yeni bir olay üretmektir. Başka bir söyleyişle, yazarın niyeti menzilimizin dışında kaldığı için metnin anlamını tahmin etmemiz gerekir (s.91).”

“Neyi tahmin ederiz?” sorusunun ise üç cevabı vardır. Birincisi, metnin tekstüel çok sesliliğe sahip olması ve bu durumun metni kompleks bir yapılar çokluğuna açması sebebiyle metni anlamak için onu bir bütün olarak ele alma kabulünü gerektirir.⁶¹

⁶¹ Bu noktada hem anlama açıklama diyalektiğini hem de tahmin hakkında yapılan tespitleri bir örnekle de belirtmek isteriz. Örneğin, biz bir mesneviyi okuduğumuzda o türe ait belirli ön bilgilerden ve beklentilerden yola çıkarak okumaya başlarız. Bu aşamada metni önce bir türün bütününe ait olarak görürüz, bir münacat, medh-i çehâr-yâr, sebeb-i te’lif gibi bölümlere ve buralardaki söyleme ait yapılara ait aşinalığımızla belirli tahminlerde bulunuruz. Daha sonra bu beklentilerle okuma esnasında karşılaştıklarımız arasında yaptığımız karşılaştırmalar ile tahmin ettiğimiz şeyleri bir açıklama

“Metnin mimarisinin yeniden inşası, belirli türde bir bütünün ön kabulünün parçalarının tanınmasında ima edilmesi anlamında, dairevi bir süreç formu alır. Ve karşılıklı olarak bütünü yorumlamak, ayrıntıları yorumlamaktır (s.93).”

İkinci olarak tahmin edilen şey ise “metnin bireyselleştirilmesi/tekilleştirilmesi” dir. Ricoeur, metni yorumlamayı Aristoteles’in “techne bireyleri doğurur” önermesinden hareketle tanımlar ve bu bağlamda metni kendi başına bir varlık, birey olarak değerlendirir. Böyle bir kabulde techne/zanaat ürünü olarak bir türe ait kurallara göre üretilen eser, bir birey olarak üretilmiş ve okuma ediminde yorumlanan da bir birey gibi yorumlanmış olur.⁶²

“Tekil eser olarak söylem eserine generik kavramları daraltan bir süreçle ulaşılabilir; bu daraltma süreci edebi türü yani, metnin ait olduğu metinler sınıfını ve bu metinde kesişen kod ve yapı tiplerini içerir. Tekil metnin bu konumlandırılışı ve bireyselleşmesi/tekilleşmesi de bir tahmindir (s.93).”

Üçüncü olarak tahmin edilen şey, “edebi metinlerin farklı tarzlarda hayata geçirilebilecek potansiyel anlam ufuklarıdır (s.94).” Ricoeur, bu anlam ufuklarının nasıl oluştuğunu metafor ve sembol diyalektiğini ele aldığı bölümde açıklamıştı. Burada da anlam ufuklarının okuyucu tarafından algılanması ve tahmin edilmesine vurgu yapar. Yani, okuyucu ve metnin anlam ufuklarının kesişmesini ima eder.

Tahmin edilen üç şeyi açıklayan Ricoeur, daha sonra açıklama ile ilgili fikirlerini belirtir. Tahminden açıklamaya (geçerli kılma) doğru bir gidiş olduğunu, bu aşamada da metnin bir araya gelen sayısız cümlelerin sınırsız yapısının sınırlı hâle gelmeye ilk adımı attığını belirtir.

Metnin anlamı, tahmini geçerli kılma, doğrulama değil, ihtimal mantığı ile ilgilidir. Ancak ihtimallerin çok olması hepsinin geçerli olması anlamına da gelmez. “Tahminin geçerliliğini sağlayan rakip yorumlar arasındaki çatışmadır (s.95).” Ricoeur, çatışmanın Popperci anlamda bir yanlışlama gibi işlediğini vurgulayarak tahminin geçerliliğinin metnin bilimsel bilgisini verdiğini öne sürer (s.95).

süreciyle değerlendiririz ve en son aşamada metnin anlamını kavramaya çalışırız. Bu diyalektik sayesinde işleyen yorum süreci de metnin anlamını kavramamıza olanak tanır.

⁶² Paul Ricoeur, metni bir yarı-birey olarak kabul eder ve bireysel olanın iletilemezliğine karşı çıkar. Böylece tahmin edilen şeyin limitlerinin belirlenmesi ve sınırlı olması, onun geçerliliği ile geçersizliğini de hesaba katmayı gerektirir (Ricoeur 2019:95). Ricoeur’ün bu konudaki tavrı Umberto Eco’nun metinleri okurken aşırı yorum hakkımızın olmadığını vurgulamasına (Eco 2019b:31) benzer bir tavır olması bakımından dikkate değerdir.

Tahmin ile anlamayı, açıklama ile de geçerli kılmayı eşleştiren Ricoeur'ün bir sonraki adımı ise olay-anlam diyalektiğine karşılık gelen bu iki kavramı olay-anlam diyalektiğini derinleştiren mânâ-referans diyalektiği incelemesi ile tekrar ele almaktır. Bu bağlamda referansın, “yalnızca ifade eden kişinin yöneldiği bir obje değil, ifadenin de yöneldiği fiilî gerçeklik olması ölçüsünde tam dışsallaşmasını dile getirdiğini (s.96)” tekrar hatırlatır. Nitekim yazılı ifadelerde referansın durumu karşılıklı konuşmadaki gibi olmayacaktır.

Ricoeur'ün bu konuda yapısalcılara hak verdiği görülmektedir. Fakat o, yapısalcı görüş gibi metnin kendine referansının metni kendine kapatmadığını aksine, okuma eylemi sayesinde potansiyelinin ortaya çıktığını belirterek itirazını dile getirir. Nitekim referansın olmaması, bir soyutlama gerektirir ve tam bir soyutlama ise ancak tasarlanmış bir dünya ile mümkün olabilir (s.96). Tasarlama bir eylem olarak ancak okuma edimi ile okur tarafından “metnin potansiyel görünür olmayan referanslarının muhayyel olarak aktüalize edilmesi (s.97)” ile gerçekleşebilir. Yani, metnin referansı geçici olarak askıya alınır ve okuma eylemi ile yeniden üretilir. Ricoeur, bu aşamayı da “kavrama” olarak tanımlamıştır.

Açıklamadan kavramaya geçiş de anlatıldıktan sonra Ricoeur, bu kez yapısalcılığa yönelik eleştirilerini Claude Levi Strauss ve Vladimir Propp üzerinden hareketle belirtir ve yapısalcılığı yorumlardan yalnızca birisi olarak kabul eder. Ricoeur'ün üzerinde durduğu diyalektik özellikleri bilinçli olarak ve mecburen görmezden gelmelerinin yapılan incelemelerde sorunlar doğuracağını örneklerle gösterir. Ricoeur'ün itirazları ve önerilerini kendi ifadeleri ile aşağıdaki gibi sıralayabiliriz:

- 1) “Metnin anlamı metnin arkasında değil, önündedir. Metnin anlamı gizli bir şey değil, ifşa edilmiş bir şeydir... Anlama, metnin referansınca açılan önermeler dünyasını kavramaya çalışır. Metni anlamak, anlamdan referansa akışını takip etmektir: Söylediği şeyden hakkında konuştuğu şeye akışını (s.104).”
- 2) “Yapı analizinin icra ettiği ara bulucu rol hem objektif yaklaşımın haklılığını hem de metne sübjektif yaklaşımın tashihini tesis eder. Anlamayı metnin altında yatan niyetin bir tür sezgiyle kavranması ile özdeşleştirmekten mutlak surette menedilmiş bulunuyoruz (s.104).”
- 3) “Metin mümkün bir dünyadan ve bu dünyada kendine mümkün bir yön verme tarzından söz eder. Bu dünyanın boyutlarını bütünüyle metin açar ve ifşa eder. Nasıl konuşulan dilin muadili görünür referans ise, yazılı dilin muadili de söylemdir. Söylem, zaten var olan şeyi gösterme ve ifşa etme fonksiyonunun ötesine geçer ve bir anlamda konuşulan dile bağlı görünür

referans fonksiyonunu aşar. Burada gösterme, aynı zamanda yeni bir varlık modu yaratmadır⁶³ (s.105).”

Kitabın sonuç bölümünde Paul Ricoeur, mesafeli tavır alma (kopma)⁶⁴ ve temellük kavramlarına tekrar dönerek önerisini sonuçlandırır. Buna göre metin, semantik özerkliği sayesinde yazardan uzaklaşır, aynı zamanda okur ile de arasında bir mesafe vardır. “Önceden yabancı olan şeyi kişinin keline ait kılması anlamında (s.109)” kullanılan temellük de bu mesafenin verimli bir şekilde kullanılmasına hizmet eder. Böylece bir yazarın niyetinden bağımsızlaşan metnin dünyası ya da ufku okurun ufku ile kesişme şansı elde eder.

Ricoeur ayrıca, bölümde tarihselci ve anti-tarihselci⁶⁵ yaklaşımların aşırı uçlarda hareket ettiğini belirterek kendisini iki uçtan farklı bir yerde konumlandırır. Her iki yaklaşımın da önemli tespitleri olduğunu da belirterek temellük kavramından ne anladığını daha detaylı olarak açıklamak ister ve bu bağlamda “temellük edilmiş olan nedir?” sorusunu sorarak aşağıdaki cevabı verir:

“Metnin arkasında gizlenmiş olduğu varsayılan yazarın niyeti değil; yazarı ve çağdaşı okurların paylaştığı tarihsel durum değil; bu orijinal okurların beklentileri veya hisleri değil; hatta kendilerini tarihsel ve kültürel fenomen olarak algılamaları da değil. Temellük edilmesi gereken şey bizzat metnin anlamıdır; dinamik bir tarzda metnin açtığı düşünce istikameti olarak kavranan anlamı. Başka bir deyişle, kendine mal edilmesi gereken, metnin referansını teşkil eden bir dünyayı ifşa etme gücünden başka hiçbir şey değildir. Bu şekilde yabancı psişle örtüşen Romantik idealden mümkün merteye uzaklaşırız. Eğer bize herhangi bir örtüşmeden söz edilecekse, bu örtüşme **bir başka egonun iç hayatıyla örtüşme değil, şeylere bakmanın mümkün bir**

⁶³ Sengün Meltem Acar Vanleene’nin *Paul Ricoeur’de Kendiliğe İlişkin Bir Sorgulama Olarak ‘Anlatısal Kimlik’ Sorunu* isimli doktora tezinde de gösterdiği gibi, kimliğin ve kimliğin anlaşılmasındaki kilit role sahip zaman sorununun ancak anlatısal olarak tematize edilerek gösterilebileceğini belirten (Vanleene Acar 2011:17) Ricoeur’ün yukarıdaki fikirlerinin kendi felsefesinin bütünü içinde önemli yere sahip olduğu söylenebilir. Anlatının insanın varoluşunda, zaman kavramının ortaya çıkışındaki, insanın yalnızca anlatarak var olabilmesinin önemini vurgulayan yaklaşımlardan yararlanmak, anlatı incelemelerinde kullanılan bir metottur. Klasik edebiyat için de bu yaklaşımın önemli katkılar vereceğini düşünmekteyiz.

⁶⁴ Burada Ricoeur’ün kopma ile kastettiğinin ne olduğunu tekrar hatırlamakta fayda vardır. Ona göre “kopma, nicel bir fenomen değildir; ihtiyaçlarımızın, ilgilerimizin ve kültürel yabancılaşmayı aşma gayretimizin dinamik muadilidir. Yazma ve okuma bu kültürel mücadelede gerçekleşir. Okuma, farmakondur, ‘ilaç/deva/çare’dir... Bu ilaçla metnin anlamı, kopmanın yabancılaşmasından kurtulur (s.57).”

⁶⁵ Bu iki kavramı edebi eleştiri ölçüsünde ele alırsak, birincisine Mehmet Fuat Köprülü’nün de faydalandığı sosyolojik ve tarihsel gerçekliklerin edebi eserlerde yansıdığını öne süren yaklaşımı veya Marksist edebiyat eleştirisinin ilk dönemlerini, ikincisine ise anti-tarihselci özellikler gösteren Yeni-eleştiri, biçimcilik, yapısalcılık gibi yöntemleri örnek olarak gösterebiliriz.

yolunun ifşasıyla örtüşme⁶⁶ olmalıdır – ki metnin gerçek referans gücü budur⁶⁷ (s.110).”

Ricoeur, böylece okurun metne kendisini yansıtmadığını, metinden “yeni oluş modu (s.112)” aldığını vurgulayarak teorisini neticelendirmiştir. Bu bağlamda söylem olarak dil önermesinden hareketle, olay-anlam diyalektiğinin muadili olan anlama-açıklama diyalektiğine kadar kat edilen yolda oluşan yorum teorisinin tez açısından iki önemli sonucuna değinmek isteriz.

Birincisi, Ricoeur’ün yorum teorisinde semiyotik ve semantik olarak iki kutup arasındaki diyalektiğin çıkış noktalarından birisinin “söylem olarak dil” olmasının “Söylemin Tematik Tarihi” başlıklı bölümde söylemin bir tanımı olamayacağını ve söylemin tarihinin de bizzat dilin tarihi olduğunu belirten önermemizin bir teyidi olarak değerlendirilebileceğidir. Nitekim Ricoeur’ün langue-parole ikiliğinin eksikliğine yönelik tespitleri ve bunlardan kaynaklı problemlere işaret ederek, olay-anlam diyalektiği, metafor-sembol, açıklama-anlama diyalektikleri ile çözümler önermesi de söylemin tarihini ele aldığımızda Platon’dan itibaren devam ettiğini belirttiğimiz sorunsala üretilen çözümler arasında yerini almaktadır. Bu bağlamda söylemin tarihinin dilin tarihi olduğu önermesinin yalnızca, tarihsel olarak değil semiyotik ve semantik kutuplaşması bağlamında da teyit edilmiş olduğunu belirtebiliriz.

İkinci sonuç ise, Ricoeur’ün üçlü mimesis teorisini daha iyi kavramanın yolunun anlama-açıklama diyalektiğini dikkate almaktan geçtiğini görmek olmuştur. Özellikle anlama, açıklama ve kavrama arasındaki ilişkiselliğin Mimesis-I, Mimesis-II ve Mimesis-III boyutlarında da işletildiği bir sonraki bölümde dikkate sunulacaktır.

Bununla birlikte, hatırlanacağı üzere olay-anlam diyalektiğine dönmemizin nedeni, fabul-sujet ikilisinin neden olduğu problemlerden kurtulmaktır. Böylece fabula-sujet

⁶⁶ Vurgu bize aittir.

⁶⁷ Bu açıklamalardaki psişeyle örtüşmeyi reddetme, metne ontolojik bir güç atfetme girişimi ve metnin yalnızca asıl muhataplarına değil, herkese açık ve nazır oluşunun vurgulanmasının özellikle klasik Türk edebiyatı çalışmaları için de önemli olduğunu düşünmekteyiz. Ricoeur, Hans-Georg Gadamer’e atıfta bulunarak “Aziz Pavlus’un mektupları bana, Romalıları, Galatyalılara, Konrintoslulara, Efeslilere olduğundan daha az hitap etmez (Ricoeur 2019:111)” diyerek, metni tarihsel olarak sınırlamayı, yazarından daha iyi anlaşılabilceğini iddia etmeyi, tüm yapılarının eksiksiz gösterilebileceği bir yapılar sistemi ile işlediğini savunmayı da şüpheli iddialar hâline getirmiş olur. Bu bağlamda biz de şu soruyu sorabiliriz: Fuzûlî’nin, Nizâmî’nin metinleri bize o dönemde yaşayanlardan neden daha az hitap etsin? Neden daha az veya daha çok anlayabilelim?

gibi iki büyük yapının yerine daha farklı bir noktadan işe başlamanın faydası kendisini göstermiş olmaktadır. Zira, olay-anlam diyalektiği gösterge ve cümleyi iki indirgenemez yapı olarak kabul ederek işe başlar. Söylem anında ne olup bittiğini de buradan hareketle değerlendiririz. Bu yaklaşımla hem söylemin dinamik bir süreç olması konusunda bir çelişki olmaz hem de fabula-sujet ⁶⁸gibi diyalektik ilişkilerinin ele alınmasına imkân vermeyecek kadar büyük yapılara olan bağımlılıktan kendimizi kurtamış oluruz.

3.6. Zaman ve Anlatı: Üçlü Mimesis Kuramı

Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı* isimli serisinde zaman paradoksunun çözölemeyeceği fakat, anlatı ile verimli hâle getirilebileceği ve bunun poetik bir çözüm olduğu önermelerinden yola çıkar. Yapısalcıların zaman ve anlatı arasında açtıkları boşluğu doldurma girişimi (Carr, Charles, ve Ricoeur 2003:167) olarak değerlendirilebilecek bu yaklaşımda zaman konusunda iki farklı geleneği karşı karşıya getirir. Augustineci olarak adlandırılabilir zamanın deneyimlenmesini dikkate alan yaklaşımların ve Aristotelesci olarak değerlendirilebilecek nesnel zaman yaklaşımlarının soruna tek başlarına bir çözüm getiremediklerini belirterek, beraber ele alınmak zorunda olduklarını vurgular. Ricoeur'e göre birincinin eksikliği kozmik zamanı açıklamakta yetersiz kalmasıdır. Yani, zamanın ne olduğu konusunda bir şey söylemez. İkincisi ise, deneyimlenen zaman hakkında bir tez üretmez.⁶⁹ Ricoeur, bu beraberliğin nasıl olacağını araştırmayı amaçlar (Acar Vanleene 2011:74) (Ricoeur 2016a:30) (Wood 2003:3).

⁶⁸ Bu noktada bir teşekkürü ifade etmek isteriz. Ricoeur'ün muthos ve mimesis ikilisini olay-anlam diyalektiğinin anlatı düzeyindeki eşdeğerleri gibi düşünürsek, fabula-sujet ile bir ilişki kurma ve bu ikili yerine ikâme etme şansı elde edebileceğimizi düşünmüştük. Tez öncesi hazırlık sürecinde bu fikri Doç. Dr.Sengün Meltem Acar Keskin'e ileterek yardım talebinde bulunmuştuk. Gelen cevapta muthos-mimesis ve olay-anlam diyalektiğinin benzer bir iç dinamiğe sahip olduğunu belirtmiş ancak, aradaki ilişkinin düşünsel olduğunu da akıldan çıkarmamak gerektiğine dair uyarıda bulunmuştu. Keskin'in bu ikazının haklılığı fabula ve sujet konusunda Culler'ın yukarıda vurguladığımız ikazları ile de birleşince bir ikâme etme fikrinden tamamen vazgeçtik. Böylece fabula-sujet yerine daha temel bir yapıdan hareket ederek olay-anlam diyalektiğini olması gerektiği gibi semiyotik ve semantik diyalektiği çerçevesinde değerlendirdik.

⁶⁹ Adrian Bardon da *Zaman Felsefesinin Kısa Tarihi* isimli kitabında bu konuya değinerek Aristoteles'in ve Augustinus'un zaman anlayışlarının eksikliklerine değinir. Bardon'un vardığı sonuçlar da Ricoeur'ün vurguladığı noktalara işaret etmektedir. Bu bağlamda Bardon, Aristoteles'in özellikle Zenon paradoksuna karşı ürettiği nesnel zaman argümanının etkili olduğunu ancak, geçmiş ve gelecek zamanı nasıl ayırt ettiğimize dair bir cevap üretmediğini vurgular. Augustinus için ise, zamanla ilgili söylediklerini "zamansal kavramların en başta nereden geldiğini açıklamaksızın" dayatmasını eleştirerek aslında yine, Augustinus'un zamana dair nesnel bir cevabının olmadığını konusunda Ricoeur ile aynı sonuca ulaşır (Bardon 2019:13-28).

Ricoeur'ün ilk adımı, Augustine'in *distentio animi* (zihnin yayılımı)⁷⁰ – *intentio animi* (zihnin yönelimi/toplanması) zıtlığı ile Aristoteles'in *muthos-mimesis* ikilisini karşı karşıya getirmek olmuştur. Bu bağlamda zamanın ancak anlatıya eklemelenmesi ile açıklanabileceğine dair temel tezini de böylece ifade etmiştir:

“Gerek anlatısal işlevin yapısal benzerliğinin gerekse her anlatısal yapının gerçeklik gerekliliğinin son hedefi insan deneyiminin zamansal deneyimidir. Her anlatısal yapının sergilediği dünya zamansal bir dünyadır hep... Zaman ancak anlatısal olarak eklemelendiği ölçüde insan zamanına dönüşür; buna karşılık olarak da anlatı ancak zamansal deneyimin özelliklerini gösterdiği ölçüde anlamlı hale gelir (Ricoeur 2016a:23).”

Ricouer, St. Augustine'in, geçmişin artık geçip gitmesi, geleceğin ise henüz olmaması ve şimdinin sürekli geçmişe doğru akıp gitmesinin bir paradoksa neden olduğuna dikkat çekmesine işaret eder. Buna göre Augustine, zamanı açıklamak için üçlü bir zaman kabulünden (geçmişin şimdisi-şimdinin şimdisi-geleceğin şimdisi)⁷¹ yola çıkarak deneyimlenen zamanın zihnin bir yayılımı olduğunu vurgular ve zamanı insan icadı olarak tanımlar. Zamanın akışı ise, tanrı için söz konusu olamaz. Augustine'in zamana yönelik bu tanımlama çabası, teolojik kabulleri ispata yönelik bir girişim olması nedeniyle zamanın başlangıcı konusu insanla sınırlı kalır. Ancak önerilen sistem, zamanın öncelik-sonralık ilişkisini de ortadan kaldırarak önemli bir çelişkiye de neden olur. Nitekim Ricoeur de bu noktaya itiraz ederek, Augustine'den zihnin yayılımı (*distentio animi*) kavramını ödünç alır ve eksikliği anlatı vasıtası ile gidermek ister. Bunun için de Aristoteles'in *muthos* ve *mimesis* ikilisini devreye sokar (Acar Vanleene 2011:83-84) (Bardon 2019:26) (Ricouer 2016a:47-70).

Ricoeur, zamanın yayılımının tam karşısına Aristoteles'in *muthos* (senaryolaştırma) kavramını yerleştirir. Bu aşamada *mimesis*in eylemin yaratıcı temsili/taklidi olması tanımından da faydalanarak *distentionun* yarattığı uyumsuzluğa karşı *muthosun* getirdiği uyumluluğu ele alır. Böylece tezinin en başından itibaren bahsettiği zamana dair aporiayı verimli hâle getirecek olan hamleyi yapmış olur. Zamanın dile getirilemez olan aporialarının anlatı vasıtası ile verimli hâle getirilmesi, bir önceki

⁷⁰ Zaman ve Anlatı çevirisinde “*animi*” kelimesi ruh olarak çevrilmiştir ancak, Augustinus'un zamanın mekânını bellek olarak görmesi nedeniyle Bardon ve Acar Vanleene'nin çevirilerine uyarak “*zihin*” çevirisini kabul ettik.

⁷¹ St. Augustinus zamanın varlığının kanıtı olarak ölçülebilmesini gösterir. Fakat şimdiye ait şimdinin ölçülmesinin ise mümkün olmamasının bir sorun teşkil ettiğini vurgular (St.Augustinus 2022:480-510)

bölümde söylem olarak dilin iletilemez olanı iletmeye yardımcı olması fikri ile uygunluğu da bu bağlamda dikkate değerdir.

“Yarattığımız olayörgülerinde zamana bağlı, belirsiz, biçimi olmayan ve hatta son aşamada ‘dil-siz’ [sesi olmayan] diyebileceğimiz deneyimimizi yeniden biçimlendirmemizin ayrıcalıklı yolunu görüyorum (Ricoeur 2016a:18).”

Ricoeur’ün anlatı teorisini değerlendiren David Wood da zamanın anlatı ile eklemlenmesi sayesinde aporaların çözülemeyeceğine işaret eder. Ne var ki nesnel zaman ve deneyimlenen zamanın neden olduğu aporalar, anlatının bir köprü görevi görmesi ile verimli hâle getirilebilir. Aporanın verimli hâle gelmesi ise bir sınır koyma, limitleme⁷² işlemi olarak değerlendirilebilir (Wood 2003:5). Ricoeur de böyle bir hamlede bulunmuştur. Bu noktada mitlerin çözümlerini örnek olarak gösterebiliriz. Birçok mit aklın almadığı konulara açıklama getirirken, ilk bakışta sıkı gibi görünen ve oldukça sınırlayıcı bir çözüm önerir. Ancak bu limitleme işlemi, belki de o zaman dilimi için bir aporia olan -daha sonra çözülebilecek olsa bile- bir konunun verimli hâle getirilmesine ve insanın buradan elde ettiği geçici çözümlerle ilerlemesine olanak tanır.

Ricoeur, senaryolaştırma ile zamansallığı karşı karşıya getirerek anlatının yaşamla olan ilişkisine de işaret etmiş ve aynı zamanda heterojen öğelerin sentezi olarak ele alınan senaryolaştırmanın eksik olan yönünü de tekmil etmiş olmaktadır. Ancak bu noktada belirtilmesi gereken önemli bir durum söz konusudur. Yaşam ve anlatı arasındaki bağlantı bir zıtlıktan değil, anlatı ve zamanın eklemlenmesi ile mümkün olmaktadır. Bu eklemlenme de senaryolaştırmanın işlevlerinden⁷³ birisi olan ardı sıra gelme ve bir bütün oluşturma arasındaki rekabet ile oluşur. Ardışık olayların bir bütün içinde birleştirilmesi ile de senaryolaştırmanın zamanla ilişkisi açığa çıkar. Böylece St. Augustine’de gördüğümüz, zamanın neden olduğu uyumsuzluk, senaryolaştırma ile uyumluluk içinde bir uyumsuzluğa dönüşür. Tüm bu olup bitenler

⁷² Matematikteki “sonlu bir dizinin sonsuz sayıdaki sonlu diziye bölünebilmesini” çelişkiye düşmeden açıklamaya yarayan limit işlemi ile Ricoeur’ün anlatıya verdiği görev ve limitlendirme, muthos ile düzenleme oldukça benzerdir. Nitekim Bardon’un Aristoteles’in Zenon’un paradoksuna verdiği cevabın limit işlemi ile yakın bir işleve sahip olduğuna dikkat çekmesi de bu bağlamda önem arz eder. (Bardon 2019:17) Zira Ricoeur, anlatı için Aristoteles’in muthos kavramını seçmiş ve bunun düzenleme ve sınırlamaya dair özelliklerini distentionun tam karşısına yerleştirmiştir.

⁷³ Ricoeur’e göre senaryolaştırmanın heterojen öğeleri birleştirme bağlamında üç işlevi vardır:

- 1) Farklı ve çok sayıdaki öğelerin birlik oluşturmak üzere birleşimi
- 2) Uyumluluğun uyumsuzluğa olan üstünlüğünden kaynaklanan birleşim
- 3) Ardı sıra gelme ve bir bütün oluşturma arasındaki rekabet (Ricoeur 2003:22)

ise, okur veya dinleyicide tamamlanır. Senaryolaştırmanın tamamlanması için de Ricoeur bu kez Aristoteles'in mimesis kavramına başvurur (Acar Vanleene 2011:96) (Ricoeur 2003:21-23).

3.6.1. Üçlü Mimesis

Ricoeur'e göre senaryolaştırmadaki uyum, "tamamlanmışlık", "bütünlük" ve "uygun büyüklüğe sahip olma" (Ricoeur 2016a:84) ile tamamlanan üçlü bir uyumluluktur. Acar Vanleene de senaryolaştırmanın Aristoteles'in Poetika'sından alındığına dikkat çeker ve bu kavrama dair uyumun, "kopuş ve birleşmeyi ifade eden mimesis"⁷⁴ (Acar Vanleene 2011:98)" kavramından hareketle ele alınabileceğini vurgular. Nitekim Ricoeur de mimesisin üçlü yapısını oluştururken kalkış noktası, kopma noktası ve varış noktası olarak bir döngü oluşturur (Ricoeur 2016a:109). Ricoeur, böylece anlama ve açıklama diyalektiğinde anlama, açıklama ve kavrama olarak gördüğümüz yapının mimesis ile anlatı üzerinde nasıl uygulanabileceğinin de bir örneğini sunmuş olmaktadır.

Ricoeur'ün üçlü mimesis döngüsünde anlatının yaşamdaki kökeninden hareket ederek başlayan süreç, olayörgüleştirmenin vasıtasıyla okurda tamamlanır. Anlamlandırmaya dair bu yorumsal çember, aynı zamanda metnin ufku ile okurun ufku arasındaki kesişimlerin de bir araştırmasıdır. Bu çemberin ilk aşaması ise bir ön-anlamlandırma süreci olan Mimesis-I aşamasıdır. Ricoeur'e göre bu aşamayı gerçek dünyadaki eylem dünyasının kavramsal yapıları, sembolik kaynakları ve zamansallığı oluşturur. Bir olay örgüsünü anlamak için dünyaya dair bir ön-anlamlandırma yeteneğimizin olması gerekir. Nitekim bu yetenek olmadan metne bir anlam vermek de anlamak da mümkün olmayacaktır.

"Mimesis-I'in anlamının ne olduğu bütün zenginliğiyle görülebilmektedir: Eylemi taklit etmek ya da temsil etmek, her şeyden önce, insan eyleminin kendi anlamsal yapısı, kendi simgeselliği ve kendi zamansal yapısı içinde ne olduğunu önceden kavramak demektir. Senaryolaştırma ve buna bağlı olarak da metinsel ve yazınsal mimesis düzeni şairde ve okurunda ortak olarak bulunan bir ön-kavrayış üstünde kurulur (Ricoeur 2016a:127)."

Bu bağlamda bizim metinleri anlamak için metinlerdeki eylemlerin kavramsal ağlarına yani, eylemin ne olduğu, eylemin amacının ne olduğu, eylemi kimin yaptığı,

⁷⁴ Ricoeur için mimesis kavramının Platoncu anlamda bir taklit olmadığını, Aristoteles'in eylemin taklidi yaklaşıma yakın olduğunu ifade etmek önem arz etmektedir. Daha da önemlisi hem mythos (senaryolaştırma) hem de mimesis kavramlarının "yapılar olarak değil, işlemler olarak" ele alınması gerektiğini vurgular (Ricoeur 2016a:74).

nasıl ve hangi güdüyle yapıldığı, eylemin başkalarıyla olan ilişkilerine dair ön-kavrama yeteneğine sahip olmamız gerekir. Ayrıca o eylemin ifade edildiği dildeki cümle yapıları ve kompozisyon kurallarını da bilmek önem arz eder. Bununla birlikte bu eylemlere anlam yükleyebilmemiz için bu eylemlerin sembolik kavram ağları hakkında da aşinalığımızın olması bir zorunluluktur. Çünkü semboller, deneyimlerimize eklenerek⁷⁵ onların iletilebilir olmasında oldukça önemli rol oynarlar (Ricoeur 2016a:111-120).

Eylemin zamansallığı ile ilgili ön-kavrayış ise, Ricoeur'ün Aristoteles'in kuramında eksik gördüğü yönü kapatmak üzere eklenmiştir. Bu eksiklik, Augustine'in incelediği deneyimlenen zamandır. Burada Heidegger'den ödünç alınan zaman içindelik kavramına dikkat çekilmiştir. Zamanın çizgisel yani, ardışık olarak dizilmesinden başka bir zaman olan, deneyimlenen zamana dair bizim bildiklerimiz söz konusu edilmektedir (Ricoeur 2016a:121-127). Örneğin, mesnevilerdeki zaman kullanımında sık sık gördüğümüz yaz, kış ve bahar dizilimi gündelik yaşamda da bildiğimiz bir sıralamadır ancak, bunun anlamlandırılırken kahramanın ruh hâli ile eşleşmesini düşünmemiz ve bu beraberlik ile birlikte anlamlandırma yapmamız zaman içindelik ilişkisi ile beraber ele alınabilir.

Mimesis-I'in altında yatan mantığı daha iyi anlamak için, Ricoeur'ün *Yorum Teorisi* kitabındaki “metnin semantik otonomisini olay ile anlam diyalektiği yönetir (Ricoeur 2019:39)” ifadesinden hareket etmek,⁷⁶ Mimesis-I'in bu anlamda temellendiği noktayı daha anlaşılır kılmaya yardımcı olur. Ricoeur, olay-anlam diyalektiğini yazıda ele alırken bu zıtlığı metafor ve sembol diyalektiği ile derinleştirmişti. Yukarıda ilgili bölümde de ele alındığı üzere Ricoeur, metaforu semantik bir icat olarak ele alır ve sembolleri, “linguistik/semantik olan” ve “linguistik/semantik olmayan” şeklinde iki kategoriye ayırarak çifte anlam yapısına sahip olduklarını vurgular (s.70).

Mimesis-I aşaması ise eylemin taklidi olarak değerlendirildiğinde eylemin semantik yönü, olay-anlam diyalektiğindeki mikro yapının makro yapıdaki hâlini; eylemin

⁷⁵ Ricoeur, sembolün kavramsal ağı hakkında Clifford Geertz'e başvurur: “Clifford Geertz'in deyişiyle, ‘kültür herkese aittir, çünkü anlam herkese aittir.’ Ben de bu ilk tanımlamayı bilinçli olarak benimsiyorum: Çünkü bu tanımlama simgeselliğin insanın zihninde olmadığını, eylemi yönlendirecek ruhsal bir işlem olmadığını ama eylemin içine yerleşmiş ve toplumsal oyunun öbür oyuncular tarafından eylemin üstünde çözülebilen bir anlam olduğunu çok iyi belirtir (Ricoeur 2016a:117).”

⁷⁶ Ricoeur, için olay-anlam diyalektiğinin derin yapısında metafor-sembol diyalektiği işler.

sembolik ağı ise semantik olanla yaşam arasındaki ilişkiyi sağlayan hem linguistik yönü olan hem de linguistik yönü olmayan sembolün makro yapısını; eylemin zamansallığı ise bunların dile getirilebilmesinin imkânlarını açıklar. Ricoeur'e göre olayörgüsü eylemin taklidi ise, bunun ön yetenek olarak gerektirdiği şey "eylemi yapı özellikleri ile kavrayabilme yeteneğidir." Ayrıca eylemin etrafında kümelenen anlamsal düzeni kavramak için bu anlamın sembolik dolayımına da aşına olmak gereklidir. Sembolik olarak eklemlenen şeyler ise deneyimlenen zamana ait zamansal özellikler taşırlar (s.112).⁷⁷

Mimesis döngüsünün ikinci aşaması, Mimesis-II olarak adlandırılmıştır. Anlama ve açıklama diyalektiğinde açıklamanın iki anlama modunun arasında bir aracı olması gibi Mimesis-II de Mimesis-I ve Mimesis-III arasındaki aracı rolü üstlenir.⁷⁸ Mimesis-II'den Mimesis-III'e doğru giden yolda anlatının objektif anlamını anlamamız, dolayım işlevi sayesinde mümkün olmaktadır. Bu dolayım işlevi ise, biçimlendirmenin dinamik özelliği ile mümkündür (Ricoeur 2016a:129).

Ricoeur, Mimesis-II ile –mış gibinin alanının açıldığını vurgulayarak, metnin dolayımına ve bu dinamik sürecin biçimlendirme işlevine dikkat çeker, Mimesis-II'yi Aristoteles'in senaryolaştırma (muthos) kavramı ile eşleştirir. Senaryolaştırmanın biçimlendirici ve düzenleyici görevinin dolayımı ile Mimesis-I'den Mimesis-III'e bir hareket söz konusu olabilmektedir. Ön-biçimlendirme sürecinde yer alan, eylemin semantik yönü, sembolik kavram ağı ve zamansal özellikleri Mimesis-II ile bir biçime kavuşarak, yeniden biçimlendirilme imkânı elde eder ve metnin dünyası okurun dünyasına açılmış olur.

Bu noktada Mimesis-II'nin yapısalıcı yöntemle bir benzerlik teşkil ettiği düşünülebilir. Nitekim anlatıbilim uzmanı Michael Scheffel de (2013) Ricoeur'ün

⁷⁷ Mimesis-I'in bize sağladığı en önemli avantajlardan birisi, söylemin öyküyü üretme sürecine dair dikkate değer varsayımlar önermesidir. Böylece Jonathan Culler'ın söylem öyküyü üretir yaklaşımının tek boyutluluğundan da kendimizi kurtarmış oluruz. Fakat iş sadece burada bitmez ve bu tavır, metnin daha fazla anlama açılan metnin dünyasından okurun dünyasına doğru giden yönünü ve anlam yelpazesini de ele almaya imkân verir. Bu sayede de Genette'in kullandığı öykünün söylemde oluşturulmasından hareket eden yaklaşımın bilimsel avantajını da devre dışı bırakmamış oluruz. Nitekim Ricoeur'ün Mimesis-II aşamasındaki değerlendirmelerinin de bu bağlamda yapıldığı tespit edilebilmektedir.

⁷⁸ Mimesis döngüsünün anlama ve açıklama diyalektiği ile olan işlevsel benzerliğini anlamak için Ricoeur'ün ifadelerini hatırlatmak isteriz.: "Anlama, hangi söylem olayının söylemin ifadesine tekabül ettiğini okumaktır ve açıklama, hangi sözel ve tekstüel özerkliğin söylemin objektif anlamına tekabül ettiğini okumaktır. Dolayısıyla okumanın diyalektik yapısı, söylemin diyalektik yapısına tekabül eder (Ricoeur 2019:87)."

Mimesis II düzeyinin, Tzvetan Todorov'un "söylem" önermesine karşılık geldiğine dikkat çeker (pr.19-21). Ancak Ricoeur'ün kurmaca teriminden bilinçli olarak kaçınması, Todorov ve Genette gibi araştırmacılardan farklı olarak anlatının göndergesel boyutunu da dikkate almasının oldukça önemli ve ayırt edici bir özellik olarak zikredilmesi önem arz etmektedir.

Ricoeur, yapısalcı gelenekte anlatının ve tarihin gerçek olma ile ilgili iddialarının dikkate alınmamasına işaret etmiş ve kendisi bu konuya özellikle önem vermiştir. Zira ona göre anlatı söyleminin iki büyük sınıfı söz konusudur: edebiyat ve tarih. Yapısalcı gelenek metni kendine dönüşlü ve göndergesiz kabul ettiği için yalnızca ortak yapılarla ilgilenir. Bu nedenle kurmacanın gerçek olmaması ve tarihin gerçeklik iddiasını böyle bir yaklaşımda ele almak imkânı da ortadan kalkar. Ricoeur ise, kurmaca anlatıyı tarihsel anlatının karşıtı olarak ele almıştır (Ricoeur 2016a:128).

Mimesis-II'yi senaryolaştırma ile değerlendiren Ricoeur, bu kavrama zamansal özellikleri ekleyerek ikmal etmek istediğini de belirtir. Böylece eylem ve sembol ağına yaptığı zamansal düzenlemenin biçimlendirici boyutta da bir paralelini oluşturur. Bu aşamada Ricoeur, anlatıda iki zamansal boyut tespit eder: Kronolojik boyut ve kronolojik olmayan boyut. Zamansal boyutlardan birincisi anlatıda zamanın okunun işleyişidir ve zamanın geri döndürülemez yönüne işaret eder. Örneğin, biz bir anlatıyı takip ederken, "ya sonra?" sorusunu sorarken bu zamansal boyut ile ilişki kurarız. Kronolojik olmayan boyut ise, kronolojik olan boyutu anlamlandırmamıza, ters çevirebilmemize işaret eder. Böylece biçimlendirme ile çizgisel zamandaki olayların anlamlı bütünlüğü sağlanmış olmaktadır (Acar Vanleene, 2011:98) (Ricoeur 2003:22) (Ricoeur 2016a:131).

Ricoeur, senaryolaştırmanın zamanın kronolojik olmayan boyutuna bir diğer katkısını anlatı içindeki ara olayların belirsiz dizilişine karşı bir son nokta duygusu (anlamı) vermesi olarak belirtir. Bu bağlamda zamanın yeni bir niteliğine ulaşabileceğimizi vurgular:

"Anlatılan öykünün yeniden ele alınması (bir bütünlük olarak, bitiş biçiminin etkisiyle yönlendirilir) şu bilinen zamanın oku eğretilmesine göre geçmişten geleceğe akan zaman tasarımına karşı bir seçenek oluşturur.⁷⁹ Sanki yeniden-

⁷⁹ Paul Ricoeur'ün zamanın okunun dışında, akan zamana karşı bir seçenek oluşturduğunu en iyi geleneksel anlatılarda ve halk anlatılarında yeniden anlatılan öykülerde tespit edebileceğimizi belirtir.

derleme eylemi zamanın doğal denilen düzenini ters yüz ediyormuş gibidir. Sonucu başlangıcın içinde, başlangıcı da sonun içinde okuyarak, zamanın kendisini de ters yönde okumayı öğrenmiş oluruz: Bu, bir eylemin akışındaki başlangıç koşullarının bitişteki sonuç bölümünde özetlenmesi gibidir (Ricoeur 2016a:133).”

Senaryolaştırma ile ortaya çıkan biçimlendirme ve zamansal ilişkilerin neticesinde *distentio-intentio* zıtlığının neden olduğu paradoks, poetik olarak verimli hâle getirilmiş olur. Ancak bu verimliliğin ortaya çıkabilmesi anlatının izlenebilirlik niteliğinin bir alıcı tarafından alımlanması olmadan mümkün değildir. Bu noktada Ricoeur, *Mimesis-III* aşamasına dikkat çeker. Bununla birlikte *Mimesis-II*’nin *Mimesis-III*’e bağlanmasını sağlayan ve “biçimlendirici edimin belirgin nitelikleri olan şemalaştırma⁸⁰ ve geleneksellik (Ricoeur 2016a:134)” kavramlarını ele alarak anlatının zaman ile olan bağlantısının *Mimesis-II* düzeyinde daha da arttığına dikkat çeker (Ricoeur 2016a:138).

Anlatının zamanla bağlantısının artması ve zenginleşmesi, gelenek ile şemalaştırma arasındaki ilişki ile mümkün olmaktadır. Kant’ın üretici hayal gücü kavramını dikkate alan Ricoeur, bu kavramın sosyal, tarihsel bölümlenmeyi dikkate almamasını eleştirir. Şemalaştırmanın, yenilik ve tortulaşma diyalektiği ile işleyen “gelenek’in özelliklerini taşıyan tarih içinde oluştuğunu” belirtir (Ricoeur 2016a:135) (Vanhoozer 2003:39). Buna göre biçimsel özellikler, türsel özellikler ve tek tek eserler bir tortulaşma meydana getirirken yenilik de temelini buradan alır. Herhangi bir yenilik ayağını tortulaşmış biçimlere, türlere ve yeni eserle dayamadan ortaya

“...öyküyü izlemek demek, beklenmedik olayları ya da buluşları bir bütün olarak ele ele alınan bağlı anlamın tanınması içine kapamaktan çok, kendileri de iyi bilinen yan öyküleri söz konusu sonuca ulaştıran öğeler olarak kavramak demektir. Bu kavrayıştan da zamanın yeni bir niteliği doğacaktır (Ricoeur 2016a:133).”

Ricoeur’ün yukarıdaki ifadelerinden hareketle, yeniden yazımlarla ve klişeleşmiş yan öykülerle oluşturulan, geleneksel bir edebiyatın genellikle iddia edildiği gibi yalnızca hâlihazırdaki söylemi onaylamanın dışında onun altını da oyarak, yeniden inşa etmeye imkân verdiği de öne sürülebilir. Nitekim hem söylemin yapısında gördüğümüz kopma ve temellük arasındaki diyalektik hem de *Mimesis-II*’den *Mimesis-III*’e geçişte önem kazanan yenilik ve tortulaşma arasındaki gerilimin işlevsel yönünü de dikkate aldığımızda öne sürülen bu iddia teorik zeminde daha güçlü hâle gelmektedir. Uygulamadaki geçerliliği ise metinleri karşılaştırdığımızda test edilmiş olacaktır.

⁸⁰ Ricoeur, Kant’ın şemalaştırma kavramının yalnızca görsel bir düzenleme ve imgelere yönelik olmasına işaret ederek Kant’ın yarım kalmış projesini tamamlamak istemiş, bu projeye linguistik ve edebi bir temel vermeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda Ricoeur’e göre insan zamanının biçimlerini yalnızca anlatı söylemi oluşturabilir. Tıpkı resim yapmanın gerçekliğin görsel temsili olması ile uzamı biçimlendirmesi gibi, anlatı da realitenin sözel temsili olarak zamanı biçimlendirir (Vanhoozer 2003:37). Kant’a yapılan bu katkı ile mekân (uzam) ve zamanın nesnel olarak birlikteliği konusunda çelişkiye düşmeden deneyim zamanından bahsetme imkânı ortaya çıkmaktadır.

çıkamaz. Üretici hayal gücü, bu sebeple gelenekle ilişkili olmadığı durumlarda o geleneğe sahip toplumla iletişime geçemez (Vanhoozer 2003:39).

Böylece gelenek sayesinde anlatı canlı bir tarihe sahip olmakta, Kant'ın şemalaştırma ve üretici hayal gücüne yönelik tespitlerine linguistik bir temel de eklenmiş olmaktadır (Vanhoozer 2003:39). Aynı zamanda mimesis döngüsünün biçimlendirici boyutu olan Mimesis-II'nin zamansal özellikleri yalnızca kendi üstüne kapanmamakta ve açık bir yapıya kavuşarak Mimesis-III ile yeniden biçimlendirilmeye de uygun hâle gelmektedir.

Mimesis döngüsünün son aşaması Mimesis-III ise, metnin ufku ile okurun ufkunun kesiştiği noktadır (Ricoeur 2016a:138). Mimesis-II aşamasının son bölümünde bahsedilen geleneksellik ve yeniliğin gerilimi, Mimesis-III'te yazma ve okuma işlemselliği hâline gelir (Ricoeur 2016a:147). Ricoeur'ün yorum teorisinde yazma ve okuma arasındaki diyalektiğin burada tekrar devreye girdiğini görmekteyiz. Paul Ricoeur, “yazılı söylemi nasıl anlamlı kılarız?” sorusuna cevap ararken takip ettiği temel yolu izlemektedir. Mesafeli tavır alma(kopma) ve temellük kavramları arasındaki ilişkisellik Mimesis-II ve Mimesis-III arasında da etkili olarak değerlendirilmiştir. Bu noktada tıpkı yazının potansiyel işlevlerinin açığa çıkmasında okuma eyleminin gerekmesi gibi, Mimesis-II'nin biçimlendirme işlevinin tamamlanabilmesi için de Mimesis-III'ün, yani okuma ediminin gerçekleşmesi döngünün tamamlanabilmesi için bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır.

“Bir yandan, edinilmiş paradigmlar okurun beklentilerini yapılandırıp onun anlatılan öykü tarafından örneklendirilmiş biçimsel kuralı, türü ya da tipi tanımasına yardımcı olurlar. Metin ile okuru arasındaki buluşma için gereken yönlendirici çizgileri sağlarlar. Kısacası, öykünün kendini okunabilir kılma yeteneğini düzenleyenler onlardır. Öte yandan da okuma edimi anlatının biçimlenişine eşlik eder ve onun izlenebilme yeteneğini gerçekleştirir. Bir öyküyü izlemek, onu okuma olarak gerçekleştirmek demektir (Ricoeur 2016a:147).”

Özetle diyebiliriz ki Ricoeur, mimesis döngüsünü çemberleri üst üste binerek kıvrılan bir sonsuz spiral olarak ele alır ve döngünün kısır olmadığını, üretici olduğunu vurgular (Ricoeur 2016a:140). Bu bağlamda kalkış noktası olan Mimesis-I'den başlayan hareket, “eylemin semantiğinden biçimlendirilmesine, biçimlendirmeden okuyana ve okuyanda gerçekleştirdiği dönüşümle tekrar, farklı

olarak eylemin semantik yapısına giden bir döngü (Acar Vanleene 2011:110)”
şeklinde varış noktası olan Mimesis-III’te tamamlanır.





4. TERCEME VE SÖYLEM

Fuzûlî'ye kadar yazılan Leylâ ve Mecnûn mesnevilerini Fuzûlî'nin eserini merkeze alarak incelemeyi amaçlayan bu tezde, söz konusu metinlere uygun bir anlatı inceleme yöntemini de işe koşturmak önem arz etmektedir. Hiç şüphesiz, bugüne kadar karşılaştırmalı veya tek bir metne odaklanılarak yapılan birçok çalışmada önemli tespitler ve sonuçlar ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte edebiyat incelemelerinde kullanılan teorilerin sürekli yenilendiği de bilinen bir gerçektir. Bu sebeple uygulamak istediğimiz inceleme yönteminin alt yapısını oluşturabilmek için geleneğe ait kavramları eleştirerek güncel ve uygun metotlarla araştırma konusu etmeyi amaçladık. Bu amaç doğrultusunda da “terceme”yi bir metin üretim yöntemi olarak kabul ettik ve bu yöntemle üretilen metni ise anlatı üst söyleminin altında bir söylem türü olarak değerlendirdik. Böyle bir tercihin dayandığı temel nokta ise yeniden yazımlar olan mesneviler için önem arz eden “terceme ve te'lîf” kavramları etrafında tezkireler bağlamında yaptığımız taramalarda elde ettiğimiz sonuçlar oldu. Nitekim aşağıda daha detaylı olarak ele alınacağı üzere söz konusu kavramların değerlendirilmesinde dönemin koşulları dolayısıyla doğal olarak linguistik bir temelden hareket edilmemesinin yarattığı eksiklikleri bulunmaktadır. Terceme kavramının temellüğü ile bu soruna bir çözüm yolu bulmayı hedefledik.

Bir önceki bölümde de söylem ve anlatı söylemi başlıklarındaki sorunları sıralarken, Paul Ricoeur'ün söylem tanımından ve yorum teorisinden faydalanarak çözümler üretebileceğimizi ifade etmeye çalışmıştık. Bir anlatı incelemesi yapabilmek için eldeki metni tanımlama, okur, yazar ve metin arasındaki ilişkiselliği anlama gerekliliği ise bizi doğrudan Ricoeur'ün yorum teorisi ve üçlü mimesis kuramlarına götürmüştü. Tam da bu noktada özellikle, metinle kast edilenin ne olduğuna dair bir sorunun önemi kendisini göstermektedir.⁸¹ Özellikle klasik Türk edebiyatında üretilen metinlerde terceme, te'lîf, şerh gibi yöntemlerin iç içe geçmişliği ve modern dönemde yapılan araştırmalarda ise daha çok filolojik temelli çalışmaların yapılması (Demircioğlu 2016:102) gibi etkenleri dikkate aldığımızda edebi incelemede metnin yerinin ne olduğu, okur, yazar, gelenek gibi kavramlarla ilişkisi yeterince ele alınamamaktadır. Teorik bölümdeki temel amacımız bir inceleme yöntemi önermek

⁸¹ Metni tanımlamak ile metnin yapısal özelliklerinin ve biçimsel yönlerinin dışında, “metin bir yazara mı aittir?”, “metin okurun malı mıdır ya da geleneğin ürünü mü?”, “metin bir söylem midir?” gibi soruların sorulmasına dikkat çektik. Bu soruların metni nasıl anlarız ve açıklarız gibi sorunsallarla ilişkisi olduğu da açıktır.

olduğu için ele almak istediğimiz metinlerin sınırlarını da tespit etme ihtiyacı kendisini göstermektedir. Bu işlem için ise hareket noktası olarak te'lif ve terceme gibi kavramlara yüklenen anlamları sorgulayarak işe başlamanız önemliydi. Çünkü Tanzimat dönemindeki klasikler tartışmasından⁸² itibaren kendisini gelenekten farklı şekilde göstermeye başlayan yerlilik, orijinallik, taklit gibi kavramlar (Paker 2006) araştırmacıların metinlere olan bakışlarını ve onları bilimsel inceleme nesnesi yapma şekillerini önemli ölçüde etkilemiştir. Demircioğlu'nun da ifade ettiği gibi Tanzimat döneminde klasik *imitatio*'dan *translatio*'ya doğru bir kayma olduğu anlaşılmaktadır.⁸³ Edebi üretim hakkındaki tartışmalara dikkat edildiğinde edebi metinlerin romantizm etkisi ile beraber birey kaynaklı olarak ele alınmaya başlandığı ve bir eserin çevirisi yapıldığında çevirinin aynı etkiyi gösterip gösteremeyeceği, “tam çeviri” ideali gibi fikirlerin gündeme geldiği tespit edilmektedir⁸⁴ (Demircioğlu 2016:140). Bununla birlikte, yapılan tartışmaların kişisel polemiklere dönüştüğünü ve edebiyat eleştirisinin olumsuz yönde etkilendiğini de belirtmek önem arz etmektedir. İlber Ortaylı da *Tanzimat Adamı ve Tanzimat Toplumu* isimli yazısında Tanzimat tipinin toplumumuzda yeni ufuklar aramaya başlayan insanın ilk örneği⁸⁵ olarak kabul edilmesi gerektiğini belirttikten sonra (Ortaylı 2019:436) bu dönemin aydın tipinin ürettiği edebiyatın eksikliğine de değinir:

⁸² Tartışma, Ahmed Midhat'ın klasikler devrine henüz girilmediği için hiç olmazsa Avrupa klasiklerinin çevrilmesi gerektiği yönündeki önerisine, Ahmed Cevdet başta olmak üzere Cenap Şahabeddin, Necip Âsım, Ahmed Rasim, Hüseyin Dâniş, Sait Bey gibi birçok ismin katılmasıyla başlamıştır. Çevirinin yetkinliği, anlaşılabilirliği gibi, daha önce edebiyatımızda bulunmayan eserlerin taklit veya tanzir edilip edilemeyeceği gibi konular gündeme gelmiştir (Koç, 2006, s.274). Paker'e göre de çeviriye bakıştaki değişiklik bu tartışma ile ilk kez takip edilebilmektedir. (Paker, 2006).

⁸³ Bu noktada Tanzimat devrinin önemli bir değişime neden olduğunu kabul etmekle birlikte Kayahan Özgül'ün fermanın ilan edildiği tarihi bir ‘mucize günü’ olarak ele almanın oldukça sorunlu olduğu uyarısını da dikkate almak gereklidir. “Şiir, Tanzimat ilan olduğu için yenileşmeye başlamaz; adına Tanzimat şiiri dedikleri ve sonu belli ise de başını tayin etmenin bu kadar kolay olmaması gereken süreç, zannedilenden bir asır evvel başlar ve metamorfozunu ancak 19.asrın son yarısında tamamlanır (Özgül 2007:625).” Orhan Okay da benzeri bir görüş öne sürer: “Tanzimat edebiyatı denilen dönemin siyasi Tanzimat'la ilgisi her ikisinin de esasta Batı'ya yönelmek olan yenileşme teşebbüsleri içinde olmasıdır. Bunun dışında siyasi Tanzimat'ın edebiyatla bir ilişkisi yoktur. Edebiyatta Batı tesirinin ilk izlerinin, 1839'da ilan edilmiş Tanzimat'tan yirmi yıl kadar sonra bulunduğu kabul edilmektedir (Okay 2007:53).”

⁸⁴ Tercümenin uygunluğu ve metni yansıtmaması sorunu antik dönemlerden itibaren önemli bir konu olarak gündemde kalmıştır. Ancak Tanzimat sonrası dönem, bireysel yaratım fikrine verilen önem ile antik ve klasik dönemlerden ayrılmaktadır. Bu nedenle her ne kadar aynı döngüsel düşünce yapısına neden olsa da Tanzimat'la ayrılmaya başlayan kavramların alımlanmasında klâsik dönemden farklılıklar olduğunu gözden kaçırmamak gereklidir.

⁸⁵ Ortaylı, yazısında haklı olarak söz konusu ettiği tipin oluşumunda geleneğin de etkisi olduğunu reddetmemekte ancak, kendini eleştirerek hareket eden bir insan tipinin bu dönemin ayırt edici bir özelliği olduğunu vurgulamaktadır (Ortaylı 2019:436).

“...bu edebiyatın bir eksikliği vardı; filolojik bir bilgiye dayanan edebiyat tarihi çalışmaları oldukça yetersizdi ve hatta yayınlanan eski metinler bile böyle bir yeteneğin henüz yerleşmediğini gösteriyordu. Edebiyatın böyle bir ortamdaki en büyük eksikliği de kuşkusuz edebiyat eleştirisi alanında duyuldu. Tanzimat döneminin edebiyat eleştirileri çok kere bir polemığe ve ardından Bâb-ı Âli’deki sürtüşmelere döndü.” ... “Tanzimat edebiyatı Avrupa edebiyatından çeviriyle başladı. Bu romanı, hikâyeyi, şiiri ve giderek tarihçiliğe ait eserleri kapsadı; ama eleştiriye ve Avrupa düşüncesinin örnek olabilecek ciddi edebiyat tarihine ait araştırmaları, çeviri listesinin dışında kaldı. Bu dışlama bugün de süregidiyor (Ortaylı 2019:447).”

Ortaylı’nın döneme dair tespitini destekleyen dikkate değer örneklerden birisini de klasikler tartışmasının iki önemli isminin yazışmalarıdır. Klasiklerin çevrilmesi ve özetle aktarılmasından yana tavır alan ve taklitten tahkike⁸⁶ bir yol ile kendi klasiklerini üretmenin mümkün olduğunu düşünen Ahmed Midhat Efendi ve ona itiraz ile cevap veren Sait Bey’in münakaşasının argüman üretmek yerine kişiliğe saldırı⁸⁷ ile devam etmesi oldukça tipik bir örnektir. Örneğin, Sait Bey’in alay ederek yazdığı,

“Hüseyin Dâniş ile böyle desek pek lâyük

Şüd be-lafz-ı klâsik Midhat Edendi âşık”

beytine kızan Midhat Efendi, düelloları örnek göstererek Sait Bey’i alenen tehdit etmiştir (Kaplan 1993:177). Kolaylıkla tahmin edilebileceği üzere yukarıdaki üslupla yapılan bir tartışmada makul cevaplar bulma çabasının olması mümkün değildir.

Tüm bu şahsiyete saldırı ile ilerleyen eleştiri tarzına rağmen Ahmet Cevdet’in tercüme üst söylemi altında taklit ve nakl kavramlarını karşı karşıya getirmesi ve nakle daha olumlu bakması, taklidi olumsuz olarak değerlendirip kutuplaşmayı öne çıkarması dönemin genel yaklaşımıdır. Taklit, yalnızca bilgi verme amaçlı durumlarda hoş karşılanmış aksi hâlde yerilmiştir (Demircioğlu 2003:16). Taklit ve nakl arasındaki kutuplaşma özellikle, Tanzimat’ın ikinci neslinden itibaren tenkitçiyi bir sanatkâr olarak gören anlayışı (Ercilasun 2007:290) da dikkate aldığımızda altında yatan bireye/yazara ait ve ondan kaynaklı biricik olan sanat eseri düşüncesinin önemli bir yansımasıdır.

⁸⁶ Bu ifade şair tezkirelerinde de sık sık kullanılmıştır.

⁸⁷ Tartışmada kullanılan ifadeler, tartışmanın nasıl yürütüldüğünü gösterebilir. Örneğin, baldırı çıplaklar arbede-gâhı, jâj-hâlığı lâtfî-perdâzlıktan ayıramamak vb. ithamlarla yapılan tartışma Sait Bey’in 40 sayfalık itirazına Ahmed Midhat’ın 206 sayfa ile cevap verdiği düşünüldüğünde daha da ilginç bir hâl almaktadır (Kaplan 1993:178).

Bilindiği üzere Romantizm sonrasında edebiyat, iç dünyanın sesini dışarıya veren en iyi araç olarak yüceltilmekteydi (Yücel 2020:101). Böyle bir bakış açısı da yazarın niyetini bilme ve anlama ihtiyacını, tercümelerde ise yazarın asıl niyetini tam olarak çevirme gerekliliğini gündeme getirmektedir. Kemalpaşazâde Said'in Galatât-ı Tercüme isimli kitabında tercüme ile ilgili görüşleri de bu fikri oldukça iyi göstermektedir.

“Tercüme demek ‘harf zarf est ve meânî hem-çü âb’ medlûlünce âb makamında olan manâyı, bir lisânın elfâzı tarafından diğer lisânın zurûf-ı elfâzına nakletmek demek olup tecvîz olunan tezyînât, zarf-ı cedîdin suyu bozması ihtimâlîne mebni muhafazeten bazı eczâ-yı kimyeviye katmak kabilindendir (Kemalpaşazâde’den aktaran Demircioğlu 2003:17).”

Tercüme yi tarif eden yukarıdaki ifadelerden su ve kap ilişkisinden hareketle tözcü bir yaklaşımla hareket edildiği anlaşılabilmektedir. Yazarın niyetinin tam ve doğru aktarılmasına dair endişe, klasik dönemlerde görülen ilahî hakikatin doğru aktarılması endişesinin yerini alsa⁸⁸ da döngüsel düşünce açısından hiçbir değişim söz konusu değildir. Nitekim düalist bir yapının devam etmesi ve ilişkisellikle değil, meydana gelmiş sonuçlar üzerinden hareket edilmesinden kaynaklanan bu problem, Cumhuriyet sonrası araştırmaları da önemli ölçüde etkilemiştir.⁸⁹

Bu etkinin metne bakışta oluşturduğu en önemli düğüm noktalarından birisi de Fuat Köprülü’nün edebiyat incelemeleri için belirlediği yöntemdir. Zira daha sonraki araştırmalarda Köprülü’nün yaptığı tespitler temel alınarak ilerlenmiş, özellikle de *Türk Edebiyatı Tarihinde Usûl* başlıklı makalesinde önerdiği filolojik ve sosyolojik tavır büyük oranda takip edilmiştir. Böyle geniş bir etkiye sahip olduğunu düşündüğümüz için taklit ve orijinallik gibi ikili zıtlıklarla metinleri sınıflandıran yaklaşıma, belirtilen yazıdan bir bölüm ile örnek vermek istedik.⁹⁰

⁸⁸ M.Kayahan Özgül de klasik ve yenileşme hareketlerinin başlamasından sonraki dönemlerdeki iyelik kavramına dikkat çekmektedir. “Geçmişteki şairler, 18. asır sonrasının şairleri arasında geçerli olan ‘şiiirde iyelik’ kavramına dahil değildir; onların eserlerinden faydalanılmaya devam edilecektir ve Mevlâna bütün zamanlar için ilham kaynağı olmayı sürdürecektir (Özgül 2007:636).”

⁸⁹ Bahsi geçen düalist anlayış yalnızca Osmanlı sahasında ve Cumhuriyet sonrasında devam etmemiştir. Birinci bölümde söylemin ortaya çıkış koşullarını araştırırken Avrupa’da da Saussure sonrası linguistik dönüşün ve ilişkiselliklere önem verilmesinin yarattığı ivme ile düalist yaklaşımlardan kaçınarak daha makul arayışların ortaya çıktığını tespit edebiliştik. Söylem araştırmalarının da bu bağlamda ortaya çıktığını düşündüğümüzde 19. yüzyılın ortalarındaki bu tartışmaların gayet normal olduğunu düşündüğümüzü de belirtmek isteriz.

⁹⁰ Köprülü’nün fikirleri özellikle, sorunsal olarak ele aldığımız taklit, te’lif ve orijinallik gibi konularda bugüne kadar büyük ölçüde korunmuştur. Örneğin, mesnevileri değerlendiren mesnevideki olayları toplumsal olayların birer aynası görmek, yazar odaklı ve bireysel bir yaratım olarak edebi eserleri şaheserler, taklitler gibi sınıflara ayırmak, sanatçıyı bir dâhi kabul etmek gibi

Köprülü, bir taraftan yaratıcılık ve taklit konularını karşı karşıya getirerek Türk edebiyatının taklitçi özelliğinden yakınır ama, diğer taraftan da “muntazam”, “tekemmül arz eden” ve kıymetli bir edebiyat olduğunu vurgulayıp iyi bir tarihçi tarafından ele alınmaması nedeniyle anlaşılamamasından şikâyet eder. Köprülü’nün söz konusu yazısı 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarındaki hâkim düalist paradigmaların kendi kendini yanlışlayan bir örneğidir.⁹¹

“Leon Cahun’un -herhâlde kısmen haklı olarak- iddia ettiği gibi, Türkler fikriyatta galiba yaratıcılıktan ziyade taklide meyilli olduklarından, bu kavmin edebiyat tarihi maatessüf –Taine’in İngiliz edebiyatında bulduğu gibi- hususi ve daimî bir tefekkür tarzı ve tahrir mecut değildir. Zannıma kalırsa biraz cihangirlikten, âlemşümûl heyetler tesisinden ileri gelen bu kusur, bilhassa Anadolu Türklerinin 600 senelik ve parlak edebiyatında teessüfe şayan bir surette görülüyor; fakat onu, mevzuun kıymet ve ehemmiyetini tenkis ediyor zannetmek fâhiş bir hatadır. En az yedi asırdan beri muntazam ve devamlı bir inkişâf ve tekemmül hayatı arz eden ve büyük, cengâver bir milletin fikrî ve medenî hayatını göstermek itibarıyla çok dikkate şayan olan Türk edebiyatı tarihi, henüz müverrihine tesadüf edemedi (Köprülü 2012:43).”

Bu çelişkili ifadeler için Köprülü’nün tamamen yanlış bir yol seçtiğini iddia etmek hatalı olacaktır. Nitekim makalenin yazıldığı 1913 yılındaki (Yavuz 2017:8) şartları düşündüğümüzde yazara yönelen bir tavrı çok yadırgamamak gereklidir. Biçimcilik gibi akımların 1915 sonrası ortaya çıktığını ve Avrupa’da ancak 1960’lardan sonra Todorov ile yaygınlaştığını da dikkate aldığımızda yazar odaklı ve filolojik temelli, sosyolojik çıkarımlar yapmak isteyen bir yöntem makul olarak da değerlendirilebilir. Bununla birlikte bu yöntemi bugün de devam ettirmek, oldukça sorunlu bir durum ortaya çıkarmaktadır. Örneğin, Mehmet Fatih Köksal’ın, Zehra Toska’nın nazireler hakkındaki önerisine katıldığını belirtirken kullandığı ifadelerden de yazar, şahsiyet, orijinallik gibi kabullerin son dönem araştırmacıları tarafından doğrudan klasik dönemdeki metinlere aktarıldığı ve kendi dönemlerinde geçerli olan ön kabullerin metne olduğu gibi yüklendiği görülebilmektedir.

“Konusu esas alınmış mesneviden farklılaşmış, birtakım eklemeler ve çıkarmalar yapılmış mesneviler tereddütsüz nazire sayılabilir. (...) Biz buna ilave olarak -Latifi’nin isabetle tespit ettiği gibi- şaire kendi üslubunu koyabilmiş, taklide düşmemiş yani, esere kendi mührünü vurabilmişse,

tavırlar sıkça karşımıza çıkmakta ve önemli sorunlara neden olmaktadır. Modern anlatı incelemelerini kullanan araştırmalarda dâhi buradaki bakış açısının korunması üzerinde düşünülmesi gereken bir durumdur.

⁹¹ Makalenin tamamında nesnel bir edebi inceleme yöntemi üretme çabası ile dönemin önemli teorisyenlerine atıflarla yapılan fikir yürütmelerini tezde ayrıca ele almak mümkün değildir. Bu nedenle sadece te’lif ve taklitçilik gibi meseleleri dikkate alan ve ilgilendiren bölüme değinilmiştir.

mevzuda önemli bir değişikliğe gitmemiş olsa da o eserin nazire kabul edilmesi düşüncesindeyiz. Yani, mesnevi nazirelerdeki konu alıntı da olsa şairin şahsi orijinalitesini ortaya koyabilmesinin önemli bir kriter olduğu düşüncesindeyiz (Köksal 2003:224).”⁹²

Michel Foucault’nun “Yazar Nedir?” isimli yazısında da önemle vurguladığı yazarlık işlevinin toplumdaki belirli söylemlere karşılık gelmesi ve soy kütük çıkarma çabası (Foucault 2014:234) hem tezkirelerde hem Tanzimat döneminde hem de Cumhuriyet sonrası dönem için geçerlidir. Bu bağlamda Köksal’ın ve birçok araştırmacının da izlediği yazar odaklı, metinlere yalnızca etki ilgisi bağlamında değer veren yaklaşımlar, Foucault’un gösterdiği üzere önceden varsayılan söylemleri ispatlama ve etki araştırması ile soy kütük oluşturma eylemlerinin birer ürünü olarak değerlendirilmelidirler. Belirtilen eylemlerin sonucu olarak yapılan bir araştırmanın hem kendi ön kabullerinin dışına çıkamayacağı hem de metni eleştirel olarak değerlendirme imkânından mahrum kalacağı ise açıktır.

Örneğin, modern yazarlarla geleneğe bağlı yazarları karşı karşıya getirip, geleneğin klişeleri kullanmasına dikkat kesilerek hemen kaynak ve etki konularını gündeme getirmenin yarattığı çelişki, araştırmacının kendi dönemindeki söylemleri daha önceki zamanlara uygulama ve aralarında doğrusal bir ilişki kurma çabası ile ilişkilidir. Bu bağlamda M. Kayahan Özgül’ün, “gelenekli olanla modern olanı incelerken söz, metnin kaynaklarına geldiğinde farklı kıstaslar geliştirmek niye? Sadece metne bakmak niçin kâfi gelmiyor? (Özgül 2005:63).” sorusunu dikkate almak önem arz etmektedir. Özgül’ün sorusuna makul bir cevap ise Victoria Holbrook’un Türk modernitesi ve modernitenin gelenekle olan ilişkilerini de ele aldığı *Aşkın Okunmaz Kıyıları* isimli çalışmasında yer almaktadır. Holbrook, Osmanlı’da modernleşme çabalarının başlamasından sonra, geleneğin bir utanç vesilesi olmasına dikkat çekmektedir:

“Fars edebiyatının oryantalistlerce onaylanmış tinselliği, İran için ulusal gurur kaynağı olmuşken, müthiş gerçekçi bir soruşturmayla didik didik edilen Osmanlı tinselliği modernist bir utanç haline gelmiştir (Holbrook 1998:241).”

⁹² Köksal’ın burada bahsettiği mührü ve şahsiyeti hangi kriterlere göre belirleyebileceğimiz açık değildir. Yazarın mührünü vurduğunu söylerken yüzde kaçlık bir oranda farklılıktan bahsetmeliyiz? Eğer bahsedilen üslup ise edebi üslup yalnızca şahsi orijinaliteden mi kaynaklanmaktadır? Yazar veya şair bu orijinal fikri yoktan mı var etmektedir? Biz bir kitabı okuduğumuzda yazarı mı anlarız yoksa metnin bizim kendi ufukumuzla kesişen alanlarını mı? Ayrıca yazarın nazire yazmak gibi bir niyeti olup olmadığını kendisi ifade etmediği müddetçe nasıl kesin olarak ifade edebiliriz?

Victoria Holbrook'un tespitlerine göre 19.yüzyıldan itibaren klasik dönemde devam eden ve Farsça ile rekabetle ölçülen özgünlüğe karşı, Batı geleneğini izleyen, özgünlüğe aşkın bir değer atfeden iki yaklaşım karşı karşıya gelmiştir (s.139). Belirtilen iki farklı tavrı, Şeyh Gâlib ve Namık Kemal'in özgünlüğe bakışları ile ele alan Holbrook, ilkinin gerçekliği ontolojik bir öncelik olarak kabul edip keşfedilmesi gereken bir şey olarak görmesine; ikincisinin ise gerçeği yalnızca mevcut durumda ortada olan ve kayda geçirilmesi gereken bir olgu olarak değerlendirdiğine vurgu yapar (s. 219). Şiire ve yaratma eylemine bakıştaki bu dönüşüm doğal olarak Cumhuriyet döneminde devam etmiş ve ulusalcı bir yön almıştır (s.215).

Yukarıda açıklandığı gibi hareket etmenin doğurduğu problemlere dikkat çeken Saliha Paker de Köprülü ve bu konuda onu takip eden araştırmacıların orijinallikle yerliliği ve te'lîfle terceme gibi kavramları karşı karşıya getirerek keskin bir düalist yapıda incelemelerinin döneme ait metin üretim yöntemlerini doğru anlama imkânını ortadan kaldırdığına, çelişkili bir durum yarattığına işaret etmekte ve Romantizm sonrası, bireyin orijinal yaratımı fikrinden⁹³ uzak durmak gerektiğini belirtmektedir (Paker 2015:31).

Özetle, batılılaşma hareketlerinden önceki edebi eleştiri tavrında da sonraki tavırda da nesnel bir yaklaşıma⁹⁴ rastlamak mümkün değildir. Yazarın niyetinin, geleneğin kurallarının, söylemlerin mutlak hakikatler ve tözler olarak kabul edildiği bu dönemlerde izlenen kendi üstüne tekrar dönen ve kapalı, çelişkili sistemler meydana getiren yöntemler nedeniyle metinlerin üretim tekniklerine ve bunların değerlendirilme şekillerine eleştirel olarak bakmak, terceme, te'lîf gibi kavramların kültüre ve zamana bağlı olarak değişkenlik gösterebilme ihtimalinin olduğunu fark etmek, eserlerin nasıl alımladığını sorgulamak, terceme ile doğan kültürler arası ilişkileri dikkate almak, tercemeyi de kapsayan veya dışlayan ara form ve metin türlerini yok saymamak, geleneğin oluşturduğu edebi eleştiri kavramları ve terimlerini yeniden üretmek imkânları ortadan kalkmaktadır (Demircioğlu

⁹³ Bu fikir, Köprülü'nün adı geçen makalesinde açık bir şekilde tespit edilebilmektedir: "Evvelâ ferdiyeti bulup, onu tefriki imkânsız muhteşem vahdetiyle gösterdikten sonra, o şaheseri bir silsile dahiline koyup dâhîyi bir muhitin mahsûlü, bir zümrenin mümessili, bir devrin şâhikası addediyoruz (Köprülü 2012:48)." Sanat ve zanaatın ayrılmadığı bir dönemde fert olarak sanat ve şaheser gibi kavramları kullanmanın oldukça sorunlu olduğunu düşündüğümüzde, böyle bir tavra dayanılarak yapılan metin incelemeleri de doğal olarak tutarlıktan uzak olacaktır.

⁹⁴ Nesnellik kelimesini özellikle 21.yüzyıldaki bağlamında ve çoğulcu anlamda bir nesnellik olarak kullandık.

2016:124;132;137-144) (Paker 2009:89-110) (Toska 2000:291-306). Böyle bir durumda da inceleme nesnesi yapmak istediğimiz metinleri -tez bağlamında mesnevileri- anlama ve açıklama çabası ile değerlendirmek yerine zihnimizdeki ön kabullerle sınırlandırmış olmaktadır.

Yukarıdaki belirlemeleri dikkate aldığımızda incelemek istediğimiz mesneviler için daha çoğulcu bir yöntemin gerekliliği de kendisini göstermektedir. Biz de Ricoeur'ün "söylem olarak dil"⁹⁵ önermesinden yola çıktık ve inceleme konusu ettiğimiz metinlerin üretim yöntemlerini dikkate almanın daha doğru olacağını düşündük. Metin üretim yöntemleri arasında keskin çizgiler olmaması bizi buradaki geçişken yapıyı anlamaya uygun bir yol aramaya teşvik etti. 19. yüzyıl pozitivistizminin büyük ölçüde hâkim olduğu ikili zıtlıklarda bir tarafı tutarak ilerlemektense Thomas Bauer'ın *Müphemlik Kültürü ve İslam* kitabında tarif ettiği ve mesnevilerin yazıldığı dönemlerde mevcut olduğunu düşündüğümüz "müphemlik"⁹⁶ kavramına uygun hareket etmenin önemli avantajlarından yararlandık. Bu bağlamda özellikle şair tezkirelerindeki te'lîf ve terceme kavramlarının izini şerh, tettebbu, icâd gibi birçok kavramla ilişkileri ile beraber değerlendirerek metin, yazar, okur ve gelenekle ilgili sorunsallara çözümler üretebilmeyi ve araştırma konusu ettiğimiz kavramları eleştirel olarak değerlendirerek müphemliklerin ilişkiselliğini gösterebilmeyi planladık.

4.1. Problemin Belirlenmesi: Tezkirelere Göre Terceme ve Te'lîf

Bir metnin⁹⁷ üretim yöntemini tanımlamak, sınırlarını ve farklılıklarını göstermek metni inceleme nesnesi yapabilmek için oldukça önemli bir avantaj sağlamaktadır. Metnin hangi yolla üretildiğini tespit etmek, üretilen metnin bağlı olduğu kurallar gibi soruları da barındırdığı için metin üzerine yapılacak yorumlar da daha tutarlı ve metne şiddet uygulamadan yapılabilme şansına kavuşur. Bununla birlikte klasik Türk edebiyatında metin üretim yöntemleri arasında belirgin çizgiler söz konusu değildir.

⁹⁵ Bir önceki bölümde de açıklandığı üzere Ricoeur, "söylem olarak dil" den hareketle oluşturduğu yorum teorisinin son aşamasında söylem, bir metin veya edebi eser olduğunda söylemi anlamak ne demektir?" sorusunu sormaktadır (Ricoeur 2019:57).

⁹⁶ Bauer'ın bahsettiği müphemlik bilinmezlik değil, çoğulcu bir yaklaşımdır: "Eğer bir kavrama, bir eylem biçimine veya bir nesneye uzunca bir süre boyunca aynı anda iki zıt veya birbirinden belirgin bir biçimde farklılaşan en azından iki rakip anlam atfedilebiliyorsa, eğer bir toplumsal grup, tekil hayat alanlarına dair normlarını ve anlamlandırmaları aynı anda zıt veya birbirinden kuvvetli biçimde farklılaşan söylemlerden devşirebiliyor veya eğer bir grup içerisinde bir olgunun farklı yorumları benimsenebiliyor ve bu yorumların hiçbirisi tek başına geçerlilik iddiasında bulunamıyorsa, orada bir kültürel müphemlik olgusuyla karşı karşıyayız demektir (Bauer 2019:24)"

⁹⁷ Metin ifadesi edebi metinlerle sınırlı olarak düşünülmüştür.

Canpolat'ın da ifade ettiği gibi terceme, şerh, te'lif, uyarlama, analiz, tenkit gibi yöntemler teorik olarak farklı gibi görünseler de pratikte birbirlerinin sınırlarını ihlal ederler (Canpolat 75). Böylece ortaya çıkan belirsizlik de metinleri inceleme nesnesi hâline getirmek istediğimizde bizim çizdiğimiz sınırların dışında kaldıkları için doğru yorum yapmayı zorlaştırmakta veya sabit, değişmez hükümlerle metinleri anlamaya çalışmamıza neden olabilmektedir. Sadık Yazar da şerh, tefsir, terceme, te'vîl gibi kelimelerin beraberce veya birbirinin yerine kullanıldığına dikkat çeker. Bu sebeple şerh geleneği üzerine yapılan incelemenin tercemeleri dışarıda bırakmaması ve aynı şekilde terceme üzerine yapılanların da şerhleri dışarıda bırakmaması gerektiğinin önemli hâle geldiğini belirtir (Yazar 2011:15).

Klasik Türk edebiyatı bağlamında bu müphemliği en çok terceme ve te'lif kavramlarında görmekteyiz. Ortaya çıkan karışıklık hem metinlerin üretildiği dönemdeki yaklaşımların belirsizliğinden hem de modern dönemdeki araştırmaların bu metinleri daha çok güncel kabullere göre bir kalıba oturtma çabalarından kaynaklanmaktadır.⁹⁸

Örneğın, “Bir metin neden şerh edilir?” sorusuna Kâtip Çelebi üç neden belirlemiştir:

- a) Yazarın üstün ve veciz ifadelerinin olması ama okuyucunun bu konuda aynı seviyede olmaması
- b) Zaten biliniyor düşüncesi ile bazı ön bilgilerin verilmemesi
- c) Lafzın fazla anlam içerecek şekilde bol mecazlı ve kinâyeli üslupla yazılması (Yazar 2011:60).

Kâtip Çelebi'nin belirttiği maddelerle aynı zamanda terceme sebepleri olarak da karşılabilmektedir. Örneğın, Yûsuf adlı bir 17. yy. şairi 15.yy'da yazılan ve Yazıcızâde'ye ait *Muhammediye*'nin dilini karışık bulduğu için tercüme ettiğini belirtmiştir:

“Çü ger içinde vardur içinde çok hakâyık

Velîkin pü-lugat u pür-dekâyık (Yazar 2011:60).”

Dil içi çeviriye örnek olarak gösterilebilecek bu tercüme işlemi ile şerhin amacı arasındaki ilişkiyi dikkate aldığımızda, “terceme” kelimesinin *Kâmusu'l-Muhît*

⁹⁸ Modern dönem araştırmacılarının tavrına dair örnekler yukarıda söz konusu edildiği için burada ayrıca değinilmeyecektir.

tercümesinde verilen karşılığı daha önemli hâle gelmektedir. Sözlükte kelimenin anlamı tefsir ve beyan etmek olarak açıklanmıştır. Bu ifadeler terceme kelimesinin bir dildeki sözü başka dile nakletmenin yanında bir şeyleri açığa kavuşturmak anlamına da sahip olduğunu göstermekte ve kelimenin aynen veya meâlen aktarmaktan daha fazlasını ifade ettiğine işaret etmektedir.

İncelemek istediğimiz metinlerin meydana geldiği dönemlerde üretilen şair tezkireleri ise dönemdeki ikincil kaynaklar olarak şiir ve şair değerlendirmeleri anlamında oldukça kıymetli verilere erişme imkânı sunmaktadır. Daha da önemlisi aşağıdaki bölümlerde de değinileceği üzere tezkirelerde belâgat kitapları üzerinden Aristoteles'in *Poetika*'sına kadar takip edilebilen izlerin de tespit edilebilmesi, bu kavramların her ne kadar müphem de olsa kendi koşulları içinde anlaşılabilir ve bugün için tekrar terimleştirme amacı ile güncellemeler yaparak kullanılabilir olduğunu göstermektedir. Saliha Parker ve Zehra Toska da terceme gibi kavramları eleştirel olarak değerlendirerek güncellenmenin gerekliliğine vurgu yapmaktadırlar (Demircioğlu 2016:24) (Paker 2015:31) (Toska 2000:305). Yapılacak güncellenmenin de ister çeviribilim alanında ister anlatı incelemesi alanında olsun önemli faydaları olacağı ise açıktır. Ne var ki güncelleme denemesinden önce eleştirel bakışın uygulanması daha zaruridir. Bu bağlamda metni tanımlamada önemli olduğunu düşündüğümüz terceme-te'lîf ikiliği ve belirtilen kavramların etrafında kümelenen diğer kavramları dikkate alarak tezkirelerde yaptığımız taramalarda tespit edebildiğimiz değerlendirmelerin örneklerini sunmadan önce özetlersek:

- Eserlere, zamana ve kişiye göre değişebilen beğeni yargısı ile değer biçilmektedir.
- Kişisel rekabetler, hami bulma çabaları gibi etkenler eserleri değerlendirmede rol alabilmektedir.
- İyi ve güzelin aynî olduğu bir düşünce yapısının sonucu olarak yenilik beklentisinde beğeni ve ahlak ayırmamış hâlde bulunmaktadır.
- Türe göre farklı beklentiler olsa da birbiri ile çelişen yorumlara rastlanmaktadır.
- Çevirinin aktarım özelliğinin hem metinsel hem de ontolojik yönü olduğu kabul edilmektedir.
- Yenilik ve özgünlük metne değil, esere bağlı olarak ve değerlendirenin edebi zevki ile sınırlı, bir metodoloji olmadan belirlenmektedir.

- Alıntının ve intihalin makbul olması alıntı yapılan kişiye göre değişkenlik gösterebilmektedir. Ancak çeviriye kötü bakış da aynı anda yorumlarda kendisine yer bulabilmektedir.
- Metin üretim türlerinin iç içe geçmesi, tezkirelerde eserlere yapılan yorumları metinlere yapılmış gibi değerlendirmemize neden olabilmektedir.
- Metin üretiminin doğuştan gelen ve dışarıdan bahsedilen bir yeteneğe bağlı olduğu kabul edilmekte; eser ve metin arasındaki sınır belirsiz hâle gelmektedir.

Yapılan değerlendirmeleri olduğu gibi kabul etmek bir metin üretim yöntemi tanımlamaya izin vermemekte ve aksine sorunu çözmek yerine daha da karmaşık hâle getirmektedir. Buradaki verilerden yararlanabilmek için öncelikle “metin” ve “eser” arasındaki ayrıma dair bir kıtas belirlememiz gereklidir. Nitekim bugün herhangi bir anlatı incelemesinde “metin” dediğimizde tezkirelerdeki gibi geçişken bir eser-metin ilişkisi ile değil, Saussure sonrasında oluşan, dünyayı metin olarak okuma ve her şeyi metodolojik olarak inceleme nesnesi yapma amacıyla sınırları çizilen kendi kendine yeten bir “metin” ile karşılaşmaktayız. Barthes’ın ifadeleri aradaki farkı net olarak göstermektedir:

“Eser⁹⁹, kitapların işgal ettiği alanın (bir kütüphanede mesela) bir parçasını kaplayan bir madde parçası, metin ise metodolojik bir alandır. Bu karşıtlık, Lacan’ın (terim için terim üretmeksizin) ‘gerçeklik’ ve ‘gerçek’ ayrımını hatırlatabilir: Biri segilenir, diğeri kanıtlanır.¹⁰⁰ Bunun gibi eser (kitabevlerinde, kataloglarda, sınav soru kağıtlarında) görülebilir, metin ise belli kurallara göre (ya da belli kurallara karşı) konuşan bir kanıtlama sürecidir; eser elde tutulabilir, metin dilde tutulur, yalnızca bir söylemin hareketinde var olur¹⁰¹ (ya da daha doğrusu kendini metin olarak bilmesi sebebiyle Metindir); **Metin eserin bileşenlerine ayrılması değildir, eser Metnin imgesel kuyruğudur; tekrar söyleyelim Metin yalnızca bir üretim etkinliğinde yaşantılanır.**¹⁰² Dolayısıyla metin (örneğin bir kütüphane rafında duramaz; onun kurucu hareketi, şeyleri (özellikle de bir eseri, birkaç eseri) yatay olarak kesmektir (Barthes, 1977, s.156-157) (Lucy 2018:63).”

⁹⁹ Barthes’ın ifadeleri Niall Lucy’nin (2018) *Postmodern Edebiyat Kuramı-Giriş* isimli kitabındaki çevirisi ile verilmiştir (Lucy 2018:63). Lucy’nin atfı yaptığı *Image-Music-Text* kitabının İngilizce çevirisinde eser için “work”, metin için ise “text” kelimeleri seçilmiştir (Barthes 1977:156-57).

¹⁰⁰ Barthes’ın metin ve eser hakkındaki ifadelerinde keskin bir düalizme yönelme imkânı da vardır. Bizi böyle bir tehlikeden Ricoeur’ün mesafeleşme/kopma, temellük kavramları ve bu diyalektikle temellenen anlama-açıklama sorunsalına getirdiği yorum bilgisel yöntem uzak tutacaktır. Ayrıca Lucy’nin de belirttiği gibi postmodern Barthes’a dönüşün işaretlerinin olduğu bir dönemde yazılan yukarıdaki paragrafı keskin çizgilerle okumamak gereklidir. (Lucy 2018:63).

¹⁰¹ Metnin dilde tutulması ve söylem içinde var olabilmesi önermesi, metni yalnızca metinle değil, söylemin bileşenleri ile değerlendirmek gerektiğini hatırlatmaktadır. Bu bağlamda Ricoeur’ün söylem tanımının yararları da bir kez daha önem kazanmaktadır.

¹⁰² Vurgular bize aittir.

Barthes'ın paragrafını dikkate aldığımızda tezkirelerde tanık olduğumuz yorumların eser hakkında yani, imgeler hakkında olduğu ortaya çıkmaktadır. Metodolojik bir inceleme içinse metne ihtiyaç vardır. Böylece hemen hemen her tezkireciye göre değişebilen değerlendirmelerin metnin imgeleri hakkında olduğunu ve gerçeği değil, gerçekliği gösterdiğini öne sürebiliriz. İmgeler, sürekli yenilenebildiği ve bağlama göre dönüşüm geçirebildiği gibi metnin imgeleri olan eserlerin de zamanla alımlanmalarında değişim söz konusu olabilmektedir. Tezkirecilerin yorumlarının tutarlı bir bütün olmaması da bu durumu dikkate aldığımızda kendi kültür dünyalarında makul bir durum olarak kabul edilmelidir.

Bununla birlikte, tezkirecilerin eser değerlendirmelerini olduğu hâliyle kabul etmek kanıtlanamaz ve yanlışlanamaz bir döngünün içine hapsolmaya neden olacaktır. Kısır döngüden kurtulmak için de oluşan durumun sebeplerini sorgulamak önem arz etmektedir. Söz konusu metinlerde şiirin ne olduğuna dair poetik ifadeler ise böyle bir sorgulama için önemli ipuçları vermektedir. Bizim ilgili kavramları ele alış tarzımız da ilk aşamada böyle olacaktır. Bu nedenle öncelikle tezkire yazarlarının ve dönemin şairlerinin faydalandığı, belagat kitaplarında yer alan tartışmalara yer verdik. Daha sonra müphemiyete neden olan yorumları dikkate sunduk. Bir sonraki aşamada ise müphemliğin kültürel düşünme pratikleri ve bilgi sistemi ile ilgili olduğunu göstermek adına tezkirelerin de bir şekilde bağlantılı olduğunu tespit edebildiğimiz Fârâbî ve İbn Sinâ'nın *Poetika* şerhlerinde yapılan değerlendirmelerden hareket ederek kavramların ne ölçüde dönüştürülebileceğine dair fikir yürütmeye çalıştık.

4.2. Tezkirelerden Önceki Duruma Bakış

Henüz sanat ve zanaat kavramlarının tam olarak ayrışmadığı dönemlerde yazılan şair tezkirelerinde terceme, telif, orjinallik, yeni söz söyleme, îcâd gibi kavramların öznel¹⁰³ ve sınırları belirsiz kullanımlarıyla karşılaşılabilmektedir. Gottfried Hagen'in¹⁰⁴ de vurguladığı üzere Modern dönemlerin aksine Osmalı döneminde

¹⁰³ Özneliği, bireysel yaratım anlamında değil, tezkire yazarının beğenisi, yaşadığı dönemi, bir zümreye mensubiyeti olup olmamasına göre ortaya çıkan farklılıklar anlamında kullanıyoruz.

¹⁰⁴ Gottfried Hagen, *Translations and Translators in a Multilingual Society: A case Study of Persian-Ottoman Translations, Late Fifteenth to Early Seventeenth Century* isimli yazısında Âhîzâde'nin Câmî'den yaptığı çeviri için yalnızca kelime ve hayal eklemesinde bulunduğunu ancak, anlama katkı vermediğini belirtmiştir (Hagen 2003). Âhîzâde'nin metnine böyle bir bakış Hagen'in tercüme eylemini yapan kişinin yazar gibi konumlanmasına ve yeni bir bağlamda yeni bir metin üretilmesine yaptığı vurgu ile çelişmektedir.

tercüman kendisini metnin arkasına saklamamakta, yazar gibi bir konum almaktadır (Hagen 2003:106). Ayrıca tezkire yazarlarının, biyografisini verdikleri şairlerden birisini yaptığı tercüme veya alıntı nedeniyle övdükleri, diğerini eleştirdikleri durumlar da tespit edilebilmektedir. Kişisel çekişmeler, hâmi bulma yarışı, estetik beğenideki farklı tavırlar, dönemin düşünme pratiklerinin yapılan değerlendirmelere etkileri, dünyada yeni bir şey söyleme imkânının kalmamasının öne sürülmesi gibi birçok sebep ortaya çıkan müphemliklerin kaynaklarıdır.

Bununla birlikte yeni söz söylemeye dair endişenin “gökkubbe altında söylenmedik söz kalmadı” diye yakınılan Ecclesiastes¹⁰⁵ kitabında da dile getirilmesi (Özgül 2005:60) söz konusu durumun yalnızca klâsik Türk edebiyatı için geçerli olmadığını bize hatırlatmaktadır. Nitekim yenilik ve alıntı gibi durumlar, Osmanlı yazarlarının kullandıkları belâgat kitaplarında¹⁰⁶ intihal, selh, nesh, mesh gibi ayrımlarla incelenmeye çalışılmış, yazarlar bu dönemde de yeni bir söz söyleyememekten şikâyet etmişlerdir. Bazıları ise dünyada sözün tüketilemeyeceğini savunmuştur. Örneğin, Antere b. Şeddâd (ö.600) ve Ka'b b. Zühayr (ö.645) geçmişin yükünden ve eskilerin yenilere yaratıcılıklarını gösterebilecekleri bir alan bırakmamasından şikâyet etmekten, Ebû Temmâm (ö.845) şiirin yağmur bulutları gibi sonsuza kadar tüketilemeyeceğini¹⁰⁷ vurgulamıştır (Sanni 2000:598-600).

¹⁰⁵ Eski Ahit'in kitaplarından birisidir. Söylenmemiş sözün kalmadığını belirten ve çok sık alıntılanan “Güneşin altında yeni bir şey yok (Vaiz, 1:9)” ifadesi de burada geçmektedir.

¹⁰⁶ Yekta Saraç, Osmanlı coğrafyasında asırlarca medreselerde belagat eğitimi ve eser üretiminde *Miftâhu'l-Ulûm*, *Telhîsü'l-Miftâh* ve *Mutavvel* çizgisinde kalındığını belirtmektedir. Bölümde bu duruma dikkat ederek belirtilen çizginin asıl kaynağı olan Cürçânî'ye ve Sekâkî'nin eserlerindeki tespitlere yer verilmeye çalışılmıştır (Saraç 2013:23-26).

¹⁰⁷ Ebu Temmâm'ın yaklaşımının bir benzerini Şeyh Gâlib'de de tespit edebilmekteyiz.

“Gûyâ ki suhanverân-ı pîşîn

Hep söyleyenler zâmân-ı pîşîn

Hiç kimsede kalmayup liyâkat

Şairlerin ola kârı sirkat

Var mı hele söylenmedük söz

Kalmış mı meğır denilmedik söz (Şeyh Galip 2016:51)”

Gâlib, bu ifadelerle yeni söz söylemekten şikâyet edenler olduğunu belirtmiş ve daha sonra bu şairleri eleştirmiştir. Sonuçta da sözün, tanrı feyzi olduğunu ve dünyada olaylar (havâdis) sürekli yenilendiği için mazmunların da yenilenmesinin mümkün olduğunu belirtip sözün tüketilemeyeceğini savunmuştur.

“Evsâf-ı Hudâ'ya gâyet olmaz

Feyz-i suhâna nihâyet olmaz

Tedkîk-i nazarla eyle insâf

Ol feyz-i tüketdiler mi eslâf

Bî-gâye vü bî-kıyâs u tahmîn

Söylenmede nev-be-nev mezâmîn

Sen kudret-i fehmi-eyle peydâ

Ben söyleyeyim sen eyle isgâ'

Bir başka sorun ise şiirin mülkiyeti problemidir. Şairlerin ortak bir malzeme kullanmaları hem kendi dönemlerinde çekişmelere neden olmuş hem de Romantizm ile birlikte bireysel üretimin aşkınlaştırılması sonrasında yapılan değerlendirmelerde herkesin malı olan ve tekrar tekrar üretilen öyküler, klişeler, benzetmelerin kime ait olduğuna dair tartışmalar içinden çıkılmaz bir hâl almıştır. Özellikle bu yaklaşım nedeniyle eski dönemlerde de “orijinal” sözlerin söylenebileceğini savunmak için şiirin mülkiyeti konusundaki muğlaklık vurgusunun yanıltıcı olabileceğine dikkat etmek gereklidir. Bu nedenle Grunebaum da geleneğin sınırları içinde ürün vermenin zorluğu gibi sebeplerle daha öncekilerden yapılan alıntıların hoş görülmesinin edebi mülkiyet kavramının olmadığı gibi yanlış bir fikre götürmemesi gerektiği konusunda uyarıda bulunmuştur (Grunebaum 1944:234).

Cürcânî’nin intihal konusunu ele aldığı bölümlerde de şiirde bir mülkiyet fikrinin olduğunu ancak, bunu değerlendirirken kabul edilen kıstasların belirli sorunlara yol açabildiğini tespit etmek mümkündür. Buna göre Cürcânî ya mânâ intihalinin ya da ifade intihalinin söz konusu olabileceğini belirtmiştir. Ancak bu ayrımı anlayabilmek için aklî mânâların ve tahyîlî mânâlarının ne olduğunu bilmek gerektiğinin altını çizmiş ve adı geçen kavramları açıklamaya çalışmıştır. Aklî mânâların her millette aynı olan ve asla değişmeyen anlamlara¹⁰⁸ işaret ettiğini belirtirken, burada mânâ intihalinin söz konusu edilemeyeceğini ve şairlerin böyle mânâlara elbise giydirmekten başka bir şey yapamayacağını vurgulamıştır (Cürcânî 2018:313). Tahyîlî mânâların ise hakikat denmesi mümkün olmayan, vehme dayalı önermeler olduğunu ve intihalin bunlarda söz konusu edilebileceğini aktarmıştır (s.317).

Cürcânî’de dikkati çeken bir diğer nokta ise tüm tahyîlî mânâlarda intihalden bahsedilemeyeceğini belirtmesidir. Latîfî’nin mânâyı biraz değiştirmekle yapıldığını belirttiği ve düzd-i ahsen olarak tanımladığı (Latîfî 2018:65-67) tarza yakın olan bu

Ez-cümle teceddüd-i havâdis

Mazmûn-ı neve değil mi bâis (s.54)”

¹⁰⁸ Grunebâum, Cürcânî’de ve daha başka birçok klasik dönem Arap edebiyatı teorisyeninde görülen bu fikrin Latin şair Horatius’da da bulunduğunu ve bu düşüncenin Câhiz vasıtasıyla alıntılandığını öne sürmüştür (Grunebâum 1944:237). Horatius’un *Ars Poetica* isimli eserinde geçen bu düşüncenin ifade edildiği pasaj aşağıdaki gibidir:

“Ilium’un şiirini daha iyi dökersin oyuna,

Evvelce işlenmemiş ve bilinmeyen bir konuyu ele almaktansa.

Kamunun malı özel mülkün olacak,

Bayağı ve herkese malum olayların etrafında dolanmazsan

Sadık bir çevirmen olup kelimesi kelimesine çevirmekle uğraşmazsan

Körü körüne taklit eden biri de olmazsın o zaman,

Eserinin utancı ve düzeni tarafından ileri adım atmaktan alıkonulan (Horatius 2019:11).”

kullanımda herkes tarafından kolaylıkla bulunabilecek bir anlamı farklı taaccüp noktaları ile ifade etmek önemlidir (Cürcânî 2018:363).

Tüm bunları dikkate aldığımızda Cürcânî'nin intihal meselesine dair ifadelerinde değişmez ve sabit anlamların varlığını kabul etmesi ve bunun tam karşı istikametine tahyîlî olanları yerleştirmesi intihal meselesini çözmek yerine daha da içinden çıkılmaz hâle getirmektedir. Çünkü aklî mânâları kimin nasıl belirleyebileceği çok açık değildir. Bu manaların yalnızca “ehl-i aklın ispat ettiği deliller, hukemânın ifade ettiği hakikatler, peygamberin sözlerinden, sahabenin kelâmından, niyetleri hak olan selefin beyânlarından süzülüp alınan ya da eski mesellerden ve eskilerin mervî olan hikem türü sözlerinden alındığı” belirtilmiştir. Bu yorum önceden kabul edilen yaygın doğruları ve söylemleri sabit mânâlar olarak kabul etmek anlamına gelmektedir. Böyle bir durumda da geçmişten gelen ve yaygınlaşan mânâların güncel meselelere cevap vermediği zamanlarda değişebileceği düşüncesi açıkça görmezden gelinmektedir.¹⁰⁹ Mevcut söylemin meşruluğunu devam ettirmeye yarayan bu tavır, şiir üretimi konusunda estetik değil, ahlaki bir kriter önermektedir. Bununla birlikte tahyîlî ve aklî mânâlar birbirinden ayrı ayrı duran öğeler olmadığı için Cürcânî, Kur'ân'da çokça bulunan istiareli kullanımların “tahyil kabilinden olan mânâları” işaret etmediğini belirtmek ihtiyacı duymuştur. Kur'ân'daki mânâları aklî olarak kabul etmiştir (Cürcânî 2018:325).

Tespit edebildiğimiz ahlaki kriterin dışında estetik olarak yapılacak değerlendirmelerin de kesin sınırlarla çizilemeyeceği hem Sekkâkî hem de Cürcânî'de sık sık ifade edilmiştir. Örneğin Sekkâkî, eserdeki güzelliği tespit etmenin kolay olmadığını ve zevke bağlı olduğunu Cürcânî'ye de atıfta bulunarak vurgulamıştır.

“Meânî ilminde yeni olan birinin zevk edemediği bazı meselelerde bu zevki oluşturacak şeyler tedricî bir şekilde kendisinde kemâle ulaşınca kadar, deneyimli olan birini taklit etmesinde bir sakınca yoktur... Hocamız, Hâtimî, kelâmın güzellikleriyle ilgili hususlarda kendisine başvurduğumuzda çoğu güzelliği zevke havale ederdi. Ki biz o zaman edeb ilminin [Arapça dil

¹⁰⁹ Halbuki Hilâl-i Askerî, sözün sürekli yenilenme zorunluluğunu Hz. Ali'den bir alıntı ile açıklarken, yukarıda bahsedilen düşünce ile çelişen zıt bir önermeyi dile getirmektedir. Hz. Ali'ye göre “Eğer söz tekrar edilmeseydi, yok olurdu (Grunebaum 1944:237).” Buradaki çelişkiyi dile getirmemizin amacı, modern zamanlarda anlamın ötelenmesi ile dilin canlılığını koruduğunun kabul edilmesi gibi önermelerle açıklayabildiğimiz bir olgunun linguistik bir araştırma metodunun olmadığı dönemlerde ortaya çıkarılamamasını eleştirmek değildir. Yalnızca söz konusu metinlerdeki düşünce pratiklerinin sorunu sınırlı olarak ele alabildiğine işaret etmektir.

ilimlerinin] birçok dalında temâyüz etmiş, meleke kazanmış ve bu ilmin birçok sıkıntısına katlanmıştı. Aynı zamanda Abdülkâhir el-Cürcânî de *Delâilü'l-İcâz* isimli eserde çoğu kez meseleyi zevke havale etmektedir (Sekkâkî 2017:73).”

Güzellik meselesinin asıl önemi ise yukarıda değinilen intihal, alıntı gibi konularda oldukça önemli bir kriter olarak kabul edilmesidir. Grunebaum’un intihal konusunu teorik zemine oturtmaya çalışan ilk isim olduğunu belirttiği Hilâl-i Askerî’den itibaren, dönemin kuramcıları tarafından yapılan eleştirileri dikkate aldığı makalesinde de tespit ettiği üzere, yapılan değerlendirmelerde öncekinden daha güzel söylemek önemli bir ortak vurgudur.

Grunebaum’dan naklen Hilâl-i Askerî’nin önerileri aşağıdaki gibi özetlenebilir:

1. “Daha önceden kullanılmış mânâları kulanmak kaçınılmazdır. Hz. Ali’ye göre: Eğer söz tekrar edilmeseydi, yok olurdu.
2. Mânâyı alan yazar, onu kendi ifadeleri ile ve eklemeler yaparak söylemeli, fazladan bir güzellik ilave etmeli. Eğer, **daha güzel söylemeyi becerirse**¹¹⁰ mânâ hakkında daha fazla hakka sahip olur.¹¹¹
3. Akıllı yazar, alıntısını açıktan yapmaz, gizlemenin bir yolunu bulur. Ya nesirdeki mânâyı nazmdan alır ya da tam tersini yapar. Bunun dışında bir mersiyede kullanılan tasviri övgüde gibi başka bir amaçla kullanmak da makbuldür.
4. Mânâ, kelimesi kelimesine, çok yakın bir biçimde veya uygun olmayan bir bağlamda alınırsa, mânâ belirsiz hâle getirilirse veya **önce söyleyenden daha kötü söylenirse yapılan alıntı tartışılabilir hâle gelir**.
5. İkinci ve dördüncü maddelerdeki görüşler mânânın insanlarda ortak olduğu kabulüne dayanır. Mânâda farklılık yerel dillerde dahi görülebilir ancak bu sadece sözdendir, anlamın kendisinde değil.
6. Şairler bazen de daha önce bulunan mânâyı habersizce keşfedebilirler ancak bu tarz durumlar da ayıplanmalıdır (Grunebaum 1944:237).”¹¹²

Sekkâkî’yi öncü olarak kabul eden Şems-i Kays’ın sınıflandırması da benzeri bir nitelik taşımaktadır:

1. “İntihâl: Öncekinin kelimelerini hiç değiştirmeden veya biraz değiştirerek almak
2. Selh: Mânâ ve lafzı almak ancak, terkip ve bakış açısı veya amacı değiştirmek
3. İlman: Mânânın yalnızca üslubunu almak ve sahiplenmek

¹¹⁰ Koyu renkle yapılan vurgular bize aittir.

¹¹¹ Wolfhart Heinrichs, *An Evaluation of Sariqa* isimli makalesinde şiirde alıntı yapmak konusunda İslam sonrasına benzeri bir durum Bedevi geleneğinde olduğunu ve bu yaklaşımın yalnızca şiirle sınırlı olmadığını da vurgulamıştır. Bedevi geleneğinde bir grup başka bir gruptan çaldığı şeylerle beraber kaçabiliyorsa ahlak dışı bir durumun olmadığını kabul edildiğini belirtmiştir (Heinrichs 1988:360).

¹¹² Alıntı özetlenerek çevrilmiştir.

4. Nakl: Mânâyı aynen almak ve başka bir amaçla kullanmak (Grunebaum 1944:243).”¹¹³

Kazvîni ise temelde iki ana grup belirlemiştir. Birincisi, Cürcânî gibi müşterek mânâların intihal sayılamayacağı ve yalnızca mânâyı giydirilen elbisenin tartışılacağı grup; ikincisi ise açık ve gizli olmak üzere iki ana başlıkta toplanan intihal grubu.¹¹⁴ Ayrıca Kazvîni’ye göre gizli intihaldeki yolların hepsi övgüye değer sayılabilir (Grunebaum 1944:245).

- a) “Açık intihal:
 - a.1.) Nesh veya intihal, mânânın tamamı üslubuyla beraber veya üslubu biraz değiştirerek alınır ve kompozisyonda (nazm) değişiklik olmaz.
 - a.2.) Mesh, ifadeyi değiştirerek mânâ alınır. (Eğer taklitte güzellik eklenebiliyorsa övgüye değer.)
 - a.3.) İlham veya selh, yalnızca mânâyı almak. Üslup ve kompozisyonu değiştirmek
- b) Gizli intihal:
 - b.1.) İki anlamın benzerliği
 - b.2.) Anlamın farklı bağlamda kullanılması
 - b.2.) İkinci kullanımın ilkinden daha geniş bir anlamı ihtiva etmesi ve birinciye de kapsaması
 - b.4.) İkincinin birinciye zıt olması
 - b.5.) İlk anlamın yalnızca bir yönünün alınması ve ikinci şairin ona vurucu bir güzellik katması (Grunebaum 1944:245).”¹¹⁵

Yukarıdaki belirlemelerden hareketle metni tanımlamada yapı ve ilişkisellikten çok esere atfedilen değerlerin ön plana çıkarıldığını, güzellik, eskiyi aşma, yeni söz üretme, alıntı, intihal gibi olguların önemli bir kriter olarak kabul edildiklerini ifade edebiliriz. Bu bağlamda söz konusu kriterlerin metin, okur ve yazar arasındaki sorunsalı ele alamayacağı da kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Nitekim metni bugünkü gibi bir yapı olarak görme çabasının olmaması, anlamın bir töz olarak kabul edilmesi, anlama iliştilen ahlaki, etik değerlerin doğruluk ve yanlışlık gibi kavramları edebi esere de uygulama zorunluluğunu meydana getirmesi, Romantizmle beraber genele yayılan metnin yazarın özgün yaratımı olduğu fikrini dışarıda bırakmaktadır. Ayrıca söylemlerin hakikat olarak değerlendirildiği bir düşünce sisteminde, metnin özerkliği gibi fikirlere ihtiyaç duyulmayacağı da açıktır. Çünkü

¹¹³ Alıntı özetlenerek çevrilmiştir.

¹¹⁴ Bu tasnifin Latîfî’nin şair sınıflandırmasında yaptığı tasnifle olan ilişkisi dikkate değerdir. Latîfî’nin sınıflandırması aşağıda ayrıca ele alınacağı için burada tekrar değerlendirilmemiştir.

¹¹⁵ Alıntı özetlenerek çevrilmiştir.

anlamın üretiminin metinlerle veya lafızla olmadığı¹¹⁶, tüm insanlarda evrensel olan “nutk” yeteneği sayesinde ilahî hafızada bulunan anlamların hatırlanması veya feyz yoluyla elde edilmesiyle söz konusu olduğunun kabul edilmesi, bize yine önceden var olanları ortaya çıkarmaya dayalı bir yapının işlediğini göstermektedir.

4.3. Tezkirelerdeki Müphemiyet

4.3.1. Eseri Eleştiride Öznellik, Beğenin Değişkenliği ve Yenilik Beklentisi

Tezkirelerin¹¹⁷ şiir ve şair değerlendirmelerinde en sık tespit edebildiğimiz durum öznel beğenin devreye girmesi, beğenin zamana, kişiye ve kişiler arası rekabete göre değişkenlik gösterebilmesi, yenilik beklentisinin ne olduğunun kesin sınırlarının çizilememesi ve bu durumun şiiri yazandan çok dinleyenlerin bilgi ve görgüsüne bağlı olması (gizli intihalin anlaşılabilmesi), türe göre farklı beklentilerin olabilmesi nedeniyle özgünlüğe dair tartışmaların çıkmaza sürüklenmesidir.

Bu başlık altında öncelikle Latîfî'nin en sık alıntılanan pasajlarından olan Ahmed Paşa'nın biyografisinde gördüğümüz zamana göre beğenin değişebileceği önermesi üzerinde durmak istiyoruz. Ancak bu maddeyi Latîfî'nin başka yazarların biyografilerini verirken takındığı tavrı ve diğer tezkire yazarlarının benzeri durumlardaki yaklaşımları ile beraber değerlendirmek durumu daha aydınlık hâle getirecektir.

Latîfî, tezkiresindeki Âlî Çelebi maddesinde, yazarın meşhur *Kelile ve Dimne* çevirisini bu eseri ondan daha iyi tercüme eden yoktur ifadesi ile övmüştür. Ancak Âlî Çelebi'den önce yaşayan Ahmed Paşa'nın maddesinde, yazarın Fars şairlerinden

¹¹⁶ Cürçânî, *Delâilü'l-İcâz* isimli eserinde bu konu üzerinde ısrarla durmaktadır. Fesâhatin lafzın bir niteliği olmadığını “aklî bir nitelik olduğunu” bu sayede bir anlamın söz konusu olabileceğini belirtmiştir (Cürçânî 2016:345). Aynı düşüncüyü *Esrârü'l-Belâgat*'da da beyânın sadece lafza dayanmayacağını belirtirken ifade etmiştir: “...mânâ -ister bir şiir beytiyle ister bir düzyazıyla ifade edilmek istensin- ancak lafızların belirli bir şekilde tertip edilmesi ve de özel bir tarzda dizilmesi suretiyle ifade edilebilecektir. Bu hüküm ise –lafızların özel bir dizilimle bir mânâ ifade etmelerini kastediyorum- aklın hükmünce ruhta belirli bir tertip ve tanzime sokulmuş mânâlara göre bir dizime tabi tutulan lafızlarla gerçekleşebilecektir. Takdim ya da tehirin ya da hususi bir şekilde tertip edilmenin bizzat lafızlardan kaynaklanması düşünülemez... Birinin bir şiiri ya da bir nesri lafızları cihetiyle övüp lafızlar hakkında ‘tatlı, güzel, iyi, şık, leziz, büyüleyici, harika’ gibi sözler sarf ettiğini gördüğünde bil ki bu kişi bu ibareleriyle sana harflerin tınısından ve de lafızların bizzat kendisinden haber vermemektedir. Bilakis, bu kişi bu tür ibarelerle kişinin kalbinde vuku bulan bir durumdan ve kaynağı akıl olan bir faziletten haber vermektedir (Cürçânî 2018:33).”

¹¹⁷ Araştırmamız kapsamında Anadolu sahâsında 15. Yüzyıldan itibaren yazılan tüm tezkireler taranmıştır. Tezde Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'una kadar olan dönem ele alındığı için 16.yüzyıl sonrası yorumlara mümkün olduğu kadar değinilmemiştir.

terceme ile yazdığı ithamına, “el-hakk insâf budur ki” diyerek o zamanlar çeviri yapmanın ayıp olmadığını belirten ılımlı ifadelerle yaklaşmıştır.

“El-hakk insâf budur ki ol zamânda **tarîk-i terceme madhûk u ma’yûb degül idi** belki **mer’î ve mergûb idi** ve elfâzdan ma’nâyı nümâyîşde hak edâsın vîrse bî-meslûb idi. Hassâ ki bu hassâ bunların şânında ve şân-ı letâfet-nişânına gelmişdür. Egerçi manzûmât-ı Fûrs tettebbu iden mezbûrun zâde-i tab’ı ve hassâ-i karîhası be-gâyet nâdir ü kem-yâb divânında mevcûd olan ma’ânînün ekseri müdevvenât-ı selefden ifrâz u intihâbdur. Lâkin **kelâmının rûsûh u metânetine** tahsîn ü teslim itmişlerdür (Latîfî 2018:113)”

“Envâr-ı Süheylî nâm kitâb-ı belâgat-nisâbın ki Kelile ve Dimne’dür rengîn elfâz ve uzûbet-i hüsn-i edâ ve inşâ-yı dil-güşâ ile **zebân-ı Fûrs’dan lisân-ı Türkî’ye terceme idüp** ism-i sâmisini Humâyun-nâme ismiyle mersûm ve mevsûm kılup bî-hadd ü lâ-yu’ad belâgat u berâ’at harc u derc eylemişdür...Hakkâ budur k kitâb-ı Kelile mütercimlerinden andan andan münakkah u muvaşşah **terceme Türkî’de** bir münşî-i belâgat-ifşâ itmemiş bast-ı kelâmda ve irtibât u intizâmda bu sûy u semte bir suhan-ârâ gitmemişdür (Latîfî 2018:379).”

Her iki maddede de tercemeye karşı yaklaşımda estetik beğenin zamana göre değişebileceği ve söyleyiş güzelliğinin bir değerlendirme kriteri olduğu anlaşılabilmektedir. Fakat Latîfî, belirttiği kriter kendisi de uymamaktadır. Nitekim Ahmed Paşa’nın zamanında terceme makbul bile olabilir ifadesini kullandıktan sonra, kendi döneminde yaşayan Âlî Çelebi’nin tercemesini övmesi çelişki yaratmaktadır. Ayrıca bu maddelerde görülen çelişkiye hikâye, kıssa ve gazel gibi farklı metin üretim tekniklerinde beklentinin değişmesi nedeniyle yaklaşımların da çeşitlilik gösterebileceğini akılda tutmak gereklidir. Bununla birlikte Latîfî dışındaki tezkirelerin ve hatta tezkire yazarları dışındaki şairlerin ifadeleri bizi bu önermeyi de sorgulamaya yöneltmektedir. Örneğin, Aşık Çelebi, Kıyâsî maddesinde bir ayetten ıktibasta bulunarak, biyografisini verdiği şairin yaptığı alıntılara dikkat çekici bir açıklama getirmiştir.

“Çendân yârân lokmasına sarkmaz **meger** gâyet refik-i sâdıkı ola ki o **min buyûti asdikâ’ikum**¹¹⁸ manası ile amel ide tâ ki bulacağı güzel ma’nâları cem idip gazel ide. Bî-ayb Hudâst mâ’adâ hebâst (Âşık Çelebi 2018:585).”

¹¹⁸ Ayetin tam hâli ve meâlî:

“Köre vebal yok, topala vebal yok, hastaya vebal yok size de vebal yok evlerinizde yahut babalarınızın evlerinde. Yahut analarınızın evlerinde yahut erkek kardeşlerinizin evlerinde yahut kız kardeşlerinizin evlerinde yahut amcalarınızın evlerinde yahut halalarınızın evlerinde yahut dayılarınızın evlerinde yahut teyzelerinizin evlerinde yahut anahtarlarına sahip olduğunuz evlerde yahut da dostunuzun evlerinde yemek yemenizde; toplu olarak yahut ayrı ayrı yemek yemenizde de bir vebal yok. Evlere girince, Allah tarafından kutlu ve temiz bir sağlık, esenlik vesilesi olmak üzere selam verin ev halkına. İşte Allah, aklınız ersin, düşünüp anlayın diye delillerini böyle açıklar size (Nûr Sûresi, 61.ayet - Abdülbâki Gölpınarlı Meâlî).”

Kıyâsî için söylenen ifadelerde de estetik beğenin, öncekinden daha güzel söyleme koşulunun iş başında olduğu ve tanıdık kimselerden alıntı yapmanın problem yaratmayacağı anlaşılabilmektedir. Bu durum, kimlerin kimden alıntı yapıp yapamayacağı gibi bir sorunu gündeme getirmekte ve beğenin yeterli olmadığını göstermektedir.

Taşlıcalı Yahyâ ise meydana getirdiği bir yeniden yazım olan *Yûsuf u Zelihâ* mesnevisi için terceme demenin asla yakışmayacağını söyleyerek metin türlerinin farklılığı tezini iptal etmektedir. Taşlıcalı'nın ifadeleri ise aşağıdaki gibidir:

“Bu **te'lîf**-i latîf ü dürr-i ma'nâ

Hayâl-ı hâssım oldu ekseriyyâ

Yakışmaz **terceme** bu dâstâna

Ölü helvâsını almam dehâna

Ma'ânî mevc ururken bahr-ı dilden

Meta'-ı gayra dellâl olmadum ben (Çavuşoğlu 1979:182)”

Beğeni bağlamında karşılaştığımız bir diğer durum ise farklılık beklentisi ve aynen aktarımın reddedilip “nesne ilhâk eylemek, ma'ârif ü letâ'if ilhâk eylemek” gibi taleplerin öne sürülmesidir. Ne var ki aynı tezkire yazarları başka maddelerde de bu kez genel yönelime aykırı olanları yermiş ve “özgünlüğün”¹¹⁹ sınırlarını gelenekle¹²⁰ belirlemişlerdir. Ayrıca şiir hakkında yapılan değerlendirmelerin bu işe liyakati olanlar tarafından yapılması gerektiğinin üstünde durmaları yine şiire kıymet biçmenin öznel ve değişken bir yaklaşımla mümkün olduğunu göstermektedir.

¹¹⁹ Özgünlük kelimesini, Romantizm sonrası bireysel ve aşkın bir yaratım anlamından uzak olarak kullandık.

¹²⁰ Genelek ve yenilik gibi sınırları belirsiz kavramları kullanmak her ne kadar sorunlu olsa da ele aldığımız üretim ve yaratma meseleleri ile olan ilgisinden dolayı bir anlamda mecburiyet hâline gelmektedir. Bu bağlamda cümlede geçen “gelenek” kelimesini, yeniliğin tam zıttı veya yeninin ortaya çıkması için yıkılması gereken bir klişeler topluluğu olarak değil, Ricoeur'ün kopma ve temellük diyalektiğinde belirttiği anlamda sonsuz bir mücadele ile anlamın yenilenmesinde, yeniden üretilebilmesinde rol oynayan bir unsur olarak kabul ettiğimizi ve bundan sonraki kullanımlarda da Ricoeur'ün yaklaşımına bağlı kaldığımızı vurgulamak isteriz.

“Gelenek ilk naifliği dahilinde onun içinde yaşadığımız sürece hiçbir felsefî problem doğurmaz. Gelenek ancak bu naifliği kaybettiğinde problematik hale gelir. Bu durumda onun anlamını yabancılaştırma içinde ve dışında tekrar bulmalıyız. Bundan böyle geçmişin temellükü, kopmayla sonsuz bir mücadele boyunca ilerler (Ricoeur 2019:58).”

Ricoeur'ün bahsettiği yabancılaştırma, kopma ve temellük hem bir okurun hayatı boyunca farklı düzeylerde gerçekleşebilir hem de bir topluluğun geçmiş, gelecek ve şimdi arasında kurduğu ilişkilerde de söz konusu olabilir.

Örneğin, Kınalızâde tezkiresinde Ârifî'yi yaptığı eklemeler nedeniyle övmüştür. Övgüde estetik beklenti ön plana çıkmaktadır.

“...terceme-i kitâb-ı Reşehâta devam ü sebât üzre idi. Egerçi zâhiren tâmmı **tercedmedür**. Lâkin kevâkib-i sevâkıb **ziyâdât**-ı cümma' ile muhalla vü muvaşşah ve çemenzâr-ı vücûd-ı nâmdârı tahkîkât-i bî-hadd ü şümâr ile muhassar u muraşşahdur (Kınalızâde Hasan Çelebi 2017:538).”

Azmî Efendi maddesinde ise yazdığı ahlak kitabını tercüme de olsa çok bilgiler (ma'ârif¹²¹) ve latifeler (letâ'if) eklemesi nedeniyle beğenmiştir. Bu örnek de estetikle beraber etik olarak bilgilerin eklenmesinin beklendiğini göstermektedir.

“Zebân-ı Türkî'de olan Ahlâk'ı makbûl u meşhûr-ı âfâkdur. Egerçi bi-hasbî'z-zâhir Hüseyin Vâ'iz'ün Ahlâk'ını tercedmedür. Lâkin çok ma'ârif ü letâ'if ilhâk itmekle hüsn ü melâhatde tâk olmuş idi (Kınalızâde Hasan Çelebi 2017:557).”

Yine, Kınalızâde bu kez aynen tercüme etmesi ile övülen Mîrî'ye iyi gözle bakmadığını belirtmiştir.

“Mehammed Assâr'un Mihr ü Müşteri'sin terceme idüp **bilâ-ziyâde ve lâ-noksân** terceme idüp kitâb-ı mezbûra nesne **ziyâde** itmedüm diyü iftihâr iderlerdi (Kınalızâde Hasan Çelebi 2017:816).”

Aynen almaya dair bir diğer örnek ise Âşık Çelebi'de Kemâl-i Zerd maddesinde karşımıza çıkmaktadır. Âşık Çelebi'nin *Tarih-i Mucem*'i tercüme ettiğini belirttiği yazarı çok belirgin ifadelerle eleştirmese de ifadelerini aynen aldığını ve neticede yalnızca edat ve bağlaçları Türkçe söylemekten başka bir şey yapmadığını vurgulaması aynen aktarıma iyi bakılmadığına bir işaret olarak değerlendirilebilir.

“...anı terceme idüp Belâgat-nâme diyü ad itmişdür. Ekser-i elfâz u ibârâtın ve Arabî ebyâtın bi-aynihâ îrâd itmişdür. Nihâyet revâbıt u edevâtın tagyîr ve Türkî elfâz ile ta'bîr itmişdür (Âşık Çelebi 2018:307).”

¹²¹ Ma'ârif kelimesi için sözlükte “ilim ve tekniğin öğrenilmesiyle elde edilip insanlığın yararına kullanılan hüner, sanat ve bilgiler” anlamı ile birlikte “ilâhî sırlar üzerinde, varlıkların özü ve gerçeği hakkında tefekkür, keşif ve ilham yoluyla elde edilen bilgiler, irfan” karşılığı da verilmiştir. Metinde bu iki anlamın da kastedildiğini düşündüğümüzde yazarların nesne ilhâk etme ile ilgili beklentisinin yalnızca estetik değişiklikler olmadığını da anlayabilmekteyiz. Bununla birlikte farklılık beklentisinde daha çok estetik ön plana çıkmaktadır. Örnekler için bkz. (Latîfî 2018:13:141:289:44); (Âşık Çelebi 2018:250:270:448:613:666); (Gelibolulu Mustafa Âlî 2017:46):46:121:200:211:14); (Kınalızâde Hasan Çelebi 2017:310:383:482); (Beyânî 2017:184); (Safâyî 2005: 406).

Yapılan eklemenin dışında türün amaçlarına dair de beklentiler söz konusu olabilmektedir. Bu durum da özgünlük beklentisinin ölçüsünü sınırlı tutmak gerektiğini düşündürmektedir. Örneğin, Latîfî, Âhî'yi mesnevide sözü uzattığı, konu dışına çıkan ifadeleri kullandığı ve hikâyenin özünü veremediği için eleştirmiştir.

Âhî'nin yeniden yazım olan mesnevisi *Husrev ü Şîrîn* için kullanılan ifadeler ise aşağıdaki gibidir:

“Ammâ nazm nükte-şinâslarının umûmen ittifâkları budur ki egerçi ol nazm-ı füsûn-sâz sihr-intizâm u sihr-perdâz tarzında makbûl ü mümtâzdur. Lâkin irtibât-ı kıssada kıssa-perdâz degüldür. Tekellûf ü tahayyül ve teşbîh ü tasannu ile semt-i sûk-ı münâsebet-i kıssadan dûr düşüp irtibât-ı siyâk u sibâk ve mürâ'ât-ı sûz u güdâz mer'î ri'âyet olunmayup tenâsüb-i elfâz ve rabt-ı mâ-hüve'l-merâm terk olunmuşdur (Latîfî 2018:142).”

Latîfî, tezkiredeki bir başka maddede ise Vâhîdî ile Monla Lutfî arasında geçen tartışmayı mutâyabe olarak kaydetmiştir. Bu iki örnek hem türün beklentileri hem de geleneğin kısıtlayıcı yönünün¹²² kullanıldığını göstermektedir.

“Keştî-i dil bulmak için bahr-ı hayretten halâs
Kâkül-i dilber hayâlinden resenler bağlamış
Bu beyt-i garîbi bu teşbîh-i acîb ile kıdvetü'l-vâlî Monla Lutfî gördükde bu teşbîhün bu mahalde ne halâveti ve gemi urganının zülf-i dildâra ne mümâseleti vardır diyü dahl ü istihzâ yüzinden bu beyt ile i'tirâz itmişdür.
Şol büyük barçaya bağlanan yoğun urganlara
Lutf-ı tab'ından efendüm kâkül-i dilber bağlamış (Latîfî 2018:550).”

Yapılan değerlendirmelerde öznelğin meselesinin getirdiği sorunları fazlalaştıran bir diğer durum ise şiirleri kimin değerlendirebileceği hakkında yapılan tartışmalarda verilen anekdotlardır. Şiirin iyi veya kötü olmasını değerlendirirken yukarıda bahsedilen ve zamana göre değişebilen estetik ve etik önermelerde kaynak metinden farklılık beklentisinin kimin tarafından tespit edilebileceği de söz konusu edilmiştir. Özellikle Fars şairlerinden yapılan alıntıların nasıl alındığı veya değiştirilip değiştirilmediğine dair örnekler bulunmaktadır. Ancak bu örnekleri bilebilecek insanın azlığından da şikâyet edilmiştir. Örneğin, Âşık Çelebi, Şah Tahmasb'ın meclisinde Rahmî'nin beytini beğenmesini eleştirmiş ve o mecliste birçok Acem şairinin beytin Azerî isimli şairden çevrildiğini anlamamasından şikâyet etmiştir.

“Temâşâ budur ki kendü ‘Acem ola ve yanunda niçe şu’arâ-yı ‘Acem ola bir kes dahı beyt Âzerî’den terceme olındugın bilmeye (Âşık Çelebi 2018:662).”

¹²² Bir diğer örnek için bkzn. Kınâlızâde:465.

Rahmî'nin beytinin terceme olduğunun bilinmemesi meselesinin siyasi bir alt söylem içerdiğini de göz önüne alabiliriz. Ne var ki bu durum tercemeye dair olumsuz bakışı ve yapılan alıntılar bilecek kadar çok bilgi ve görgünün gerekliliğini bir kabul olarak var saymaktadır. Bu bağlamda şiirin değerlendirilmesinde aranan kıstasların fazlalığı ve öznelliğe bağlılığı daha belirgin hâle gelmektedir.

4.3.2. İç İçe Geçmişlik¹²³

Tezkire taramalarında sık tespit ettiğimiz durumlardan birisi, metin üretim türlerinin iç içe geçmişliğidir. Şerh, terceme, nazîre, te'lîf, rakam kılmak, kitap yazmak, kitâb itmek gibi kavramların tezkirelerdeki değerlendirmelere dayanarak tam sınır eşiklerini belirlemek mümkün gözükmemektedir. Bu bağlamda dikkate değer örnekler aşağıdaki gibidir:

Gelibolulu Âlî, Lâmi'î Çelebi'nin yeniden yazımı olan *Hüsn ü Dil*'inin Âhî'nin eseri ve diğer mesnevîlerinin ise Hamdî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sı varken okunmaya değmeyeceğini belirtmiştir. Sebep olarak da öznel beğenin iş başında olduğunu gösteren tadı tuzu olmamak gibi bir neden sunmuştur. Ayrıca **mü'ellef** kelimesinin bir terceme/yeniden yazım için kullanılması, te'lif kelimesinin bir araya getirme, kitap yazma anlamında kullanılmaması ve orjinallik vurgusu taşımasını göstermesi bakımından da önem arz etmektedir.

“Hüsn ü Dil-i Âhî tururken anun **mü'ellefi** okınmaz. Yûsuf u Züleyhâ-yı Hamdî var iken mezbûrun mesnevîlerine râğbet olunmaz. Gûyâ ki sözleri nemekîn degüldür. Yâhud kesret-i nemekden lezîz ü şîrîn degüldür (Gelibolulu Âlî 2018:200).”

Âlî, beğenmediği ve eleştirdiği bir eser için mü'ellef kelimesini kullanmıştır. Bu durumda kelimenin özgünlük ile ilişkisi olduğunu söylemek zorlaşmaktadır. Nitekim tarihî sözlüklerde de kelimenin anlamında özgünlüğe dair hiçbir işaret yoktur. *Kâmusu'l-Muhît Tercümesi*'nde kelime anlamı için ” ülfet ve imtizâc ettirmek, bir nâkıs adedi bine yetiştirmek”; *Vankulu Lugati*'nde “iki nesneyi bir yere getirip cem etmek”; Ahterî-i Kebîr'de ise “bir yere cem etmek, bin etmek (Karahisârî 2017:151)”

¹²³ Başlık altında verilmeyen benzer örnekler için bkz. Sehî: s.163; Latîfî: s.240; Ahdî: s.126, s.267; Gelibolulu Âlî: s.203; Safâyî: s.374; Safvet: s.502; Sâlim: s.111, s.270, s.408; Esrar Dede: s.192, s.267

karşılıkları verilmiştir. Hattâ Sekkâkî'nin *Miftâhu'l-Ulûm'unda* te'lîf kelimesi “cümle”¹²⁴ anlamında kullanılmıştır (Sekkâkî 2017:48).

Ayrıca tezkirelerdeki te'lîf kelimesinin kullanımları da kelimenin özgünlük dışında bir anlama sahip olduğunu desteklemektedir. Gelibolulu Âlî'nin Kara Fazlî maddesi tüm bu iç içe geçmişlik hakkında dikkate değer bir örnek sunmaktadır.

“Evvelâ bahr-i recezde Humây u Humâyûn nâm bir **kitâb nazm eylemişdür**. Ba'dehû şî'r ü inşâda gerçekden meleke tahsîl idüp **ihtirâ-ı hâsı** olan Gül ü Bülbül nâm **manzûmeyi söylemişdür**. Ve bin aded rubâ'ıyyâtı müstemil bir **eser** dahı **komişdur**. Hattâ Şeyh Nizâmî'nün Matlâ'ü'l-Envâr'ına mukâbil Lücetü'l-Esrâr nâm bir **kitâb** dahı **te'lîf eylemişdür**. Ve bunlardan gayri Kitâb-ı Gülistân tarzında nazm u nesrle âlûde Nahlistân nâm bir **kitâb** dahı **tasnîf kılmışdur** (Gelibolulu Âlî 2018:261).”

Eser meydana getirme eylemi için arka arkaya sıralanan ifadelerin “kitâb nazm eylemek”, “manzûme söylemek”, “eser komak”, kitâb te'lîf etmek” “kitâb tasnîf kılmak” olduğunu tespit edebilmekteyiz. Özellikle biyografisi verilen yazarın en önemli eseri olarak görülen *Gül ü Bülbül* için manzûme söylemek gibi bir ifade ile beraber ihtirâ kelimesi kullanılırken, nazîre olduğu bilinen eser için te'lîf kelimesi de kullanılmıştır. Burada şu soruları sormak önem arz etmektedir: Te'lîf kelimesinin özgünlük anlamı olsaydı, “kitâb te'lîf etmek” ifadesinde bir anlatım bozukluğu ortaya çıkmaz mıydı? Özgünlük anlamını belirtmek için “tel'îf bir kitâb meydâna getirmek” anlamında bir cümle düzeni kullanılması gerekmez miydi? Ayrıca arka arkaya “yazmıştır”, “kılmıştır” gibi yüklemelerin önüne kelime tekrarını önlemek için nazm eylemek, manzûme, te'lîf etmek, tasnîf etmek gibi birbirine yakın anlamlı kelimeler kullanılmış olamaz mı?

Özellikle te'lîf kelimesinin daha önce verilen sözlük anlamı ile yani, “bir araya getirme “anlamında kullanıldığına hemen arkasından gelen “tasnîf” kelimesi bu şüpheler için bir delil oluşturmaktadır. Bu bağlamda alıntılanan paragrafı üç ana bölüme ayırmak mümkündür: İlk bölümde nazm eylemek ve manzûme söylemek yüklemeleri bir uyum gösterirken, ikinci bölümde “bir eser dahı komışdur” ifadesi ve hemen arkasından kullanılan “hattâ” bağlacı ile üçüncü bölüme geçiş söz konusudur.

¹²⁴ “Bil ki meânî ilmi, cümle terkiplerinin anlamsal özelliklerini ve bu terkiplerle ilgili güzellik ile çirkinlik gibi durumları bilmektir. Ki cümle terkiplerinin ve [bu özellik ve durumlarına] vâkıf olmak suretiyle cümleyi muktezâ-ı hâle uygun kurma hususunda hatadan sakınabilmek mümkün olacaktır (Sekkâkî 2017:48).” Alıntıda geçen “cümle” kelimesinin eseri Türkçeye çeviren Zekeriya Çelik tarafından “te'lîf” karşılığı kullanıldığı yayının giriş kısmında yer almakta olan açıklamalardan tespit edilmiştir (s.28).

Üçüncü bölümde de te'lif ile tasnif kelimelerinin yakın anlamlı olarak kullanıldığı da böylece anlaşılabilmektedir ve tasnif etmenin sınıflandırma yani, gruplandırma anlamına geldiğini düşündüğümüzde te'lif kelimesinin tarihi sözlüklerdeki “bir araya getirme, biri bin etme” anlamı ile olan yakınlığı da kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Bu fikri destekleyecek bir diğer örnek ise Âşık Çelebi Tezkiresinde Osman Gazi'nin kanunları bir araya getirdiğini belirttiği bölümde te'lif kelimesini kullanmasıdır.

“Sultân-ı mezkûrînün ser-çeşme-i enhârları ve devha-ı ağsân-ı pür-envârları ki Sultân Osmân'dur...te'lif-i kânûn-ı Osmânî'de üstâd-ı evvel ve tertîb-i âyîn-i gâziyânda hîred-i ekmeldür (Âşık Çelebi 2018:68).”

Âşık Çelebi de Gelibolulu Âlî gibi yakın anlamlı kelimeleri tercih etmiştir. Bu kez “tasnif” yerine “tertîb” kullanılmış, ancak özgünlük çağrışımı yapan bir ifade yine metinde yer almamıştır.¹²⁵

İç içe geçmişliği gösteren bir diğer örnek ise Kınalızâde tezkiresinde mevcuttur. Gelibolulu Âlî maddesinde yazarın kendi ağzından eserlerini tarif ettiği bölüm terceme, te'lif ve mülhâkatın aynı anda ve olumsuz bir yorum olmadan beraberce kabul edildiğini göstermektedir.

“Bunlardan mâ'adâ inşâya müteallik olan **müellâfâtımız** bunlardır ki zikr olunur: Enîsü'l-kulûb Sad-Kıssa vü Sad-Hisse Humâyûn-nâme **mukabelesindedür muhteri'dür**. Râhatu'n-nüfûs bâha müteallikdür **mütercemdür**... Tuhfetü's-sulehâ İmam Mehemmed Gazâlî'nün Eyyühe'l-veled nâm risâlesi **tercemesidür** ve bazı nesne dahı **munzamdur**... Zübdetü't-tevârih ki kırk cüzdür devr-i Âdem'den İmam Gazâlî'ye dek yazılmışdur. Egerçi Kadi İzzad'un Eşrâfû't-tevârihi tercemesidür ve lâkin mülhakâtı gâlibdür (Kınalızâde Hasan Çelebi 2017:532).”

Yine Kınalızâde'de Farsça bilmediği hâlde bir sözlük yapmaya çalışan Derûnî (Derûnî-i Diger) eleştirilmekteyken sözlük için te'lif etmek ifadesi, bir araya getirmek anlamıyla kullanılmıştır. Sözlüğün özgünlük gibi bir iddia ile yazılmasının tuhaflığını da düşündüğümüzde te'lif kelimesinin bugün düşündüğümüz anlamdan uzak kullanımlarının olduğu bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

“Acâ'ib-i umûrdandır ki bir beyt-i Fârisî'yi niçe yardum ile çıkarup Fârisî'yi yordamından bilürken Lugat-ı Fârisî **te'lifine** cür'et ve merhûm Kemâl Paşazâde'nün Hakâ'ık u Dakâ'ık'ını redde cesâret itmekle her gün sûret-i cesâret-i ibdâ vü izhâr iderdi (Kınalızâde Hasan Çelebi 2017:353).”

¹²⁵ Benzer örnekler için bkz.Sâlim: s.77; Safâyî: s.316; Esrar Dede: s.22.

Safâyî’de ise

“...ve **te’lifât** u **tasnîfât** ile meşhûr olup cümle-i âsârından Menâkıb-ı Evliyâ’yı **cem’ ü tahrîr edip** ve dahi Nasihatü’l-mülûk ve Semeretü’l-fu’âd ve Dürre ve Cevhere nâm kitâbları ve dahi Meslek-i Uşşâk ismiyle mevsûm manzûm risâle-i mutebere tahrîrine muvaffak olmuştur ve dahi hazret-i şeyhin Füsûs nâm kitâb-ı müstetâbına **şerh** yazmıştır. Ale’l-husûs Mesnevî-i Şerîf’i **şerh** ve nice **ma’ânî-i latîfe derc** eylemiştir. Ol asrın şu’arâsından ve ol devrin fusahâsından Cevrî-i suhanver ol **te’lif-i latîfi** medh edip itmâmına takrîz-güne târîh nazm itmekle... (Safâyî 2005:374).”

Te’lif’in bir araya getirme, birleştirme anlamını ve tezkirelerde tertîb etmek, nazm etmek gibi kelimelerle beraberce kullanıldığını dikkate aldığımızda tertîb ve te’lif arasında bir fark var mıdır, varsa bunu nasıl belirleyebiliriz, yoksa neden yoktur gibi sorular gündeme gelmektedir. Örneğin, Esrar Dede, Lokmânî Dede maddesinde yazarın özetlediği (ihtisâr) eserler için “lisân-ı Türkî’de nazm u tertîb” ifadelerini kullanmıştır. Hem terceme hem te’lif hem de tertip etme, nazma çekme kelimeleri burada da birlikte ifade edilmiştir.

“Sultân Bayezid Han nâmına **mü’ellef** Sipehsâlâr ve Eflâkî menâkıbını **ihtisâr** idüp **Lisân-ı Türkî’de nazm u tertîb** olunmuş menâkıbları vardır (Esrar Dede 2018:267).”

Bu bağlamda te’lifin bir araya getirme anlamı dikkate alındığında tertîb ve nazm da aynı veya yakın anlamda bir işleve gönderme yapmalıdır. Böyle bir durumda da maddedeki eseri ve te’lif kelimesini özgünlük iddiası çerçevesinde değerlendirme imkânı metnin kendisi tarafından iptal edilir. Burada yalnızca te’lif kelimesini seçerek eserin tezkire yazarı tarafından özgün bulunduğunu belirtmek de mümkün değildir. Te’lifin özgünlük ile ilişkilendirilmesi de kavramların muğlâklığı nedeniyle zihnimizdeki kabulleri metne uygulamamızdan kaynaklanmaktadır.

4.3.3. Aktarım, İçtekini Dışarı Yansıtma ve Bilinmezi Fâş Etme

Terceme kelimesi ve ilişkili olduğunu düşündüğümüz eser meydana getirme, şiir yazma, nazîre gibi kelimeler yalnızca bir dilden başka bir dile nakletme ya da aynı dilde mânâ aktarma anlamı ile sınırlı olarak kullanılmamıştır. Kelime, dilin iletişim yönüne göndermede bulunan aktarım özelliği de dikkate alınarak metinlerde yerini almıştır. Yapılan aktarım ise “gaybdan terceme”, “sırları fâş etme” anlamlarını kapsamaktadır. Bu bağlamda tercemenin yalnızca estetik yönü değil, ontolojik bir

yönü¹²⁶ olduğuna da dikkat çekmek gereklidir. Nitekim görünürde olmayanı açığa çıkarma ve bunu başkalarına iletme eylemleri kişisel bir yetenek ve tanrıdan pay almaya hazırbulunuşluk gerektiği ön kabulünü de içermektedir.

Bir dilden diğerine aktarım olarak kullanıma Latîfî tezkiresinden Cemâlî maddesini örnek olarak göstermek mümkündür. Eser, terceme olmasına rağmen hayâl eklemeleri nedeniyle olumlu karşılanmıştır.

“Humây u Humâyûn’u mü’ellefât-ı Hâcû-yı Kirmânî’den sâbıku’z-zıkr Mehmed Hân nâmına nâzmen terceme itmişlerdür. Nazm-ı belîğü’l-beyânında haylî suhan-perverlikler ızhâr idüp eş’ârında dahi haylî hayâlât harc itmişlerdür (Latîfî 2018:177).”

Aynı dilde mânâ aktarımı olarak kullanıma ise Esrâr Dede’nin tezkiresinde dikkat çekici bir örnek mevcuttur. Dervîş Şinâsî’nin meşhur olan bir beytinin anlam olarak Şeyh Gâlib’den terceme edildiği belirtilmiştir.

“Kaf-zâde Zübdetü’l-Eş’âr’da Şinâsiyyü’l-Mevlevî diyü yazmış ve bubeyti ana isnâd itmişdür. Derûnı âşînâ ol zâhiren bî-gâne sansunlar
Bu bir ra’nâ revîşdür âkil ol dîvâne sansunlar
...Gâlibâ asrı şu’arâsından olup dervîşân-ı bî-nâm u nişân zümresinden olmağla teksîr-i sevâddan ictinâb eylemiş. Eger beyt-i mestûr u meşhûr anların ise dahi Hazret-i Pîr efendimizün **ez-derûn** şu âşînâ beyt-i ma’rûflarından **terceme** olunmuşdur.
Devr-i dehen itmezse n’ola nutkumuz Es’ad
Biz sâkin-i uzlet-kede-i kûşe-i gûşuz (Esrar Dede 2018:166)”

Buradaki örnekte daha önce yaşayan bir şairin “önceden intihâlî”¹²⁷ söz konusu edilmektedir. Dervîş Şinâsî, Kaf-zâde’nin eserinde geçtiğine göre Şeyh Gâlib’den

¹²⁶ “Şiir dili olgusal gerçekliğin taklidi değil, tinsel anlamın tezahürü, muhtemelen bir algılama meselesidir ve böylece de bir şairin doğasına bağlıdır (Holbrook 2018:166).” Victoria Holbrook, Şeyh Gâlib’in yeni sözler söylenemeyeceğini savunanlara dair itirazlarını değerlendirirken, Galib’in ve Osmanlı’da şiir üretiminin ontolojik yönünün vurgulanması gerektiğini belirtmiştir. Nitekim şiir üretimi, terceme eylemi, şerh gibi metin üretim yöntemlerinin aktarım olgusu ile olan ilişkisini dikkate aldığımızda “görünürde var olmayanı nasıl bilebiliriz?” sorusuna verilen cevabın temellendirdiği bir durumla karşı karşıya kalmaktayız. Bu bağlamda Ricoeur’ün semboller bağlamında dilbilime yaptığı ontolojik yönü dikkate almama eleştirisinin, Osmanlı metin üretim yöntemleri hakkında yapılan incelemeler için de geçerli olduğunu kabul etmek gereklidir.

¹²⁷ Bu kavramı, Pierre Bayard’ın *Önceden İntihal* kitabında ele aldığı tarza yakın olarak kabul ediyoruz. Bayard, intihal, alıntı ve esinlenmenin kronolojik olarak hep sonrakilerin önceden alması düşüncesinin yarattığı sorunlara işaret ederek karşılıklı esin fikrini öne çıkarmaktadır (Bayard 2020). Örneğin, Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’u yazıldıktan, edebi eleştiri ile değerlendirilip okunmaya başladıktan ve yaygınlık kazandıktan sonra artık bütün alımlama tavrımız bu esere göre şekillenir. Biz her ne kadar Fuzûlî ve Fars mesnevi yazarları arasında ilişki kursak da Fuzûlî’yi okuma eyleminin kendi öncülerini yaratması gerçeğini göz ardı etmeyiz. Buradaki kökensel bağ kurma çabası daha önce yazılan eserlerin birer “zamansız açan çiçek (İsen 2007:85)” olma ihtimalini dikkate almamakta ve her şeyi sistematik ve doğrusal bir düzleme oturtma çabası içinde olmaktadır. Bu bağlamda Mustafa İsen’in Sinan Paşa’nın *Tazarru-nâme*’si için erken açan çiçek tespitine de vurgu yapmak önem arz etmektedir. Böylece şu soruyu sorma imkânını elde ederiz: Bu eser zamansız açan çiçekse,

önce yaşamış olmalıdır. Nitekim Fâizî’de yaşadığı tarih verilmesi de *Tuhfe-i Nâilî*’de I. Ahmed devrinde (1603-1617) yılları arasında yaşadığı bilgisi aktarılmıştır (Cemal ve Tatçı 2001). “Ez-derûn” ifadesinden de anlaşılacağı üzere Gâlib’in söyleyebileceği düşünülen bir mânâ daha önceden bir şair tarafından meâlen terceme edilmiş yani, aktarılmıştır. Esrâr Dede’nin yorumu, anlamın değişmeyen ve sabit olduğunu bildiğimiz bir bilgi sisteminde yapılması nedeniyle çok yadırgatıcı değildir. Ancak bu örnek, özgünlük tartışmalarının bugün olduğu gibi doğrusal bir yapıda sürdürülemeyeceğine dair önemli bir işaret olarak değerlendirilmelidir.

Terceme kelimesinin ontolojik anlamı da kapsadığını göstermek için ise Latîfî’nin Sultân Veled için kullandığı ifadeler örnek olarak zikredilebilir.

“ve dîvân-ı hakikat-beyânları ve beyân-ı ilhâm-nişânları dahi tercemân-ı lisân-ı gayb ve vâridât-ı ilhâm-ı bî-reybdür eş’ârı hem âşıkâne ve hem muhakkıkânedür (Latîfî 2018:77).”

Latîfî’nin Sultân Veled hakkındaki belirlemeleri, hakikatleri ifade eden kitap, feyz gösteren beyan, bilinmezi tercüme etmek ve kalbe ulaşan mutlak feyizler anlamlarına gelen tamlamalarla oluşturulmuştur. Sultân Veled’in söylediği şiirlerin kendiliğinden oluşu ve onun yeteneğine sahip olmayanlara gaybın bilgilerini aktardığı açıkça ifade edilmiştir. Bu noktada terceme kelimesinin ontolojik yönünün ağır bastığını söylemek daha mümkün görünmektedir. Sultân Veled’in mutasavvıf bir şair olmasının Latîfî’nin tasvirlerini etkilediğini düşünmek mümkünse de tasavvufla ilgili olmayan şairler için de yapılan övgülerde özellikle yetenek alt başlığında da vurgulanacağı üzere vârid olma, gaybdan gelme, vehbî şairlik gibi özellikler ön plana çıkarılmıştır. Örneğin, Âşık Çelebi hazine de defterdârlık yapan ve tasavvufla ilişkisine dair bir işaret verilmeyen Seyfî Çelebi için de şairliği hakkındaki övgülerini Latîfî’nin Sultân Veled için yaptığına benzer şekilde dile getirmiştir. Aradaki fark ise ilkinde ontolojik yön daha ağır basarken ikincisinde estetik övgünün ön planda olmasıdır. Yine de estetik üstünlüğün kaynağı, ontoloji olmuştur.

“Anlara hayâlât-ı leb-i dil-ber vafında olan gazelleri ilmâm¹²⁸-ı zayfidür. Anun mihmân-hâne-i fikret ü reviyetine **vârid** ü **nâzil** olan ma’ânî-i acîbe vü

daha sonra gelenlerin yaptığı alıntılar ve esinlenmeler hangi ölçüte göre intihal sayılabilir. İntihal iddiası sonraki yazarlara yapılan bir haksızlık olmaz mı?

¹²⁸ İlmâm kelimesi “bir şairin, kendinden önce söylenmiş güzel bir mânâyı az çok değişik bir şekilde ifade etmesi” anlamı da taşımaktadır. Kelimenin bu kullanımı “başka mânâları mı alıyordu? sorusunu gündeme getirmektedir. Bununla birlikte, kelime kökü bir yere toplanmak anlamına gelen lemm’dir.

garîbe gayrun hayâline gelmek hayâl-i tayfidür...Bir kasîde-i matbû'a-i masnû'a cem itmîşdür cemî-i sanâyi-i bedî'îyyeyi cem itdükden sonra anlardan zâ'id meziyyet-i zâ'ideyi câmî niçe sanâyi' îrâd itmîşdür ki fusahâ-yı 'Arab ve bülegâ-yı 'Acem sibâk u siyâk-ı sâbıkada sebkât itmîşdür (Âşık Çelebi 2018:442)."

Seyfî Çelebi'nin örneği de yine vârid ve nâzil olma ile bir aktarımın yapıldığını işaret etmektedir. Bu aşamada tercemenin de böyle bir işlevi söz konusu ise ve terceme de gaybdan feyz ile geliyorsa terceme ve te'lîf arasında özgünlük açısından nasıl bir fark olduğunu tespit etmek imkânsız hâle gelmektedir. Nitekim bir sözü söylerken yapılan övgüde övülenin aslında şairin kendisinden çok doğal yeteneği olduğu açığa çıkmaktadır. Bu yetenek de bir başka güç yani, tanrı tarafından geldiği kabul edildiği için özgün olma iddiasının ne kadar geçerli olduğunu sorgulamak gereklidir.¹²⁹

4.3.4. Yetenek

Tezkirelerdeki şiir ve şair değerlendirmelerinde yetenekli olup olmama, yeteneğin doğuştan gelip gelmemesi gibi durumlar övgü ve eleştirilerde önemli rol oynamıştır. Bir şairin yeteneğinin doğuştan olması (vehbî) gerektiği, çalışma ile (kesbî) yazılan şiirin ise ilki kadar değerli olamayacağı vurgusunun yapıldığını da tespit edebilmekteyiz. Şiir söylemeyi bir insanın doğasına (tab') bağlamak, Holbrook'un ifadeleriyle belirtirsek "tinsel olanın tezahürü" ile ve dünyayı algılama şekli¹³⁰ ile ilişkilidir (Holbrook 2018:166).

Örneğin, Latîfî, Sun'î-i Kâtib maddesinde şairi överken başkasından bir şey almamasına dikkat çekmiş ve kendi doğasından kaynaklanan anlam ve sanatlar üretmesine işaret etmiştir.

Tamlamada kullanılan zayfî/dayfî kelimesi ise konuk, misâfir anlamını taşımaktadır ve sonraki cümlede de "mihmân-hâne-i fikret ü revîyyet" tamlaması ile birlikte "vârid ve nâzil olma" ifadesinin kullanılması yorumun olumsuz olmama ihtimalini arttırmaktadır.

¹²⁹ Âşık Çelebi'nin eserinin dîbâcesinde şiir söylemenin ve hikâye anlatmanın ne olduğunu anlatacağını belirttiği başlıkta yaptığı açıklamalar da aslında dilin iletişim ve aktarım yönünün temel kaynağının tanrıdan gelen feyzler olduğunu belirtmektedir

"Mevrid-i vâridât-ı ilâhî masdar-ı ef'âl-i evâmîr ü nevâhî olan dehân u lisân mânend-i *verdehen ka'ddihân*¹²⁹ sâdır olan kelimet beyanındadır ki nizâm-ı nazm üzre verzîde ve mi'yâr-ı vezn ile sencîde olduğu cihetden şi'rdür dimişlerdür (Âşık Çelebi 2018)"

Burada belirtilen feyz, yetenek ve şiir söylemede bu kabullerin etkisi, bir sonraki bölümde tezkirelerde metin üretme ve yaratma ile ilgili kavramların temel mantığının altında ne yattığının sorgulandığı bölümde ele alınacaktır.

¹³⁰ Tezkirelerin yazıldığı dönemde dünyayı algılama şekilleri hakkında yapılan araştırmalar hâlâ başlangıç aşamasında sayılsa da şiir hakkındaki ve dolayısıyla yaratım, üretim gibi konulardaki yorumları etkileyen epistemik kabullere dair önemli çalışmalar yapılmıştır. Bu araştırmaların şiir ve yaratma eylemleri ile ilgili yorumları nasıl etkilediğine dair sorgulamalar bir sonraki bölümde yapılacaktır.

“İttifâk-ı sühanverân oldur ki eger ömr vefâ ve zamâne müsâ’ade ideydi nice şâ’irün defter ü dîvânına ve nâm u unvânına kalem çekerdi. Dürc-i eş’ârında olan sanâyi’ ü ma’ânî **kendü zâde-i tab’ı ve hâssa-i karîhası**dur. Devâvîn-i selef ü halkdan **terceme** ve **tırâşı** ve **iktibâs** u **ittihâzı** yokdur (Latîfî 2018:336).”

Latîfî’nin hem eserinin dîbâcesinde hem de hâtimesinde¹³¹ şairliğe dair tanımlar yaparken ısrarla vurguladığı yetenekli olma gerekliliği bugün anladığımız mânâda bir özgünlük idealinden oldukça uzaktır. Nitekim “zâde-i tab’”, “hâssa-i karîha” ifadeleri, şairin doğasına ve doğuştan gelen yeteneğine yapılan göndermeyi ön plana çıkarmaktadır ve bu yetenek bireyden değil yaratılıştan yani, tanrıdan gelmektedir. Kelimelerin tarihî sözlüklerdeki anlamları da bu fikri desteklemektedir. Örneğin, *Kâmûsu’l Muhît Tercümesi*’nde tab’ için “bir huy ve halîka üzere mecbûl olmak (Kamusu’l Muhît: <https://kamus.yek.gov.tr/>)” *Vankulu Lugati*’nde ise, “Şol huydur ki insan onun üzerine yaratılır (Vankulu Lugati: <https://kamus.yek.gov.tr/>).” ifadeleri ile anlam verilmiştir. Bu bağlamda “nesil, zürriyet (Mütercim Asım Efendi 2009:825)” “doğmuş, doğma (Kanar 2011:391)” anlamlarına gelen “zâde”nin tabiat ile beraber kullanımında insanın tabiatından ve doğuştan gelen yeteneğinden gelen bir özelliğinden, huyundan bahsedildiği anlaşılabilmektedir.

Kâmûsu’l Muhît Tercümesi’nde yapılan bir diğer açıklamada da bu huyun sabit ve değişmez olduğunun vurgulanması, yine tezkirelerdeki şiir söyleme becerisinin sonradan çalışma ile elde edilemeyeceği tezinin altında yatan fikri daha açık hâle getirmektedir.

“İnsânın mecbûl ve meftûr olduğu seciyyeye denir ki sirişt ve hâlikasıdır...mat’am ve meşreb ve şiddet ve rehâ ve buhl ve sehâ misilli min-haysü’l-âdet ve min-haysü’l-hilkat zâ’il olmayıp **sâbit ve müstakar** olan hûy ve hulûka denir (Kamusu’l Muhît: <https://kamus.yek.gov.tr/>)”

Lâtîfî’nin kullandığı bir diğer kelime grubu “hâssa-i karîha” da tab’ gibi bir göndermeye sahiptir. Yine tarihi sözlüklerden *Kâmûsu’l-Muhît Tercümesi*’nde “insanın mecbûl olduğu tabî’ate ıtlak olunur”, “her nesnenin evveline ıtlak olunur” anlamları verilmiştir (Kamusu’l Muhît: <https://kamus.yek.gov.tr/>).” *Vankulu*’nda ise “kuyudan ibtidâ’ çekilen su ki bundan murâd cevdet-i tab’la olan istihrâc-ı ‘ilmdir (Vankulu Lugati:<https://kamus.yek.gov.tr/>)” açıklaması yapılmıştır. Karîhanın da

¹³¹ Dîbâce ve hâtimedeki tanımlamalar bir sonraki bölümde ayrıca ele alınacaktır.

insanın yaratılışı ile olan ilişkisi açıktır ve kuyudan ilk çıkan su anlamının bir kuyu gibi görüldüğü anlaşılan bilgi havuzundan yaratılışın kusursuzluğu ile bilgi elde etme düşüncesi de ifade edilmiştir.

Karîha ile kullanılan “hâssa” ise “bir nesnede bulunup sâ’irde bulunmayan şey” olarak tarif edilmiştir. Bu bağlamda “hâssa-i kârîha”nın yaratılıştan gelen bilgi elde etme yeteneği ile ortaya çıkan ürün anlamına sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Yeteneğin doğuştan olması gerektiğine dair kabule önemli bir örnek Latîfi’nin tezkiresindeki Riyâzî-i Üskübî maddesinde yer almaktadır. Latîfi, şairin üslubunun taklitçisinin ve takipçisinin çok olduğunu ama onun emsalinin gayet nadir olduğunu belirtmiş ve aşağıdaki beyit ile fikrini güçlendirmek istemiştir.

“Ey mukallid **dâd-ı Hak**dur her hüner bir kâmile

Yohsa taklîd ile nâkıs kâmil olmaz şöyle bil (Latîfi 2018:251).”

Beyitte geçen “dâd-ı Hak” tamlaması zâde-i tab’ ve hâssa-i karîha ile aynı amaca yönelik bir vurgu taşımaktadır. Bu bağlamda zâde-i tab’, hâssa-i karîha, dâd-ı Hak gibi ifadeler, insanın yaratılışında verilen, sonradan elde edilemeyen bir yetenek ve bu yeteneğin ürünü anlamları ile kullanılmakta, bu üretimin nasıl olduğuna dair soruya da kendi içinde bir cevap vermektedir. Bununla birlikte doğuştan gelen yeteneğin ötesinde bir güce ihtiyaç duyulduğunu belirten örnekler de vardır. Örneğin, Kınalızâde Hasan Çelebi, Sinan Paşa’nın Tazarru’-nâmesi’e nazîre yazmak için kuvvet-i tab’ı yeterli görmemektedir.

“Sâhibi nisâb-ı tevîde mâlik merd-i âgâh u sâlik olmağla te’lîf-i mesfûr tarzında vâhid ü ferîd olup kâbil-i taklîd degüldür. Ba’zı şu’arâ-yı zamâne **mücerred kuvvet-i tab’** ile ol mecmû’a-i tevîd ü irfâna nazîre diyüp sülûkdan hâlî şükûk ile mâlî ba’zı kelimât belki küfr-i sarîhi müstemil niçe ebyât didi (Kınalızâde Hasan Çelebi 2017:449).”

Yukarıdaki alıntıda geçen ifadelerde yalnızca yeteneğin yeterli olmadığı bunun yanında ilahî bilgiye ulaşmada yeterli olmanın da geçer koşullardan birisi olduğunu anlaşılmaktadır. Öyle ki Kınalı-zâde *Tazarru’-nâme* hakkındaki yorumdan hemen önce de Şeyh Vefa’ya intisap ettiği bilgisini vererek Sinan Paşa’nın bu koşulu da sağladığını belirtmiştir. Bu durumda edebi üretimde estetik dışında etik, dinî bilgilere sahip olmak gerekliliği öne sürülmüş olmaktadır. Latîfi’nin tezkiresini bölümlendirmesinde padişahlardan önce şiir söyleyen mutasavvıfların biyografisini vermesi ve onların söylediklerinin şiir sayılamayacağını ifade etmesi, Âşık Çelebi

tezkiresinde ise ilimle uğraşanlara şiir söylemenin yakışmayacağını belirtilmesi yine yeteneğin tek koşul olamayacağını gösteren örneklerdir.¹³²

Yetenek vurgusunda ihtirâ, zâde-i tab', îcâd, ibdâ' gibi kelimeler kullanılsa da her zaman tam yetenekli şairlerin buluş yaptığının düşünüldüğü örneklerin söz konusu edildiğini düşünmek de yanıltıcı olabilmektedir. Yeteneğin ölçüsünün kişiye göre değişkenlik gösterebileceği de yorumlarda dikkate alınmış, yalnızca yetenekli olanlar ve olmayanlar gibi ikili bir zıtlıktan hareket edilmemiştir. Bu duruma örnek olarak Latîfî'deki Kebîrî maddesinde şiir sanatını iyi bildiği hâlde şairin yeteneği az olduğu için daha önce söylenmemiş sözleri nadiren bulabildiğini belirtilmiştir. Bununla birlikte Kebîrî'nin bir şiirini "ibdâ' u icâdı ve ihtirâ'-ı zâde-i tab'-ı hâssı" kelimeleri ile överek kaydetmiştir.

"Gerçi fenn-i şi'rün üslûbın ve tarz u revîşin hûb bilürdi ammâ killet-i kâbiliyyetden ma'ânî-i bikri killet üzre bulurdu. Bu şi'r-i nefis ve gazel-i tecnîs anun ibdâ' u icâdı ve ihtirâ'-ı zâde-i tab'-ı hâssıdur (Latîfî 2018:441)."

4.4. Tezkirelerdeki Terceme-Te'lîf Müphemiyetinin Kültüre Bağlı Nedenleri

Cemal Demircioğlu, Saliha Paker ve Zehra Toska Osmanlı döneminde yapılan tercümelere dair yapılan incelemelerde karşılaşılan kavramların kültüre bağlı olduklarına, zamanla değişkenlik gösterebileceğine dikkat etmek ve söz konusu kavramlara eleştirel olarak yaklaşmak gerektiğini hatırlatmaktadır (Demircioğlu 2016:124) (Paker 2009:89-100:28-30) (Toska 1996:73; 2000:305). Hem tezkire öncesinde üretilen belâgat kitapları hem de tezkireler üç araştırmacının önermelerini doğrulamaktadır. Nitekim yalnızca tezkirelerin yazıldığı erken modern dönemde değil, antik dönemlerden itibaren uzun süre değişmeyen düşünme pratiklerinin sonuçları da kültürel çıktılarının meydana gelmesinde arasında önemli bir yere sahiptir. Örneğin, şiirin mantıkla ve bilgi teorisi ile ilişkili olduğunun kabul edilmesi bu yaklaşımın izini sürmeyi daha da önemli hâle getirmektedir. Abbasi döneminde antik Yunan filozoflarının eserlerinin yoğun olarak yapılan tercümeleri nedeniyle de İslam düşünürlerinin ürettikleri teorileri ve yaptıkları tartışmaları belirtilen eserlerden ayrı düşünmek mümkün değildir. Bu bağlamda Oğuz Haşlakoğlu'nun Platon'un sanata olan bakışını değerlendirirken kullandığı ifadelerin tercüme dönemi sonrası İslam

¹³² Bu örneklere bir sonraki bölümde yer verilecektir. Tekrara düşmemek için burada ele alınmamıştır.

düşünürleri ve oluşturdıkları teorilerin temel noktaları için uygulanmasının mümkündür. Haşlakoğlu'na göre:

“Sanat, teorik olandan ayrı tutulan, tümüyle pratik bir faaliyet olarak kabul edilmiş olması nedeniyle, Antik Yunan'da tekhné adı altında, genel anlamda meydana getirme içeren tüm faaliyetlerde bulunduğu kabul edilen epistemen (bilgi) yoksundur. Bu nedenle de insanın sanat yapabilmesinin ön koşulu olan yaratıcılık, insanın doğasında mevcut yarı sezgisel bir beceri ya da yetenek olarak kabul edilip, ifadesini bulduğu psikolojik ve sosyolojik tezahürlere indirgenmeye çalışılmıştır. Ne var ki sanatla ilgili bu ve benzeri yaklaşımlar, varacakları sonuçları önceden varsaydıkları için sadece kendi varsayımlarıyla mutabık kalmak yönünden aslında döngüsellik (petitio principii) içerirler. Bu döngüsellik, bir önermede öncülün sonuçta örtük olarak bulunmasına dayalı aslında bir mantık hatası (logical fallacy) oluşunu kültürel, toplumsal ve tarihsel ön kabullerle gizler, kendi kimlik ve aidiyetiyle uyumlu olması, zorunlu çıkarımlarla da ideolojik anlamda da kendisini onaylar (Haşlakoğlu 2016:14).”

Haşlakoğlu, sanat ve zanaatın ayrılmadığı bir dönemde düşünce pratiklerinin içerdiği döngüsellik problemine dikkat çekmiştir. Aşağıda şiir ve mantık ilişkisi ele alınırken tespit edilen tavrın da Platon'un yaklaşımı ile benzer yönelime sahip olduğu gösterilmeye çalışılacaktır.

4.4.1. Poetika Şerhlerinde Şiir-Mantık İlişkisi ve Tezkirelerin Poetika Şerhleri ile Bağlantısı

4.4.1.1. Şiir-mantık ilişkisi

Abbasi döneminde ortaya çıkan tercüme hareketleri ile Yunanca felsefe eserleri ve özellikle Aristoteles'in külliyyatı, şerhleri ile beraber çevrilmiş, yorumlanmış ve üzerinde yoğun tartışmalar yapılmıştır. *Poetika* şerhi de bu bağlamda dönemin filozof ve çevirmenleri tarafından ilgi görmüştür. Tercüme döneminin önemli tercümanları Yahya b. Adi (ö.975) ve Ebu Bîşr Mettâ b. Yûnus'un (ö.940) *Poetika*'yı da külliyyatın diğer eserleri ile beraber çevirdikleri ve daha önce yapılan Süryanice şerhlerle beraber bu çevirilerin de dolaşımında olduğu bilinmektedir. Ayrıca, Kindî (ö.866), İbn Ebî Useybia (ö.1269), Ebü'l-Ferec İbnü't-Tayyib (ö.1043), İbnü'l-Heysem (ö.1040?) gibi yazarların da telhis ve şerhleri olduğu kaynaklara geçmiştir. Fakat Fârâbî'nin *Kavânînu Sinâ'ati's-Şu'arâ* isimli kısa eseri ve İbn Sînâ ve İbn Rüşd'ün *Poetika* şerhleri dışında bir eser günümüze ulaşmamıştır. İslam dünyasında *Poetika*'ya telhis türünde bir bütün olarak ilk şerh ise İbn Sînâ tarafından meydana getirilmiştir (Özpilavcı 2020:17).”

Poetika şerhlerinin İslam sonrası şiir değerlendirmeleri ve belâgat kitaplarıyla olan ilişkisi de şerhlerde yer alan hayâl, muhâkat, taklîd, temsîl, tasdîk gibi kavramların döneme ait düşünce pratikleriyle beraber değerlendirilmesi ve şerhleri izleyen eserlerde bu fikirlerin takip edilebilmesi ile ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, başlıkta öne sürdüğümüz şiir-mantık ilişkisinin belagat kitapları ve sonrasında da devamlılık arz etmesi sebebiyle mantık denilince ilk akla gelen Meşşâî geleneği¹³³, bu geleneğin başlattığı tartışmaları ve kavramları ele alış tarzını dikkate almak da önemli hâle gelmektedir. Çünkü Fârâbî, İbn Sînâ, İbn Rüşd gibi önemli isimlerin dahil olduğu söz konusu gelenek, kendilerinden sonra gelen tüm kelim, felsefe ve tasavvuf ekollerinin terminolojisinde ve tartışma başlıklarında önemli etkiye sahip olmuştur. Hattâ filozofları tekfir etmesi¹³⁴ ile bilinen Gazzâlî'nin de tartıştığı meseleler ve sorunlar filozoflar tarafından ortaya atılmıştır. Son dönemde yapılan araştırmalarda da Gazzâlî'nin bu filozoflardan etkilendiği, mantığı fıkıhta işlevsel hâle getirmenin öneminden bahsettiği ve tamamen reddetmekten ziyade kullandığı da önemle vurgulanmıştır.

Rizvi'ye göre de Gazzâlî, keşfe önem vererek kelim ve felsefe geleneğini, mistik tecrübenin dile gelmez hakikatlerini ifade etmeye yarayacak şekilde kullanmayı amaçlamıştır. Burada felsefenin mistiğin batınî, “saf bilince dayalı” tecrübelerini açıklayarak tahlil eden bir üst-dil olması hedefi söz konusudur. Rizvi, bu durumunun mistisizmin kendisine dair tanımlarını da etkilediğini ve felsefî alt yapıdan yararlanılma yoluyla mistiklerin tecrübelerini aklî bir şekilde açıklama ve aktarma çabasına girmelerine neden olduğunu belirtmiştir¹³⁵ (Rizvi 2018:249).

Filozofların oluşturduğu terminolojinin asırlarca farklı ekollerde de devam etmesi ve şiirin bir kıyas türü olarak kabul edilmesi ise söz konusu *Poetika* şerhlerini dikkate

¹³³ 10. yüzyıldan itibaren “Arapça mantık kelimesi, sadece iyi delili kötü delilden ayırt etmeyi esas alan Meşşâî geleneklere atıfta bulunur hâle gelmiştir (Street 2018:273).” Ayrıca 12. yüzyıldan itibaren de mantıkçılar Aristoteles'e değil, İbn Sînâ'ya atıf yapar hâle gelmişlerdir (2018:275).

¹³⁴ Gazzâlî, filozoflara İslam öğretisiyle uyuşmadığı gerekçesi ile üç konuda itirazda bulunmuş ve bu konular nedeniyle tekfir etmiştir. Tekfir nedenleri şunlardır: a) Alemin ezeliyeti teorisi b) Tanrı'nın dünyaya ait cüz'ilerin sadece küllî boyutlarını bildiğini savunan teori c) Ölümden sonra yalnızca nefsin kalacağı ve bedenlen haşrin imkânsız olduğunu savunan teori (Marmura 2018:159).

¹³⁵ Ayrıca Gazzâlî, Meşşâî geleneğe itirazlarda bulunsu da Meşşâîler'in tüm sistemini gereksiz bulmamış, aksine ondan faydalanmaya da çalışmıştır. Ona göre sebeplilik zorunlu olamaz ve her eylem tanrı vesilesiyle, onun kudretinden gelen icat (ihtirâ'an) ile varlığa gelir (Marmura 2018:165). Bununla birlikte kendisinden sonra ürettiği teorilerle tüm İslam kelim, felsefe ve tasavvuf düşüncesinin tartışmalarına yön veren İbn Sînâ'nın (Wisnovsky 2018:105) sebeplilik dizisini tabiat bağlamında kabul etmiş, ancak zorunluluk konusunda yani, sebepliliğin haklı çıkarılma yolunun ispatlanmayacağı önermesinden hareket ederek keşf yolunu kabul etmiştir (Marmura 2018:169).

almak gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Şiirin kıyas olarak kabulü, şiir söylemeyi bilgi ile ilişkilendirmek anlamına gelir. Şiirin İslam geleneğinde bilgi türleri içinde değerlendirilmesi, Yunanca felsefe eserlerinin tercüme edilmeye başlaması ile beraber yapılan ilimler tasnifleri çalışmaları ile ortaya çıkmaya başlamıştır.

Gerçek anlamda bir ilimler tasnifi sayılabilecek ilk çalışma olarak kabul edilen *İhsâü'l-Ulûm* adlı eserinde Fârâbî (Türker 2019:74), dil, mantık, mantık, tabiat ve ilahiyat, siyaset, fıkıh ve kelâm başlıklarında bu konulara dair bilgiler vermiş ve mantık başlığı altında kıyas türlerini ele alırken şiirsel (poetik) kıyasları da bu başlığa dahil etmiştir (Farâbî 2020:21-25). Böylece şiir, İslam sonrası felsefe geleneğinde bir kıyas türü olarak ve sistemli bir ilim tasnifi içinde ilk defa mantıkla ilişkilendirmiştir.¹³⁶ Fârâbî'nin kıyas türü¹³⁷ olarak belirlediği sınıflandırmada şiiri burhan ve diyalektik gibi doğrulama yöntemlerine göre hiyerarşik olarak daha alt bir derece ile ele aldığı ifadeleri ise aşağıdaki gibidir:

“Kıyasların ve genel olarak ifadelerin farklı bir bölümlere ile sınıflandırılması da mümkün olup denilebilir ki: İfadeler ya kesinlikle doğru ya kesinlikle yanlış ya da doğruluğu çok, yanlışlığı az yahut bunun aksi olur ya da doğruluk ve yanlışlığı eşit olur. Kesinlikle doğru olan ifadeler **burhanî**; kısmî olarak çoğunlukla doğru olanlar **cedelî**/diyalektik; doğruluğu ve [yanlışlığı] eşit olanlar **hatabî**/retorik; kısmî olarak nadiren doğru olanlar sofistlik/**mugâlitî**; kesinlikle yanlış olanlar ise **şiirsel/poetiktir**. Bu sınıflandırmadan ortaya çıkmıştır ki; şiirsel sözler, ne burhanî ne cedelî ne hatabî ne de mugâlitîdir. Bununla birlikte o, **kıyâs** (sûlûcismûs) türlerinden birine dayanır yahut kıyası takip eder; “onu takip eden” sözümle [onun] istikrâ/tümevarım, analoji/temsîl, içgörü/firâse ve benzerleri gibi bir kıyas özelliği taşımasını kastediyorum (Farâbî 2020:21-25).”

Fârâbî'nin şiiri yanlış önermeler üreten bir kıyas türü olarak göstermesi ve benzetme, tümevarım, içgörü (firâse) gibi özelliklerini vurgulaması şiirin infial/pathos yaratan yönüne dikkat çekmek istediğini göstermektedir. İbn Sînâ da *Poetika* şerhinde mantıkçının şiiri, bir kıyas türü olarak ve bilgi değeri açısından ele alması gerektiğini

¹³⁶ Poetikanın ve retorik'in mantıkla ilişkilendirilmesi, Yeni-Platoncular ve Süryâniler tarafından Fârâbî'den önce de yapılmıştır.

¹³⁷ Gelenekte en çok kullanılan mantık kitaplarında kıyas türleri aşağıdaki gibi tanımlanmıştır:

- Burhân: Kesin bilgiye (yakîn) ulaşmak için yakînî öncüllerin bir araya gelmesiyle oluşan kıyas.
- Cedel: Çoğunluğun doğru bildiği öncüllerden oluşan kıyas.
- Hitâbet: Kendisine inanılan birisinden doğru olduğu kabul ya da zannedilen öncüllerden oluşan kıyas
- Şiir: İnsanın nefsinin olumlu ya da olumsuz olarak etkileyecek, hayâle (muhayyelât) dayalı öncüllerden oluşan kıyas.
- Safsata/Mugâlatâ: Doğruya veya kabul edilen öncüllere benzeyen yanlış öncüllerden veya vehme dayalı yanlış öncüllerden oluşan kıyas (Ebherî 2020:60) (Farâbî 2020:21-25) (İbn Sînâ 2020).

belirtmiştir (İbn Sînâ 2020:46). Daha sonra, şiirsel sözlerin sadece tahyilî teşvik ve nefsi yönlendirme işlevlerini ön plana çıkartarak, Fârâbî gibi şiirin muhayyel olması ile nefsi yönlendirmedeki gücüne, aklî mânâların karşısında olmasına değinmiştir (s.136).

“Muhayyel [kelam] ruhun ürettiği kelimadır; düşünmeksizin muhakeme etmeksizin ve herhangi bir tercihte bulunmaksızın işleri, durumları rahatlatır (bast) ya da sıkıştırır (kabz). Kısacası ruh fikrî olmayan rûhî heyecanlara (infial-pathos) kapılır. Sözün doğrulanabilir olması ya da olmaması fark etmez. Onun tasdik edilebilir olması, sözün muhayyel olması ya da olmaması ile ilişkili değildir. Söz, heyecan uyandırmayan herhangi bir sözle tasdik edilebilir. Bir kez daha farklı bir şekilde söylemek gerekirse, ruh/nefs tasdikî değil, tahyilî kabul etmekle heyecanlara kapılır ve çoğunlukla tasdiki ortaya çıkarmayan heyecanlara etki eder. Muhayyel bir yalan, ikna olmuş bir şahsın sahip olduğu şey olabilir (mütelyakkin olanın yalanı muhayyeldir) (İbn Sînâ 2020:162) (Taşkent 2018:266).”

İslam filozoflarına ve genel olarak kabul edilen bilgi teorisine göre şiir, bilme eyleminde önemli bir yeri olan mütelyayyle gücü¹³⁸ ile üretilir. Bu bağlamda şiir, soyut olmaktan ziyade temelde maddeye, somut şeylere, duyulur olanlara bağlı olarak değerlendirilir. Mütelyayyle ile yapılan soyutlama, genelleştirme işlemleri ise insanı diğer canlılardan ayırdığı düşünülen akletme gücünün işleyebilmesi için zorunlu bir eylem olarak kabul edilmiştir. Buradan hareketle şiiri de üreten gücün, bilme eylemi için önemli bir aşama olduğu fikri ortaya çıkar. Nitekim Âşık Çelebi, tezkiresinin dîbâcesinde şiir ve bilme ilişkisini belirten bir açıklama yapar:

“Şi’rün ma’nâsı lugatde ilm-i dakîk olduğu cihetden ilm ile müterâdifdür. Leyte şi’rî (keşke bilseydim) didükleri dahı bundan me’hûzdur (Âşık Çelebi 2018:36).”

Tarihi sözlüklerden olan *Vankulu Lugati*’nde de şiir kelimesi için Âşık Çelebi’nin belirttiği anlamı gösteren açıklamalar mevcuttur:

“eş-şi’r: Bir nesneyi bilmek (Vankulu Lugati: <https://kamus.yek.gov.tr>).”

Şiir kökünden türetilen “meş’ûrâ” kelimesi de yine bilmek, tanımak ve anlamak ile ilişkilendirilmiştir:

¹³⁸ Mütelyayyle beyinde bir bölge olarak kabul edildiği ve cismani olduğu için yalnızca cisimsel olanları algılayabilir. Gerçek anlamda bir düşünme tamamen aklî bir güç olan nefis sayesinde mümkün olmaktadır. Duyulardan elde edilen suretlerin zihinde tekrar üretilebilmesi, nesfin gelen feyzi alma yeteneği ile ilişkilendirilmiştir (Black 2018:351) (Türker 2020:55).

“Bir nesneyi hoşça fehmedip zekâ ve zihn ve fetânetle mezâyâ ve dakîkasına varıp iyice idrâk eylemek ma’nâsınadır ki ‘ilmden ahass olur, bundan tanımak ile ta’bîr olunur (Vankulu Lugati:<https://kamus.yek.gov.tr/>).”

Hem Âşık Çelebi’nin tanımında hem de Vânî Efendi’nin sözlüğünde verdiği karşılıktaki kullanılan “ince, anlaşılması büyük dikkat isteyen” anlamına gelen “dakîk” kelimesi, “düşünce, duygu, anlam” vb. maddi olmayan şeyler için kullanılmaktadır. Kelimenin maddi olmayan şeylere işareti ise soyut bir şey olan ve vehimde üretilen şiirin bilmeye ve dolayısıyla bu eylemin teorisini oluşturan metafizik kabullerle ilişkisine daha yakından bakmayı gerektirmektedir.¹³⁹ Bu bağlamda söz konusu durum, Fârâbî ve İbn Sîna gibi filozofların “Nasıl bilebiliriz?” sorusuna verdikleri cevaplarla da ilişkili hâle gelmektedir. Filozoflar bu soruya sudûrcu bir şema ile cevap vermişlerdir.

Bu yaklaşıma göre, dışarıdan gelen maddi veriler, üç aşamalı bir soyutlamaya tabi tutulur (Depolama; Birleştirme ve Ayırma; Akletme) ve sudûrun en önemli kavramlarından olan “feyz” ile âlemde potansiyel olarak bulunan bilme eylemi fiilî hâle gelir. İnsan, sudûr ile gelen feyzi almaya elverişli değilse ve bu konuda çaba göstermemişse verdiği kararlar vehmin ürünü olacak ve gerçek bir bilmeden bahsetmemek de mümkün olmayacaktır (Fârâbî 2020:65-68; İbn Sînâ 2020:32-52).

Bilme eyleminin aşamaları ise şöyledir: Öncelikle, duyulur nesnelerden gelen bilgiler beynin hiss-i müşterek ismi verilen bir bölgesinde tikeller olarak alınırlar ve hayâl bölgesine iletilir. Daha sonra, yine beynin hayâl isimli bölgesinde duyulurların suretleri üretilir ve depolanır. Yani, bir **kopyalama** işlemi başlar. Soyutlamanın ilk aşaması tamamlanmış olur. İkinci aşama ise, hayâl denilen bölgede toplanan suretlerin daha genel özellikleri başka şeylerle **kıyas** edilerek birleştirilir veya ayrıştırılır. Artık, tikellerden genellere doğru ilk adım atılmış olur. Beynin bu bölgesine vehm, işlemi yapan kuvvete ise mütehayyile/mütevehhime denir. Ancak

¹³⁹ İslam filozoflarının metafizik prensiplere dayanarak yaptıkları Poetika şerhlerini, yalnızca Yeni-Platoncu etkilerle açıklanabilecek bir durum olarak değerlendirmek doğru olmayacaktır. Aristoteles’in, Metafizik kitabında insana ait üç temel faaliyet belirlediğini belirten İsmail Tunalı (Bilme/Teorretike: Felsefe; Eylemde Bulunma/Praktike: Etik; Yaratma/Poetike: Estetik) poetikenin yarım kaldığını ancak, Aristo’nun Metafizik’inin şekillendirdiği etik ve felsefe gibi poetikenin de benzeri bir temelden oluşabileceğinden bahsetmiştir (Tunalı 2020:69). Aristoteles’in varlık kavrayışı bilme ve eyleme konularında da etkili oluyorsa yaratma meselesinde de etkili olması gayet doğal bir durum olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda İslam filozoflarının yaptıkları şerhlerde de benzeri bir mantık yürüttüklerini düşünmek yanlış olmayacaktır.

bilme için bu soyutlamalar yeterli değildir. Filozoflara göre nesneyi hakiki anlamda bilmek, ancak maddeden daha bağımsız olan ve göksel akıllarla ilişki içinde olan nefsin, mütehayyileden gelen verileri değerlendirmesi ve yargı verme aşamasında faal akıldan gelen feyzin yardımı ile mümkündür. Bu feyzi anlayabilmek ise, insanın hazırbulunuşluluğuna ve **tabiatına** (dört unsurdan ve ahlatlardan meydana gelen mizaçlara) bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Çünkü hazırbulunuşluluğu yetersiz olan insanda vehim, cisimlerle ilişkisi nedeniyle cisimden bağımsız kararlar veremez ve hataya düşerek nefsi de yanıltabilir (Black 2018:346) (Fârâbî 2020:65-68) (İbn Sînâ 2020:32-82).

Şiirin bilme olan ilişkisine dair oluşturulan teori, *Poetika'nın* en çok atıfta bulunulan konularından birisi ile de yakından ilişkilidir. Bu ilişkiyi dikkate aldığımızda bilmenin hazzının insanları etkilediği önermesi ile estetik ve mantığın beraberce ele alındığı ortaya çıkmaktadır. Fakat estetik bilginin daha aşağı durumda kabul edilmesi de her iki alan arasında bir zıtlık oluşturulduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, İsmail Tunalı da (2020) *Estetik Beğeni* isimli kitabında mantık ve estetiğin karşı oluşumlar olsalar da estetiğin mantıktan özce farklı olmadığını, onun “küçük kız kardeşi” olduğunu belirtir:

“Estetik ile mantık arasında tam bir karşıoluşum vardır. Yukarıda belirttiğimiz gibi, estetik mantıktan özce farklı değildir, onun küçük kız kardeşidir. Her ikisi de yetkin (perfect) bilgiyi, hakikati bulmak ister. Biri zihni bilginin yetkinliğine, öbürü duyulur bilginin yetkinliğine ulaşmak ister. Yetkin bilgi, doğru bilgidir. Gerek mantığın gerekse estetiğin ereği, bu yetkin bilgiye, hakikate ulaşmaktır (Tunalı 2020:90).”

Bilmenin haz vermesi konusunda Aristoteles’in *Poetika'sındaki* pasaj, İbn Sînâ'nın *Poetika* şerhindeki yorumu ve Fuzûlî'nin şiirle de bilmenin mümkün olduğunu ifade eden sözleri beraber ele alındığında yukarıdaki ifadeler daha somut hâle gelmektedir.

Aristoteles'e göre insanlar taklitlerden hoşlanırlar. Çünkü insanın temel bir özelliği olan taklit ile insanların hepsinde ortak olan bilmenin hazzını yaşarlar.

“Ayrıca bütün insanlar, taklitlerden hoşlanırlar. Bunun bir göstergesi de eserlerden gelir: görmekten rahatsız olduğumuz şeylerin birebir çizilmiş resimlerine, örneğin iğrenç hayvanların ve cesetlerin formlarına bakmaktan zevk alırız. Bunun bir nedeni şu, öğrenmek sadece filozofların değil, diğer insanların da daha az pay almakla birlikte en çok haz aldığı şeydir. **Resimlere bakmak hoşlarına gider; çünkü, baktıkları sırada bir şeyin ne olduğunu anlayıp çıkarsama yaparlar:** ‘Bu, o!’ gibi. Daha önce görmedikleri bir şey taklit edilmişse, resim bir taklit olarak haz vermez de işçiliğinden, renginden ya

da buna benzer başka bir nedenden dolayı haz verir (Aristoteles 2020:9) ”

Aristoteles’in *Metafizik* kitabının ilk cümlesinin de “bütün insanlar doğal olarak bilmek isterler (Aristoteles 2019:107)” olduğunu düşündüğümüzde taklit ve bilme ile olan ilişki, estetik eylemin/deneyimin bilgi teorisinden ayrılmasına izin vermemektedir. Aristoteles’in tüm külliyatını şerh eden İbn Sînâ da doğal olarak buradaki temel argümanları İslam dünyasına taşımıştır:

“İnsanların taklitten hoşlanmalarının bir delili de (dışarıda, canlı olarak) görseler kendilerinden rahatsızlık duyacakları, tiksiniilen ve çirkin görülen hayvanların nakşedilmiş resimlerini/suretlerini temaşa etmekten haz almalarıdır. Demek ki burada insanların hoşuna giden ne resmin kendisi ne de nakşedilen şeydir; aksine bir şeyin iyi bir şekilde taklit edilmiş olmasıdır. Bundan dolayı **öğrenim (faaliyeti) sadece filozoflar için değil, içinde taklit bulunduğu herkes için keyifli hale gelir.** Zira, öğrenim, (bir nevi) nefsin/ruhun, zihnin sahifelerine birşeylerin resmini çizmektir (tasvîr). **Bu yüzden insanların nakşedilmiş resimlerden duydukları sevinç, bunların yaratılmışlardan neyin resimleri/misalleri olduklarını hissettikleri zaman çoğalır;** öncesinde bunu (çizilen resmin neyin temsili/benzeri olduğunu) hissedemezlerse aldıkları haz tam olmaz; aksine bu durumda sadece nakış/çizim, nakışın niteliği, kompozisyonu (vaz’ı) vb. hususlardan aldıkları hazza yakın bir haz alırlar (İbn Sînâ 2020:90).”

Fuzûlî ise sihir de olsa bir ilim yani, bilme eylemi olarak şiirin, dikkatli şekilde öğrenildiğinde insanı doğru yola götüreceğini ifade etmiştir. Bu bağlamda Fuzûlî’nin nazm-ı kelâm ile hakikat bilgisine ulaşması, Aristoteles ve İbn Sînâ’nın vurguladıkları şeylerin taklitlerine bakarak, öğrenme, bilme, tanıma yaşadıklarına dikkat çekmeleri ile daha iyi anlaşılmaktadır.

“Ben varlıklara duygu ve akıl gözüyle baktım. Onlar üzerinde fikir ve düşünce ayağıyla yürümeye çalıştım. Her cinsin, her cinsin nev’inin, her nev’in sınıfının, her sınıfın ferdinin ve her ferdin uzvunun maksatlı veya maksatsız muhakkak bir işle meşgul olduğunu gördüm. İhtiyarlamaktan, temebelleşmekten korkarak; gaflet içinde fırsatları kaybetmekten çekinerek; mukadder ve elde edilmesi mümkün olan hususların kazanılması için işlerden bir iş seçtim. ‘İlm, sihir de olsa öğreniniz’ hadisi beni teşvik etmekle beraber, ‘Biz ona (Hz. Muhammed’e) şiir öğretmedik.’ ayeti de bana yönümü gösterdi. Bunun üzerine **nazm-ı kelâm yolunu tercih ettim ve bu yolla kâinattaki intizamın hikmetine eriştim.** Çalışmam beni en sonunda varlıklardaki düzenin bir düzenleyicisi, mahsus ve makul nakışların bir işleyicisi olduğu neticesine götürdü. Allah’ın sonsuz inayetine güvenerek O’nu bilmenin yolunu talep ettim (Fuzûlî 2014:26).”

Fuzûlî, felsefe geleneğinin İslam düşüncesini önemli ölçüde etkilemesi ve dönüştürmesinden sonra istidlal ve keşf yöneliminde iki ana kolun¹⁴⁰ beraberce var olabildiği bir düşünce sisteminde kendisinin her iki bilgiye ulaşma yönteminden de yararlandığını ve ulaşılmaması gereken hakikate ise şiir ile ulaştığını belirtmiştir. Şiirin bilgiye ulaşmada bir yol olduğunu belirtmesini, yukarıdaki ilişkileri de dikkate aldığımızda yalnızca bir retorik hamle, klişe veya mübalağa olarak değerlendirmek ihtimali ortadan kalkmaktadır.

Ayrıca Fuzûlî, *Matla' u'l-İ'tikâd fî-Ma'rifeti'l-Mebdei ve'l-Me'âd* isimli eserinde istidlal ve keşf hakkındaki genel tavra dair yorumlarda bulunmuştur. Bilginin hangi yolla elde edilebileceği konusunda ihtilafın olduğunu belirtmiş ve bu konudaki genel yaklaşımları özetlemeye çalışmıştır:

“Ehl-i tahkik, gayeye ulaşmak için lazım olan bilginin hangi yollarla eldeedilebileceği konusunda ihtilafa düşmüşlerdir.

Bir kısmı, ‘Bu yol, akla uygun olan muhakemedir. Çünkü akıl iki mukaddimeyi (büyük ve küçük önerme) olumlu veya olumsuz olarak doğru bir görüşle düzenler, yanılmaktan ve yanlış nispet etmeden kendini korursa sonucun hatasız olacağı muhakkaktır.’ der. Bunlar istidlalciler olup eğer şeriatlerden herhangi birisine mensup iseler mütekellim, aksi takdirde Meşşâî adını alırlar.

Bir kısmı da “Bu yol ancak riyâzet-i nef ve tasfiye-i bâtın yoludur. Çünkü, nef ruhanidir, aslında bilicidir. Bilgiler ondan sadece cismânî örtüler ve bedenî engeller sebebiyle gizlenmektedir. Bu perdeler riyâzet ile kaldırılıp kutsal varlığa yönelme hâsıl olunca nef, feyzi ilk kaynağından vasıtasız olarak almaya hazır hâle gelmiş olur.’der ve riyâzet yolunu seçip bilgi edinmek hususunda aklın hükümlerinin tamamen inkâr ederler. Bunlar da inkişâfîler olup eğer kâfirlerden iseler işrâkî, müslümanlardan iseler sofi adını alırlar (Fuzûlî 2014:34).”

Bu ifadeler de yine kendisinin şiir ile hakikate ulaşma iddiasının klişeleşmiş ve edebi olanın ötesinde bir yerde konumlandığını ve böyle bir iddiayı dönemine ait bilgi teorileri, ideolojik söylemler, epistemik kabuller gibi kategorilerle beraber dikkate almanın gerekliliğini göstermektedir.

Bununla birlikte Fuzûlî’nin ifadeleri, Taftazânî ve Seyyid Şerif Cürcânî’nin eserinden alınmıştır. Eserin çeviri yayınında ilgili bölümün Taftazânî ve Cürcânî’nin

¹⁴⁰ Rizvî’ye göre, Müslüman düşünürler “hakikat veya gerçekliğin farkına varma, onu anlama, içselleştirme ve uygulamaya yönelik dört yol belirlemişlerdir.

1) Ta’lim (Masum bir otoriteyi taklit)

2) Sünnet (Peygamberi taklit)

3) Akl/Nazar (Akli delili izleme)

4) Zevk/Keşf (Tarife gelmeyen saf tecrübe) (Rizvi 2018:247).”

Fuzûlî de bu yolları alıntılanan bölümde eklemleyerek açıklamıştır.

ilgili eserlerinde yer aldığı bilgisi de verilmiştir. Ömer Türker de söz konusu tasnifin Cürcânî'den sonra herkes tarafından kullanıldığını belirtmektedir. (Türker 2021b:53). Türker'e göre, Cürcânî ve Taftazânî, Meşşâîlik'in en geniş sahaya yayıldığı, “felsefe bilmeden kelam, fıkıh usulü hatta tefsir kitaplarını anlamamanın imkânsız hâle geldiği” bir dönemde eserlerini yazmışlardır. Bu dönemden sonra artık İbn Sînâ ve onu yorumlayan Râzî'ye değil, doğrudan bu iki ismin şerhlerine atıf yapılmıştır (Türker 2021b:66-68). Fuzûlî'nin de söz konusu eserlerden alıntı ile bilmenin yollarını tasnif etmesi bu bağlamda önem arz etmektedir.

Fuzûlî özelindeki durumun dışında şiirin mantıkla ilişkilendirilmesinin yalnızca Meşşâî geleneğe mensup filozofların *Poetika* şerhlerinde değil, belâgat kitaplarında da varlığı tespit edilebilmektedir. Örneğin, Cürcânî'nin aklî ve tahyîlî mânâlar ile ifade etmeye çalıştığı sözün doğruluk değeri ve aklî olması gerekliliği, İbn Sînâ ve Fârâbî'de daha önceden ifade edilmiştir. Bu bağlamda tahyîl, muhayyel, taklît gibi kelimelerin söz konusu filozofların *Poetika* şerhleri ve bu şerhlerin temel aldığı şiir-mantık ilişkisi de daha açık hâle gelmektedir. Nitekim Sekkâkî'ye yapılan eleştirilerin belagati “mantık ve kelam terimlerine boğduğu ve bu ilmi kural ve kaideler yığını hâline getirdiği (Çelik 2017:36)” noktasında birleştiği belirtilmektedir. Bu eleştiri aynı zamanda belagat eserlerini yazanların kendilerinden önce oluşan mantık ve felsefe geleneğinin meydana getirdiği düşünme pratiklerinin içine doğduklarını ve bunları temellük ettiklerini göstermektedir. Nitekim Sekkâkî de belagat kitabının sonunda beyan ve meânî ilimlerini tam olarak anlamak için söz konusu ilimlere dahil olan her şeyi dikkate almak gerektiğini belirtmiş ve “bu iki ilmi tamamlamak için istidlâl ve had (Mantık) ilmini anlatmak istediğini belirtmiştir (Sekkâkî 2017:521).”

Yine Cürcânî, tahyil ve şiir konusunda verdiği örneklerde şiirin ruha mânâlar ilka ederek suskun varlığı konuşturabildiği, değersiz değerli gösterdiği, çirkinini güzel gösterebildiğine dikkat çekerek İbn Sînâ ve Aristoteles'in yukarıdaki önermelerini takip etmiştir. Bu fikri desteklemek için verdiği örneklerden dikkate değer olan ise çarmıha gerilen birisinin görünüşünden daha çirkin çok az şey olmasına rağmen İbn Bakiyye'nin çarmıha gerilmesini anlatan Ebu'l-Hasan El-Enbârî'nin şiirinin bu durumu nasıl yüce bir şey haline getirdiğine vurgu yapmasıdır.

“Malumdur ki dünyada bir maktulün çarmıha gerilip bir kütüğe

bağlanmasından daha çirkin ve iğrenç bir müsle, daha feci bir ceza ve çirkin bulunmayıp, iğrençliğinden ötürü **kalbi rahatsız etmeyi** ve böyle bir şekâvet ve feci akıbetten istiâze hususunda dili teşvik etmeyi daha çok hak eden bir manzara yoktur. Bununla beraber Ebu'l-Hasan El-Enbârî'nin İbn Bakiyye'nin çarmıha gerildiği vakit ona yazdığı mersiyesine ve bu mersiyesinde ortaya koyduğu sihre bak! Öyle ki çarmıha gerilen bu kişinin kerih görülen bütün ahvalini tam tersine çevirmiş ve o ahvali öyle bir tevil etmiştir ki onlarda seni hayrete sevk edecek şeyler göstermiştir (Cürcânî 2018:411).”

Cürcânî'nin yukarıdaki ifadeleri de halihazırdaki felsefe geleneği, problematiği ve kavramlarının belagatin de kapsamına girdiğini göstermektedir. Sonuç olarak şiir, İslam'ın temellük ettiği bilgi sisteminde ve İslam sonrasında da bilgi ve bilme eylemlerinin kendisi ile ilişkilendirilmiştir. Bunun neticesi olarak da şiirin üretimi, dolayısıyla metin üretimi meselesi tanrısal bilme ile insani bilme, tanrısal üretim ve insani üretim karşıtlıklarının keskin ayrımı arasında kalmıştır.

4.4.1.2. Tezkirelerin Poetika şerhleri ile olan bağlantıları

Yukarıda ifade etmeye çalıştığımız şiir ve mantık arasındaki ilişkinin tezkirelerde de örnekleri bulunmaktadır. Bu bağlamda aşağıdaki paragraflarda bazı şiir düzeltmelerinde şiirin kıyas olarak değerlendirilmesini; Aristoteles'in *Poetika*'sındaki bir pasajın Arap âdâb kitapları yolu ile aynen tezkirelere kadar girebilmesini; felsefe geleneğinin etkisi ile şekillenen bilgi teorisinin sonuçlarının tezkirelerdeki şiir ve şair değerlendirmelerinde etkili olmasını; Lâtîfî'nin yaptığı şair tasnifinin, sudûr düşüncesini İslam dünyasında sistemleştiren isim olan Fârâbî'nin şair tasnifini takip etmesini bu ilişkiyi gösteren örnekler olarak zikretmek mümkündür.

Latîfî ve Âşık Çelebi tezkirelerinde şiirden münezzeh, şiire ihtiyacı olmayan ve söyledikleri şeyler için mantık, kıyas gibi şeylere ihtiyacı olmayan iki zümre yer almaktadır. Bunlardan birisi peygamberler; diğeri evliyalar. Nitekim Fârâbî'nin sudûr şemasına eklediği bir özellik olan “nübüvvet teorisine” dayanan bu fikre göre peygamberler ve evliyalar güçlü mütehayyileye sahip olmaları nedeniyle filozoflar ve diğeri insanlar gibi kıyas ve delillendirme yolu ile nesnelerin hakikatine ulaşmak zorunda değildirler (Fârâbî, 2020).

Ontoloji ve psikoloji ile iç içe geçmiş bir bilgi teorisinin sonucu olan bu durum birçok örnekte tespit edilebilmektedir. Hatta Latîfî, şiir söyleyen padişahlar da dahil olmak üzere herkesten önce şiir de söyleyen evliya ve şeyhlerin biyografilerini

vermiş ve istisnasız tüm biyografilerde onların söylediklerinin şiir olarak nitelenemeyeceğini, **gaybın tercemanı** olduklarını ifade etmiştir. Bu konudaki bir diğer örnek ise Âşık Çelebi'nin önemli âlim olarak gördüğü tüm biyografilerde¹⁴¹ **şiir söylemek onlara yakışmaz, şiire de tenezzül buyurmuşlardır** ifadeleriyle şiirsel kıyasların, mantık kitaplarında belirlenen epistemolojik değerinin düşüklüğünü vurgulamasıdır.

Örneğin, Âşık Çelebi, *Ahlak-ı Alâî* yazarı Âlî Çelebi hakkında yalnızca hafıza güçlendirmek gibi pratik bir amaçla şiire tenezzül edeceğini belirtmiştir.

“Gâhî ber-mûcib-i seyr-i fuzâlâ-yı kudemâ sevâd-ı ulûm-ı kütüb-i fûnûn ma'ânî-i kudsiyyesine iştigâl ile erihnî yâ Bilâl muktezâsınca âlem-i uluvva tayerân revâ'ih-i revh ü rayhân-ı lâhûtî gülistânın seyr eyler **def'-i melâl ve ref'-i kelâl** içün yâhud **teşhîz-i hâtır ve teşhîs-i havâtır** içün kelimnî yâ Humeyrâ mûcibince âlem-i ulûm-i edebiyyeye **tenezzül** iderler (Âşık Çelebi 2018:485).”

Şeyh İlâhî maddesinde ise, onun söylediklerinin şiirin yanıltıcılığından uzak olduğunu vurgulamıştır:

“Pâye-i eyvân-ı sa'âdet-pîrâyesi andan vâlâterdür ki şeb-rev-i kuvvet-i mütehayyile hıbâl-i hayâl-i veyâ nerdbân-ı sutûr-ı şî'r ü inşâ ile ittilâ ide. Ve serâ-perde-i kasr-ı kadr-i vâlâ-yı fazl-ı âlîsi andan bâlâterdür ki ankebût-ı akl-ı çâlâk anda nesc-i târ-ı pûd-ı efkâr ide veyâhud şebîke-i nukûş-ı hurûf u hutût ile meges-i ma'ânî şikâr ide”

“Ders ü fetvâ ve zühd ü takvâ içinde beyt:

Âşiyânı gâh arş u geh nişîmen-gâhı fers

Gâh kudsîlerle hem-pervâz u geh Bathâ-nişîn

Mûcibince erihnî yâ Bilâl vefkince sevâd-ı hatt-ı Bilâl-şî'âr ulûm u fûnûn ile tervîh-i rûh-ı ulvî itdüklerinden sonra bi-hasebi't-tîneti'l beşeriyyeti kelimnî yâ Humeyrâ diyü levâzım-ı şî'âr-ı tabî'îye **tenezzül** iderlerdi (Âşık Çelebi 2018:110).”

Şiirlerini değerlendirirken de aşağıdaki yorumu yapmıştır:

“Sanâyî-i bedî'iyyeden ecnâs-ı cinâs dan ekser tecnîs-i hattî ri'âyet iderler. Ve **vehmden ba'îd ve fehme karîb** selîs ibâret ve vâzıh edâ ile rivâyet iderler (Âşık Çelebi 2018:111).”

Her iki maddede de ortak olan durum, şiirin yanıltıcılığı karşısında hakikati bulmada keşf veya akıl ile gidilen yolların daha önemli olarak kabul edilmesidir. Söz konusu kabulün ise *Poetika* şerhlerinde geçerli olan bilgi teorisi ile ilişkisi bulunmaktadır.

¹⁴¹ Toplam 16 biyografide tespit edilmiştir.

Bu ilişkiyi Fuzûlî'nin “Aldanma ki şair sözü elbet yalandır” mısraı ile de örneklendirmek mümkündür.

Fuzûlî'nin mısraında görülen şiirin yalan olduğu kabulü, mantıkla kurulan bağ nedeniyle şiirin bilgi değeri açısından hakikatten (aletheia) uzak ve zann (doks) olması ile ilişkilidir. Bu konu belagât kitaplarında aklî manalar ve tahyîlî manalar karşıtlığı, tezkirelerde ise kizb ve hakikat ikiliği (özellikle dîbâcelerde) ile beraber ele alınmıştır. Belâgatın kurucusu kabul edilen Cürcânî ise, şiir ve yalan hakkındaki tespitlerinde şiirin tahyîlî manalardan olması nedeniyle aklî yani, hakikate dayalı olmadığını doğruluk ve yanlışlığının öneminin olmadığını belirtir, yalan sözü ise insan yapımı olmasına (hayâlde üretilmesi ile) atıfla açıklar. Nitekim istiarelerin tahyîl oluşturu olmalarına rağmen, Kur'ân'da yapılanların aklî manalara işaret etmelerine de işaret ederek insani yaratım ve ilahi yaratım arasındaki farka da değinir¹⁴² (Cürcânî 2018:24).”

Tezkire, mantık ve *Poetika* ilişkisini tespit edebildiğimiz bir diğer örnek ise şiir düzeltmelerinde karşımıza çıkmaktadır. Aşık Çelebi, yaptığı şiir düzeltmesinde Hayâlî Bey'in beytini anlamsız, saçma söz manasına gelen “terzik” kelimesi ile değerlendirdiğini ve Hayâlî'nin buna alındığını anlatır. İtiraz ettiği nokta ise beyitte yapılan kıyastaki hatadır.

“Rûz-ı rûşenden n'ola enver olursa şâmumuz
Mihr-i 'âlem-tâbdan yakar çerâgı câmımız
...bu matlâ' terzîkdür. Câm çerâgı mihrden yakmagla bezm-i şâm rûzdan rûşen olmak lâzım gelmez. şâm mihrden rûşen gerekdür ki şâm bezm-i rûzdan rûşenter ola, didüm. İstihzâ tarikiyle sen olsan nice dir idün, didi. Ben hakir, bî-bâk u tarab-nâk böyle gerekdür didüm:
Bezmümüzle rûzdan rûşen olupdur şâmumuz
Zerre dimez mihr-i 'âlem-tâba zîrâ câmumuz (Aşık Çelebi 2018:655).”

Âşık Çelebi, yaptığı itirazda ateşini güneşten alan kadehin aydınlattığı gecenin gündüzden daha aydınlık olamayacağına, söz konusu durumda yapılan kıyas nedeniyle güneşin daha güçlü olmasına işaret ederek düzeltme yapmıştır. Yaptığı düzeltmede de kadehi daha güçlü, güneşten bile daha parlak bir ışık kaynağı olarak ifade etmiş ve böylece gecenin gündüzden daha aydınlık olması da “mantıklı bir önerme” haline gelmiştir.

¹⁴² Bu noktadan yapılacak çıkarım, hakikatin “tek ve bir” olması fikrinin tüm epistemik sisteme işlediğidir.

Latîfî ise şairlik yeteneği olmadığını söylediği Neşrî'nin bir beytini aynı amaçla düzeltmiştir:

“Geçmek için seyl-i eşkümden hayâlün leşkери
Bir direklü iki gözlü köbridür kaşum benüm
'ale'l-husus ki bu beyt zâhirine nazar-ı teşbihen muhayyel ü dakîkdür. Ammâ
ma'nen mehbets ü terzîkdür. Zîrâ hayâl gözden geçer kaşdan geçmez. Lâkin
bedâyî'-i şî'riyyeye şu'ûrî olmayan elfâz-ı zâhire bakar. Ma'nânun sıhhat ü
sakâmetin fark idüp seçmez ve idrâk ü iz'ân eylemez (Latîfî 2018:514).”

Latîfî de insanın bilebilmesi için gerekli olan, hiss-i müşterek, hayâl, vehim ve akıl sıralamasına atıfta bulunarak hayâlin yani, şeylerin suretlerinin gözden ulaştığı gerçeği ile çelişen durumu bir mantık hatası olarak belirlemiş ve bunu eleştirmiştir.

Tezkire, *Poetika* ilişkisi bağlamında tespit edebildiğimiz dikkat çekici örneklerden birisi ise Aristoteles'in *Poetika*'sında geçen her vezinli sözün şiir olamayacağına dair çok bilinen Empedokles örneğinin Selahüddîn Safedî'nin (ö.1363) *Şerhü Lamiyyeti'l-Acem* isimli kitabından naklen alıntılanması olmuştur. Bu örnek, İbn Sînâ'nın hem *Poetika* şerhinde hem de tezkirelerde yer alması bakımından önem arz etmektedir:

“Şerhü Lâmiyyeti'l-Acem'de Salâhu'd-dîn Safedî tahkîk itdigü üzre kudemâ-yı hukemâdan **Aristo** ki ol tâ'ifenün hakîmi vü hâtibi vü şairidür, anun kavli üzre şî'rde **vezn ü kâfiye olmak lâzım degildür ve vezn ü kâfiye şî'rde rûkn degildür**. Mücerred mukaddimât-ı **muhayyeleden** mü'ellef olan kelâmdur ki **sâmi'ün hayâline ma'ânî ilkâ eylemek** anun şânından ola. Ol ma'nâ dahı yâ mûcib-i ikbâl olup medh ola, mahbûba kût-ı cân ve rûh-ı revân didükleri gibi. Veyâhud mûcib-i i'râz olup hicv ola, rakîbe azâb-ı cân ve belâ-yı nâ-gehân didükleri gibi. Ve ol kelâm hadd-i zâtında gerek **sâdık** vâkı' olsun şarâba mey-i nâb didükleri gibi ve gerekse **kâzib** ü gayr-ı vâkı' olsun mey-i nâba yâkut-ı seyyâl ve la'l-i müzâb didükleri gibi (Aşık Çelebi, 2018 s.36).”

Aynı konuda İbn Sînâ'nın yorumları aşağıdaki gibidir:

“Nesir/düzyazı formunda yazılmış kaviller de (ekâvil measure)] hayal gücüne dayalı olabilir ya da muhayyel olmayan ölçülerde olabilir. Fakat o [ekâvil measure] [muhayyel] söz olmaksızın basit ve sanatsızdır. Ancak şiir, muhayyel söz ve ölçüyü kendisinde bir araya getirmekle ortaya çıkar. Nitekim filozoflardan pek çoğunun yazmış olduğu ölçülü sözler–Sokrat da buna dâhildir- ya on dört heceden telif edilmiş *iyâlâ ciya sâlis* (trimetre, elegia) vezni ile ölçülendirilmiştir. Ya da on altı heceden meydana gelen *terûkî rubâi* vezniyle ya da bunun dışındakiler ile ölçülendirilmiştir. Öyleyse **bunlar gerçekte şiir olmayan fakat şiire benzeyen sözlerdir. Örneğin Empedokles'in tabiiyyât hakkında yazmış olduğu ölçülü kelamı gibi**. Bunların ölçü dışında şiir ile hiçbir ortak yanı yoktur. Empedokles ve Homeros arasında da ölçünün dışında hiçbir ortak taraf yoktur. Empedokles'in ölçüyle yazmış olduğu şeyler tabiata dair durumlardır. Homeros'un kelimadaki ölçüye

sahip şeyler ise şiirsel sözlerdir. **Öyleyse Empedokles’in sözleri şiir değildir.** Böylelikle ne tek ölçüye sahip olmaksızın tertip edilen kelimeler ne de her parçasında farklı bir ölçüye sahip olan böyle sözler şiir değildir (İbn Sînâ 2019:92-93).”

İbn Sînâ’nın şerh ettiği pasaj ise Aristoteles’in aşağıdaki ifadelerine işaret etmektedir:

“...Konu tıp ya da doğa olsa bile ölçülü söz söyleyenleri böyle adlandırmak âdet olmuş; oysa Homeros’la Empedokles arasında **ölçü hariç hiçbir ortaklık yoktur, bu yüzden birine ozan, diğerine ozandan ziyade doğabilimci** demek doğru olur. Benzer şekilde Khairamon’un Kentauros rapsodisinde yaptığı gibi birisi tüm ölçüleri karıştırarak **taklit** ederse ona da ozan denmeli (Aristoteles 2020:2).”

Vezinli sözlerin şiir olamayacağına dair eleştiriler tezkirelerde sık sık dile getirilmiştir. Bu bağlamda genellikle, vezinli sözden ziyade, *Poetika* şerhlerinde ve belâgat kitaplarında da ifade edilen şiirin muhayyel olma işlevinin ön plana çıkması gerektiği belirtilmiştir. Örneğin, Âşık Çelebi, peygamberin ağzından nakledilen şiirin ona ait olmadığına dair tartışmada genel kabulün şiir olduğunda birleştiğini belirtmiştir. Aruz ve veznin şiirde gerekliliğinden çok şiirin asıl özelliğinin “**şi’r tahayyülât-ı muraggebe vü müneffere terkîb olandır**” sözünde saklı olduğunu açıklayarak da o sözün peygambere ait bir şiir olduğunu şiirin infial/pathos yaratma niteliğine dayanarak ifade etmiştir (Âşık Çelebi 2018:44).

Fârâbî ise,

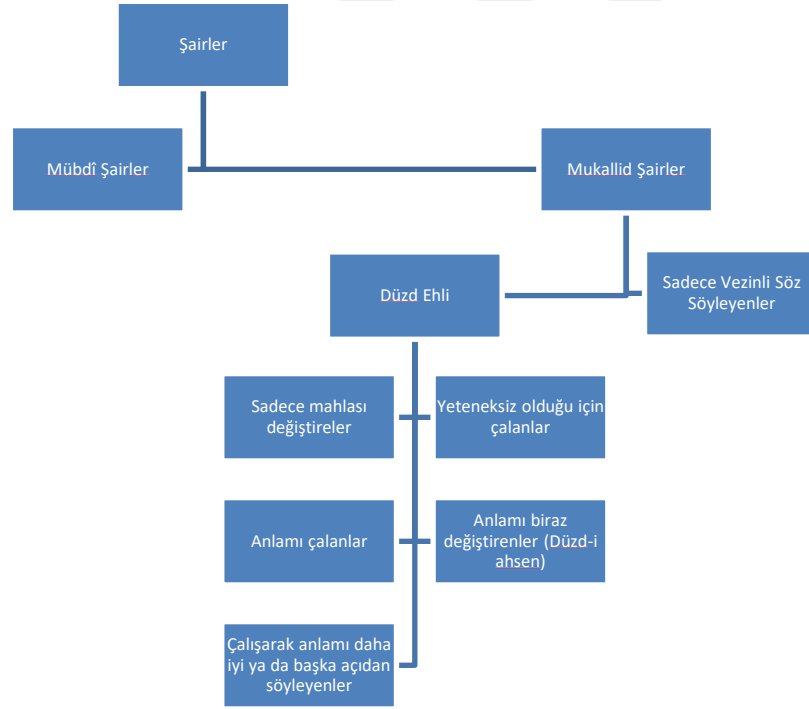
“Şiir sanatının erbabı ile süsleme (tezvîk) sanatının erbabı arasında bir ilişki vardır. Bu ikisinin sanatlarında [kullandıkları] maddeler birbirinden farklı olmasına rağmen; sanatlarının sûreti, fiilleri ve amaçları konusunda bir ortaklık vardır. Ya da şöyle diyebiliriz. Bu iki yapıcının, iki şeklin, formun ve iki amacın arasında bir benzerlik vardır. Şiir sanatının yapıldığı şey sözlerdir. Süsleme sanatının yapıldığı şey ise renklerdir. Bu, iki sanat arasındaki farktır. Ancak her ikisinin fiilinde ortak olan şey teşbihtir ve her ikisinin amacı **insanların vehimlerinde ve hislerinde taklitler ortaya çıkarmaktır** (Fârâbî 2019:72).”

ifadeleri ile şiirin asıl amacının insanların zihinlerinde taklitler ortaya çıkarma, hayâl üretme olduğunu belirtmiştir. Böylece Âşık Çelebi’nin ifadelerinin Aristoteles’ten itibaren süregelen bir yaklaşımın ürünü olduğu daha açık hâle gelmektedir.

Son olarak tezkire ve *Poetika* ilişkisi bağlamında Latîfî’nin şair sınıflandırması ile Fârâbî’nin şair tasnifi arasındaki benzerliklere değinmek gereklidir. Latîfî, tezkiresinde şiir söyleme yeteneği, şairlik ve yeni anlamlar bulma konularına işaret

ederek değerlendirmelerde bulunmuştur. Özellikle dîbâcesinde şairleri yaratıcılık, çalıntı, değiştirme gibi kriterlerle değerlendirirken oldukça dikkate değer bir sınıflandırma yapmıştır. Latîfi hem kriterlerini belirlerken hem de gerçek şairlerin doğuştan şiir söyleme yeteneği olduğunu açıklarken Fârâbî'nin *Poetika* şerhinde değindiği özelliklere bağlı kalmıştır:

“**Hukemâ** kavlince şu'arâ iki kısma münkasımdur. Bir kısmı **vehbîdür** ve bir kısmı **kesbîdür**. Vehbî ile kesbî'nün zer-i tunc ile zer ve billûrla güher kadar tefâvüt-i fâhişi ve sihr ü i'câz kadar nümâyîşi vardır. Şi'r-i vehbî **tab**'-ı selîkiden sâdır u nâşi olur ve **ilhâmı** bir hâletdür ki tab'-ı **Feyyâz'dan** gelür ve bu makule ilhâmât ekser ehlullâha vâki' u vârid olur. Şi'r-i kesbî tetebbu' ile taklîd iledür. **Tahkîk** ile **taklîdün** tefâvüt ü tebâyüni ma'lûmdur. Vehbî şol mahbuba benzer ki anda cezbe ve ân ola. Misâl-i kesbî sâhib-i çeşm ü ebrû ve bir sâde –rûdur ki cezbe ve ânı yok (Latîfi 2018:469).”



Şekil 4.1. Latîfi'nin Şair Sınıflandırması

Fârâbî ise poetika şerhinde şairler için üç durumun söz konusu olduğundan bahsederek bir tasnif oluşturmuştur:

“[1] [Şairler] şiir yazmaya ve okumaya **yatkın bir tabiat ve yaratılışa sahip olmakla birlikte** onlarda ya pek çok şiir türünde ya da sadece tek bir şiir türünde mükemmel bir teşbih ya da temsil/analoji yapma yeteneği vardır. Onlar şiir sanatını gerektiği şekliyle bilen kimseler olmayıp aksine kendilerine verilmiş olan mükemmel tabii yetenekleriyle sınırlanmıştır ve onlar yapacakları şeye yatkın olan kimselerdir. **Bu şairler mükemmel bir düşünme ve bu sanat konusunda dikkatli bir değerlendirmeden yoksun oldukları için, gerçek anlamda kıyas yapan [müsellicin] [şairler] değillerdir.** Onlar ‘şiirsel kıyas

yapan' kimseler olarak adlandırılıyorsa bu, şairlerin fiillerinden bir şeyin o [kişiden] sâdır olması sebebiyledir.

[2] Ya da onlar, **şiiir sanatını bilen, gerçek bilgiye sahip şairlerdir**. Onların telif ettikleri hangi tür olursa olsun, onun özelliklerinden hiçbir özellik ve kanunlarından hiçbir kanun onlara yabancı gelmez. Ayrıca onlar bu sanatın gerektirdiği teşbihleri ve temsilleri en mükemmel şekilde yaparlar. İşte onlar '**kıyas yapan şairler**' adını gerçekten hak eden kimselerdir.

[3] Ya da yukarıdaki bu iki tabaka/tür şairin ve onların fiillerinin **taklitçisi** olanlar [şairler]dir. Şiir yazımı konusunda, **tabîî bir yetenekleri olmaksızın ve bu sanatın kanunlarına da vâkıf olmaksızın; temsiller ve teşbihler konusunda, öteki iki tür şairin fiillerini devam ettiren ve izlerinden giden şairlerdir**. İşte bu şairlerin çoğu yanılğı ve hata içindedir. Deriz ki: Bu üç grup şairden, her birinin yapmış olduğu şey ya **tabîî yeteneklerinden** ya da **zorlamadan** kaynaklanır. Bununla şunu kastediyorum: Medîh ve iyi sözler yazmaya yetenekli olan birisini, bazı durumlar, hicveden bazı sözler [yazmaya] zorlayabilir, aynı şekilde diğerlerine de. Ayrıca bu sanatı öğrenip, şiir türlerinden bir türü kendine adet edinen ve bu türler arasından bir kısmını seçen birini de karşı karşıya kaldığı bir durum; kendisinin seçmediği bir şeye mecbur edebilir ki -kendinden veya dışarıdan olsun- bu da bir zorlamadır. Hâlbuki **övgüye layık olan tabîî olandır** (Fârâbî 2019:71)."

Fârâbî'de de taklitçi, **zorlama** ile yeteneğinin dışında hareket edenler olarak tanımlanan şairler, Latîfî'nin düzd ehli olarak sınıflandırdığı taklitçi, terceme ile çalan, mânâları değiştiren, anlamı güzel olarak değiştiren, **kesb** ile yazan vb. şeklinde sınıflandırdığı şairler sınıfına karşılık gelmektedir.

Fârâbî'nin şiir yazmaya yatkın olmakla birlikte sınırlı yeteneklerinin dışında yazamayanlar diyerek sınıflandırdığı şairleri Latîfî, düzd ehli adı altında, şiiri makbul olan şairler olarak (düzd-i ahsen yapanlar) ele alır, yeteneklerinin doğuştan olmadığını ve çalışma ile sınırlı bir yetenekle yazdıklarını belirtir.

Fârâbî'nin **şiiir sanatını bilen, gerçek bilgiye sahip şairler** olarak nitelediği grup ise, Latîfî'de mübdî şairler olarak belirtilmiştir. Ayrıca Latîfî'nin cümleye "hukemâ kavlince" ifadesi ile başlaması, felsefenin terimleri olan "tahkîk", "taklîd", "feyz", "ilham" gibi kelimeleri de kullanması tezkirelerin *Poetika* şerhleri ile olan ilişkisini daha da perçinlemektedir. Sonuç olarak *Poetika* şerhleri, belâgat kitapları ve tezkirelerdeki şiir-mantık ilişkisini ve buna bağlı olarak ortaya çıkan sonuçları maddeler hâlinde özetlersek:

- Gelenekteki yaklaşıma göre şiir, bir kıyas türü olması nedeniyle bilgi içerir. Ancak bu bilginin üretildiği mütehayyile yetisinin dünya ile olan bağı nedeniyle

hakikatten uzaklaştırma ihtimali çok yüksektir. Bu sebeple filozoflara göre aklın, sufi geleneğine göre ise riyazetin desteği ile hakikate doğru yol alınabilir.

- Şiir mantık ilişkisini kabul ettiğimizde muhayyel, tahyil, taklit, tab', zâde-i tab' ilhâm, feyz, karîha gibi kelimeleri felsefe geleneği ve bu geleneğin etkilediği sonraki tartışmalardan bağımsız düşünmek mümkün değildir.
- Anlamanın sabit, hakikatlerin ulaşılabilir ve mutlak olduğunun kabul edilmesi terceme, te'lîf, ihtira' gibi kavramlar hakkında yapılan yorumları eleştiriye açık hâle getirmektedir. Söz konusu metinlerin üretildiği dönemde 20. yüzyıl sonrası bir linguistik dönüş olmadığı için de eleştiriye, yalnızca yanlışlamak üzerine kurmak yerine, tamamlanmamış bir projeyi tamamlamak fikrinden hareket ederek kavramları güncelleyerek değerlendirmek önem arz etmektedir.

4.4.2. Mantık ve Poetika İlişkisinin Arka Planı: Sudûr ve Sudûrun Sonuçları

Kıyas konusunun Meşşâî gelenekle olan ilişkisi nedeniyle Meşşâî filozofların sistemleştirdikleri sudûr teorisine de dikkat etmek yukarıdaki şiir ve mantık ilişkisinin sonuçlarının temellerini anlamak adına önem arz etmektedir. Bu bağlamda mistik geleneğin, sufilerin, kelâmcıların, atomcu görüşün de İslam düşünce geleneğinde önemli yeri olduğu ve bu teorilere dayanan bir açıklamanın neden öne sürülmediği de bir itiraz olarak dile getirilebilir. Bu nedenle sudûra ve sudûrun sonuçlarına dikkat çekmeden önce söz konusu itiraza karşı dikkate alınan durumları aşağıdaki maddelerle açıklamak gerekmektedir:

- Bilme konusunda Sühreverdî ve onu izleyen İşrâkîler dışında bilme eylemi “bir şeyin sûretinin zihinde meydana gelmesi” tanımında birleşir. Bu tanım ise Aristoteles'in “akıl bir şeyi bildiğinde o şey olmaktadır” önermesi ile ilişkilidir. Aristoteles'in Yeni Platoncu gelenekten yararlanarak yapılan aktarımı ise Meşşâî filozofların şerhleri ile sistemleşmiştir (Reisman 2018:68-71) (Türker 2020:78).
- Tasavvuf geleneğinde de mistik düşünce ve akıl ile felsefe yapma faaliyetleri bir araya getirilerek ele alınmış, mistisizmde dahi aklileştirmeden vazgeçmek mümkün olmamıştır. Hatta Rizvî, İbnü'l-Arabî'nin mistik tecrübenin ifade edilemez olduğunu anlattıktan sonra onlarca sayfa onun hâllerini açıklamaya çalışmasından dolayı kendisini “aklileştiren bir mistik” olarak tarif etmenin mümkün olduğunu belirtmiştir. (Rizvi 2018:250-266).

- Kelamcılar ise Fahreddin Râzî'den itibaren birer İbn Sînâ takipçisi olmuş, İbnü'l-Arabî sonrasında ise sudûr teorisi sufilerin büyük çoğunluğu tarafından yeni bir yorumla benimsenmiştir (Türker 2021b:40). Ayrıca Türker'e göre "eleştirilerin hesap edemediği sonuçları olmuştur. Fahreddîn er-Râzî sonrası İslam düşüncesinde, Meşşâî iddiaların dînî bilimlerin temel kabulleriyle uyumlu hâle getirilmesi, kelam ve tasavvuf geleneğinin zaferi olarak okunabileceği gibi aynı iddiaların kabule şayan görülmesi, yaygınlaşması ve bilimsellik ölçütlerini tayin etmesi bakımından kadim bilimler mirasının, özellikle de Fârâbî ve İbn Sînâ'nın zaferi olarak da okunabilir¹⁴³ (Türker 2021b:72)." Bunun yanında kelamcılar Aristocu mantığı kabul etmeye yanaşmasalar da başlangıçtan itibaren Aristocu mantığın çıkarım biçimlerine benzer çıkarımlarda bulunmuşlardır. Gazzâlî'nin Aristo mantığını formel disiplin olarak kabul edip kelamın mukaddimesi olarak kabul edilmesi gerektiğini söylemesi ile bu durum daha belirgin hâlde kendisini göstermiştir (Güdekli 2021:287)."
- Filozoflar varlığı zorunlu-mümkün, kelamcılar cevher-araz, gibi ayrımlarla ele alırken vahdet-i vücûd geleneğini takip edenler varlığı bölünemez ve parçalanamaz "bir" olarak değerlendirmişlerdir. Alemde görülen çokluk ise tanrının tecellilerinden ibarettir ve onların varlığı yalnızca bir mecaz olarak söz konusu edilebilir. Böylece teoriye göre birlik hakikat, çokluk ise fer' (görüntü) olarak kabul edilmiş olur. Bu gelenekte her ne kadar sudûr ve bunun zorunluluğu reddedilse de Demirli'nin ifadesi ile "vesileci bir sudûr anlayışı" vardır. Nedensellik reddedilmiş ve bunun yerine tanrının kadir-i muhtar olması sebebiyle istediği an istediği müdahaleyi yapabileceği ve aklın onun bu eylemlerini tanımlamakta yetersiz olacağı vurgusu ön plana çıkarılmıştır. Doğru yöntemin ise ahlaklanmayı esas alan riyâzet ve müşâhede olduğu savunulmuştur (Demirli 2021:431). Söz konusu tavrın sudurun hiyerarşik kabullerini "reddetmemesi" ise

¹⁴³ "Meşşâîlik'in temel iddialarının önemli bir kısmı kelam ve tasavvuf geleneğinde kabul görmüştür." Tasavvufta madde-suret teorisi erken dönemlerden itibaren kullanılsa da İbnü'l-Arabî ile birlikte sistemli olarak kullanılmaya başlanmıştır. Aklî ve maddî varlık ayrımı ve Meşşâî kozmoloji de yine sufiler tarafından kabul edilmiştir. Ayrıca kelamcılar Gazzâlî sonrasında da Meşşâîlik'in en önemli özelliklerinden birisi olan burhan teorisini mantıkla beraber kelama dahil etmişlerdir. Bununla birlikte Meşşâîlik'i diğerlerinden ayıran iki husus vardır: 1) Temel iddiaların bir bütün olarak başka bir ekol tarafından aynen alınıp paylaşılmaması 2) Nedensellik ilkesi. Türker'e göre bu ilke İslam düşünce tarihinde bir düşünürün felsefe geleneğinden olup olmadığını gösteren turnusol kâğıdı işlevi görmektedir. Özellikle Meşşâî geleneğe mensup bir düşünürün bu ilkeden vazgeçmesi düşünülemez. Nitekim dînî düşünce geleneğine mensup olanlarla felsefe geleneğine mensup olanlar arasındaki temel ve ayrıştırıcı yön de burada kendisini göstermektedir (Türker 2021b:52)."

bu bağlamda oldukça dikkate değer bir durumdur. Nitekim nedensellik reddedilse de aynı sonuçlara akıl yerine riyazetle, keşfle ulaşmanın mümkün olduğu söylendiğinde filozofların temel iddiaları ile çelişme değil, sadece yöntemde farklılık olduğu ortaya çıkmaktadır.

Ayrıca İbn Sînâ'nın *İşârât* kitabının son kısmında "Ariflerin Makamları" isimli bölümde felsefenin mistik fikirlerle kaynaşmasına açık kapı bırakması ile de Meşşâî felsefe ve kelam, tasavvuf gibi geleneklerin iç içe geçmesi daha kolay hâle gelmiştir. İbn Sînâ yorumcuları bu bölümü riyâzetin mantığı tamamladığı ve onun gibi hakikate götüren bir yöntem olarak kabul edilmesi gerektiği üzerinde durmuşlardır. Böylece mistik yorumlar da İslam tarihinde modern bilimlerle karşılaşılmasına kadar devam eden ve dönemin geçerli bilimsel yöntemi olan burhan teorisi yanında yaşama şansı ve desteğini teorinin en önemli ismi tarafından bulmuştur (Türker 2021b:58).

Kıyasın dayandığı temellere dikkat edildiğindeyse epistemoloji, ontoloji ve psikolojinin bir sentezle beraber değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Kıyas, epistemoloji ile ilgili iken, bu kıyas türlerini nefsin akıl ve hayâl güçleri ile ilişkilendirmek, kıyasa psikolojiyi de dahil etmek anlamına gelmektedir. Ayrıca kıyasların doğruluklarını yukarıdan aşağıya doğru yani, hakikatten zanna doğru bir silsilede değerlendirirken varlık hiyerarşisini dikkate almak da İslam geleneğinde ontolojiden bağımsız düşünmenin mümkün olmadığını gösterir (Reisman 2018:75).

Reisman'a göre Fârâbî, "doğru ve yanlış düşünme yani, burhânî, diyalektik, retorik, sofistlik ve poetik düşünme şekilleriyle algılanıp bunlar yoluyla biçimlendirilen farklı dünyalar tarafından ortaya konan çoklu gerçekliği açıklamaya çabalamaktadır (Reisman 2018:76)." Kıyas türleri birer düşünme tarzı olarak değerlendirilip sistemleştirildiğinde bilgi edinme, bilgi değeri, bunların varlıkla ilişkileri ve etik sorumluluklara dair birçok soru cevaplanmaya çalışılmıştır. Dikkate değer olan şey ise, farklı düşünce yöntemleri ve bunları kullanan insanlar ve toplulukların beraber var olabildikleri bir dünya gerçekliğini gösterme ve bunun bir hakikat olduğunu ispatlama çabasının olmasıdır. Elbette en mükemmele doğru bir yönelişin, insanı diğer varlıklardan ayıran özelliğini gerçekleştirmek için gerekli olduğu ilkesi, önceden kabul edilmiştir. Bununla birlikte tüm var olanları bir arada açıklama çabası da kendisini açıkça göstermektedir. Belirtilen çaba için ise tanrının varlık vermesi

yani, yaratmasının hangi yolla gerçekleştiğini tanımlamaya çalışan iki yöntemden biri olan sudûr ile sonuç alınmaya çalışılmıştır.

4.4.2.1. Sudûrun yapısı ve sonuçları

Plotinos'un temellendirdiği ve tercüme hareketleri ile İslam düşünce geleneğine dahil olan sudûr düşüncesi Fârâbî tarafından sistemleştirilip aktarılmıştır. “Varoluşun derece derece sıralanışı düşüncesini” kabul eden bu sistemin kaynakları arasında ise Philo, Aristoteles, Stoacılar ve Pitagorasçılar'ın olduğu bilinmektedir (Şenel 2013:424). Ayrıca Yeni Platonculuğun en önemli şarihî sayılan Porfiryus'un kitabı da Ebherî tarafından *İsagûcî* adıyla şerh edilmiş ve asırlarca medreselerde mantığa giriş kitabı olarak okutulmuştur.

Sudur sisteminin en başında tanrı vardır. Plotinos'a ve Yeni Platoncu şarihleri izleyen Fârâbî'nin oluşturduğu sudûr sisteminde ise Aristoteles'in ilk hareket ettirici tanrı kavramı yerine İslam'ın istediğini istediği an yapmaya muktedir tanrısı yer almaktadır. Eksikliklerden uzak olan “mutlak bir”, her şeyin ilk sebebi, aşkın ve yetkin bir varlıktır.

Meşşâî gelenek tanrıyı bilfiil akıl olarak kabul eder ve kendi zâtını bildiğini, dolayısıyla kendisi tarafından bilindiğini vurgular. Sudurun hiyerarşisinde tanrıdan sonra, sırasıyla on akıl var olur ve bu akıllar, dünyadaki var olanlara varlıklarını vermede rol üstlenirler. On akıldan ilki tanrının kendi kendini düşünmesi sonucu, Plotinos'un “birden ancak bir çıkar” önermesi uyarınca ortaya çıkmıştır. Daha sonra ise,

“İlk aklın Allah'ı düşünmesinden ikinci akıl, Allah'a nisbetle zorunlu olduğunu düşünmesinden **(kendi bilincine varmasından)**¹⁴⁴ birinci göğün (felek) nefsi, kendisinin mümkün varlık oluşunu düşünmesinden **(ötekini idrak etmesinden)**¹⁴⁵ birinci göğün maddesi meydana gelmiştir... İkinci akıl da ilk akla göre zorunlu, özü bakımından mümkün olduğundan Allah'ı düşünmesiyle üçüncü akıl, mümkün olduğunu düşünmesiyle (ötekinin varlığının idrak edilmesi ile) sabit yıldızlar küresinin nefsi ve maddesi meydana gelir. Böylece her akıl kendinden sonra bir başka akıl ve nefsiyle birlikte bir gök küresini oluşturur. Bu sistemde nefsin işlevi gök kürelerini dairesel hareket ettirmektir. Böylece sudûr olgusu güneş sistemindeki gezegenlerin sayısınca devam ederek ay küresinin akıl olan faal akılda son bulur. Faal akıl ay altı âlemdeki her çeşit fizikî, kimyevî, biyolojik ve fizyolojik oluş ve bozuluşun ilkesi sayıldığından ona “vâhibü's-suver” (dünyadaki her varlık türüne belli bir şekil ve sûret

¹⁴⁴ Parantez içindeki ifade bize aittir.

¹⁴⁵ Parantez içindeki ifade bize aittir.

veren) denilmektedir (Kaya 2009:467-68).”

Sudûr’un hiyerarşik sıralaması dikkate alındığında akılların kendilerinin bilincine varmaları önceliklidir. Çünkü ancak bu şekilde var olmaları mümkündür. Bu da Tanrı’nın varlığını düşünme şartına bağlanmıştır. “Kendini bilen rabbini bildi” hadisi ile de sık sık şiirlerde işaret edilen durumun temelinde yatan fikir burada da devam ettirilmiştir. Ayrıca akılların yarattıkları/meydana getirme eylemleri de yine bir dönüşlülük içerir. Kendi bilincine varma eyleminde Tanrı’nın akledilmesi ile onun bir benzeri olan bir sonraki akıl (öteki) meydana getirilir. Bu olayların her birisinde var olanlar Tanrı’dan uzaklaşır ve benzerin benzerinin benzeri olarak hep daha eksik ve hakikatten uzak şekilde varlığa gelirler. Bu bağlamda aklî veya duyulur olsun tüm varlığın meydana gelişini ve daha da önemlisi bir taraftan **ilahî yaratmayı** diğer taraftan da onu takip eden/kopyalayan **insanî yaratmayı** yukarıdaki paragraflar ile özetlemek mümkündür.

Sudûra dayalı bilgi teorisini dikkate aldığımızda irade sahibi olmanın koşulu olan nefsin de bilme/eyleme gibi iradeye bağlı eylemlerini gerçekleştirebilmesi için paragraflarda belirtilen kurala uyması zorunludur. Bu noktada nefis, gerçek anlamda bir bilme eylemi için önce kendi zâtını bilmek zorundadır. Ancak bundan sonra ötekileri bilebilir (Türker 2020:79). Şiir ve mantık ilişkisi bağlamında gördüğümüz şiirsel kıyaslarla elde edilen bilginin oluşumu da yine bu sıralamaya göre gerçekleşmektedir.

Sudûr teorisinde fâil aklın işlevi, duyu görüntülerini kendilerinden tümellerini soyutlayacağı şekilde aydınlatmak değildir. Zihinlerdeki yeni akledilir ürünün nihaî sebebi hiçbir şekilde tamamen soyutlama fiili değil, onun yerine fâil akıldan gelen doğrudan sudûrdur:

“Aklî güç hayal gücündeki cüz’î şeyleri görüp fâil aklın bizdeki ışığı (...) onları aydınlattığında onlar maddeden ve onun ilişkilerinden soyutlanmış hâle gelir ve aklî nefse nakşolunur. Bu, bizzat onların hayal gücünden bizim aklımıza geçmeleri anlamında değildir. (...) Bunun yerine onların dikkate alınması nefsi, **fâil akıldan kendisine sudûr edecek soyut şeye hazırlaması** anlamındadır (Black 2018:351).”

Fârâbî de bu konuyu aşağıdaki gibi özetlemektedir:

“...insanın, sayesinde insan olduğu akletme gücü, cevheri bakımından bilfiil akıl değildir ve onda bilfiil akıl olması tabii olarak verilmemiştir. Fakat faal akıl onu bilfiil akıl haline getirir ve diğer şeyleri de akletme gücü için bilfiil makul kılar. Akletme gücü bilfiil akıl olarak hâsıl olunca, an itibariyle bilfiil

olan bu akıl aynı zamanda ayrıık şeylere benzer hâle gelir; o, bilfiil akıl olan zâtını akleder ondan akleden akledilen hâline gelir. Bu durumda akletmesi yönünden akledilen olmasıyla akledilen bir cevher olur. Bu durumda onda akleden, **akledilen ve akıl bir ve aynı şey olur**. Bununla da Faal Akl'ın derecesine/rütbesine ulaşmış olur; bir derece ki, insan ona ulaştığında mutluluğu tamamlamış olur (Fârâbî 2020:26).”

Bu düşünceye göre “ressamın resim yaptığı için ressam olduğu hükmü, tümüyle doksaya tâbi bir hükümdür ve resimsel eylemin esasına ait değildir. Böylece resim bir yapıt ve ürün olmanın ötesinde her şeyden önce fâilin kendini meydana getirmesini yakından takip eder (Haşlakoğlu 1995:75).” Yani, varoluş hiyerarşisinde resimden önce ressamlık cevherinin var olması gereklidir. Tıpkı şiir söylemek için lüzumlu görülen şairlik tabiatının, mizacının olması gerektiği gibi. Aynı durumu, yaratım eylemi ile yapılanlar ölçüsünde düşündüğümüzde de görebiliriz. Gülün güllük özelliği ve bununla ilişkilendirilecek herhangi bir şey var olma bakımından şiir söyleme eyleminden önce zaten mevcuttur. Çünkü dünyada kendi başlarına töz olarak var oldukları kabul edilir. Şairin ya da sanatçının yaptığı, “feyzin” yardımı ve mizacının uygunluğu ile bunu yalnızca kuvveden fiile çıkartmaktır. Böylece sonsuz bir dönüşlülük meydana geldiği için yapan ve yapılan, bilen ve bilinen aynileşmekte, orijinal olmak, yenilik iddiaları da sistemin kendisi tarafından iptal edilmektedir.¹⁴⁶

İslami geleneklerdeki bilgi teorilerini ele alan Ömer Türker de “nefsin sadece nesnelerin suretlerini soyutlamakla kalmadığını, aynı zamanda kendisinin de kuvveden fiile intikal ederek soyutlandığını, bilgilenme sürecinde nihai tahlilde bilen özne ve bilinen nesne ayrımının kalmayacağını” ve bilme teorisinin kendini bilme dolayısıyla Tanrı'yı bilme ön kabulü ile oluşturulduğunu (Türker 2020:79) vurgular.

Murat Kaş ise, zihni varlık teorisine göre “akıl-madde veya aklî varlık-maddî varlık arasında olduğu düşünülen ayrımının bu iki varlık tarzı arasındaki ilişkiyi izahta güçlük çıkaracak kadar keskin” olmasından dolayı eleştirildiğine ve modern zihin

¹⁴⁶ Haşlakoğlu'nun ifade ettiği ressam örneğinin İbn Sînâ'nın imkân teorisinde de karşılığı bulunmaktadır. Bunu örneği Ömer Türker, şöyle açıklamaktadır: “Sandalyenin imkânı, marangozun onu yapmasını önceler ve marangoz tarafından meydana getirilemez. Yine marangoz mümkün bir mahiyet olan sandalyeyi, belirli bir sandalye olarak tahakkuk ettirdiğinde o sandalye daha önce yok iken marangoz tarafından verilmiş olur. Fakat marangoz onun ‘önceden yok iken şimdi var olmuş olmağını’ da meydana getirmez. Bu bakımdan önce yok iken sonra olmak da bir fâilin eseri değildir. Fâil bir fiili yaptığında fiil zorunlu olarak önce yok iken şimdi var olur. Marangoz, sandalyeye yalnızca özel varlığını vererek sandalye mahiyetinin genel varlıkla nitelenmesini sağlar. Şu hâlde bir mahiyetin imkânı ve yok iken var olması fâilin eseri değildir, fâilin eseri yalnızca mahiyetin varlığıdır. Mahiyet, varlık veren bir fâille irtibatı kurulduğunda var iken böyle bir fâille irtibatı kesildiğinde yoktur (Türker 2021a:682)”

felsefesinin bu tarz keskin ayırım gören geleneksel veya Kartezyen teorilerin ötesinde konumlanmasına işaret etmiştir (Kaş 2021:713). Böylece Haşlakoğlu'nun belirttiği dönüşlü düşünceden dolayı ortaya çıkan problemin nasıl oluştuğu da anlaşılmaktadır.¹⁴⁷

Sudûrun önemli sonuçlarından bir diğeri ise özellikle poetik kıyaslar için önem arz eden hayâl kavramındaki yaklaşımı olumsuz yönde etkilemesidir. Bu bağlamda Fârâbî'nin yukarıdaki paragrafında da açıkça vurguladığı gerçek mutluluk için faal akılla bir olma ve aynileşme gereği, ontolojik hiyerarşiye göre ortaya koyulmuş bir önermedir. Kıyas türlerinde de aynı hiyerarşinin söz konusu olması nedeniyle mütehayyile bir yeti olarak sınırlandırılmış ve insanı doğru yoldan çıkarabileceği için dikkatli olunması gerektiği sık sık vurgulanmıştır. Mütehayyilenin işlevlerinden bir tanesinin taklit olduğunu düşündüğümüzdeyse bu durum sudurun alt sıralarına inildikçe benzerin benzeri olma ve hakikatten uzaklaşma fikrinin iş başında olduğunu ifade etmemize imkân vermektedir. Ayrıca taklit olarak ifade edilen şeylerin yalnızca bir öncülün kopyası olmaktan çok o öncül veya öncüllerde ifade edilen hakikatlerin taklidi oldukları için eleştiriye tâbi tutuldukları da göz ardı etmemelidir. Nitekim İbn Rüşd Poetika şerhinde taklitlerin çocukların zihinlerinin bulandıracağını belirterek dikkat edilmesi gerektiğinin altını çizirken bir metni taklitten bahsetmemiş aksine hakikate sadakatten uzaklaşmaktan yakınmıştır. Taşkent bu durumu şöyle açıklamıştır:

“Şiir temelde talim için bir araçtır ve dinleyicinin aklî yapısının oluşumunda etkilidir. Aklî yetiyi geliştirmek isteyenlerin, hakikatin uzak taklidine hizmet etmekten kaçınmaları gerekir. Kelamcı bunu “meşhur kaviller” ile yaptığı gibi “yalancı (kâzib) hikâyeler ile de temsil edilebilir. Aslından uzak bu tarz sözler, doğru ve yanlış birbirinden ayırt etme gücü olmayanları ve küçükleri ifsat eder. İbn Rüşd şiirin küçüklerin akıllarındaki olumsuz etkisini tahyîle ilişkin durumlar ile açıklar. Böylelikle taklitler, makûlâtın, saadet-i kusvânın taklididir

¹⁴⁷ Burada işleyen mantığın Sekkâkî'deki yansımaları ise aşağıdaki paragrafta tespit edilebilmektedir: “Ruhun hissî [somut]olan şeylere meyletmesi, aklî [soyut] olan şeylere meyletmesine göre daha fazladır. Burada hissî olan şeylerle nefsin [hakiki hissîlerden] tecrit ettiği [aklîleri] kastediyorum. [Yoksa sırf aklîleri kastetmiyorum.] Çünkü, daha önce de dikkat çekildiği gibi nefsin cüzileri idrak etmesi imkansızdır. Nefsin [sırf] aklî olan şeylere değil de hissî diye isimlendirilen aklîlere daha fazla meyletmesi, kuvve-i aklıyye ile bunları tecrit etmesinden dolayı bu tür şeylerle daha fazla alakalı olması, beraber olması sebebiyledir. Bir de bu tür şeylerin birçok yolla, değişik duyu organları vasıtasıyla çokça nefse gelmesinden dolayı nefsin bunlara daha fazla alışkın olması sebebiyledir. Nefsin [sırf] aklî olan şeylere göre hissî [hükümünde olan aklîlere] ‘hissin idrak etmesi, aklın idrak etmesinden önce gelir’ görüşü –nefsin idraki, tecrit edilmiş şeyler için olur ve nefsin idrak vasıtası, hissın idrak vasıtasından farklıdır meseleleri anlaşıldıktan sonra- gördüğün gibi maksadı ifade etmekten uzak bir görüştür. Maksadın bizzat kendisi olmaktan ise bin derece uzak bir görüştür (Sekkâkî 2017:397).”

ve duyulara benzer olanların taklididir. Kendisinde nazarı şeylerin taklit edildiği durumlarda, taklitteki uygunluk, Farabî ve İbn Rüşd'e göre hakikate/asla uzaklık ve yakınlıkları ya da sıdk ve kizb bakımından ele alınmaktadır... Muhâkatın tam olanı daha faziletlidir (Taşkent 2018:60).”

Taşkent'in de ifade ettiği üzere taklit, yalnızca estetik olarak değil, hakikate ulaştırması bakımından da tam olmalıdır. İnceleme konusu olan eserlerin ise iyi ve güzelin aynı kabul edildiği bir epistemolojik sisteme tabi olunan dönemde üretildiğini dikkate aldığımızda terceme, te'lif gibi konulardaki yorumların da net bir ayrıma tabi tutularak sınırları belirlenmiş kesin terimler olmaktan ziyade dönemin epistemik sisteminin sonuçları olduğu bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Bu durum da üretim meselesini bir asıl-kopya ikiliğine indirmektedir. Sorunsalın 20. yüzyıl sonundaki düalist teorilerle değerlendirilmesi ise aynı ikiliği devam ettirerek meseleye bir çözüm önermemektedir.

Bu bağlamda sudûr sistemi ve bu sistemin etkisi ile gelişen düşünce geleneklerinde temel olarak bilen ve bilinen arasında bir özdeşliğin olduğu ve ikisi arasında bir ayrımın kalmadığı; ontolojik yapının oluşturduğu hiyerarşinin asıl-kopya ilişkisine önem verilmesine neden olarak işlevlerden çok sonuçlara odaklanılmasına mecbur bıraktığı; mütehayyilenin bir faaliyet olarak değil de yeti şeklinde kabul edilmesinin estetik nesnelere dair yorumların geçerliliğini sınaıma imkânından mahrum ettiği tespit edilmiştir. Tezkirelerdeki şiir değerlendirmelerinde de bağlantılarını tespit edebildiğimiz bu durumlar tezkirelerdeki şiir ve özgünlük hakkındaki yorumlarda müphemiyete neden olmaktadır. Bu bağlamda *Poetika* şerhleri, belâgat kitapları ve tezkirelerdeki metin tanımları ve eser değerlendirmeleri dikkate alındığında aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

- Epistemoloji, ontoloji ve psikolojinin iç içe geçtiği bir sistemde Cumhuriyet sonrasında Köprülü ekolünün izlediği düalist yapıdaki yaklaşımlar mevcut problemleri çözmekte başarısızdır.
- Tezkireler, belâgat kitapları ve *Poetika* şerhlerindeki yorumları olduğu gibi kabul etmek, daha önce tartıştığımız metin ve eser ayrımını yapma imkânını ortadan kaldırmaktadır. Bu da modern teorilerin eski metinlere doğrudan uygulanmasını sorunlu hâle getirmektedir.
- Bilen, bilinen arasında bir ayrımın kalmadığı ve klasik, katı bir nedensellik ile işleyen sistemdeki terimler, bugün sorduğumuz ve temelde Saussure'ün

nedensizlik ilkesine dayalı, ilişkiselliği ön plana çıkaran, dilsel bir temelden hareket ederek oluşturulan, klasik düşüncenin öngöremediği sorunsallara doğal olarak kendi sınırları içinde bir cevap üretmemektedirler. Bu sınırların belirlenmesi ve güncellenmesi gereklidir.

- Klasik dönemde olduğu gibi hayal gücünün yeti olarak kabul edilmesi dünya ve akli dünya ayrımını, dolayısıyla sanat ve gerçeklik sorununun çözmemektedir. Meseleyi bir dilsel faaliyet olarak değerlendirmek ve metinlerin bağlı olduğu epistemik sistemi eleştirmek hem modern teorilerin uygulanmasını meşru hâle getirecek hem de kaynaklardaki müphemlik yeniden üretime açık bir berraklık kazanacaktır.

4.4.3. Döngüsellikten Çıkış: Metin Olarak Söylem

Yukarıdaki bölümün sonundaki çıkarımları dikkate aldığımızda “Terceme ve Söylem” başlığı altında işaret ettiğimiz, söylem olarak dil önermesine ve buradan hareketle Ricoeur’ün söylemin bir metin olduğunda neler olabileceği hakkındaki sorgulamalarına geri dönme imkânını bulmaktayız. Tartışılan sorunlara Ricoeur’ün teorisinin hangi çözümleri önerdiğini de böylece ifade etmek mümkün olacaktır.

Öncelikle “Paul Ricoeur ve Söylem Tanımı” başlığında değindiğimiz, fabula-sujet gibi ikiliklerden hareket etmek yerine olay-anlam diyalektiğini kalkış noktası olarak kabul etmenin daha yararlı bir yol olduğu önermesini burada da vurgulamak gereklidir. Olay-anlam diyalektiği, Aristocu madde-suret teorisini devam ettiren İslam düşünce geleneklerinin ikili yapısının meydana getirdiği sınırlamaları ortadan kaldıracaktır.

Zira bir şeyin dilselleşmesi ve metinselleşmesinde o şey veya olaydan bir kopukluk olması mecburidir. Fakat bu olayın başkaları tarafından anlaşılması için anlamda asgari düzeyde bir ortaklık da gereklidir. Bu olaya ait anlam ise söylem ile taşınır. Leylâ ve Mecnûn arasındaki aşk hikâyesinin “dil”e düşmesi ile gerçekleşen de tam olarak budur. Hikâye, söylemin yeniden üretilmesi, dil içinde ve farklı dillerde tercüme edilebilmesi sayesinde hem temel anlamını koruyabilmiş hem de yeni anlamlarla tekrar tekrar üretilerek yeni söylemlerin ürünü ve üreticisi olabilmıştır.

Tüm bunların yanında olay-anlam diyalektiğinin olayın kendisine değil, üretim sürecine vurgu yapması hem metin yerine eserden harekete eden ve Cumhuriyet

sonrasında kullanılan edebiyat teorilerinin döngüselliğinden hem de tezkirelerdeki yorumların alt yapısını oluşturan sudûr teorisinin ve madde-suret, cevher-araz, zorunlu-mümkün ayrımlarının yarattığı döngüsellikten sıyrılmayı da mümkün hâle getirecektir.

Paul Ricoeur de İslam düşüncesinde sudur teorisi ile ilişkili olarak kullanılan, Aristotelesci kuvve-fiil ikiliğine dair eleştiriler getirmiştir.¹⁴⁸ Aristoteles’in “varlığın çok anlamlı alanını genişletmek” için kuvve-fiil ikiliğini çok keskin olarak ayırmasına itiraz etmiş ve bilkuvve ve bilfiil varlık olarak bu iki varlık çeşidinin şiirsel söylem ile felsefi söylem arasında yer aldığına vurgu yapmıştır. Böylece iki zıt kutbun yarattığı ayrışmadan kaçınarak bir diyalektik ilişki kurmayı amaçlamıştır (Varlık 2021:299).

Aristocu felsefede varlık analizinin temelini oluşturan, mantık ve ontoloji ile ilgili olan cevher-araz teorisiyle “var olanın çok bakımdan söylenmesi” ele alınmıştır. Söz konusu ikilik İslam düşünce geleneğinde de devam ettirilmiştir. İslam filozofları Aristoteles’in hissedilir olan tikelleri cevher olarak kabul etmesi fikrini devam ettirirken diğer yandan da akıl gibi hissedilir olmayan cevherleri sisteme dahil etmeye çalışmışlar ve bütün sistemi varlık üzerinden tanımlama amacına dair bir çaba içinde olmuşlardır (Şaman 2021:518). Kısacası filozoflar Aristo’nun cevher yaklaşımına ve kategorilerine Yeni-Platoncu sudûr düşüncesinin etkisi ile bu kategorilerden daha üstün bir hiyerarşide bulunduğu düşünülen akledilirleri de eklemiş ve dolayısıyla Aristocu hareketsiz tanrı yerine İslâm’ın tanrısını yerleştirmişlerdir.

Gösterilen çabanın burada ele aldığımız edebi eserin üretimi meselesi açısından önemli iki önemli sonucu vardır: Birincisi, varlığın hiyerarşik bir yapıda olması sebebiyle her şey bir diğerinin aşağı dereceden kopyası hâline gelir ve gerçeklik sorunu asıl-kopya ikiliğine sıkışır. İkinci sonuç ise teorik anlamda her ne kadar gerçek ve kopya ikiliği kabul edilse de insanın kendi dünyası ve bir gerçekliğinin olmasından dolayı bilincine vardığı şeylerin bilgisine nasıl ulaşabildiğinin açıklanmasında meydana gelen muğlâklıktır. Bu problemler insanî yaratma ve ilahî

¹⁴⁸ Ricoeur’ün eleştirileri kavramın İslam geleneğindeki alımlanışı değil, doğrudan Aristoteles’in temellendirdiği ikilik üzerinedir. Fakat kuvve-fiil ikiliği İslam sonrasında da Aristocu bir yaklaşımı devam ettirmiştir.

yaratım karşıtlıklarını bir araya getirmiş ve böylece yenilik, üretim ve yaratma sorunu döngüsel bir yapı içinde değerlendirilmek zorunda kalmıştır.

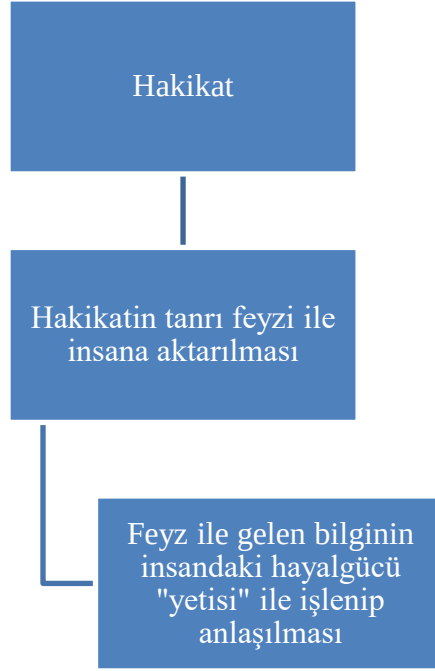
Örneğin, Cürcânî'nin tahyîlî ve aklî mânâları ayırt etmesinden sonra Kur'ân'da da istiareli kullanımların olmasına rağmen onların aklî olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtmesinde mevcut hiyerarşik durumun neden olduğu çıkmaz (bknz. Tezkirelerden Önceki Duruma Bakış) açıkça görülmektedir (Cürcânî 2018:325).

Tezkire taramalarından ortaya çıkan sonuca göre ise terceme kelimesinin ontolojik bir yönü vardır ve bu yön, döneme ait bilgi sistemini temellendiren sudûr ile ilgilidir. Bu bağlamda sadece metinsel bir tercemeden bahsetmek mümkün değildir. Tercüme edilen sadece kelimeler değil, aynı zamanda söylemlerdir.

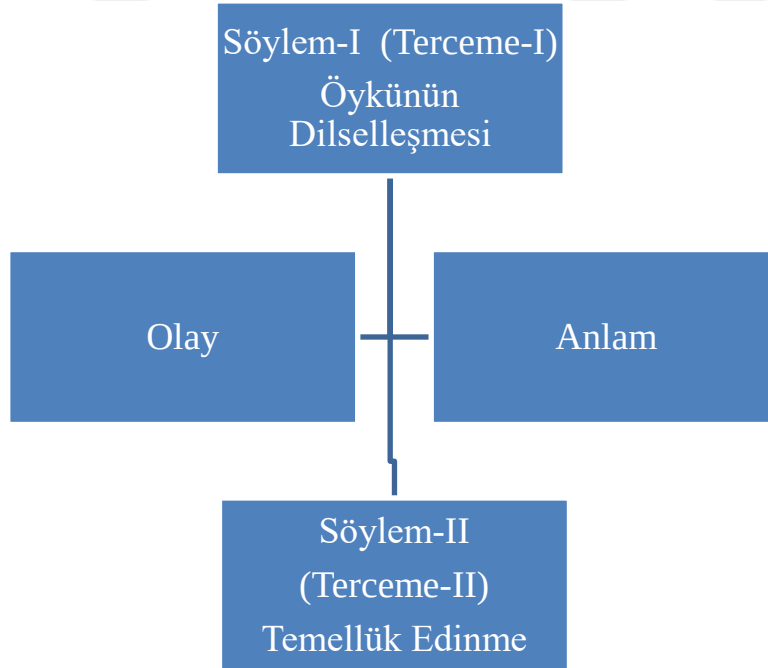
Ayrıca terceme, tel'îf gibi kavramlarla beraber belirtilen yetenek vurgusu, kesbî ve vehbî şair olma şartları da sudûr sistemi ile ilişkilidir. Sudûr sisteminde de geçerli olan kuvve-fiil ikiliğindeki keskin ayrım burada da çelişkili yorumlara neden olmuştur.¹⁴⁹ Daha önce de değinilen Sinan Paşa maddesi dikkate değer bir örnektir. Maddede bir taraftan yeteneğe dair vehbîlik aranırken, yazarın tarzını taklit etmek için sadece yeteneğin yeterli olmadığı (mücerred kuvvet-i tab') belirtilmiştir ve estetik olarak söz söyleme yeteneğinin dışında dinî anlamda hakikatleri almaya yatkın olma gibi bir beklenti vardır. Terceme ve taklit gibi durumları değerlendirirken dikkate alınması gereken kriterler hem birbirlerinden farklı kategorilere (insani üretim ürünü olan retorik beceri; tanrısal üretimin ifşası ile hakikatin ortaya çıkması) ait olmakta hem de uzlaşmaz bir ikilik yaratılmaktadır.

İkiliğin sınırlarında kalmadan bir değerlendirme yapabilmek için şiirsel söylemin dile aktardığı şeyi, metinlerde belirtildiği gibi yalan veya hakikatten uzak olarak değerlendiren geleneksel düşünceden uzaklaşmak ve onu güncel bilgilerle eleştirmek gereklidir. Böylece Sinan Paşa'nın şiiri hakkında yapılan yorumdaki beklentilerin ikisinin de mümkün olup olmadığını; aynı kategoride değerlendirilmelerinin doğruluğu ve yanlışlığını sorgulama şansı ortaya çıkacaktır. Mevcut durumu ve burada önerdiğimiz, dilsel temelli eleştirel bakış açısına sahip yaklaşımın farkını aşağıdaki şekil üzerinden açıklamak, konunun daha açık hâle gelmesi için önem arz etmektedir.

¹⁴⁹ Tab', kariha, hâssa gibi doğuştan gelen ve ilahî feyzi almaya dair olan potansiyele işaret edilen kelimeler, "Yetenek" başlığında dikkate sunulmuştur.



Şekil 4.2. Sudûra dayalı düşünceye göre bilginin elde edilmesi



Şekil 4.3. Güncellenen "terceme" kavramına göre metin üretimi ve temellük

Yukarıdaki iki şekil arasında temel bir fark vardır. Birincisinde insan iradesi olmasına rağmen, hakikat kendisini onda ifşa eder ve dayatır. Hakikatler ise sabittir. Bu nedenle insani üretim, hakikati ve dolayısıyla gerçekliği dönüştüremez, yeniden

inşa edemez. Örneğin, çiçeğin çiçeklik özelliği insandan bağımsız olarak vardır. İnsanın bu bilgiyi elde etmesi onun hazırbulunuşluğuna göre ve bir dış varlığın inayeti veya iyiliğin o dış varlıktan (tanrıdan) taşması ile mümkün olur. Böyle bir sistemde sabit olan çiçeklik bilgisi kuvveden fiile çıkar, tanrı feyzi ile insanda sâdır olur. Ne var ki bu açıklama akış hâlinde olan bir süreci donuk ve sabit imgelerle anlattığı için yetersizdir. Maddi varlığı olmayan şeyleri nasıl bilebildiğimiz sorunsalına ve sürekli akış hâlinde olan zaman bilincinin kuruluşunun açıklanması problematiğine bir çözüm önermez. Örneğin, üçgen diye bir şey yoktur. Ancak bir üçgen formu ve bunun bilgisi vardır. Sudûr sisteminde mecburen üçgen de tanrı tarafından feyz yolu ile bildirilen ve daha önce mevcut bilgisi tanrı katında bulunan bir şey olmak zorundadır. Bu da insanın üçgen bilgisinin aslından uzak bir kopya olduğunu kabul etmeyi mecbur kılar. Aynı döngüsel çıkmaz bir şiir veya daha özelde şiirdeki bir hayâl için de geçerlidir. Şiirdeki hayâlin bilgisi onu dile getiren ve açığa çıkaran şairden bağımsızdır. Meseleye böyle bir bakış açısından bakıldığında orijinallik ve yenilik problemi içinden çıkılmaz bir hâl almaktadır.

İkinci şekil ise hakikatin değil, hakikat söylemlerinin olduğunun kabul edildiği bir anlayışla çizilmiştir ve bu tezin önerisidir. Buna göre mutlak bir hakikat yoktur. İnsanın içine doğduğu dünyada kendisine öğretilen ve maruz kaldığı hakikat söylemleri vardır. Ne var ki bu söylemler dil dolayısıyla sürekli bir akış ve değişim hâlinindedir. Önemli olan da akan şeyin ne olduğundan ziyade, akışın nasıl olduğunu açıklamaya çalışmaktır. Bilimsel bir yaklaşım bu işleyişin kendisini göstermekle yükümlüdür. Burada da birer metin olarak elimizde bulunan Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinin tanrısal ve sabit hakikatleri değil, dönüşüme ve eleştiriye açık hakikat söylemlerinin taşıyıcıları olduğunu kabul ederek bu işleyişi incelemenin mümkün olduğu öne sürülmüştür.

İkinci şekil, bir öykünün yazıya geçmesi ile birlikte olay-anlam diyalektiğinin devreye girdiğini ve gerçek olsun veya olmasın yazılı olanın asıl olaydan mesafeleştirdiğini varsayar. Böylece olayın kendisi olayı görmemiş başkaları tarafından da anlaşılabilir nesnellığe¹⁵⁰ sahip olur. Yazıya geçen olay, bir okur tarafından

¹⁵⁰ Metnin dolayımı ve kendilik bilincinin oluşumu fikri buradaki nesneleşme yaklaşımı ile ilişkilidir. Dil ve tarihin insanın psişesinin taşıyıcısı olması, anlatıların ve özellikle kurmacanın toplumsal psişenin ve daha nesnel anlamda ulaşılabilir olan söylemlerin de birer taşıyıcı olduklarını işaret eder. Ancak söylemin yeniden yapılandırılabilen bir biçim olması nedeniyle bu nesnellik her zaman yeniden kurulmaya da açıktır (Varlık 2021:84).

değerlendirilerek bir tür yanlışlama ve olasılık mantığından geçer. Anlam da söylem ve bu okuma ile oluşan temellük arasındaki gerilimden doğar (Varlık, 2021, s.50). Okunan metnin temellük edilmesi ise okurun kendi dünyasını bu metinle ve metnin anlamını kendi dünyası ile şekillendirmesiyle sonuçlanır.

Şekildeki işleyişi Leylâ ve Mecnûn mesnevileri bağlamında örnekletmek mümkündür. Leylâ ve Mecnûn anlatısı 7. veya 8. yüzyılda yaşandığı düşünülen iki âşığa aittir. Bu öyküye dair kısa ve bir düzene sahip olmayan anlatı parçaları olayın yaşandığı dönemden yaklaşık bir asır sonra yazıya geçmiştir (İnalcık 2023:23). Doğal olarak Leylâ ve Mecnûn hakkında anlatılanları aktaran râvîler, olayı kendi dünya görüşlerinin izin verdiği bir ufuk çizgisinde anlıyorlardı. Dile getirdikleri ve yazıya geçirdikleri öykü parçaları da bu dünya görüşüne uygun şekilde söylem hâline getirilmiştir. Öykünün bu ilk aşamasını şekildeki Söylem-I (Terceme-I) kademesi olarak kabul etmek gereklidir. Burada öyküyü ilk olarak dile getirenler, onu kendi dillerine¹⁵¹ dolayısıyla dünyalarına¹⁵² söylem olarak taşımış, terceme etmiş ve yeniden üretmişlerdir. Ancak anlatıların yazıya geçmesi artık metinsel olan anlatının, öykünün râvîlerinin dünyasına da mesafeleşmesine¹⁵³ neden olmaktadır. Bu aşama olay-anlam diyalektiğinin ve onun alt mekanizmalarının (bkznz. Paul Riceour ve Söylem Tanımı) işleyişinin takip edilebildiği yazılı metinle mümkün olmaktadır.

Öykü yazıya geçtiğinde artık bir başkası tarafından okunarak temellük edilmedikçe cansız bir varlık gibidir. Başka bir insan veya kültür tarafından okunduğu andan itibaren ise şekilde yer alan Söylem-II (Terceme-II) aşaması ile yeniden

¹⁵¹ Buradaki tercüme, bir dilden başka bir dile tercüme eylemini ifade etmemektedir. Kültürel dönüşümlerin kendisi de bir dil içi tercümedir.

¹⁵² “**Edebiyatın gönderimi** gündelik hayatın el altındaki nesnelere değildir. Heidegger’in kuramsallaştırdığı dünyada-olmayadır... “Ricoeur, **dünya** (monde) fikrini konumdan (situation) ayırarak dünyayı ‘**metnin açtığı gönderimlerin tamamı**’ olarak tanımlar. ‘Yunan dünyası’ndan bu anlamda bahsederiz, yani o dönemin insanların somut olarak yaşadıkları konumlardan ziyade bu konumların yok oluşundan sonra hâlâ canlı kalan ‘konumsal olmayan gönderimleri’ kastederiz. Dünyada-olmamızın sembolik boyutları olarak bu gönderimler mümkün var olma modlarını oluşturur. Metnin açtığı dünya, sözden yazıya geçişle, diyalogun bariz gönderimlerine işaret eden bir ‘çevreleyen dünya’dan (situation, Umwelt) ziyade gösterimsel olmayan gönderimlerin açtığı dünyadır (monde, Welt). Yazısal boyut sayesinde metin, söylemin çevresini genişleterek bir dünya açar. Okuru da kendi somut çevresinden uzaklaştırır. Böylece metnin yazarla kurduğu mesafe okurun anlamak için kendisiyle kurduğu mesafeyle örtüşür (Varlık 2021:161).”

¹⁵³ Yazılmış bir şeyin bir kişiye, bir topluma, bir gruba ait olması onun yazıya geçmiş şeklini onlardan koparır ancak, burada metin artık sahipsiz gibidir. Okur sahipsiz ve ona ait olmayan bu şeye doğal olarak mesafelidir. Ne var ki okuma eylemindeki bu mesafe yani, başkasına ait olana nesnel şekilde bakabilme imkânı, metnin temellüğüne olanak tanır. Aidiyet ve mesafeleşmenin diyalektiğinin önemi de metni nasıl “nesnel” şekilde anlarız sorusuna sürecin kendisini inceleyerek cevap vermesindedir (Varlık 2021:83).

üretilebilmektedir. Nizâmî'nin ve onu izleyen tüm mesnevi yazarlarının yaptıkları da tam olarak söylemi yeniden üretmek ve metni kendi kültürel dünyalarında temellük etmektir. Böylece hem metin ve onun anlamını taşıyan söylem terceme eylemini yapan kültürü yeniden biçimlendirir hem de alımlayan kültür metni kendi dünyasının ufukları içinde tekrar üretir ve yeni bir söylem meydana getirir. Arap yarımadasında çıkan bir aşk öyküsünün önce İran'a, oradan Osmanlı coğrafyasına uzanan yolculuğu da bu bağlamda hep aynı işleyişle tekrar üretilebilmiş, insanlar bu hikâyeyi yeni anlamlar ve söylemler üreterek tekrar tekrar okuyabilmiştir.

Olay-anlam diyalektiğine geri dönmek gerekirse, böyle bir diyalektik, yazıdan da önce, dilin söylemleştirdiği andan itibaren devrededir. Bu yazıda ise çok daha belirgin durumdadır. Varlık'a göre de Ricoeur'ün olay-anlam diyalektiğinde yer alan ve yazı mantığı sayesinde ortaya çıkan mesafeleşme onun söylem tanımını kavrayabilmek açısından önem arz etmektedir:

“Söylem anlam açısından ele alınabilir, fakat aynı zamanda da bir hadisedir, bir olaydır. Hadisenin kendisi zamanla yok olup giderken anlam, hadiseden sonra da varlığını sürdürür. Böylece yazıya özgü mesafeleşmeden önce söylemin dışsallaştırılması noesis ve noema arasında bir ilk ayrım açar. İlk mesafeleşme söyleme (dire) eylemi ile söylenen arasında (dit) oluşur: Söylenenin üretim anından sonra var olmadıdır. Bu ayrım sayesinde aynı sözü farklı bir şekilde ifade etme veya başka bir dile tercüme etme imkânı mevcuttur (Varlık, 2021, s.86).”

Varlık'ın bahsettiği durum yazıya geçmemiş söylem için bile geçerliyken, mesafeleşmenin çok daha belirgin olduğu metinsellikte bir zorunluluk hâline gelir. Leylâ ve Mecnûn öyküsünün söylemi bu sayede ilk söylendiği ve yazıya geçtiği andan itibaren tekrar tekrar söylenerek, üretilebilmektedir. Her defasında farklı anlamlar üretme olanağı da bu metinsellikle mümkündür. Bu nedenle yeniden yazımların temel mekanizması, dilin söylem olma özelliğine dayalı olarak ele alınmadır. Söylemin metin olarak yani, yazıya geçmiş şey olarak kabul edilmesinin açtığı imkân da yeniden yazımları asıl-kopya ikiliğinden kurtaracak birincil yoldur. Çünkü metinleri üretenin kim olduğu, niyeti gibi konular yerine metinlerin üretim şekilleri ile ilgilenmenin olanağını sunmaktadır.

Sonuç olarak Ricoeur'ün yaklaşımı, kuvve-fiil ikiliğini tözcü yaklaşımdan kurtarmakla, terceme ve yeniden yazımlardaki değerlendirmelerde anlamın sürekli yenilenebilme imkânına yönelme şansı tanımaktadır. Bu durumda şöyle düşünmek

de mümkündür: Eğer tezkire veya belâgat kitaplarının yazarlarının belirttiği gibi metinlerde anlamın sabit olduğu ve yeni olanın yalnızca hiyerarşik olarak daha yukarıdaki bir hakikatin görüntüsünü verdiği tezi doğru olsaydı, ne o dönemde yazan yazarlar yeni metinler üretebilir ne de biz bugün söz konusu metinleri anlayarak, temellük edebilirdik. Nitekim Arap teorisyenlerin yukarıdaki bölümlerde de değinilen sözün tüketilme meselesine dair ifadeleri de sistemin sonuçları ile uyuşmamaktadır. O halde söz konusu eleştirileri eserlerin orijinallikinden ziyade, yazma ve okuma arasındaki ilişkilere, tahayyül ve temellük gibi ilişkiselliklere yöneltmek çelişkili durumdan çıkmaya yardımcı olacaktır. Bu bağlamda Paul Ricoeur'ün Aristoteles eleştirisi ve “görünmezlik Platonizmi” yerine görünürü daha iyi görmeyi öneren teorisi, (Varlık 2021:299-306) yeniden yazımları/tercemeleri aynı zamanda bir yeniden okuma, kendine mâl etme olarak da değerlendirme imkânını ve bu sayede metinleri yalnızca metinsel düzeyde değil, söylem boyutunda da ele alma olanağını tanımaktadır.

Söylemlerin metin olduğunu kabul ettiğimizde ise yazıya geçen bir şeyden bahsetmiş oluruz. Bu bakış açısı da söylemin öncellerin eksik ve daha alt mertebede bir kopyası olarak kayda geçtiği fikrini geçersiz kılmaktadır. Böylece yeniden yazılan metinlerde aynı hikâyelerin başka türlü yazılabilmelerinin nedenlerinin, yalnızca yaptıkları estetik hamlelerden meydana gelmediğini de ifade etmek mümkün olacaktır. Zira aynı hikâyelerin, aynı klişelerin sürekli yazılmasına rağmen tezkirelerdeki yorumlarda yeni bir şey ekleme beklentisi yalnızca estetik değil, etik önermeleri de kapsamaktadır. Söz konusu etik önermeler ise döneme ait hakikat söylemleri ile ilişkilidir.

Bu bağlamda Paul Ricoeur'ün “söylemin yazıya geçirilmesi dünyanın transkripsiyonudur; transkripsiyon ise yeniden kopyalama değil, metamorfozdur (Ricoeur 2019:56)” ifadesini dikkate almak, metinlerde ifade edilenleri, mutlak hakikat olarak kabul etme hatasının önüne geçecek ve terceme eyleminin kendisini de “bir dünyanın yazıya geçmesi”, “eylemlerin transkripsiyonu” olarak değerlendirme imkânını ortaya çıkartacaktır. Böyle bir yaklaşım iki önemli problemin farkına varmayı mümkün kılmaktadır:

- 1) İzlenimci eleştiri etkisinde veya 1920'lerin başlarındaki ikici teorilerle söylemlerin sürekli yenilendiği bir dünyayı anlamlandırmak ve değerlendirmek mümkün değildir.
- 2) Söylemler sürekli yenilenmesine rağmen tezkire yazarları ve eleştirilerde bulunan şairlerin sudûra dayanan ve dilbilimsel bir temelden yoksun mevcut düşünce sistemleri, metin, okur, yazar, yazı gibi kavramları doğru değerlendirebilecek imkânlara sahip değildir.

Tezin bu bölümüne kadar elde edilen verilerin Ricoeur'ün söylem tanımı ile değerlendirilmesi neticesinde ulaşılan bu neticeler, modern edebiyat teorilerinin klasik metinlere uygulanmasının ve klasik metinlerin epistemik sisteminin eleştiriye tabi tutulmasının bir seçenek değil, zorunluluk olduğunu göstermektedir. Çünkü söylemin yazılı bir metin olması, bir metinsellik ürünü olan tercemenin de söylemle diyalektik ilişkide bir yapı şeklinde değerlendirilmesine imkân tanımaktadır. Ayrıca tercemenin tekrar üretilmesi de söylemi tekrar şekillendiren bir dinamiğe sahip olduğu için metinsel düzeyi de söylemsel düzeyi de dikkate almaktan kaçınmak mümkün değildir. Bu bağlamda filoloji ve sosyoloji temelli yaklaşımın düalizminin metinlerden doğrudan söylemlere geçtiğini ve söylemleri araştırmacının tekeline bıraktığı için çok sayıda problem yarattığını; tezkirelerdeki yorumların kesin bilgiler verdiğini düşünerek hareket etmenin ise, metinlerin yazıldığı dönemdeki düşünme pratiklerinin tüm sorunları çözüme kavuşturduğunu kabul etmek anlamına gelerek sorunu çıkmaza sürüklediğini dikkate alan bir yöntem, bu tezin bağlamındaki metinleri ve yeniden yazım geleneği içinde üretilen mesnevileri değerlendirmek için uygun ve meşru bir çaba olarak kabul edilmelidir.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Tezkire ve belâgat kitaplarındaki tartışmalarda tespit ettiğimiz ve daha önceden yer verdiğimiz maddeleri de söz konusu maddelerde bahsedilen sorunların nasıl temellendiği burada dile getirildiği için tekrar ifade etmek faydalı olacaktır:

- “Eserlere, zamana ve kişiye göre değişebilen beğeni yargısı ile değer biçilmektedir.
- Kişisel rekabetler, hami bulma çabaları gibi etkenler eserleri değerlendirmede rol alabilmektedir
- İyi ve güzelin aynı olduğu bir düşünce yapısının sonucu olarak yenilik beklentisinde beğeni ve ahlak ayrışmamış hâlde bulunmaktadır.
- Türe göre farklı beklentiler olsa da birbiri ile çelişen yorumlara rastlanmaktadır.
- Çevirinin aktarım özelliğinin hem metinsel hem de ontolojik yönü olduğu kabul edilmektedir.
- Yenilik ve özgünlük metne değil, esere bağlı olarak ve değerlendirenin edebi zevki ile sınırlı, metodoloji olmadan belirlenmektedir.
- Alıntının ve intihalin makbul olması alıntı yapılan kişiye göre değişkenlik gösterebilmektedir. Ancak, çeviriye kötü bakış da aynı anda yorumlarda kendisine yer bulabilmektedir.
- Metin üretim türlerinin iç içe geçmesi, tezkirelerde eserlere yapılan yorumları metinlere yapılmış gibi değerlendirmemize neden olabilmektedir.

Tezin inceleme bölümü de buradaki teorik uygunluk sorgulamasında belirtilen durumlara dikkat edilerek oluşturulmuştur. Bu bağlamda bakış açısı (kurmacada bilincin sunumu), zaman ve mekân bölümlerinde kullanılan poetik inceleme yöntemleri oldukları hâliyle metinlere uygulanmamıştır. Aksine eldeki metinlerin dünyasının eksik ve tamamlanmamış yönleri dikkate alınarak eleştirilmiş; modern metotların bu metinleri daha iyi anlamamıza olanak tanıyıp tanımadığı sorgulanmış; metinlerin kullanılan teorik çerçeve ve yeni dünya görüşü ile temellükü amaçlanmıştır. Böyle bir yaklaşım, metinlerin üretildiği dünyadaki kavramları yenileyerek kullanmanın da önünü açmıştır. Bu yenilenen kavramlar ise önceki bölümlerde gelenekteki kullanımlarında sorunlar tespit edilen terceme ve taklit kavramlarıdır. Varlık'ın da vurguladığı üzere

“Şiirsel söylemin dile aktardığı, ‘doğuştan zaten kendimizi içinde bulduğumuz nesnellik öncesi bir dünyadır’...Şiirsel söylemin gücü, insanı dolaysız bir şekilde dünyaya ve varlığa ait olma deneyimini ifade eden kelimeler bulmasındadır. Şiir bu dünyayla kurulan varoluşsal bağı tüm zenginliğiyle ifade eder. Bu ifade de şiirin mimesis, yani taklit kapasitesinden kaynaklanır. Zira dünyada-olmayı ifşa eden yaratıcı mimesis, onu aynı zamanda mithos seviyesine yükseltir (Varlık 2021:43).”

Şiirin dünyaya ait olma deneyimini dile getirdiğini kabul etmek, geleneğin hem eleştirdiği hem de olumladığı taklidi, yaratıcı bir eylem olarak görmek ve dünyayı anlamlandırma, kendini tanımayı anlatı ile yapmak anlamına gelmektedir. Böyle bir hamle tezkireler, *Poetika* şerhleri ve belâgat kitaplarında da bulunan mimesis, taklit, tasdik/tahkik, hakikat, zann gibi Yunan felsefe geleneğinden miras alınan kavramlarda eksik olan dilsel temeli de sağlamakta ve incelenmek istenen klasik metinleri modern teorilerle incelemenin meşru yolunu açmaktadır. Biz de hem metinsel hem de söylemsel yönü olduğu tespit edilen “Terceme” kavramını Ricoeur’ü kavramlarla okuyarak yenilemeyi önerdik. Buna göre Söylem-I (Terceme-I) ve Söylem-II (Terceme-II) olarak iki ana kategori belirledik. Söylem-I (Terceme-I) kategorisi, Ricoeur’ün Mimesis-I ve Mimesis-II düzlemlerinde değerlendirilen yazar/gelenek-metin; aidiyet ve mesafeleşme düzeyindeki ilişkilere; Söylem-II (Terceme-II) ise metin-okur; mesafeleşme ve sahiplenme arasındaki ilişkileri kapsayan Mimesis-III’e denk düşmektedir.

- Metin üretiminin doğuştan gelen ve dışarıdan bahsedilen bir yeteneğe bağlı olduğu kabul edilmekte ve eser-metin arası sınır belirsiz hâle gelmektedir (bknz. Tezkirelerdeki Müphemiyet).”

Bir sonraki bölümden itibaren karşılaşılabacak inceleme bölümlerinde de Nizâmî'den Fuzûlî'ye kadar tespit edilen yeniden yazımlar, gelenekteki “taklîd” kelimesi ile ilişkisinin olumsuz anlamlarının askıya alındığı, “metin hâline gelmiş bir söylem” türü olarak kabul edilen, “Terceme” kategorisi altında değerlendirilmiştir. Bu sayede klasik metinlerin dünyasına ait terceme kavramı, bir eleştiriye tabi tutularak yenilenmiş ve güncel metin teorileri ile birlikte ele alınmaya uygun biçime getirilmiştir.





5. KURMACADA BİLİNCİN SUNUMU

5.1. Yöntem Hakkında: Kim Görüyor? / Kim Konuşuyor?

Bir anlatıda yer alan olayların “kimin tarafından görüldüğü ve anlatıldığı” sorularına verilen cevaplar, kurmacanın inandırıcılığa nasıl sahip olabildiğini ve okurun anlatıya dâhil olduğu süreci anlayabilmek için büyük öneme sahiptir. Öyle ki gerçek hayatta dahi insanların düşüncelerine asla tam olarak nüfuz edemezken kurmaca eserlerde karakterlerin en gizli hislerine ve hatta ruhlarının en derin yönlerine vâkıf olabildiğimize; meydana gelen olayların, oluşan durumların gerçek hayatta birden kavrayamayacağımız boyutlarını görebildiğimize inanırız (Cohn 2008:14). İronik şekilde gerçek hayatta ulaşması mümkün olmayan bu noktalara kurmacada erişilmesinde ise anlatıbilimin iki temel kategorisi olan anlatı perspektifi ve anlatma kategorileri çeşitli işlevlere sahiptir. “Kim görüyor?” ve “Kim konuşuyor?” soruları da bu kategorilerle ilişkilidir (Genette 2020:83).

Bahsedilen iki soruya verilen cevaplar, gerçekten var olmayan ve kurmaca bir dünyanın içinde yer alan şeyleri nasıl hayâl edebildiğimizi anlayabilmek için açılımlar getirmiştir. Ricoeur’ün de belirttiği üzere, “bakış açısı ve anlatı sesi” kavramları anlatının, hangi özel öyküleme tekniklerine başvurarak kişilerinin söylemini anlatan bir anlatıcının söylemi biçiminde oluştuğunu” yanıtlamaya imkân verir (Ricoeur 2016c:164). Dolayısıyla zihinsel biçimlerin ne olduğunu değil, üretildiği süreci incelemek için teorik bir alan da bu kategoriler vasıtasıyla kendiliğinden açılmaktadır.

Anlatının bir söylem hâline gelmesini anlamakta kolaylık sağlayan bakış açısına dair bu işlevler, konu hakkında çok sayıda çalışmanın yapılmasına da neden olmuştur. Özellikle modern romanların ortaya çıkması, Henry James’in kavramı öne sürmesi ve James’in psikolog kardeşi William James’in bilinç sunumu tekniğini adlandırması söz konusu kavramın kullanımını yaygınlaştırmıştır (Dervişcemaloğlu 2016:93).

20. yüzyılın başlarından itibaren anlatı çalışmalarının ilerlemesine paralel çıkan biçimcilik, yapısalcılık gibi birçok yaklaşım tarafından da anlatılardaki sözlü söylemin aktarılma yöntemlerini inceleyen çalışmalara ağırlık verilmiştir. Ancak yapılan çalışmaların bakış açısı kavramını, yöntemsel tutarlılık açısından daha çok anlatıcı ve karakterin “bilgisinin miktarı” ile sınırlandırdığı da bir gerçektir. Bu durum bakış açısı hakkındaki klasik yöntemlerin anlatıların daha karmaşık yapılarını

açıklamakta yetersiz kalmasına neden olmaktadır. Genette, Stanzel gibi araştırmacılar ise ses ve kip konularına ait olan anlatma ve odaklanma/bakış açısı ayrımının karmaşık ilişkileri incelemede gösterdiği yetersizliğe çözüm olarak anlatı durumlarını (birinci şahıs, yetkili yazar, figüral anlatı) da inceleme konusu etmişlerdir (Manfred 2015:71).

Cohn'a göre ise konu hakkında yapılan çalışmaları iki ana grupta toplamak mümkündür. Buna göre ilk grup, bilinci sanki modern romanın icadı gibi değerlendiren yaklaşımlardır. Bu tavır “tüm teknikleri tek ve muğlak bir bilinç-akışı tekniğine indirgeyerek biçim sorununu aşırı basitleştirmek” veya “geniş psikolojik ve estetik meselelerle bağdaştırdığı için aşırı karmaşıktırmak” gibi sorunlara neden olur.

İkinci grup ise, sözlü söylemi alıntılama tekniklerinin kalıplarını bilinç sunumu tekniklerine uygulayan çalışmalardır. İlk gruptaki yaklaşıma göre bu tarz uygulamaların daha incelikli ve dil temelli bir yöntem üretme çabası, önemli bir nesnellik avantajına sahiptir. Fakat sözel olmayan tüm bilinç dünyasını ve “düşünce ile konuşma arasındaki sorunlu ilişkiyi genellikle izahatın dışında bırakmaları” nedeniyle de ciddi bir eksiklik ortaya çıkar. Bu çalışmalar, sözel olmayan bilinç dünyasının alıntılanamayacağını, yalnızca anlatılabileceğini görmezden gelirler (Cohn 2008:21).

Bu bağlamda biz de söylem bölümü özelinde belirttiğimiz üzere en baştan itibaren diegesis yönünde ağırlık kazanan teorilerin eksikliklerinden kaçınabilmek adına bakış açısı tekniğini değerlendirirken Dorrit Cohn'un eleştirilerini dikkate aldık.¹⁵⁵ Gerard Genette de kip ve ses arasındaki ilişkiyi ele alırken önerdiği ayrımın kesin bir çözüm olmadığını kabul etmiş ve iki kategoriye de dikkate alan bir anlatı durumları tipolojisine itiraz etmeyeceğini belirtmiştir (Genette 2020:185).

Cohn'un teorisi tam da bu iki durumu dikkate alan bir yaklaşımdır. Zira Genette, bakış açısında sadece bilgi üzerinden hareket etmenin eksikliğinden kaçınabilmek için “Kip” başlığı altında karakter ve anlatıcı arasındaki mesafeleşmeyi¹⁵⁶

¹⁵⁵ Dorrit Cohn'un teorisi ilerleyen bölümlerde uygulamalı olarak değerlendirileceği için burada diğer yaklaşımlardan temel farkını ve neden kullandığımızı açıklamakla yetindik.

¹⁵⁶ Ferit Burak Aydar, Gerard Genette'in *Anlatının Söylemi* kitabında aynı kavram için “mesafelenme” kelimesini tercih etmiştir. Kavram, tezde temel aldığımız Paul Ricoeur'ün söylem teorisi için de önemlidir. Ricoeur'ün yaklaşımına göre karakter-anlatıcı, anlatıcı-gelenek, gelenek-yazar gibi unsurlar arasında mesafenin artmasının edilgen bir durum olmadığı için İngilizce'de “distancing”,

incelemiştir. Yaptığı bu ayırmda “alıntılı anlatım, dolaylı anlatım, dolaylı tarzda yeri değiştirilmiş konuşma” kategorileri olduğunu kabul etmiştir. Bu kategorilerin birbirlerinden farklı yönlerini ise sonra gelenin ilkinde göre daha “mimetik” olması kriterine göre belirlemiştir.

Genette’in diegesis, eşittir mimesis kabulünden hareket etmesi nedeniyle bahsettiği mimetik durum doğal olarak sözlü söylemle sınırlı kalmaktadır. Yani, buradaki taklit, sadece söyleme eyleminin, sözlü söylemin taklididir. Dolayısıyla Genette, eylemlerin taklidi meselesini bir yanılısma olarak değerlendirip, inceleme dışında tutmuştur. Halbuki kimin gördüğü ve kimin konuştuğunu birlikte değerlendirebilmek için mimesisin “eylemlerin taklidi” şeklinde kabul edilmesi gereklidir. Aksi takdirde kurmacada yer alan zihinsel şeylerin nasıl anlaşıldığına dair süreci bütüncül olarak incelemek imkânsız olacaktır. Çünkü karakterlerin yaptığı eylemin okurda bir etki yaratabilmesi, sözel ifadenin kendisinden kaynaklanmamaktadır. Okur veya dinleyici yaşam sürecinde edindiği bilgilerden yararlanarak metinde karşı karşıya kaldığı eylemi zihninde mimetik şekilde yeniden üretmektedir. Okurun ve metnin ufuklarının karşı karşıya gelmesi olarak adlandırılan bu süreç mimesisi dışarıda bırakarak incelenemez.¹⁵⁷

Tezin bakış açısı bölümünde temel alınan Dorrit Cohn’un teorisinin faydalı yönleri de bu aşamada ortaya çıkmaktadır. Anlatılardaki karakterlerin zihinlerinin şeffaf olmasına değinen Dorrit Cohn, yine aynı kategorilerden yola çıkarak Kate

Fransızca’da “distanciation” olarak kullanılan ifadeyi, Ricoeur hakkında çalışın Selâmi Varlık’ın çevirisini dikkate alarak “mesafeleşme” kelimesi ile karşıladık.

Mesafeleşme ya da mesafeleme kavramı, anlatıdaki olay, kişi veya duygu durumlarının açıklığı ile ilişkilidir. Gerard Genette’in kavramı kip başlığı altında değerlendirmesi de bu sebeptendir. Genette’e göre: “Bir resme dair görüş açının netliği tam da beni ondan ayıran mesafeye dayanır ve herhangi bir kısmi engel açısından benim konumumun uzaklığı görüntüyü az çok engellemektedir (Genette 2020:158).”

Anlatıların bir anlatıcı ve dil dolayımı ile aktarılması da bu uzaklığın temel sebebidir. Bu nedenle okurun veya dinleyicilerin kurmaca ile bir yakınlık oluşturabilmesi, inanması, reddetmesi gibi durumları anlamlandırabilmek için anlatıcı, gelenek, karakter arasındaki bakış açısı mesafeleşmeleri ilk olarak incelenmesi gereken ilişkiler ağını oluşturmaktadır.

¹⁵⁷ Bu noktada tezde kullandığımız ve bizim oluşturduğumuz yöntemin hem modern roman incelemelerinde hem de mesnevi edebiyatına dâhil eserlerde kullanılan “iç çözümleme” tekniğinden farkı da kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Nurullah Çetin, Methmet Tekin, şerif Aktaş, Ünsal Özönlü, Yavuz Demir gibi araştırmacıların çalışmalarında açıkladıkları yöntemler, Cohn’un eleştirdiği ikinci grup çalışmalara dayanmaktadır. Gerektiği durumlarda zaten doğrudan Genette, Todorov ve Stanzel gibi araştırmacıların çalışmalarına başvurulmuştur. Bu nedenle söz konusu çalışmalara dair detaylı bir açıklama yapılmamıştır.

Hamburger’ın bilinç mimesisi ile anlatı gerçekçiliği arasındaki ilişkiye¹⁵⁸ dikkat çekmesine işaret etmiş ve kurmacada bilincin sunumunun nasıl olduğunu anlamaya çalışmıştır (Cohn 2008:18). Söz konusu çaba ile de anlatı söyleminin oluşumunda bilincin bir mimetik eylem sayesinde sunulduğu ve alımlandığını savunmuştur. Tüm bunların yanında Cohn’un yaklaşımı Ricoeur’ün mimesis teorisi ile uyushmaktadır. Paul Ricoeur’e göre:

“Mimesis kavramını eylemden anlatı kişisine ve anlatı kişisinden bu kişinin söylemine doğru kaydırabiliriz. Yalnız bu kadar da değil: Anlatı kişinin kendi deneyimi hakkındaki söylemini öykü içine kattığımız andan itibaren, sözceleme-sözce çifti, iki terimi de kişileştiren bir sözcük dağarcığıyla farklı bir biçimde dile getirilebilir: Bu durumda sözceleme anlatıcının söylemine, sözce de anlatı kişinin söylemine dönüşür (Ricoeur 2016c:164).”

Eylemlerin taklidi olarak ele alınan mimesis kavramı, burada bir kademe daha ileriye taşınmıştır. Ricoeur’ün açıklaması Cohn’un bilinç mimesisi yaklaşımının nasıl işlediğini göstermektedir. Okur tarafından alımlanan eserlerde yer alan eylemler birçok özne yani, kurmaca karakterler tarafından gerçekleştirilir ve kurmaca karakterlerin sadece olaylara yönelik eylemleri aktarılmaz. Metinlerde karakterlerin içsel durumları, zihinsel süreçleri, duygu değişiklikleri de aktarılır. Bu aktarımın başarılı olabilmesi de yine okur bilinci ile karakter bilincini geçişken hâle getirebilen tekniklerle mümkündür. Bunların yolu da eserlerde insan bilincinin de taklit edilmesinden geçer.

Ayrıca Ricoeur, bakış açısı ve anlatı sesi kavramlarına ulaşmak için eylem mimesinin anlatı kişisi mimesine doğru hareket etme ölçüsünün belirlenmesi gerektiğini de vurgulamıştır. Bu durum ise özellikle üçüncü şahıs anlatılarında bilincin mimesisi ile mümkün hâle gelir. Dorrit Cohn da söz konusu bilinç mimesisinin iletilmesindeki “teknikleri” incelemiştir. Böylece söylem çalışmalarının en başından itibaren önem arz eden ifade/sözce (utterance) ve beyan/sözceleme (enunciation) konularının işleyişine dair bir tespit yapılabilmekte ve anlatı söyleminin işlevleri inceleme konusu edilebilmektedir.

Tüm bunların yanında Ricoeur, teorilerin aşırı soyutlama nedeniyle yarattığı kusurlardan kaçınmak için Jonathan Culler’ın da tespitlerine dayanarak metinleri

¹⁵⁸ “Kurmaca anlatı, konuşmacı dışında herhangi bir insanın dile getirilmeyen duygularını, düşüncelerini ve algılarını resmetmeye uygun tek edebiyat ve anlatı türüdür. Kurmaca anlatıyı kurmaca olmayan anlatıdan ayırdığı gibi, anlatısal olmayan kurmacadan da ayıran şey, Hamburger’e göre bilincin temsilidir (mimesis) (Cohn 2008:18).”

çeşitli modellerle betimleyen üstdiller kullanmaktan ziyade “edebi metinleri kavrama yeteneğini”, “okurun olayörgülerini kavrama”, “özetleme” gibi yeteneklerini açıklayacak kuramlara ihtiyaç olduğunu belirtir. Bunun yapılması halinde de bakış açısı ve anlatı sesi kavramlarının birer kategori olmaktan çok, “belirsiz sayıdaki özellikler toplamı içinde saptanan ve *edebi eserin kompozisyonundaki işlevine göre tanımlanan*¹⁵⁹ ayırıcı bir özellik olarak” değerlendirilebileceğinden bahseder (Ricoeur 2016c:172).¹⁶⁰

Ricoeur’ün ve Cohn’un yaklaşımları, metnin kompozisyonuna¹⁶¹ önem vermek ve işlevselliği incelemek açısından önem taşımasının yanında dilin imkânlarını mantıksal üst dillerle tanımlanma çabasının her zaman eksik kalacağı gerçeğini de dikkate almaktadırlar. Böylece yalnızca sözel temelden hareket eden çalışmalara karşı önemli bir üstünlüğe sahiptirler. Biz de bu sebeple tezde ele alınan metinlerde Cohn’un yaklaşımından faydalananarak bilincin sunumu ve bu sunum tekniklerinin anlatısal işlevlerini incelenmeye çalıştık. Böylece odaklanma, odaklayıcı, iç odaklayıcı, dış odaklayıcı, yetkili yazar anlatımı, figüral anlatım gibi çeşitli kavramların aynı anda kullanılmasından doğan karmaşanın (Fludernik 2009:36) olumsuz etkilerinden de kurtulmayı amaçladık.¹⁶² Fakat tezin örneklemine dâhil olan metinlere Cohn’un teorisini olduğu hâliyle uygulamak da mümkün değildir. Roman özelinde hareket eden Dorrit Cohn, örneklerini de doğal olarak roman türünden

¹⁵⁹ Vurgu bize aittir.

¹⁶⁰ Ricoeur’ün tespitlerini biraz daha açmak için, yeniden yazım ile oluşturulan mesneviler bize dikkate değer örnekler sunmaktadır. Nitekim daha sonraki bölümlerde de görüleceği üzere Fuzûlî, Mecnûn’un güzelleri görünce ağlamayı bırakması olayını Hâtîfî’den alıntılarını. Bununla birlikte Fuzûlî’nin karakterinin bilincini sunarken yaptığı “biçimsel buluş” aynı olayın farklı bir bağlamda ve işlevde değerlendirilebilmesine imkân vermektedir. İlk olarak Hâtîfî’de yer alan bu olay, yalnızca karakterin güzel ve iyi ile ilişkisini açıklamakta kompozisyonel bir işleve sahiptir. Fuzûlî’de ise bakış açısı teknikleri kullanılarak insanın neden dünyaya geldiği sorunu ile ilişkilendirilmiştir. Böylece eserde Hâtîfî’nin öyküye eklediği bir anlatı parçası, ideolojik düzlemde farklılaşan bir bakış açısıyla sunulabilmiştir.

¹⁶¹ “Bakış açısı üçüncü ya da birinci kişili anlatıda anlatıcının bakışının anlatı kişilerine, anlatı kişilerinin bakışının da birbirlerine yönelmesini belirtir. Bakış açısı yapının kompozisyonunu ilgilendirir...Farklılık, bakış açısı kavramının ayrılmaz bir özelliğidir. Sanatçıya bakış açılarını aynı yapıt içinde çeşitlendirme, çoğaltma ve elde edeceği bileşimleri yapıtın bütünlenişine içine katma olanağı verir, sanatçı da bu olanağı sistemli biçimde kullanır (Ricoeur 2016c:174).”

¹⁶² Bahar Dervişcemaloğlu da bakış açısı ve anlatma başlıklarında anlatıbilimin en temel iki konusu olduğundan bahsetmiş, literatürdeki çalışmalar hakkında bilgiler verdikten sonra sözü edilen kategorilere dair anlatıbilimde hâlâ tartışmaların sürdüğünü, sorunların tam olarak çözülmediğini ve aydınlatılmayı beklediğini vurgulamıştır (Dervişcemaloğlu 2016:111). Bu bağlamda bizim de hâlihazırda sorunlardan mümkün olduğunca uzaklaşabilmek için temelde kabul ettiğimiz mimesis anlayışı ile uygun olan bir yöntemi tercih etmemiz önem arz etmekteydi. Ricoeur’ün mimesis teorisine en uygun olan yöntemi de Dorrit Cohn’un bilinç mimesisinden hareket ederek oluşturduğu yöntem olarak belirledik. Paul Ricoeur de bakış açısı hakkındaki fikirlerini sunarken Dorrit Cohn’un bilinç mimesisi kavramına özellikle dikkat çekmiştir (Ricoeur 2016c:166).

seçmiştir. Hareket noktası basit dil kıstasları olması nedeniyle teori, temel iskeleti oluşturma açısından bir sorun teşkil etmemektedir. Ne var ki mesnevilerin klasik anlatılar olması, bu durumu dikkate alan bir yaklaşımın uygulanmasını gerektirmektedir. Bu sebeple öncelikle modern dönem öncesi anlatıların bakış açısı tekniklerini inceleyen, Homeros’tan itibaren klasik anlatıları da dikkate alarak, anlatının doğası hakkında fikir yürüten Scholes & Pheales & Kellogg’un (2006) *The Nature of Narrative* isimli çalışmasından faydalandık. Söz konusu çalışmada gelenek, yazar, anlatıcı arasındaki ilişkilerin metindeki bakış açısını nasıl değiştirdiği, işlevlerinin neler olduğu incelikli şekilde ele alınmıştır. Biz de buradan hareketle mesnevilerin öykü dışında yer alan bölümleri, sâkîye hitap gibi klişe yapılarını değerlendirdik.

Cohn’un teorisine yaptığımız ikinci ekleme ise Boris Uspensky’nin bakış açısı çalışmalarında büyük ses getiren (Dervişcemaloğlu 2016:99) ve anlatının kompozisyonel işlevlerini dikkate alan *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form* (Uspensky 1983) isimli çalışması oldu.

Bakış açısı hakkındaki daha önceki çalışmalar tek bir düzlem üzerinden hareket ederken Uspensky, bakış açısının bir kompozisyon meselesi olduğunu belirterek “ideolojik (dünya görüşü) düzlem”, “anlatım biçimi düzlemi”, “zamansal ve mekânsal düzlem”, “psikoloji düzlemi” olmak üzere dört farklı düzlemin aynı anda iş başında olabildiğini gösterebilmiştir (Uspensky 1983:6-8).

Ayrıca Boris Uspensky belirlediği düzlemlerin iç içe geçebildiğini, bir sistematığe göre düzenlenmediğini ve eklemelerle genişletilebileceğini de ifade etmiştir (Uspensky 1983:6-8). Bu durum, önerdiği yapının başka teorilere entegre olabilmesini de kolaylaştırmakta ve böylece bakış açısı gibi karmaşık bir teknik, aşırı basitleştirmenin olumsuz etkilerinden de kurtulabilmektedir. Biz de Uspensky’nin düzlemlerini Cohn’un başlangıç noktası olarak belirlediği basit dil kıstaslarının her birinde mevcut olarak kabul ettik. Böylece “psiko anlatı”, “alıntılı monolog” gibi kategorilerin işlevleri daha derinlemesine ve çok boyutlu olarak ele alınabildi.

Cohn’un kategorilerinde kullandığımız ve eylemlerin taklidi meselesi ile ilişkili diğer kaynak ise Elanie Scarry’nin (2020) *Kitapla Hayâl Etmek* isimli çalışması oldu. Scarry, kurmaca eserlerde yer alan, canlı olmayan iki boyutlu varlıkları nasıl canlı

gibi düşünebildiğimizi, hareket ettirebildiğimizi sorgulamış ve bu sorunsal insanın imaj üretme yeteneği ile birlikte değerlendirmiştir. Ancak Elanie Scarry, her ne kadar bilişsel teoriler ve imajlar üzerinden hareket etse de sözel olanın zamanla ilişkisini açıkta bırakmıştır. Scarry'nin uygulaması zaman ve mekânı birlikte değerlendiremediği için zihinsel varlıkların alımlanması, üretilmesi gibi bir sorunu tek başına açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Bununla birlikte Scarry'nin teorisi zamansal ve mekânsal düzlemle de ilişkili olan bakış açısı kategorisinin altında ele alındığında dikkate değer katkılar vermektedir. Öyle ki Scarry'nin son dönem yapılan bilişsel çalışmaları, nörobilim alanındaki deneyleri de dikkate alarak insanın kurmacada eylemleri taklit etmesi sürecini ele aldığı çalışması ile mimesisi dikkate alan Cohn ve Ricoeur'ün teorilerine daha incelikli bir yapı oluşturma imkânı ortaya çıkmıştır.

5.2. Öykü Dışı Bölümlerde Anlatıcı, Yazar ve Gelenek Arasındaki Mesafeleşmeler ve İşlevleri

Mesnevilerde asıl öykünün başladığı âgâz-ı dâstân bölümünden önce tanrıya, peygambere, dört halifeye övgü, padişaha övgü, sebep-i telif gibi bölümler bulunmaktadır. Öykünün dışında yer almaları ve öykünün gelişiminden bağımsız olmaları nedeniyle bu kısımları Leylâ ve Mecnûn anlatıları özelinde meydana gelen dönüşümü inceleme açısından kullanmak yanlış olacaktır. Leylâ ve Mecnûn dışındaki mesnevilerle birlikte, kendi içinde değerlendirilmesi ve tarihsel süreç boyunca ortaya çıkan Farsça örnekleri de dikkate alınarak ele alınması ise daha makul sonuçlar verecektir.

Tüm bunların yanında öykü dışı bölümleri öykünün kendisinden tamamen ayrı tutmak da mümkün değildir. Öyle ki hemen hemen her yazar vurgulamak istediği ana fikre uygun benzetmeler kullanarak bölümler arasında kopukluk olmasının önüne geçmiştir. Ayrıca aşağıda da gösterileceği üzere asıl öyküden önce sunulan bölümlerde, okur veya dinleyicinin bir anlatıcı tarafından dile getirilen kurmaca varlıkların gerçekliğine inanması için klişe tekniklere başvurulmaktadır. Bu tekniklerde bakış açısı en büyük rolü üstlenmiştir. Özellikle anlatıcı, karakter, gelenek ve yazar arasında yapılan mesafeleşmeler ile ortaya çıkan empatik-ironik durumlar klişelerin temel işlevini oluşturmuştur.

Fuzûlî'nin eserinin özelinde tespit ettiğimiz işlevleri örneklendirmeden önce aşağıdaki gibi sıralayabiliriz:

- İlk işlev, gelenek ve anlatıcı arasındaki ilişki ile ortaya çıkmaktadır. Geleneğin otoritesi karşısında anlatıcının varlığı belirlediği andan itibaren bir özgünlük alanı sorunsalı oluşmaktadır. Ancak bu iki bakış açısı arasındaki kaymalar ve mesafeleşmeler geleneğin getirdiği kısıtlayıcı şablonları yeni şeyler söyleyebilen bir anlatıcının var olabilmesi için biçimsel bir araç hâline getirmiştir.
- Bahsedilmesi gereken ikinci işlev ise bakış açısındaki pozisyonel kaymalar vasıtasıyla ironik ve empatik etkilerin oluşturulmasıdır. Bu işlev sayesinde bakış açısı tekniği, kurmacanın –mış gibi yapmayı mümkün hâle getirmesine de imkân vermektedir. Böylece yazar ve anlatıcı arasında oluşan mesafeleşmelerle kurmacanın gerçek dünyadaki ilişkiler ağına dâhil olması sağlanabilmektedir.

Fuzûlî'nin metninde de okuru kurmacanın dünyasına dâhil edebilmek için yazar-gelenek-anlatıcı ilişkisinde, sebep-i te'lif bölümü yardımıyla en son anlatıcının varlığı ispatlanmış ve bu durum okura kabul ettirildikten sonra agâz-ı dâstân bölümüne geçilmiştir. Aynı zamanda anlatıcının gerçekliği, bakış açısının ideolojik düzleminde, dönemin bilgi teorisinden faydalanılarak da güvence altına alınmıştır. Bakış açısının ideolojik düzleminde içeriklerin uyumsuzluğu ile ortaya çıkan ironik etki, okurda sempati uyandırma, okuru manipüle etme gibi işlevlerin kullanımında etkili olmaktadır.

- Tespit ettiğimiz son işlev ise sebep-i telif bölümünde anlatıcı ve yazar ikiliği ile bakış açısının teleolojik/ereksel bir görev üstlenmesidir. Anlatıcı ve yazar ikiliği sebep-i te'lif veya padişaha dua gibi bölümlerde belirli bir amaca uygun şekilde değiştirilip kullanılmış ve bakış açıları ilgili bölümün ana fikrini daha belirgin kılmada işlevsel olmuştur. Anlatıcı bakış açısı çerçeve durumunda iken hâmilik ile ilgili göndermeler; yazarın bakış açısı çerçeve görevi görürken anlatıcının özgün ve yenilikçi olduğunu bildiren göndermeler aktarılabilmiştir.

5.2.1. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda Öykü Dışı Bölümlerde Mesafeleşmeler ve İşlevleri

Scholes & Pheales & Kellogg'a (2006) göre bakış açısı konusunda tarihsel olarak en önemli sorunsal, anlatıcının otoritesi sorunu ve geleneksel anlatılar bağlamında ise

gelenek nedeniyle yazar ve anlatıcının sınırlı alana sahip olmasıdır. Özellikle epik anlatıda anlatıcının otoritesi yalnızca gelenekle sınırlı iken Homeros döneminden itibaren Musalar'a yakarılarla birlikte otorite, gelenekten ilhama doğru bir yön seyretilmiştir; geleneğin ve anlatıcının bakış açılarının anlatısal ve ideolojik düzlemleri (farklı veya aynı yönde de olsa) aynı anda var olabilmektedir.

Bakış açısının en önemli işlevlerinden olan ironi yaratma özelliğini meydana getiren bu ikilik, okurun karaktere sempatisinin artmasına olanak tanır. Örneğin, anlatıcı okura bir karakterin kandırılacağını daha önceden haber verebilir, karakter bu durumu bilmediği için anlatıcının sağladığı bakış, okurun ona sempati duymasını ve başına gelecek felaketlere kendisini hazırlamasını kolaylaştırır. Böylece okur, kahramanın başına gelen kötü durumlarda üzülmür, empatik bir tavır sergiler ve anlatıyı reddetmez (Scholes, Kellogg, ve Phelan 2006:242).

Anlatısal kompozisyona dair olan bu işlevin yanı sıra aynı uyumsuzluk, ideolojik düzlemde¹⁶³ de etkilere sahiptir. Örneğin, Mecnûn, babasının ve annesinin sözünü dinlemez, onların üzüntüden harap olup ölmesine neden olur. Normal koşullarda kabul görmeyecek bir davranış olan bu tavrın okurda yarattığı olumsuz etik tepkiye¹⁶⁴ karşı tüm yeniden yazımlarda Mecnûn'un anne babasının mezarına giderek yakarması, onlardan af dilemesi ve toplumsal olarak kabul edilen ölçütleri eylemleri ile yerine getiremese de sözle kabul etmesi ideolojik düzlemde kahramanın bakış açısı ile geleneğin bakış açısı arasındaki uyumsuzluğu açıkça gözler önüne sermektedir. Mecnûn'un sesiyle verilen pişmanlık, onun bakış açısına uygun değildir. Burada her ne kadar konuşan Mecnûn olsa da anlatının sesi ve bakış açısı ideolojik düzlemde geleneğe aittir. Çünkü Mecnûn'un pişmanlığı onu eylemlerinden geri koymamış, tam aksine deliliği ve toplumsal normalara uymayan hareketleri şiddetlenerek devam etmiştir. Bu durum da Mecnûn'un bakış açısı ile öyküde kullanılan geleneğin bakış açısı arasındaki uyumsuzluğu ortaya çıkarmaktadır.

¹⁶³İdeolojik düzlem ifadesini Boris Uspensky'nin bakış açısına getirdiği dört farklı düzlem önerisini dikkate alarak kullandık. Uspensky'e göre bakış açısı yalnızca anlatıcının söyleminin çeşitlemelerinden ibaret değildir. Anlatı ile anlatı kişisi arasındaki iki kutuplu ilişkinin uygun tekniklerle işlenmesine dikkat etmek gereklidir (Uspensky 1983:6-8). Bu konu hakkında daha detaylı açıklama için bkz. "Psiko Anlatı ve İdeolojik Düzlem"

¹⁶⁴Tülün Değirmenci'nin *Bir Kitabı Kaç Kişi Okur? Osmanlı'da Okurlar ve Okuma Biçimleri Üzerine Bazı Gözlemler* isimli yazısındaki okur tepkilerine dair örnekler, dinleyicilerin/okurların anlatılarda farklı kahramanlara taraftarlık yaptıklarını, kavgaların çıktığını, anlatıların sonunun anlatıcılar tarafından dinleyicilerin beklentilerine göre değiştirilebildiğini göstermektedir (Değirmenci 2011). Bu bağlamda anlatıların bölümlendirilmesinde de bu tepkilere veya toplumdaki söylemsel oluşumlara ters durumların meydana getireceği olumsuzluklara karşı hamlelerin olması beklenebilir bir durumdur.

Bununla birlikte böyle ayrışık davranışların okurda olumsuz bir yönde infial uyandırmaması ise ancak bilincin sunumunda kullanılan tekniklerin yarattığı etkiler ile mümkündür.

Bilicinin sunumundaki teknikler hakkında değinilmesi gereken bir diğer durum ise ironi meydana getiren ikiliğin anlatıcı ve geleneğin otoritesi arasında da kendisini göstermesidir. Scholes & Pheales & Kellogg, bu duruma Orta Çağ edebiyatında geleneğin otoritesi ve bakış açısına işaret eden bir kullanımla dikkat çekmişlerdir. Yazarların belirttiğine göre Orta Çağ edebiyatında “Fransız kitapta denildiği gibi” kalıbı sık sık kullanılmıştır. Bu ifade, anlatıcının varlığının aynı zamanda bir geleneğe olan bağ ile mümkün olması nedeniyle anlatıda geleneğin bakışını da görmezden gelemeyeceğimizi gösterir (Scholes, Kellogg ve Phelan 2006:248).

Yukarıdaki tespitleri öyküsü, şekilsel kullanımları, klişeleri büyük değişiklikler göstermeyen ve geleneksel bir anlatı olan mesneviler bağlamında da dikkate almak gerekmektedir. Nitekim mesnevilerde sık sık görebildiğimiz ve ara söz olarak Nizâmî, Câmî gibi mesnevi yazarlarına veya sâkîye ve hâtife yapılan göndermeler geleneğe ve ilham kaynağı olacak bir varlığa işaret etmektedir. Hâtif ve sâkîye¹⁶⁵ yapılanlar, tıpkı Musalar’da olduğu gibi bakış açısındaki otoritenin gelenekten anlatıcıya doğru kaydığına ve anlatıcının özgürlüğünü ve serbestliğini arttırdığına işaret eder. Anlatıcının doğrudan bir kişiye hitap etmesi, kendisini de bir odak noktası yapması nedeniyle anlatıcıyı otoritede pay sahibi haline getirir.

Bu işlevin gelenekte önem atfedilen yazarlara yapılan göndermelerde de söz konusu olduğu bir gerçektir. Ne var ki bir sâkî yerine Nizâmî’ye gönderme yapılması, sâkî ve anlatıcı gibi iki yakın konumdaki insanın karşılaşmasından daha farklı bir etki yaratır. Bu kez gelenek ve anlatıcı karşı karşıya gelmekte ve oluşan mesafeleşme ile anlatıcı, kendisinin her zaman sabit ve güvenilir bir temele dayandığını okura hatırlatmaktadır. Örneğin, Fuzûlî’nin hikâyesinin başlangıcında,

“Dihkân-ı hadîka-i hikâyet

Şarrâf-ı cevâhir-i rivâyet

Ma’ nî çemenine gül tikende

Söz riştesine güher çekende (Fuzûlî / B.474-475)”

¹⁶⁵ Asıl öykünün içinde ve dışında yer alabilen hitapların bu bölümde sadece dışarıda olanlarına değindik. Öykü içindeki sâkîye hitapların işlevlerini ayrıca değerlendirdik.

beyitleri ile yaptığı giriş, anlatıyı anlatıcının güvenilmezliği şüphesinden kurtararak genel olarak kabul görmüş bir otoritenin sözlerine dayandırır. Burada gelenek ve anlatıcı bakışları arasında oluşturulan mesafeleşme ile bakış açısı tekniği anlatının inandırıcılığı için bir biçimsel araç hâline gelir.

Anlatıcı hem olayın gerçekleştiği hem de ilk anlatıldığı zaman ve mekândan uzaktır. Öyküyü ilk anlatan kişiye yapılan gönderme de bu uzaklığı teyit etmektedir. Tüm bunlar ise anlatıcının sözlerinin güvenilmezliğini ortaya çıkartır. Ancak burada aynı zamanda aktarılan sözlerin öyküyü nakleden kişiden alındığı ve bir geleneğe dayandığı da belirtilmektedir. Böylece gerçek olandan uzak olunduğu kabul edilerek okur ile bir anlaşma yapılmıştır. Anlatıcı kendi varlığını ve sözlerinin geçerliliğini geleneğe yaslanarak kabul ettirmiştir. Aşağıdaki bölümlerde de bu ilişkinin diğer örnekleri sunulmuştur.

5.2.1.2. Ara sözler ve yazar-anlatıcı-gelenek mesafeleşmesi

Fuzûlî, sâkîye hitap ile başlayan ara sözleri metnindeki öykü dışı bölümlerde sıklıkla kullanmıştır. Ara söz örnekleri ise “Bu ‘arz-ı ‘adem-i kudretdür ve ‘özü-i fakd-i kuvvetdür”, “Bu pâdşâh-ı İslamun du’â-yı devletidür ve Kahramân-ı en’âmün senâ-yı şevketidür” ve “Bu sebep-i nazm-ı kitâbdur ve bâ’is-i irtikâb-ı ‘azâbdur” başlıklı bölümlerde bulunmaktadır.

Üç bölüm de bir sâkîye hitap ile başlamıştır. Bakış açısı ve anlatı sesi, yazar¹⁶⁶-anlatıcı arasında gidip gelmektedir. Âğâz-ı dâstân bölümünden önce yazılan bölümler öykünün dışındadır.¹⁶⁷ Bu nedenle bir gelenek-anlatıcı ikiliğinin yanında,

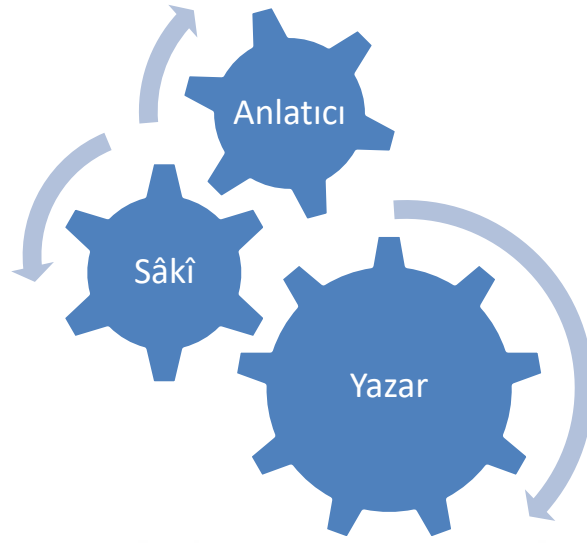
¹⁶⁶ Yazar ifadesi ile gerçek yazardan ziyade, “ima edilen yazarı” kastettik. Varsayımsal olan bu kavram aslında gerçek yazarın, okur tarafından metin vasıtası ile alımlanan, metnin içindeki hâline işaret etmektedir (Dervişcemaloğlu 2016:117). Örneğin, Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’unu okuyan kimsenin Fuzûlî ile ilgili düşüncesi bu metin vasıtası ile olmaktadır. Yalnızca yazar ifadesini kullanma sebebimiz ise söz konusu kavram hakkında tartışmaların devam etmesi ve okurların ima edilen yazar olarak ifade edilen kavramı her zaman yazar olarak düşünmesidir.

¹⁶⁷ Bu aşamada bir noktaya özellikle dikkat çekmek isteriz. Mesnevilerde öykünün dışında yer alan bu bölümler hem bir kurmaca yön içermekte hem de bir birinci şahıs anlatısı özellikleri göstermektedir. Bu durum da henüz anlatılmak istenen öyküye geçilmediği için yazar/ima edilen yazar ve anlatıcı arasında bir belirsizliğe neden olmaktadır. Ortaya çıkan belirsizliği dikkate aldığımızda Dorrit Cohn’un (2008) birinci şahıslı anlatılarda bulunduğunu tespit ettiği anlatan benlik ve deneyimleyen benlik ikiliğinin (s.157) de iş başında olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim mesnevilerin yalnızca bir öykü anlatma amacı dışında sosyal olarak, bir şairin geçimi, şöhreti ve kariyeri için gerekli ilişkileri kurmasına, para kazanmasına da vesile olması, ilgili bölümlerde gerçek yazarı/ima edilen yazarı görmezden gelemeceğimizi bize hatırlatmaktadır. Ancak biz buradaki ifadelerin anlatıdaki işlevselliğine odaklanmayı ve asıl öyküye geçişte oynadığı rol üzerinde durmayı tercih ettik. Aşağıda da görüleceği üzere anlatan benlik ve deneyimlenen benlik ikiliğini yine anlatı tekniği bağlamında ele aldık.

anlatıcının varlığını gösteren yazar-anlatıcı ikiliği de devrededir. Bu bağlamda yazardan anlatıcıya geçiş için de bir kademe daha ilerlenmiştir. Nitekim kurmaca bir eserin başında yer alan ancak, öyküye dahil olmayan bu kısımlar okuru doğrudan bir anlatıya maruz bırakmak yerine yazar ve anlatıcı (gerçek yazar-ima edilen yazar-anlatıcı) bakış açılarının yarattığı gerilim ile anlatıcıyı var eder ve okur veya dinleyici tarafından kurmacanın sorgulanmadan kabul edilmesinde görev alır. Örneğin, “Bu ‘arz-ı ‘adem-i kudretdür ve ‘özü-i fakd-i kuvvetdür” başlıklı bölüm aşağıdaki gibi bir hitap ile başlamaktadır.

“Ārāyiş-i şoḥbet eyle sākī
Ver bāde mürüvvet eyle sākī
Bir cām ile kıl dimāğumı ter
Luṭf eyle bir iltifāt göster
Ġam merḥalesinde ḳalmışam ferd
Ne yār ü ne hem-nişīn ne hem-derd
Hem-cinslerüm temām gitmiş
Söz mülkinden nizām gitmiş
Bir bezmde sen ḳalupsen ü men
Bu bezmi gel idelüm müzeyyen
Sen vir bāde men eyleyem nūş
Men nazm oḥuyam sen ana dut gūş (Fuzûlî 1955:B.278-283)”

Birinci tekil şahıs ile yazılan beyitlerde konuşanın anlatıcı olan Fuzûlî mi (anlatan benlik) yoksa kurmaca değil de gerçek hayatta yaşayan, Fuzûlî mahlasını kullanan Mehmed isimli bir şair mi (deneyimleyen benlik) olduğu açık değildir. Ancak sâkinin karşısında kendisini konumlandıran birisinin varlığı açıktır. Nitekim anlatıcının varlığı ile yazarın varlığı arasındaki belirsizlik, bu konumlanma ile ortaya çıkmaktadır. Birinden diğerine geçişler her iki durumu da mümkün hâle getirmektedir. Dolayısıyla yazar ve anlatıcı arasındaki bu muğlâklık, sâkiye yapılan hitabı, anlatıcının bakış açısı ve seslerindeki çizgileri belirsizleştiren; okurun kurmaca dünyaya adım atmasına yardımcı olan biçimsel bir kalıp şekline getirmektedir. Bu ilişki aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir:



Şekil 5.1. Anlatıcı, sâkî ve yazar ilişkisi.

Bölümün ilerleyen beyitlerinde ise şiirin değersizleşmesinden ve eskisi gibi cömert hâmlerin bulunmamasından şikâyet edildiğinde yazarın sesi daha belirgin hâle gelmiştir.

“Min rişteye turfe la‘l çeksem
Min ravżaya nâzenîn gül eksem
Kılmaz aña hîç kim neẓāre
Dirler güle ħār ü la‘le ħāre
Ancak dimezem ki ħāk-i Bağdād
‘Ālāyîş-i nazmdandur āzād (Fuzûlî 1955:B.287-289)”

Beyitlerde Bağdat’a yapılan gönderme doğal olarak okurda Bağdat’ta yaşayan ve bir şair olan Mehmed Fuzûlî’nin konuştuğu fikrini oluşturmaktadır. Beyitlerin devamında da yine aynı konu hakkında fikirler sunulmuştur. Ne var ki zamanın şiirin değersizleşmesini istemesine rağmen bu amacın gerçekleşmeyeceğini ifade ettikten sonra bir anda tekrar sâkîye hitap eden beyitle yazarın konuştuğu düşüncesi tekrar belirsiz hâle getirilmiştir.

“Devrân ister ki ħār ola nazm
Bî-‘izzet-i i‘tibār ola nazm
Men munţazıram virem revācın
Bîmār ise eyleyem ‘ilâcın
Ol nefy-i kemāl-i hikmet eyler
Lâzım bilürem ħasāret eyler
Ta‘mîr-i ħarāba t̤alibem men
İnşāallāh ġālibem men

Sâkî meded it ki derdmendem
Ėam silsilesine pây-bendem (Fuzûlî 1955:B.297-301)”

Beyitlerde yer alan sâkîye hitap, yazılı metinlerde yapılan göndermelerin yine ancak metinlerin dünyasına olabileceğini gösteren bir örnektir. Bölümde şairlik ve hâmilik kurumları arasındaki ilişkilere, söz konusu ilişkilerin eskisi gibi olmadığına değinilmiş ve şiirin kıymetinin kalmadığı vurgulanmıştır ancak, bu şikâyetler yalnızca Fuzûlî’ye has bir durum teşkil etmez. Bu durumlardan şikâyet etme teması mesnevi yazım geleneği ve hatta klasik Türk edebiyat geleneği içinde sürekli kullanılmıştır. Böylece sürekli tekrarlanan klişe teknik bizi yazardan çok bir anlatıcıya ve anlatıcının gelenekle olan ilişkisine dikkat etmeye teşvik etmektedir. Yapılan göndermenin bir gerçek duruma değil, metinler dünyasına olması da gerçek yazar ve gerçek bir sâkî fikrini askıda bırakmaktadır. Bu bağlamda bölümün başındaki sâkîye hitap (Fuzûlî / B.278-283), öncelikle “yazar ve anlatıcı” arasındaki bağı muğlâklaştırmıştır (bknz.Şekil. xxx). Burada yapılan sâkîye hitap (Fuzûlî / B.297-301) ise yazar ve anlatıcıdan ziyade, “anlatıcı ve gelenek” ikiliği arasındaki gerilimi kullanarak anlatıcının sınırlı da olsa söz sahibi olmasına olanak tanımıştır.



Şekil 5.2. Anlatıcı, sâkî ve gelenek ilişkisi

Anlatıcı ve gelenek arasındaki bakış açısı farklılığı, anlatıcının sâkîye seslenerek kendisini metinde konumlandırması ile ortaya çıkmaktadır. Fakat burada belirtilmesi gereken bir paradoks söz konusudur: Anlatıcı, kendisini konumlandırma gücünü yine gelenek tarafından sunulan bir şablondan almıştır. Neredeyse tüm mesnevi yeniden yazımlarında bulunabilecek zamandan şikâyet etme, şairlik kudreti olmayanların şiir

söylemesinden yakınma, metni yazan yazarın veya kurmacadaki anlatıcının bu sorunlara çözüm bulacak güçte olduğunu belirtmesi ile işletilen tema, geleneğin getirdiği bir şablondur.

Bu aşamada şöyle bir durum ortaya çıkmaktadır: Gelenekte oluşan şemalar ve kalıplar, yazarın/anlatıcının otoritesini sarsar. Ancak aynı zamanda yazar/anlatıcı bu kalıpların içinde bulunan ve geleneğin dışında hareket de edilebileceğini gösteren “şikâyet temasının” yarattığı ironi ile kendisinin de söz sahibi olduğunu vurgulayarak, yeni bir şeyler söyleyeceğini ifade eder. Bu iddia sayesinde anlatıda bir sese ve bakış açısına sahip olur, anlatıcı kendi sesini belirgin hâle getirir ve metinde kendisini görünür kılar. Geleneksel kalıp anlatıcıyı sınırlandırmak bir yana, anlatıcının bir sese sahip olmasına imkân vermekte ve anlatıcının kendi bakış açısının varlığını belirgin kılan bir dış çerçeve görevi görmektedir.¹⁶⁸

Gelenek ve anlatıcı bakış açıları karşı karşıya kaldığında ideolojik düzlemde gerçekleşen bir durumdan daha söz etmek gereklidir. Scholes & Pheales & Kellogg (2006) *İlyada*’da yer alan Musalar’a seslenme tekniğinin bir ilham kaynağına seslenme olduğunu, yazara/anlatıcıya bir alan açtığını belirtmişlerdir (Scholes, Pheales ve Kellogg 2006:242). Bu bağlamda sâkîye seslenmek yukarıdaki örnekte olduğu gibi yazarın/anlatıcının otorite alanını genişletmektedir. Ancak bunu sadece biçimsel olarak değil okur ve yazarın ortak anlam dünyasında yer alan bilgi teorisine gönderme yaparak da gerçekleştirmektedir.

Aşağıdaki örnekteki sâkîye yapılan hitaplarda bir inayet ve ilham beklendiği açıkça belirtilmiştir. Bu yetki devri, sâkîyi bir ilham kaynağı olarak görmekle mümkün hâle gelmiştir.

“Bir cām ile kıl dimāğumı ter
Luṭf eyle bir iltifāt göster
...
Senden ne ‘ināyet olsa vāḳi’
Fikr itme ki menden ola zāyi’
Men bir şadefem sen ebr-i nīsān
Vir kıtra vü al dürr-i ğaltān
Sensen ḥurşid ü men siyeh ḥāk
Vir âteş ü al cevher-i pāk (Fuzûlî 1955: B.278-305)”

¹⁶⁸ Bugüne kadar yapılan çalışmalarda özgünlük konusu ile ilişkilendirilen yeni şeyler söyleme iddiasının, mesnevîlerde anlatıcının varlığını mümkün kılan bir teknik olmasına bu bağlamda özellikle dikkat çekmek isteriz.

Beyitlerde “zihni taze kılmak”, “yağmurun bir sedefe düşmesi ile inci tanesinin ortaya çıkması”, “güneşin toprağı kıymetli cevher yapması” ifadeleri ile yapılan benzetmeler bir dış varlığın yardımını varsaymaktadır. Böyle bir yaklaşım, yaşanılan döneme ait şiir söyleme hakkındaki epistemolojik kabullerin (bknz. Sudûr’un Yapısı ve Sonuçları) de bir anlatıcının/yazarın otoritesini belli oranda kabul edecek yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Sudur teorisine de uygun olarak, şiir söylemede doğuştan veya çalışarak kazanılan yeteneğe karşılık kendisine feyz gelen şair, sâkîyi bir aracı olarak görmekte ve ondan hafızasını tazelemesini¹⁶⁹ talep etmektedir. Yukarıda anlatısal düzlemde yapılan bir hamle olarak değerlendirdiğimiz bu durum, aynı zamanda içeriğin yaptığı göndermelerle ideolojik düzlemde de bir hamleye tekabül etmektedir. Döneme ait bilgi teorisine dayanan benzetmelerin kullanılması, anlatıcının varlığını belirginleştiren ikinci tekniktir.¹⁷⁰

5.2.1.3. Ara sözlerle çerçeve oluşturma

Ara sözler vasıtasıyla meydana gelen anlatıcı ve yazar bakış açılarındaki konumlanmada birinin diğerini kapsayacak ve öne çıkaracak bir çerçeve işlevi gördüğü bölümler de bulunmaktadır. Örneğin, “Bu pâdşâh-ı İslamun du’â-yı devletidür ve Kahramân-ı en’âmın senâ-yı şevketidür” ve “Bu sebep-i nazm-ı kitâbdur ve bâ’is-i irtikâb-ı ‘azâbdur” bölümlerinde de sâkîye hitap ile söze başlanmaktadır.

Bu örneklerdeki sâkîye hitap, yine yazar ve anlatıcı arasındaki ikiliği kullanmakta ve ortaya çıkan ikilikten doğan ironi, söylenenlerin ikna gücünü yükseltmek için işlev görmektedir. Özellikle padişaha dua edilen bölümde yine sâkî ile oluşturulan kurmaca, anlatıcının silikleşebildiğine ya da tam tersi yönde de kullanılabildiğine bir örnek teşkil etmesi bakımından önem arz etmektedir.

Sebeb-i te’lif bölümünde anlatıcının varlığı ön plana getirilirken, pâdişâha yapılan duada bu kez söz konusu ikilik ters yönde işlemektedir. Anlatıcı, yazarın isteklerini belirten ve bakış açısını belirgin hâle getiren bir çerçeve olarak kullanılmıştır. Bu

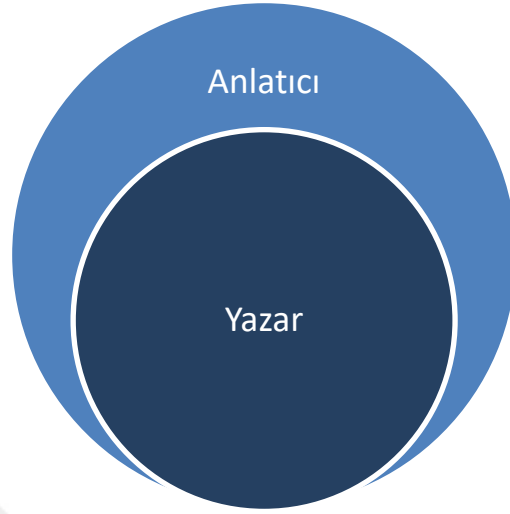
¹⁶⁹ Platonik gelenekte de bilgi hafızadakinin canlandırılması ile elde edilmektedir. Metinlerin bu açıdan değerlendirilmesi de klasik Türk edebiyatı geleneğini ve beslendiği kaynakların anlaşılması açısından faydalı olacaktır.

¹⁷⁰ Burada ki mesafeleşmeler, Boris Uspensky’nin önerdiği düzlemlerin aynı anda işleyebildiği tespitine de uygun bir örnektir. Bu örnekle birlikte bakış açısının basit bir sistematikte açıklanamayacak kadar karmaşık bir ilişkiler ağı ile oluştuğu da bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

bağlamda sâkîye hitapla yine bir kurmaca alanın içine çekiliriz ve sâkîye söylenilenler anlatıcının ağzından aktarılır. Fakat isteklerin ve beklentilerin aslında gerçek yazarla ve hâmilik geleneği ile olan ilişkisi, ifadelerin bu ilişkilere yaptığı göndermeler anlatıcıyı etki mekanizmasını güçlendirmek için kullanılan biçimsel bir araç konumuna getirmektedir.

“Sākī kerem eyle cām gezdür
Dutma kadehi müdām gezdür
Devrāna çoḥ i ‘tibār kılma
Gezdür kadehi karar kılma
Tök alup ele gümüş sürāhī
Zer sāğara rūh-baḥş rāhī
Şarf eyle ri ‘āyetümde eltāf
Tenhalıgımı gör eyle inşāf
...
Müsteveib-i ‘izz ü cāh olurdum
Şāyeste-i bārgāh olurdum
Makbûl düşerdüm âsitāna
Manzûr-ı şehen-şeh-i zamāne
Ol pādşāh-ı bülend-bīnīş
Kim ḥāk-i rehidür āferīnīş (Fuzûlî 1955:B.332-355)”

Bölümde padişaha dua etmeden önce kendi kıymetinin bilinmemesinden yakınan bir şair vardır. Bu durumu da bir sâkî ile dertleşerek dile getirmektedir. Burada da şiirin eskisi gibi değerli olmadığından şikâyet edilmesi şeklinde tekrarlanan bir tema kullanılmıştır. Bununla birlikte bölümde yazarın bilincinin sunulduğu; anlatan benlikten ziyade, deneyimleyen benliğin ifadelerde ön plana çıktığı daha açıktır. Özellikle doğrudan anlatıcı ile başlayan sâkîye hitaptan sonra birden padişaha yönelen kişinin kullanması gereken sözler aktarılmıştır. “Makbûl düşerdün âstāna” mısraı ile başlayan beyitler, sözün artık yazara geçtiğini göstermektedir. Bu örnekte de gelenekteki kalıplar kullanılmış, ancak bu kez kurmacadaki anlatıcının varlığı, yazarın bilincini daha belirgin hâle getirmek için çerçeve görevi üstlenmiştir. Odak noktasında yazar vardır.



Şekil 5.3. Padişaha Dua Bölümünde Bakış Açısı Konumlanması.

Padişaha dua bölümünde yapılan tasarrufun tam tersi bir örnek ise *sebeb-i te'lif* bölümünde yer almaktadır. Yine *sâkiye* hitapla söze başlanmış, okurken beyitlerde sözü geçen meclisin olup olmadığını sorgulatacak bir belirsizlikle meclis tasvir edilmiş ve bu mekânda olduğu varsayılan devrin şairleri bir kitap siparişinde bulunmuştur. Beyitlerde mesnevi yazım geleneğindeki klişelere başvurulması, söylenenlerin gerçekliği meselesinden çok bu klişelerin kullanımındaki işlevin başka olmasına dikkat etmek gerektiğini gösteren önemli bir ipucudur. Bu işlev de yukarıda bahsedilen yazar, anlatıcı, gelenek arasındaki otorite sorunsalı ve bu otoritenin değişkenliği ile ortaya çıkan kompozisyonel etkiden başka bir şey değildir.

Sebeb-i te'lif bölümüne daha yakından baktığımızda deneyimleyen benlik ve anlatan benlik; anlatıcı ve gelenek bakış açıları arasındaki gerilimlerin kullanıldığını görebilmekteyiz. *Sebeb-i te'lif* bölümünü bir önceki padişaha dua bölümünden farklı kılan da bu çok yönlü kullanımdır. Buradaki odak noktasında ise anlatıcı bulunmaktadır.



Şekil 5.4. Sebeb-i te'lîf bölümünde bakış açısı konumlanması.

Sebeb-i te'lîf bölümünde oluşturulan kurmacada anlatan benlikle deneyimleyen benlik arasındaki mesafeleşme azalmaktadır. Bu durum anlatıcı ve yazar arasındaki ayrımı belirsiz hâle getirmiş, metindeki meclis tasviri ve anlatılan olayların gerçekliğini şüpheli kılmıştır. Böylece oluşan belirsizlik hâli beyitlerdeki ifade tarzı ve içerikte belirtilen kendinden geçmiş olma durumuyla daha da baskınlaşmıştır. Nitekim anlatıcı, yine bölüme bir sâkiye seslenerek başlamış ve kendisinin yorgun düşmüş olduğunu (hâste-hâl) belirtmiştir. Beyitlerde sâkî ile baş başa kalan ve ona dertlerini anlatmaya başlayan bir insan konuşmaktadır.

“Sākî dut elim hâste-ḥālem
Ġam reh-güzerinde pāy-mālem
Sensen men-i mübtelāya ġam-ḥ^âr

Senden özge daḥı kimüm var (Fuzûlî 1955: B.399-400)

Şimdiki zamanda var olan bir yorgunluk hâlinin belirtilmesinden sonra “bir gün ki” ifadesi ve geçmiş zamanın hikâyesi kullanılarak eski bir zamanda yaşanan deneyim anlatılmaya başlanmış ve şarabın etkisi ile yaşanan kendinden geçme hâli vurgulanmıştır. Böylece deneyimleyen benliğe uzaktan bakan bir anlatan benlik ortaya çıkarılmıştır. İfadelerde ve anlatılan olaylarda vurgulanan belirsizlik, anlatılanların hayal meyal hatırlanan bir anı olarak sunulmasına neden olmuştur. Oluşan mesafeleşme ise anlatılan olayın zamansal düzleminini de etkilemiştir.

Sâkîye hitâp kısmında anlatıcının şimdisi etkin olduğu hâlde daha silik ve geri plandadır. Bu durum, anlatılan zamanın vurgusunu arttırmıştır.¹⁷¹ Ayrıca aşağıdaki beyitlerde de görülebileceği üzere şarap içmiş birisinin yüzünün sarı renginin kırmızıya dönmesi ile oluşan zıtlıktan faydalanılmış ve sâkîye hitap eden anlatıcı, yorgun (hâste-hâl) ve bitkin bir durumdayken, geçmişte olanın daha az hatırlanması, silik olması beklenmesine rağmen eski anılar, olayın anlatıldığı andan daha canlı tasvirlerle ifade edilmiştir.

“Bir gün ki mey-i Şüheyl-te‘şîr

Virmişdi mizâc-ı pâke te‘şîr

Hem-reng-i bahâr olup hazânum

Dönmişdi ‘aķıķa za‘ferânum

...

Żevķ üzre mey artururdu zevķüm

Şevķ üzre ziyâd olurdu şevķüm

Ol bezm idi âfiyet bahârı

Men bûlbûl-i zâr ü bî-ķarârı

Bir ĥadde irişdi neş‘e-i cām

Kim ĥalmadı ehl-i bezme ârām (Fuzûlî 1955:B.403-409)

Uygulanan kompozisyonel tasarrufun yarattığı ironi bölümdeki çerçeve içine alma eyleminin gücünü arttırmıştır. Böylece anlatılan olayın sanki hiçbir şey kaybolmadan hatırlandığı ve olayların tam bir sadakatle aktarıldığı konularında okurla anlaşma yapma fırsatı doğmuştur. Bu aşamada okur, artık anlatıcı ile baş başa kalmıştır. Sebeb-i te’lif bölümlerinde uygulanan bu klişe yöntemin hayalî anlaşmayı başarılı şekilde gerçekleştirebilmesi de bakış açısının zamansal, mekânsal, ideolojik ve psikolojik düzlemlerini aynı anda devreye almasıyla mümkün olabilmiştir.

¹⁷¹ Cohn, hafıza anlatılarının metinlerin zamansal makro yapısını kolaylıkla dağıtabildiğinden bahsetmektedir (Cohn 2008:196). Bu bağlamda sebeb-i te’liflerin asıl hikâyeye göre oldukça yakın bir sıralamada konumlanmaları, içeriklerinin de sık sık eski ve belli belirsiz bir anının hatırlanması ile anlatılması, zamansal anlamda böyle bir işleve sahiptir. Böylece sebeb-i te’lifler tevhid bölümünden itibaren devam eden ve öykünün dışında yer alan, yazar ve anlatıcının var olduğu beyitlerdeki zamansal şimdinin arka plana itilerek daha doğrusu bir çerçeve şeklinde kullanılmasıyla, anlatılacak öykünün zamanına ve zamanla oynanan oyunlarına ilk adım atıldığı yerdir.

5.3. Leylâ ve Mecnûn Mesnevilerinde Bilincin Sunumu

Bir öyküde yer alan karakterlerin zihinleri okur için şeffaftır. Fakat açık ve okunabilir olma durumu karakterler gerçekte öyle olduğu için değil, insanın anlatma becerisi ile oluşan ve anlatıda yer alan tekniklerin işlevlerinin okuma eylemi ile kuvveden fiile çıkarılmasıyla mümkün olabilmektedir. Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unun daha önce yazılan Leyla ve Mecnûn mesnevilerinden ayrıştığı yönleri bulabilmek için ise bu işlevleri tespit etmek önem arz etmektedir. Böylece gelenek içinde yazılan bir öykünün kazandığı yeni anlamlarla her defa nasıl yeniden yazılabildiği ve yorumlanabildiği sorunsalına da bir açıdan cevap bulmak mümkün olacaktır.

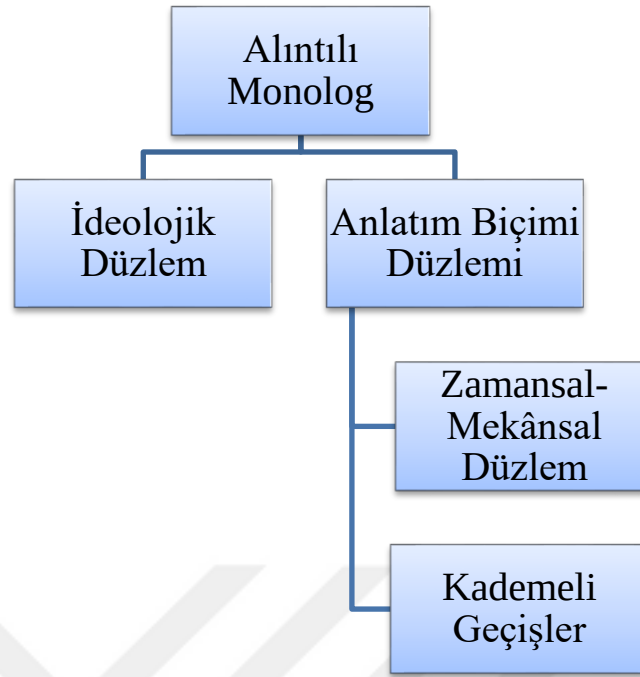
Dorrit Cohn'a göre kurmaca metinlerde bilincin sunumunda işlevsel olan üç temel kategori belirlemek mümkündür: Psiko-anlatı, alıntılı monolog ve anlatımlı monolog. Burada psiko-anlatı, anlatıcının bir karakterin bilinci hakkındaki söylemine; alıntılı monolog, bir karakterin zihinsel söylemine; anlatımlı monolog ise, bir karakterin anlatıcının söylemi kılığına bürünmüş zihinsel söylemine karşılık gelir (Cohn 2008,:26).

Tezin örnekleminde yer alan metinlerde en sık kullanılan teknik ise psiko-anlatıdır. Bu bağlamda aşağıdaki bölümlerde özellikle psiko-anlatı özelinde daha detaylı bir inceleme yapmayı amaçladık. Ayrıca alıntılı monologları da mesnevilerde görebilmekteyken, modern dönemlerin ayırt edici tekniklerinden olan anlatımlı monoloğun örneğini ise bulamadık. Bu nedenle söz konusu tekniğin avantaj ve dezavantajlarına yer verme imkânı da oluşmadı.

Psiko-anlatı ve alıntılı monolog başlıklarının alt bölümlerini ise bu tekniklerin metinlerde karşılaştığımız işlevlerine göre oluşturduk. İşlevleri belirlerken daha önce de belirtildiği üzere Boris Uspensky ve Elanie Scarry'nin teorilerinden faydalandık. Böylece Fuzûlî'nin tasarruflarının ayrıştığı yerleri açıkça tespit etme ve gösterebilme imkânına sahip olacağımızı düşündük. Oluşturulan teorik çerçevenin ana hatları ise aşağıda yer alan şekillerdeki gibidir:



Şekil 5.5. Psiko-anlatı ve bölümlendirmeler.



Şekil 5.6. Alıntılı monolog ve bölümlendirmeler.

5.3.1. Psiko-Anlatı

Dorrit Cohn, psiko-anlatı ifadesini bakış açısı çalışmalarında yer edinmiş olan dolaylı söylem, hâkim anlatıcı kavramlarının yerine önermiştir. Cohn'un isimlendirme için “zihinle ilişkili olan” anlamına sahip “psycho” ön ekini tercih etmesi, yalnızca sözel işlevleri dikkate alan yöntemlerden ne yönden ayrıştığını göstermektedir.

Bakış açısının zihinsellikle bağına dikkat etmek, hiç şüphesiz söz konusu tekniği diyalektik bir ilişki içinde değerlendirmek anlamına gelmektedir. Böylece bakış açısı incelemeleri kapalı bir sistemin içinden kurtarılmış ve metnin okur ile olan ilişkisini de inceleme imkânı ortaya çıkartılmıştır. Dorrit Cohn'un psiko anlatı için belirlediği ve diğer yöntemlerden ayrılan işlevler de bu tespiti desteklemektedir.

Cohn'a göre anlatıcının varlığının üstün geldiği psiko-anlatıda karakterlerin iç yaşamı anlatılırken monologlarla sunulamayacak derinliklerin aktarılmasına imkân verme, ahlaki değerlerin saptanmasında kolaylık sağlama gibi işlevler yanında, sözle ifade edilmesi mümkün olmayan ironik, lirik, indirgeyici işlevler de bu tekniğinin kapsamı içindedir. Tüm bu anlatısal durumları yalnızca sözel bir inceleme yöntemi olan iç çözümleme gibi yaklaşımlarla değerlendirmek ise mümkün değildir.

Psiko-anlatıların işlevleri anlatıcı ve karakter arasındaki mesafeleşme ile oynanan oyunlarla açığa çıkmaktadır. Zira anlatıcı ile karakter bilinçleri arasında ters orantı

vardır. Bu teknikte ise anlatıcı öne çıkar, okur kurmaca karakterden uzaklaşır. Böylece insanlık durumları ve insan doğası hakkında genellemeler yapılabilir; kurmaca karakterin monologları ile ortaya serilemeyecek boyutlar gösterilebilir; ruhsal derinlik veya ahlaki değer saptamaları yapılabilir. Psiko-anlatının bu işlevleri kalıplaştığındaysa bir tipleşme meydana gelir. Mesnevi edebiyatında da bu tipleşmenin örnekleri ile karşılaşmaktayız. Örneğin, Leylâ'nın annesi kızını okuldan aldıktan sonra Leylâ'nın üzüntülü ruh hâlini anlatmak için Fuzûlî'nin klişe benzetme unsurlarından faydalandığı beyitler, psiko-anlatının ruhsal derinliği iletme yönünü göstermek için uygun bir işleyişe sahiptir.

“Ne derdini sahlasa qarârı

Ne şerh-i gam itse gam-güsârı

Fânûs-ı hayâle girdi ol şem‘

Gönlünü kılup hayâl ile cem‘

Her dem çeküp ol gam içre miñ âh

Şabr itdi zarûret ile ol mâh

Derd ile düzüp terâne-i gam

Bu bir gâzeli oğurdı her dem (Fuzûlî 1955:B.711-714)”

Yukarıdaki ifadelerde yer alan “fânûs-ı hayâl”, “şem‘”, “gam içinde âh çekmek” gibi klişe unsurlarla birçok gazel ve mesnevide karşılaşmak mümkündür. Fakat bir cümlemin arkasına bir başka cümle geldiği andan itibaren, bu iki cümle tek başlarına sahip oldukları anlamdan daha fazlasını ifade ederler. Beyitlerin yer aldığı olay halkası içindeki klişeler de arka arkaya gelen cümleler gibidirler.

Leylâ'nın yaşadığı üzüntülü hâli ve kendi kabuğuna çekilmesi sadece Leylâ'nın ağzından aktarılsaydı, gerçekte var olmayan ve kurmaca bir dünya içinde yer alan bu karakterin içselliğini ve yaşanan duyguların derinliğini yeterince anlamak mümkün olmazdı. Yalnızca arka arkaya sıralanmış, anlamsız cümleler yığını ile karşı karşıya kalırdık. Nitekim Fuzûlî de burada anlatıcıyı öne çıkartmış ve karaktere uzaktan bakış imkânı sunmuştur. Böylece “yakından bakıldığında bulanıklaşan ama uzaklaşınca netleşen nesneler” gibi Leylâ'nın bilinç durumu da netleşmiştir.

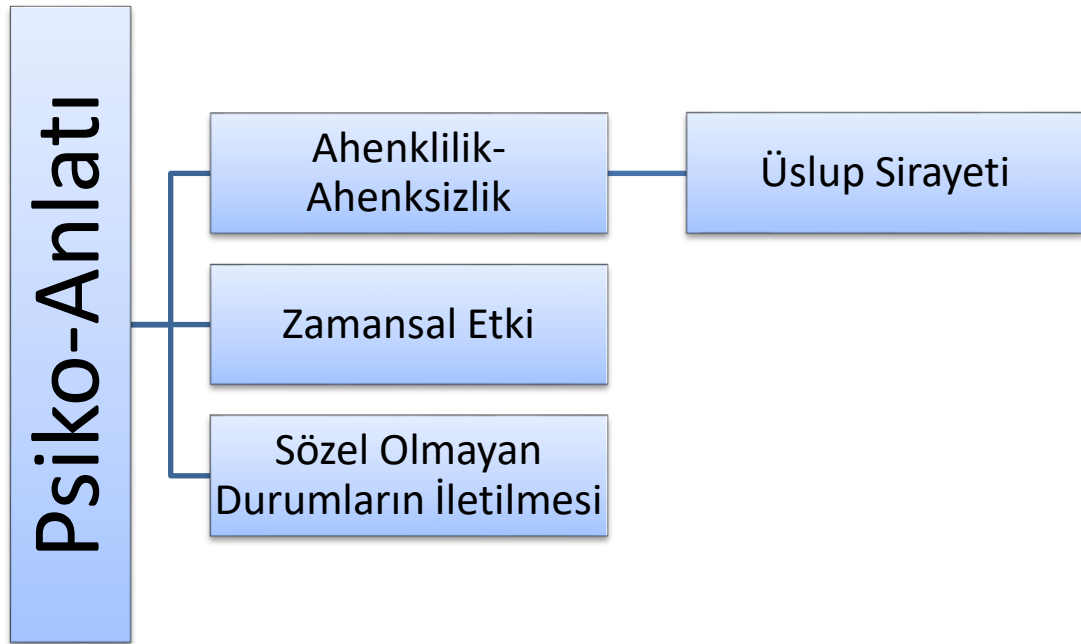
Anlatıcının Leylâ'nın bilinci hakkında yaptığı benzetmelerden hemen sonra da Leylâ'nın ağzından verilen gazel, bu lirik durumu perçinlemiştir.

Özetle psiko-anlatı yukarıdaki örnekte olduğu gibi olayları, ruhsal durumları, düşünceleri vurgular, öne çıkarır, geri plana iter ve okuru karşı karşıya kaldığı şeyler hakkında düşünmeye teşvik eder. Bilinç mimesisin anlamı da bu işleyişte kendisini bulmaktadır. İnsanın başkaları ve kendi bilinci ile olan ilişkisinde her gün, her an kullandığı yeteneği, metinsel unsurlar (bakış açısı teknikleri) ile tekrar tetiklenmekte ve gerçekmiş algısı oluşabilmektedir.

5.3.2. Psiko-Anlatı ile Bilinç Sunumu Teknikleri

Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unun diğer metinlerden ayrıştığı yönleri bakış açısı kategorisinde değerlendirmeden önce kullanılan yöntemin önemli kavramlarını da açıklamak gereklidir. Bu nedenle Cohn'un psiko-anlatı vasıtasıyla bilinç sunumunda kullanıldığını belirttiği teknikleri ve söz konusu tekniklerle ilişkili kavramları açıklamak istedik.

Dorith Cohn, psiko-anlatı ile bilinç sunumunda üç temel duruma dikkat çekmiştir. Bunlar, “ahenkli psiko-anlatı; ahenksiz psiko-anlatı”, “zamansal etki” ve “sözel olmayan durumların iletilmesi”dir.



Şekil 5.7. Psiko-anlatı işlevleri

Ahenklilik-ahensizlik ve üslup sirayeti kavramları, anlatıdaki bilinç sunumunda anlatıcı ve karakter arasındaki mesafeleşme sorunsalı ile ilgilidir. Söz konusu terimler Gerard Genette'in odaklaşmış-odaklaşmamış; Todorov'un anlatma-gösterme ayrımları ile ele aldıkları anlatma ve gösterme konularına karşılık gelmektedir.

Ahenkli ve ahenksiz psiko-anlatıda ahenksiz terimi yazarlı anlatı (yetkili yazar perspektifi) durumunda anlatıcı ile başkarakter arasındaki ilişkiye; ahenkli terimi ise, karakterli anlatı (figüral perspektif) durumunda anlatıcı-başkarakter ilişkisine karşılık gelmektedir. Böylece yapılan ayrımla kurmacadaki anlatıcı ile karakterin bilinçlerinin mesafeleşmeleri ve ortaya çıkan kompozisyonel işlevlerin incelenebilmesi amaçlanmıştır.

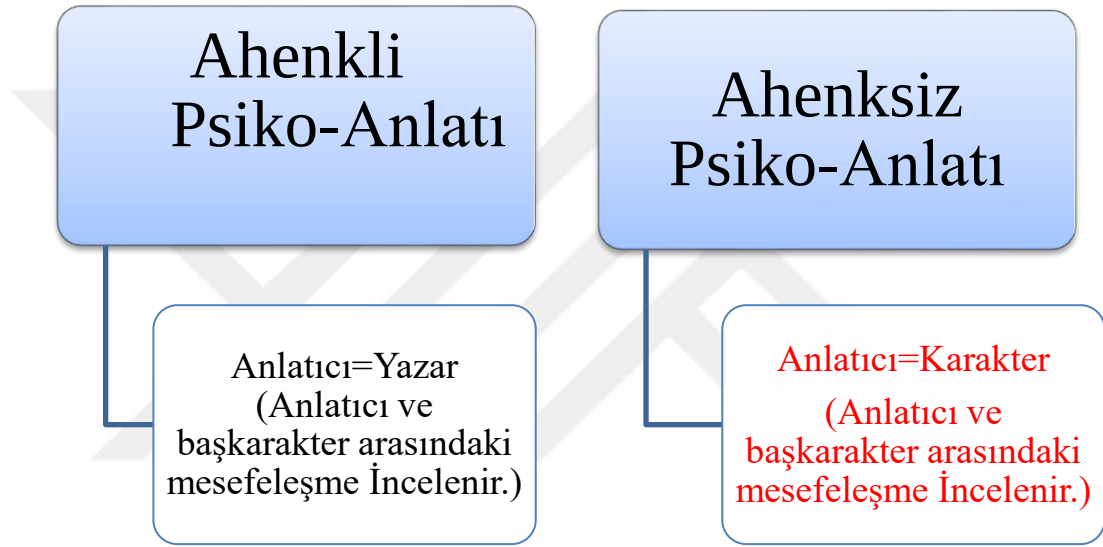
Dorrit Cohn'un ayrımı, anlatıların duruma göre değişkenlik gösterebilen bakış açılarının işlevleri hakkında yorum yapmayı da kolaylaştırmıştır. Nitekim bir anlatı baştan sona psiko-anlatı tekniğinden yararlanabilse de anlatıcının varlığı her yerde aynı ölçüde görülmez.¹⁷² Anlatıcı bazı durumlarda karakterin ruhsal derinliğini daha iyi aktarabilmek için müdahil olabilirken, bazı durumlarda da kendisini geriye çekebilir. Bunun dışında anlatıcı daha fazla ön plana gelerek ahlaki değerlendirmelerde bulunabilir veya anlatılan olaylardan genellemeler yaparak, insan doğası hakkındaki genel hakikatleri yansıtmaya işlevi için psiko-anlatı tekniklerinden faydalanabilir.

Tüm bunların yanında Cohn, anlatı çalışmalarındaki yazarlı ve karakterli ayrımıyla birlikte Genette ve Todorov gibi araştırmacıların tespitlerini de kabul etmektedir. Fakat bu iki tipolojinin zıtlığını keskinleştirmemiş, birbirleri ile bağlantılı kullandığını belirtmiştir (Cohn 2008:38). Böylece iki kategori arasındaki ilişki lineer bir düzeyden ziyade, katmanlı şekilde ele alınma imkânına da kavuşmuştur.

Cohn'un bölüm sonunda verdiği şema da katmanlılık fikrini daha iyi göstermektedir (s.153). Bu yaklaşım, sözlü söylemi alıntılama tekniklerinin (dolaylı söylem, serbest dolaylı söylem vb) yetersizliklerinden arınmak isteyen bir araştırmacı için de beklenebilir bir durumdur. Öyle ki üçüncü şahıs ile yapılan anlatılarda bakış açısı her

¹⁷² Genette, "odaklaşma" kavramı ile tam olarak bu sorunla baş etmeye çalışmıştır. Mimesisi görmezden gelse de odaklaşmanın derecelerini "mimetik" olma ölçütü ile belirlemiştir (Genette 2020:186). Ancak bu ölçüt yalnızca genel bir çerçeve çizmektedir ve bakış açısının işlevlerini kapsayıcı şekilde gösterememektedir. Örneğin, rüya gibi anlatıların mimetik derecesinin nasıl belirleneceği bu yaklaşımda sorun hâline gelmektedir. Bu nedenle sözel olmayan bilinç durumlarını da açıklamaya uygun bir yöntem gereklidir.

zaman anlatıcıya ait olmayabilir, bunu ölçmek içinse yalnızca anlatıcının bilgisinin genişliği veya sınırlılığı yeterli değildir. Monika Fludernik de Orta Çağ edebiyatında bilinç sunumunda söze dökülebilen ve söze dökülemeyen durumların anlatılarda sıkça yer almasından dolayı yalnızca sözlü söylemin alıntılanması ile yetinmenin söz konusu metinleri incelemede sorunlar çıkartabileceğine vurgu yapmıştır ve bu bağlamda karakterin jestlerini, duygusal durumları gösteren tavırlarını, psiko-anlatı ile iletilen durumları, anlatı empatisinin oynadığı rolü de dikkate almak gerekliliğini belirtmiştir (Fludernik 2011:75).¹⁷³



Şekil 5.8. Ahenkli ve ahensiz psiko-anlatılar.

Mesafeleşme ile ilişkili ve geçiş formu olan bir diğer kavram ise üslup sirayetidir. Cohn, bu tarz anlatımları anlatımlı monologla psiko-anlatı arasında bir yerde konumlayabileceğimizi belirtir. Üslup sirayetinde aktarıcının söz dizimi korunurken, yani konuşma hâlâ anlatıcıda olduğu hâlde üslup, sunulan zihnin dilinden etkilenir. Modern dönemde yazılan örneklerde sık sık görülen anlatımlı monologların

¹⁷³ Biz de tüm bu durumları dikkate alarak, ahenkli psiko-anlatı veya ahensiz-psiko anlatı şeklinde kesin ayrımlarla bir sınıflandırmaya gitmedik. Nitekim aşağıda da görüleceği üzere her iki kategori arasında kesin bir sınır çizgisi çekmek mümkün değildir. Anlatıcının ruhsal durum tespitleri yaptığı ve öne çıktığı durumlardan hemen sonra kendisini biraz daha geri çektiği örneklerle sık sık karşılaşılabilir. Anlatıda bu değişikliklerin olmasından daha doğal bir durum da yoktur. Tüm örneklerin dökümünü yapmanın ise önemli bir dezavantajı vardır. Böyle bir döküm çalışmasında metnin bağlamından bağımsız sadece istatistiksel bir yığın olmaktan ileriye gidemeyecek ve yalnızca nicel özelliği nedeniyle yanlış sonuçlar çıkarmaya neden olabilecek bir veri bütünü ile karşı karşıya kalınacaktır. Bu nedenle karşılaştırılan metinlerde işlevsel anlamda farklılıklara neden olan tasarrufları dikkate sunmayı tercih ettik. Ayrıca tezin amacının Fuzûlî'nin metnindeki tasarrufları tespit etme amacı da bu tercihi gerekli kıldı.

kullanımı ile anlatıcı ve karakter arasındaki muğlâklığın arttırılması işlevi üslup sirayetinde¹⁷⁴ de ön plana çıkar.

Psiko-anlatı ile bilinç sunumunda önem arz eden ikinci işlev zaman hakkındadır. Bu anlatı tekniği ile bazen uzun süren bir iç gelişim özetlenebilirken, birbiri ardına gelen duygu ve düşünce akışları da sunulabilir veya zihinden geçen bir anlık durum sayfalarca anlatılabilir. Ortaya çıkan zamansal etkiler de yine psiko-anlatıda anlatıcı ile karakter arasındaki mesafeleşmeden ve münavebeden kaynaklanmaktadır.

Dorrit Cohn, zaman işlevi için özetleme ve genişletme tekniklerini dikkate sunmuş ve üç tür özetten bahsedebileceğimize işaret etmiştir: Mükerrer, kalıcı ve değişimli. Mükerrer özet, bir ruh hâli veya olayın belirli aralıklarla tekrar etmesini anlatırken, kalıcı özet bir ruh hâli veya olayın devamlılık göstermesini anlatır. Değişimli özette ise uzunca bir sürede gerçekleşen tedrici bir ruh hâli veya olay söz konusudur.

Mükerrer ve kalıcı özette zaman sıkıştırılır; değişimli özette ise belirsizleştirilir. Tüm bu olanaklar psiko-anlatının zaman açısından sınırsız bir esnekliğe sahip olmasına imkân tanır. Nitekim, alıntılı monologlarda anlatı zamanı ile anlatılan zaman birbirine yaklaşırken, burada zamansal uzaklık ve belirsizlik ön plana çıkar.

Psiko-anlatı ile bilincin sunum teknikleri sayesinde söz-altı (sözel olmayan) durumların anlatılması da mümkün olmaktadır. Cohn da söz konusu tekniğin işlevlerini açıklarken bu duruma işaret etmiş ve psiko-anlatının bilinçdışı olan ve sözel olmayan durumları anlatmada kullanılacak en önemli yöntem olduğu vurgulamıştır. Özellikle rüya gibi durumlar, karakterler tarafından dile gelmez olan hakikatler olarak ifade edilen tecrübeler, psiko-anlatının imkânları ile kolaylıkla iletilebilmektedir.

Aşkın bir nesnenin peşinden koşan Mecnûn'un dile gelmez tecrübelerinin aktarılması, ahlakî önermelerin oluşturulması, lirik durumların iletilmesi için psiko-anlatının imkânları Leylâ ve Mecnûn mesnevisini kaleme alan yazarlar tarafından sık sık kullanılmıştır. Bu nedenle yukarıdaki işlevlerin tamamı Fuzûlî'nin metni ile daha önce yazılan eserler arasındaki farkları belirlemede dikkate değer katkılar sunmaktadır. Gelecek bölümlerde de burada belirtilen kavramlarla metinler arasındaki farklar değerlendirilmiştir.

¹⁷⁴ Bu tekniğin tek örneğini Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda tespit ettik. Aşağıda detaylı olarak değerlendirileceği için burada tekrar bahsetmedik.

5.3.3. Psiko-Anlatı ve İdeolojik Düzlem

“Bakış açısı bir kompozisyon sorunu olması nedeniyle anlatısal biçimlenişin araştırması ile ilgilidir. Anlatı sesi ise bir okura yönelik olması sebebiyle iletişim sorunlarına bağlanır. Yani, metnin dünyası ve okurun dünyası arasında, biçimlendirme (Mimesis-2) ve yeniden biçimlendirme (Mimesis-3) arasındaki geçişte yer alır. Her bakış açısı okura yönelik bir çağrıdır; onun bakışını yazarın ya da anlatı kişinin bakışıyla aynı tarafa yöneltmesini sağlar; buna karşılık anlatı sesi de metnin dünyasını okura sunan ‘sessiz’ sözdür; tıpkı Augustinus’a inanç değiştirmesi sırasında seslenip, ‘Tolle! Lege!’ (Al ve oku) diyen sese benzer (Ricoeur 2016c:184).”

Edebi metinlerde yer alan anlatıcılar ve karakterler tıpkı gerçek hayattaki gibi birer dünya görüşüne sahiptir. Karakterlerin ve anlatıcının dünyayı nasıl değerlendirdiği sorularına verilen cevaplar ise metnin ideolojik düzlemini tanımlar. Bu tanımın kaynağı, Uspensky’nin belirttiği üzere ideolojik bakış açısını metinsel düzeyde inceleyebilmek için karakterler, anlatıcı ve yazarı biçimsel bir araç olarak kabul etmekten ileri gelmektedir (Uspensky 1983:11). Böylece anlatıcı, karakter ve yazar metnin dünya görüşlerinin taşıyıcıları olmaktadır.

Formal biçimde inceleme imkânı en kısıtlı düzlem olan ideolojik düzlem, ilk olarak sezgisel biçimde bulunur (Uspensky 1983:11). Fakat paradoksal bir şekilde okurun metinde ilk karşılaştığı bakış açısı düzlemi de ideolojik düzlemdir. Öyle ki bir metni okurken karakterlerin yaptıklarını anlamak için onları çok hızlı bir şekilde belirli dünya görüşleri ile ilişkilendiririz. Anlatıcının müdahaleleri, karakterin dünya görüşüne uymayan durumlarla mücadele etmek zorunda kalması veya bir hata sonucu kendi değerler sisteminin dışında hareket etmesi gibi birçok olay bu ilişkilendirmede rol oynamaktadır.

İdeolojik düzlem metnin tamamında etkilidir. Bu açıdan diğer anlatı teknikleri ve bakış açısı düzlemleri ile de hep bir ilişki içindedir. Bu karmaşık ağ içinde kaybolmadan ideolojik düzlemi ele alabilmek için ise ideolojik düzlemin üç özelliğini birbirinden ayırarak hareket etmek gerekmektedir.

Özelliklerden ilk ikisi, öne çıkan dünya görüşünün kime ait olduğu ile ilgilidir. Bu durum, değerlendirmelerin soyut pozisyonlardan mı yapıldığı yani, anlatıcı, gelenek veya yazarın dünya görüşünün mü ön plana çıktığı; yoksa, metinde temsil edilen

karacterin pozisyonu tarafından yapılan değerdendirmelerin mi öncelendiğı sorularıyla açıklığa kavuşturulabilir¹⁷⁵ (Uspensky 1983:14).

Dikkat edilmesi gereken bir diğerdurum ise metindeki tüm olayların hâkim ve kapsayıcı bir dünya görüşüne göre mi değerdendirildiğı yoksa çok sesli bir yapının mı olduğunun tespit edilmesidir. Böylece incelenen öykünün ideolojik düzleminin derinlemesine ele alınması, kompozisyonel işlevlerinin ortaya çıkartılması da mümkün olacak ve metnin anlamı bu üç özelliğinin ürettiğı uyumsuzlukların, ironilerin etkisi ile okur tarafından yeniden üretilebilecektir.¹⁷⁶

Örnekleme dâhil metinlerde de anlatıcıların ve geleneğinin dünya görüşleri, olayların aktarımı, poetik tercihler ve olay zincirlerinin sıralamaları gibi farklı alanlarda kullanılmıştır. Örneğinin, Kâbe'yi ziyaret gibi önemli bir bölüm, Nizâmî'de yer alırken ondan hemen sonra eserini yazan Emir Husrev Dihlevî'de bulunmaz. Çocuksuzluk motifi de yine Dihlevî'nin ve Câmî'nin metninde yoktur. Buna benzer örnekler metinlerin hangi ana fikre göre kurulduğunu inceleyebilmek için önemli ipuçları vermektedir. Nitekim anlatıcıların tümü için geçerli olan bir Leylâ ve Mecnûn öyküsü, dolayısıyla Leylâ ve Mecnûn “öyküsünün dünyası” söz konusudur. Her insanın dünyayı algılayış biçimi farklı olabileceğı gibi anlatıcıların da bu öykünün kendi dünyasına bakışı farklılık göstermektedir.

Leylâ ve Mecnûn mesnevileri bir geleneğe dâhil anlatılardır. Birer yeniden yazım olmaları nedeniyle de olay sıralamaları veya bazı olayların öyküden çıkartılması, yapılan eklemeler, anlatıcı yorumları ve müdahaleleri, psiko-anlatı örneklerinin ideolojik düzlemdeki işlevlerini tespit edebilmeye imkân sunmaktadır. Fakat bu anlatısal tasarruflar ve bakış açısı tekniğinin kullanımı gelenekle ve geleneğe bağı

¹⁷⁵ Karakterin bakış açısı ve sesinin ön plana çıktığı durumlarda ideolojik düzlemin nasıl işlevlerde kullanıldığı alıntılı monologların tespit edildiğı bölümde değerdendirilmiştir (bkznz. Psiko-anlatı-Monolog Münavebesi ve İdeolojik Düzlem).

¹⁷⁶ İdeolojik düzlem ve anlatım biçimi düzlemi arasında yakın bir ilişki vardır. Bu nedenle anlatım biçimi ve zamansal etki açısından da etkili olan bakış açısı işlevlerini bölüm başlıklarındaki kavramların lineer değil, katmanlı bir yapıda olması nedeniyle ideoloji başlığından tam olarak ayırmak mümkün görünmemektedir. Ne var ki tezde incelenen örneklemin büyüklüğü nedeniyle yine de bir sınırlandırma ve ayırma gitme gerekliliğı ortaya çıkmıştır. Böylece ideoloji başlığı altında anlatım biçimi ve zamansal düzlemlerin işlevleri de yer almıştır. Diğerd başlıklarda da ideolojik işlevinin kullanılabildiğı görülebilecektir. Metinlerden alınan kesitlerin hangi bölüm başlığı altında ele alınması gerektiğine ise işlev açısından hâkim olan kategoriye dikkate alarak karar verdik.

Uspensky, ideolojik düzlemin anlatım biçimi düzlemi ile de şekillendirilebileceğini ve bu ikisinin ilişkisi ile ideolojik bakış açısının belirginleşip kaybolabileceğini belirtmiştir. Nitekim anlatım biçimi ile karakter oluşturulabilir ve bu sayede bir ideolojik düzlem de kendiliğinden meydana gelir (Uspensky 1983:16).

kavramlarla birlikte ele alınmalıdır. Çünkü klişe kalıplar, sıfatlar, lakaplar bakış açısının konuşana değil, bir geleneğe ait olduğunu gösteren unsurlardır (Uspensky 1983:14). Bu nedenle Fuzûlî'nin metninde yer alan bakış açısı işlevlerini daha iyi anlayabilmek için metnin çok sesli değil, hâkim bir dünya görüşüne göre düzenlendiğini hep göz önünde tutarak hareket etmek gerekmektedir.

Biz de bu duruma dikkat ederek psiko-anlatı parçalarının ideolojik düzlemdeki örneklerini değerlendirirken gelenekte yer alan ve metinlerde ayrışan kavramları dikkate aldık. Ayrıca aralarında uzun zaman aralığı olsa da aynı kültür dünyasına ait ve benzer epistemolojik temellere sahip yazarların verdiği eserlerin farklı ideolojilere sahip olduklarını iddia etmedik. Örneğin, aşk konusunda kabul edilen farklı yaklaşımların olduğu, dolayısıyla kavramın kullanımında zamanla anlam genişlemesi de olduğu bilinmektedir. Özellikle Fuzûlî'nin eserini yapılandırırken bu genişlemenin etkili olduğu eserin tümündeki tasarruflardan da anlaşılmaktadır. Bu bağlamda buradaki ideoloji ifadesi, ele alınan konunun anlam yelpazesindeki çeşitlenmesine işaret etmektedir.

Tüm bunların yanında psiko-anlatı başlığının altında yer alan bu bölümde doğal olarak ideolojik düzlemin soyut pozisyonlardan değerlendirildiği durumları tespit ettik. Buna bağlı olarak da çok sesli değil, hâkim bir dünya görüşüne göre düzenlenmiş bir metinle karşılaştık. Aşağıdaki başlıklandırmada ise hâkim bakış açısı ve anlatıcı sesinin ideolojik düzlemdeki yansımalarını tespit edebilmek için sezgisel olarak hissedilenin ötesine geçmek gerekti. Bu nedenle metinlerde yer alan söylemlerin kavramsal ağırlığını dikkate alarak Fuzûlî'nin bu kavramsal ağırdaki ayrışan konumu bulmayı amaçladık.

5.3.3.1. Aşkın ideolojisi: Tasavvufî mi yoksa beşerî mi?¹⁷⁷

Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda bahsi geçen aşkın tasavvufî/ilâhî mi yoksa beşerî mi olduğu konusunda yapılan değerlendirmeler bugüne kadar bu iki kutuptan birisini tercih etme ile neticelenmiştir. Nizâmî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'u için yapılan tartışmada da benzeri bir durum söz konusudur. Tasavvuf terimlerinin kullanılması ve metinlerde Mecnûn'un aşkının şehvet içermediğinin vurgulanmasına dikkat çekilerek metnin tamamının tasavvuf terminolojisi ile yorumlanabileceği

¹⁷⁷ Çift kahramanlı bir aşk mesnevisinde yer alan dünya görüşlerinin en önemlisi hiç şüphesiz “aşk” kavramı etrafında şekillenmiştir. Bu nedenle aşk kavramının, eserlerin yazıldığı dönemdeki anlam yelpazesini dikkate almak gereklidir.

gösterilmeye çalışılmıştır (Seyyed-Gohrab 2003:90). Ne var ki hiçbir tartışmada tasavvufun cevaplamaya çalıştığı temel soru veya paradoks; tasavvuf terimlerinin hangi alandan ödünç alındığı ve yeniden yorumlandığı; metinlerde Mecnûn'un çile çekerek elde ettiği bilginin nasıl bir bilgi olduğu; söz konusu bilgiye ulaşmada kullanılan aşkın ne anlama geldiği gibi meseleler sorgulanmamıştır. Bunun yanında Leylâ ve Mecnûn gibi Uzrî aşk geleneğine bağlı hikâyelerin köklerinin İslam öncesi dönemde olması, bu hikâyelerde anlatılan aşk çeşidinin İslam'ın egemen olduğu şehirlerde değil de İslam'la ortaya çıkan zenginliğe, şehirlileşmeye karşı tepkili olan ve dışarıda kalarak yeni gelen dini tam olarak benimsememiş bedevi gruplar arasında ortaya çıkması (Alharthi 2021:8) da hiç hesaba katılmamıştır.

Sufilerin benimsediği tüm Uzrî aşk motifleri (kendini feda etme, sevgiliyi reddetme, her yerde ve her şeyde onu görme vb.) tasavvuf ortaya çıkmadan önce de mevcuttur. Uzrî aşk hikâyelerinde anlatılan motifleri ve kıssaları kendi kültür bağlamlarında değerlendiren sufiler ve mesnevi yazarları miras aldıkları hikâyeleri ve anlatı parçalarını yeni kültürel kodlarla tekrar yazmışlar ve yorumlamışlardır. Bu durumda, Uzrî gelenekten alınan hikâyelerde tamamen saf ve ayrılmış hâlde bir beşerî/profan aşktan veya ilâhî/tasavvufî aşktan bahsetmek, Nizâmî'den itibaren Osmanlı, İran ve Çağatay sahasında 59 farklı yazar tarafından¹⁷⁸ yazılan bir hikâyenin anlam ufkunu daraltmak anlamına gelecektir. Ayrıca dinin ve emirlerinin tek gerçek kabul edildiği bir dönemde üretilen bir metne dair böyle keskin bir ayırım yapmak da yanlış çıkarımlara neden olacak bir tutumdur.

Seyyed-Gohrab, her ne kadar Nizâmî'nin metnini sadece mistik terimlerle açıklamaya çalışsa da hikâyenin yapısının aşk, ölüm ve hayatın çeşitli yönlerini göstermeye uygun olduğunu belirterek dikkate değer bir tespitte bulunmuştur (Seyyed-Gohrab 2003:90). Seyyed-Gohrab'ın çıkarımını tüm metinlerin ideolojik çeşitlenmelerinde de müşahade etmek mümkündür. Eserleri kaleme alan yazarlar tarafından aşk konusuna da farklı yönlerden bakıldığı anlaşılmaktadır. Ortak olan nokta ise "aşk" kavramının temelde cevap verdiği düşünülen varoluş ve varlık problemleri ile ilişkili olduğunun düşünülmesidir. Nitekim Mecnûn, tüm metinlerde delilikle akla, yoklukla da varlığa ulaşmıştır. Bu bağlamda öncelikle Leylâ ve Mecnûn öyküsünün bağlamında delilik, akıllılık gibi zıtlıkların aşkla ne gibi bir ilişkisi olduğunu, deli olanın hangi bilgiye

¹⁷⁸ Bugüne kadar ulaşan ve ulaşmayan tüm metinlerin sayısı olarak tespit edilmiştir (Seyyed-Gohrab 2003:68).

nasıl ulaştığını sormak gereklidir. Böylece metinlerde hiç değişmeksizin deli olarak adlandırılan Mecnûn'un diğerlerinden daha akıllı ve bilgi sahibi¹⁷⁹ olmasının ne anlama geldiği ve söz konusu bilginin nasıl bir bilgi olduğu sorusu da gündeme gelecektir.

5.3.3.1.1. Dünyayı kavramak için biçimsel bir araç olarak aşk

İslam filozoflarından önce Empedokles'ten itibaren aşkın, oluş ve bozuluşla ilişkili ve kozmolojik bir ilke olarak kabul edildiği bilinmektedir. Yunan eserlerini açıklamaya çalışan filozoflar da bu kavramları ödünç almışlar ve kullanmışlardır. Özellikle Platon'un *Phaidros* metnindeki delilik ve aşk ilişkisi¹⁸⁰ (Platon 2020:24-31), Aristoteles'in sevginin ifrat hâlinde aşk olduğunu düşünmesi ve ilk hareket ettiricinin felekleri harekete geçirmesini sevilenin seveni harekete geçirmesine benzetmesi gibi birçok fikir, İslam sonrası aşk kavramına yerleşmiştir. Bu bağlamda antikçağdan gelen kozmolojik ve ahlaki muhteva, felsefe çevirileri ile birlikte kendisine yer bulabilmiştir (Kutluer 1991:17-18).

Tasavvuf ekolünün kullandığı kavramların da aynı noktadan hareket etmesi, onların bahsettiği aşkın da yine varoluş ve ahlakla ilişkisini göstermektedir.¹⁸¹ Vahdet-i vücûd tamlamasının anlamı da bu fikri açıkça desteklemektedir. Bulmak, bilmek anlamındaki “vecede” kökünden türetilen, terim olarak “varlık” anlamında kullanılan vücûd kelimesi ile oluşan tamlama, varoluşun birliği veya varlığın birliğini bulmak anlamlarına da gelmektedir (Demirli 2012:431-35) (Demirli, 2012, s.431-435). Vahdete ulaşmakla veya vahdeti bulmakla ulaşılan bilgi, varoluşa dair bir bilgidir.

Anlatılar bağlamında genel duruma dikkat edildiğindeyse Leylâ ve Mecnûn öyküsünün ilk örneklerinin yer aldığı Arap edebiyatındaki şiir ile bilgi elde etme temasının yerine, İslam sonrasında akıl veya keşf ile bilgi etme yöntemleri yerleştirilmiştir. Bunların karşı karşıya getirilmesi ile oluşan paradoks, çözülmek

¹⁷⁹ Delilik ve delilerin daha akıllı olması hakkında birçok anlatıyı barındıran kitaplar da yazılmıştır. Bunların en önemlisi olan *Ukalâu'l-Mecânîn* isimli eser, Ebu'l-Kâsım Nisâbü'rî'ye (ö.1158?) atfedilmektedir. Eserde delilik, Platoncu bir tarzda ele alınmış, eski Arap adetleri ile ilişkili çok sayıda hikâye aktarılmıştır. Mecnûn da dâhil olmak üzere Uveys El-Karanî gibi birçok isim, akıllı deliler arasında gösterilmiştir (Neysaburî 2018).

¹⁸⁰ “Ama nimetlerin en büyükleri bize tanrısal bir armağan olarak çılgınlık yoluyla gelir (Platon 2020:24).”

¹⁸¹ Sadrüddîn Konevî'nin kendisine bazı sırların açıldığını belirtip aşağıdaki soruları sorması da bu bağlamda dikkate değer bir örnek oluşturmaktadır. Konevî de tasavvufu açıklarken insanın neden dünyada olduğunu ve amacını sorgulamıştır:

“İnsanın hakikati nedir? Ne gibi bir şeyden varlık bulmaktadır? Neyin içinde varlığa çıkmaktadır? Nasıl var olmaktadır? Onu kim var etmektedir? Gelecekteki nihâi gâyesi nedir? (Chittick 2016:154).”

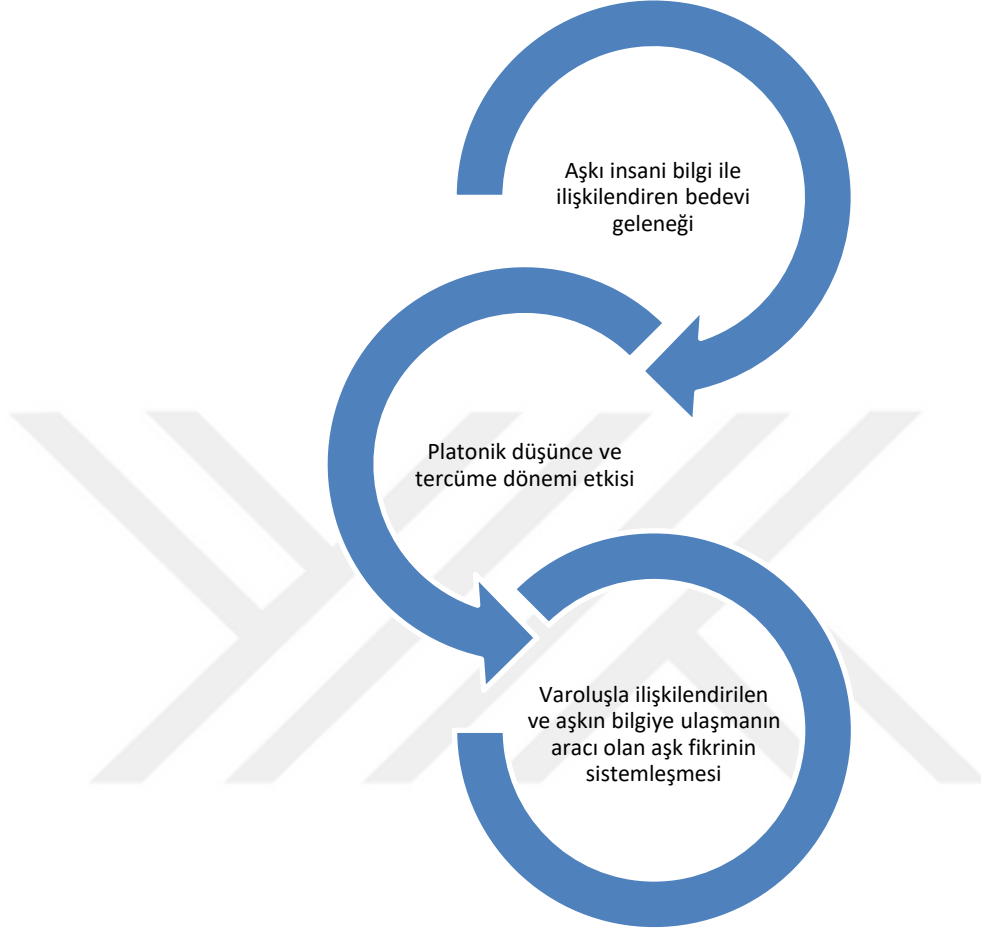
istenen bir mesele hâlini almıştır. Böylece İslam sonrası oluşan kültürlenme ile yapılan yeniden yazımlar ve yorumlarla Leylâ ve Mecnûn öyküsünün teması ontolojiyi de içeren bir bilgi felsefesi ile ilişkilendirilmiştir. Aşk, sezgisel bilgiye ulaşmanın yollarından bir tanesi olarak kabul edilmiş ve aşkın temel rolü ise bu deneyimden kaynaklanan acının insanı terbiye edecek derecede bir sınava tâbi tutması ile sınırlandırılmıştır.

Alharthi'nin belirttiği üzere bedevi geleneğinde de şiir üretimi için sezgisel bir bilgi gereklidir. Şair, söz konusu bilgiye aşk acısı ve ayrılık ile ulaşabilmektedir. Bu ilişki son bulduğu an, Mecnûn'un şiir söylemesini gerektirecek nedenler ortadan kalmakta, şiir üretimi durmakta ve öykünün ilerlemesini sağlayan temel çatışma da yok olmaktadır. Hikâyenin devam edebilmesi için tüm Uzrî aşk hikâyelerinde âşıklar evlenseler bile çocuk yapmazlar, ayrılırlar ve asla uzun süreli olarak kavuşamazlar. Bu nedenle Leylâ ve Mecnûn öyküsünün Arap anlatılarındaki ana çıkış noktasında Platonik bir aşktan bahsetmek mümkün değildir (Alharthi 2021:166). Çünkü aşk, hiçbir şekilde varoluşa ilgili bir sorunsala bağlanmamaktadır, yalnızca şiirsel üretimin devamlılığı ile ilgilenilmektedir ve bu üretim insani bir nitelik taşımaktadır. Ayrıca bu dönemde henüz antik felsefe eserleri de çevrilmemiştir.¹⁸² Nitekim Arap edebiyatında Leylâ ve Mecnûn hakkındaki anlatılarda ön plana çıkan ve en çok tartışılan konu, Mecnûn'un şiirleri, onun şairliği ve şiirlerinin otantikliği meseleleridir (Khairallah 1980:63). Öyküye yüklenen mistik anlamlar daha sonraları ortaya çıkmıştır.

Yunan felsefe eserlerinin çevirilerinden itibaren farklı kültürlerle ilişkiye girilen dönemden sonra ise Uzrî aşktan ziyade Platonik düşünce baskın hâle gelmiştir. Böylece varlık ve varoluş meseleleri teorik zeminde de gündemin ana konuları olmuştur. Aşk ise burada tüm âlemin nedeni olarak görülmektedir. Bu durumu üçlü bir yorum halkası ile göstermek gerekirse Uzrî aşk, İslam öncesi dönemin sonuncu halkasıyken, bu kavram tüm sembol, kavram ağı ve anlamları ile birlikte ele alınıp artı anlamlarla yeni bir kat inşa edilmiştir. Böylece spiral tekrar dönmeye başlamıştır. Bu kez İran, Yunan, Süryani vb. kültürlerle etkileşim, bedevi dönemine ait aşk fikrini

¹⁸² Eski Arap şiirinde şairlerin cinlerinin olması ve bu cinlerle iletişime geçerek şiir söylenmesi, bu meseleyi tanrısal bir bilginin aktarımı hâline getirmez. Felsefe eserlerinin çevrilmesinden sonra yerleşen ve Fârâbî ile sistemleşen sudûr fikrindeki bilgi teorisi ile bedevi geleneğindeki cinlerden ilham alma kabulü, İslam sonrası bilgi teorisi kâdir-i mutlak bir tanrı fikri üzerine şekillendiği için aynı kategoride değerlendirilemez.

aşkınlık teorileriyle yeniden yorumlatmış, varlığa ve var olanlara dair düşüncelerde felsefi derinlik elde etmeye çaba gösterilmiştir.



Şekil 5.9. Aşk ve bilgi ilişkisinin dönüşümü.

İslam sonrası oluşan teorik aşk fikrinin Uzrî aşktan en önemli farkı ise aşkın bir insani üretim ürünü olarak görülmemesi, varoluşa ve halihazırda üretilmiş olan bir şeye dâhil olmanın meselesi hâline gelmesidir. Bu bağlamda şiir üretiminin devamlılığı için gerekli aşk acısının yerine, zamanla insanın varoluşunu açıklayacak bir öykünün yerleştiğini dikkate almak gereklidir.¹⁸³

Öykünün zamanla yüklendiği artı anlamlar, mistisizm veya tasavvufla zenginleşmiştir. Fakat bu zenginlik, terimlerde bulanıklaşmaya neden olmuştur. Mistik geleneğin sezgiyi daha çok dikkate alması nedeni ile de yazarlar, Arap

¹⁸³ Aristoteles'in neden edebiyatı felsefeye tarihten daha yakın bir yerde konumlandığı bu örnek üzerinden de anlaşılabilir. Zira insana ait düşünceleri, deneyimleri ve bilgileri aktaran edebiyat, bunları son haddinde speküle ederek ve sınır deneyimler şeklinde taklit ederek dönüşmeye mecbur bırakmıştır. Böylece okurda yeni anlam ufukları açılabilir.

edebiyatındaki nesil çatışması gibi durumlardan daha farklı çatışmaları metinlerinde işleyebilmişlerdir.¹⁸⁴ Aklın nedenselliği öncesine karşı, sezgi ile bilgi edinilmesine dair inanç, öykünün çıkmazını oluşturmuştur. Aşk, burada asıl hedef değildir ve yalnızca bir araç olarak kullanılmıştır.

Ayrıca akıl ve sezgi arasında düalist bir ilişki olduğu kabul edilmiştir. Edebiyat ise spekülasyona tarih ve felsefeden daha açıktır. Bundan dolayı akıl ve sezgi arasından kendisine doğal olarak spekülasyon yapmaya daha uygun olan sezgisel yorumun terimlerini seçmiştir. Böylece sınır deneyimler hakkında oluşan anlatılar, araştırmacıları edebi eserlerde kullanılan kavramların yalnızca sufilikle ilişkilendirilmesine varacak bir yanlış yola götürmüştür. Bu durum öykülerin farklı okumalarına da kapıyı kapatmaktadır.¹⁸⁵ Tasavvufun cevaplamaya çalıştığı sorulara dikkat etmek ise burada oluşan keskin ikiliği ve edebiyatın tercih ettiği sezgisel açıklama ile tasavvufun sezgiselliğinin ortaklığının nereden geldiğini daha iyi açıklayacaktır.

Metinlerin tasavvufi yorumunun birinci sırada olduğunu öne süren görüşe göre tasavvufta ulaşılması gereken asıl bilgi, marife/marifettir.¹⁸⁶ Tasavvufun bilgi olarak öne sürdüğü marifet/marife¹⁸⁷ kavramı ise yine Yunan felsefe çevirileri sonrasında “gnosis” terimini karşılamak üzere kullanılmıştır (Rosenthal 2004:158). Ancak tasavvuf, felsefeyle filolojinin terimlerini yeniden yorumlamayı denemiştir (s.69).¹⁸⁸ Bu gelenekte felsefecilerin bilgi tanımlarında nedenselliği ısrarla vurgulamalarına

¹⁸⁴ Nesil çatışması, Arap edebiyatında sadece yeni ve eski olanın uyumsuzluğunu gösterirken Nizâmî'nin meseleyi yeniden yorumlaması ile çocuksuzluk motifi ve nesil çatışması, Mecnûn'un vazgeçmişliği ile karşı karşıya getirilmiştir. Böylece bu konular, dünyada bir ad bırakma, kalıcı olma ve varlığının anlamını bulma meseleleri ile ilişkilendirilmiştir (bkz. Aşk ve Varlığa Gelmek).

¹⁸⁵ Leylâ ve Mecnûn gibi öykülerin yazıldığı dönemden itibaren yüceltildiği gibi tam aksi yönde eleştirildiğine dair de bilgiler mevcuttur. Tasavvufu ve mutasavvıfları şiddetle eleştiren İbn Cevzî gibi yazarların Mecnûn'a ve onunla yüceltilen delilik ve aşırılığa karşı çıkması metindeki kavramların farklı bağlamlarda da okunabileceğini ve üretildikleri dönemde de farklı yönlerden okunduğunu göstermektedir.

¹⁸⁶ “Gazzâlî'ye göre Allah'ı tanıyan O'nu sever. Tanıma (mârifet) arttıkça sevgi de gelişir ve güçlenir. İşte bu sevgiye aşk denir. Sevginin bu şekilde aşk halini alması, kulun mârifette yetkinleşerek ilâhî güzelliği idrak etmesinden ileri gelir; bu idrak arttıkça aşk da güçlenir (Uludağ 1991:11-17).”

¹⁸⁷ Rosenthal, marife kavramına önem vermeyi, kelimcilerin boş bıraktığı sezgisel bilgi alanına dair bir tamamlama girişimi olarak değerlendirmekte, marife, gnosis, çeviri hareketi ve Hristiyan geleneğinde daha önce yer alan kavramlarla bu girişimin ilişkisini sorgulamaktadır (Rosenthal 2004:158).

¹⁸⁸ Franz Rosenthal'ın Ebu Hayyân et-Tevhîdî'den aktardığına göre “tasavvuf ile felsefe birbirlerinin komşusudur ve birbirlerini ziyaret ederler (Rosenthal 2021:15).”

tepki olarak marifetin daha fazla ön plana çıkarıldığı düşünce pratiklerinin üretilmesi, akla karşı sezginin savunulması anlamına gelmektedir.

Oluşan tepkiyi bir noktada anlamak mümkündür. Çünkü hem kelimciler hem felsefeciler hem de sufiler tanrının bir olmasını, onun varlığını önceden kabul ederek hiyerarşik bir sıralama ile insanın varoluşunu açıklamaya çalışmakta aynı noktada buluşmaktadırlar. Bu durum da doğal olarak bilen, bilinen ve bilgi arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktadır. Felsefecilerin nedenselliği ile de bu döngüsellüğün içinden çıkmak mümkün değildir.¹⁸⁹ Zira sistem kapalı olduğu için çelişki üretmektedir. Bu bağlamda akıl ile vahiy problemine çare bulunamadığını düşünen İbn Arabî, hayâlgücü yetisini kullanarak sezgisel bilgiyi tanrı yardımı sayesinde edinmenin mümkün olduğunu öne sürmüştür.¹⁹⁰ Her ne kadar İbn Arabî aşk ve mahabbet konularını temele yerleştirmese de onu izleyen Sadreddin Konevi¹⁹¹, Câmî gibi önemli takipçileri ve yorumcuları aşk meselesine büyük önem vermişlerdir. Ayrıca teorik zeminden ziyade mistik yönelişleri olan Mevlânâ, Attâr, Sâdî gibi isimlerin bilinmezliği de teoriye zaman içinde eklenmiştir (Chittick 2016:140). Bu durum sufilerin kendilerine ait bir yaratılış anlatısı oluşturmaya imkân tanımış, Hz. Adem'in cennetten kovulmasından daha öncesine kadar birçok konu bu bağlamda tekrar yorumlanmıştır.

Bu bilgilerle tekrar edebi eserlere dönüldüğünde tüm külliyatı tasavvuf metni olarak yorumlamaya yol açabilen bir klişeler ve benzetmeler ilişkisi ile karşı karşıya kalmaktayız. Ancak yazarların ısrarla anlatılan aşkın şehvet içeren aşk olmadığını belirterek savunmaya çalışmaları da metinlerde bahsedilen aşkın sadece tasavvufi anlamda yazıya geçmediğinin bir göstergesidir. Terimlerini felsefeden ve kelimadan alan tasavvufun aşkın saf ve ayrışık bir kavram olmadığı ise açıktır. Bu nedenle tasavvuf terimlerinin kullanılmasına dikkat çekerek metinlerin bir sufi bakış açısıyla yazıldığını öne sürmek zayıf bir argüman olarak değerlendirilmelidir. Metinleri sadece tasavvufi aşk veya profan aşk gibi bir ayrımla değerlendirmek ise söz konusu

¹⁸⁹ Bu konuda daha detaylı bir inceleme için bkz (Sudurun Sonuçları).

¹⁹⁰ İbn Arabî de Tanrı dışındaki şeylerin zorunlu değil, mümkün olduğunu anlattıktan sonra bunların varoluşunu açıklamıştır. Mümkün olanların ortaya çıkışı ise Tanrı'nın irade ve bilme isimlerinin tecellisi ile olmaktadır (Chittick 2016:114)."

¹⁹¹ Câmî, özellikle Konevi'nin metinleri olmadan İbn Arabî'nin anlaşılamayacağına dikkat çekmiştir. Konevi, ise Arabî'nin metnini felsefe eserleri ve Plotinos'un kavramları ile teorize etmesi ile bilinmektedir (Chittick 2016:140). Bu durum da tasavvufun basitçe kendi içine kapalı bir sistem olarak görülemeyeceğinin delilidir.

kavramları ve hangi sorunlara çözüm üretmek amacı ile kullanıldıklarını daha iyi anlamaya imkân tanımamaktadır.

Yukarıdaki bilgileri dikkate aldığımızda aşkın temel bir odak noktası olmaktan ziyade, asıl odak noktasına gidişte biçimsel bir araç¹⁹² olarak kullanıldığı ortaya çıkmaktadır. Aşkın araçlığı da¹⁹³, felsefecilerde akıl yoluyla elde ettiği bilgilerle kemâle eren insanın; tasavvufta ise tecelliler ve riyâzet yardımıyla dolaysız bilgiye ulaşabilen insanın ortaya çıkarılması aşamasında işe koşulmuştur. Edebiyat ile tasavvufun kesiştiği nokta her ikisinin de sezgiyi seçmesidir. Fakat tasavvuf, bunu aklın öncelenmesine karşı bir tepki olarak tercih etmiştir. Edebiyatta ise bu bir zorunluluktur. Öyle ki bir şeyi en sınır durumlarla açıklayabilmek için mantıksal önermelere dayanan anlatılar değil, sezgiyle kavranabilecek anlatılar oluşturmak daha kolay ve mümkündür. Edebiyat eserleri meydana getiren tüm yazarlar mutasavvıf oldukları veya tasavvufî düşünceyi hayatlarına yerleştirdikleri için sezgisel açıklamayı tercih etmemişlerdir. Ortaya çıkan sonuç edebiyatın kendi doğasından kaynaklanmaktadır.

¹⁹²“Aşk, bizzat Allâh’la ilişki kuran ilâhî bir niteliktir; ki O, hem Cemîl hem Celîl’dir; hem rahmeti, hem gazabı bol olan; hem lütûf sahibi, hem ceberut sahibidir ve hem yakın hem de uzaktır. Melekler Allâh’ın sevgisinden mahrumdur; çünkü onlar gerçek uzaklığı tadamazlar; bunun yanında hayvanlar da Aşk’tan uzaktır; çünkü onlar da gerçek yakınlığı tecrübe edemezler. İnsanlar uzaklık ve yakınlıktan dokunmuşlardır. Tüm çatışan nitelikler onlarda bir aradadır. Tüm zıtların kendisinde birleştiği Allâh’ı gerçekte yalnız onlar sevebilir (Chittick 2016:97).” Aşk, burada da bir nitelik olarak tanımlanarak, araçlaştırılmıştır.

¹⁹³“Kutsal olmayan” anlamına gelen “profane” kelimesinin (Etymonline, Erişim Tarihi: 25.04.2023) “mecâzî aşk” kavramını tam olarak karşılamadığını da belirtmek gereklidir. Nitekim, “tarîk”, “bir yeri gitmek” “ubûr” (Kâmusu’l Muhît, Erişim Tarihi: 25.04.2023) (Karahisârî 2017:883) anlamları olan mecâz kelimesinin kutsal olmayandan ziyâde asıl olan yere götüreceği bir araç olarak kabul edilmesi de bu bağlamda dikkate değer bir durum oluşturmaktadır. Ayrıca sık sık tekrarlanan “El-mecâzu kantaratü’l-hakikat” (Mecâz, hakîkate götüren köprüdür) deyişi de kelimenin basitçe profane ve sacred ikiliği ile eşleştirilemeyeceğini göstermektedir.

Felsefe-Kelâm

Tasavvuf



Şekil 5.10. Akıl ve sezgi karşıtlığı.

Son olarak, aşkı tasavvufi/ilâhî veya insani/profane şeklinde iki apayrı uç şeklinde değerlendirmek yerine kavramın dâhil olduğu temel problematiği dikkate alıp, Fuzûlî'nin bilgi ve bilgiye ulaşma hakkındaki kendi ifadelerini sorgulamak da mesnevisinde nasıl bir aşktan bahsettiğini anlamak için ayrıca faydalı olacaktır.

Matla'u'l-İ'tikâd fî Ma'rifeti'l-Mebdei ve'l-Me'âd isimli eserinde de akıl ve sezgi ile ulaşılan bilgi konularını ele alan Fuzûlî, Meşşâî ve İşrâkîler'i dinden çıkmakla itham etmiş, “sufî”, kelâmcı ve naklî bilgiyi esas alanların tezlerini özetlemiştir. Burada dikkati çeken nokta Meşşâî geleneği gibi akla önem veren kelâmcılara karşı olumsuz bir yorumda bulunamamasıdır. Aşağıdaki alıntılarında da görüleceği üzere Fuzûlî burada iki temel görüşten hareket etmiştir:

İlk olarak, Fuzûlî, felsefenin sadece akılı kabul etmesine karşı çıkmıştır. Zira felsefe nassı değil, sadece akılı temel alırken; kelâm, nassı temel alarak akılla onu ispatlamaya çalışmaktadır (Yavuz 2022:196). İkinci olarak, kelâmla tasavvufu uzlaştırma çabası içinde olan Gazzâlî'den etkilendiği görülmektedir.¹⁹⁴ Ayrıca Gazzâlî'den sonra kelâmın konusu “bilgi alanına giren her şey” olarak belirlenmiştir (s.198). Buradan hem zihinde hem de dış dünyada bulunan tüm varlıkların bilgisi,

¹⁹⁴ *Matla'u'l-İ'tikâd fî Ma'rifeti'l-Mebdei ve'l-Me'âd*'ın hazırlanan yayınında Fuzûlî'nin kullandığı kaynaklar da eseri hazırlayanlar tarafından tespit edilmiştir. Bilgi konusunda Gazzâlî'nin eserinden alıntı yapılması da bu bağlamda önem arz etmektedir (Fuzûlî 2014:35).

var olmalarına dair bilgilerin kelâmıla elde edilebileceği sonucu çıkmaktadır. Zihinsel bir varlık olan aşk da buna dâhildir.

Fuzûlî özelinde de eğer aşk ile marifet bilgisi elde ediliyorsa, aşkın, var olma, bilgi edinme ve bilgiye ulaşma yolları ile ilişkili bir kavram olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Nitekim Fuzûlî, bilgiye ulaşmada ihtilaf olduğunu belirtirse de *sufilerin yönteminin dışında* bir yoldan daha bahsetmiştir. Burada marifete giden yolda nakli bilgileri (vahiy) izleyenlere işaret ederek bunları tenzilî ve te'vilî olarak ikiye ayırıp ilgili bölümü kapatmıştır.

“Bazılarına göre hakikate ulaşmak, **akıl ve ihtiyar** yoluyla mümkündür. Bu ise istekli ruhların **İlâhî cezbelere birine karşı olan istidâdına** bağlıdır. Bu cezbe iki şekilde tezâhür eder:

Birincisi, **ilham ve vahiy gibi bir defada vâkî olma şeklidir**. Marifetullahı ulaşma konusunda aklî muamelelere, nefis riyâyetlerine, nakledilmiş bilgilerden hükümler çıkarmaya muhtaç olmaksızın derecelerin en yükseğine ulaşan nebîlerin ve velîlerin mazhar oldukları şekil budur. İşte bu makama **hakîkî** makam denir.

İkincisi ise **yavaş yavaş ve tedricî surette vâkî olma** şeklidir. Yani, kudsî varlığın istidatlı kimseye –Kelîm’e (Musa aleyhisselâma), Vâdî’l-Eymen’deki ateşe; Hâlîl’e (İbrâhîm aleyhisselâma) oğlu İsmâîl’de; Yâkub aleyhisselâma oğlu Yûsuf’da tecelli etmesi gibi- önce gayret ve şuuru teksîf etmiş olduğu şeyler suretine görünmesi, sonra onu kendinden başka varlıklardan tamamen çevirmesi, en sonunda da sûretten mânaya tahvîl edip nazarından bu hayâlî şekilleri, misâlî nakışları kaldırarak hakiki makama erdirmesidir. İşte bu makama da **mecâzî** makam adı verilir (Fuzûlî 2014:35).”

Yukarıdaki tanımın İbn Arabî’nin hayal teorisi ve Gazzâlî’nin mecazî aşk hakkındaki fikirleri¹⁹⁵ ile ilişkisi açıktır. Fuzûlî’nin sufi yöntemi açıkladıktan sonra bu ifadelere yer vermesi bu makamları sadece “tasavvufla” sınırlamadığını ve burada anlatılanları *tasavvufta dâhil etmediğini* göstermektedir. Fuzûlî’nin yaklaşımı ve açıklamaları, tasavvuf terimi adıyla tüm kavramları mistisizm adı altında toplama denemesinin her zaman ve her koşulda işlemeyeceğini gösteren önemli bir örnektir. Nitekim hiçbir metinde Mecnûn, kitap sahibi bir peygamber gibi doğrudan ilhamlar alarak hakikat bilgisine ulaşmamıştır. Tam aksine tıpkı Hz. Yakup, Hz. İsmail gibi acı çekerek ve tanrı yardımıyla mutlak bilgiye ulaştığı anlatılmıştır. Bu bağlamda te’vil

¹⁹⁵ “Gazzâlî’ye göre Allah’ı tanıyan O’nu sever. Tanıma (mârifet) arttıkça sevgi de gelişir ve güçlenir. İşte bu sevgiye aşk denir. Sevginin bu şekilde aşk halini alması, kulun mârifette yetkinleşerek ilâhî güzelliği idrak etmesinden ileri gelir; bu idrak arttıkça aşk da güçlenir. Nitekim Hz. Peygamber’in Hira’da ibadete kapandığını gören Mekke müşrikleri, “Muhammed Tanrı’sına âşık oldu” demişlerdi. Gerçek âşık kalbindeki Allah sevgisine hiçbir varlığın sevgisini ortak etmez. Bu yüzden başka şeylere karşı duyulan sevgiye ancak **mecâz** yoluyla aşk denebilir; çünkü ortağı olmayan, dolayısıyla ortaksız sevelebilen tek varlık Allah’tır (Uludağ 1991:11-17).”

(yorumlama) ve ihtiyâr¹⁹⁶ (irade) ile yoluna ulaşan bir kahraman söz konusudur.¹⁹⁷ Tıpkı Gazzâlî sonrası kelâm anlayışında olduğu gibi nas ve akıl yanında sezgi de dikkate alınmıştır. İfade edilen konular tasavvufîtan alınmamış aksine, tasavvufî ekolü konuları felsefe ve kelâmdan alarak sezgiselliği öne çıkarmıştır. Edebiyat ise kendisine uygun olanları amaçlı bir şekilde kullanmıştır.

Yukarıdaki açıklamalardan hareketle en azından Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unu sadece tasavvufî içine yerleştirerek açıklamanın bir aşırı yorum olacağını ve metnin anlam ufku daraltacağını belirtmek gereklidir. Biz de yukarıdaki açıklamaları dikkate alarak tezin örneklemine dâhil edilen metinlerin bakış açılarının ideolojik düzlemlerini değerlendirdik. Bu bağlamda aşk hakkında tespit ettiğimiz kavramsal çeşitlenmeleri ve ayrışmaları ise aşağıdaki maddelerde özetlemek mümkündür:

- Aşk kavramı, tüm metinlerde varoluş sorunsalı ile ilişkilidir. Ancak metinlerde bu fikri daha fazla ön plana çıkaran ve vurgulayanlar söz konusu iken bazı metinlerde amaç bu olmasına rağmen metnin bütünsel yapısı söz konusu duruma izin vermemektedir. Örneğin, Fuzûlî, Hâtîfî ve Nevâyî'de aşk, ontolojik bir zorunluluk olarak ele alınmıştır. Diğer metinlerde ise bu vurgu zayıf kalmaktadır. Bu bağlamda Fuzûlî'nin diğer metinlerden ayrıştığı nokta, anlatısının tamamında tutarlı olarak tek ideolojik tema etrafında dolaşmasıdır. Mecnûn'un doğumundan ölümüne kadar anlatıcı aynı ideolojik düzlemi korumayı denemiştir.
- Aşk ve rüsva olmak arasındaki ilişki sadece Fuzûlî'de kendisine yer bulmuştur.
- Tüm metinlerde Mecnûn, çılgın bir âşık olarak gösterilmiştir ve çılgın olmasına rağmen akıllı olduğunun altı çizilerek bir anlatısal çatışma yaratılmıştır. Fuzûlî'de ise *köle âşık* çerçevesinde hareket edilmiştir.

¹⁹⁶ Bu konu Fuzûlî'nin metni için özellikle önemlidir. Mecnûn'un doğumundan itibaren bir kadere mahkûm olması, zorunluluk ve ihtiyâr gibi konularla ilişkilidir ve diğer metinlerden ayrışan bir tasarrufun göstergesidir. İlerleyen bölümlerde ayrıca değerlendirileceği için burada bir detay verilmemiştir.

¹⁹⁷ Tüm bu teorik durumların dışında metinlerin birer kurmaca eser olması da bazı gereklilikleri ortaya çıkarmaktadır. Kurmaca bir eserin ihtiyacı olan çatışmaları da doğal olarak ilhâmî gelen bilgilere göre hareket eden bir kahraman ile değil, kendi iradesi ile karşılaştığı durumlar arasında çatışmalar yaşayarak bundan çıkış yolu arayan bir kahraman ile yaratmak mümkün olabilmektedir. Aşk acısı metinlere bu konuda da bir ilerletici güç vermesi bakımından önemli bir araç işlevi görmektedir. Anlatılarda verilmek istenen kıssadan hisseler veya ortaya serilmek istenen paradokslar ancak çatışma ile etkili biçimde anlatılabilir. Bu nedenle anlatıcıların ellerindeki kavramları ve terimleri sınırlarına dayanarak anlatmaları normal karşılanabilecek bir durumdur. Bu aşamada normal olmayan durum ise kurmaca eserdeki sınır deneyimleri birer hakikat olarak ele alarak değerlendirmek, yani kurmacayı gerçek farz etmek teşebbüsü olacaktır.

- Nizâmî'den itibaren Mecnûn'un deliliği, doğa ile bütünleşme ve bu şekilde çekilen çile ile aşk için kendini feda etme temaları ile aktarılmıştır. Fuzûlî, bu temayı kullanmamıştır.

Tüm bunların yanında metindeki bölümlendirme tercihleri anlatıcının bakış açısını gösteren önemli işaretlerdir. Gelenekte yer almasına rağmen Fuzûlî'nin metnine almadığı bölümler de bu açıdan metnin hâkim bakış açısını anlamak için ipuçları vermektedir. Selîm-i Âmirî bölümü ve Mecnûn'un annesinin ölümünün Fuzûlî'nin metninde aktarılmaması da böyle bir tasarrufun örneği olarak aşağıdaki bölümlerde değerlendirilmiştir.

5.3.3.2. Aşk ve varlığa gelmek

Ervâh-ı ezelden levh-i kalemden
Bu benim bahtımı kara yazmışlar
Bilirim güldürmez devr-i 'âlemden
Bir günümüzü yüz bin zâre yazmışlar

...
İnsanoğlu gamdan hâlî değildir
Her birini bir efkâra yazmışlar

(Âşık Sümmânî 2018)¹⁹⁸

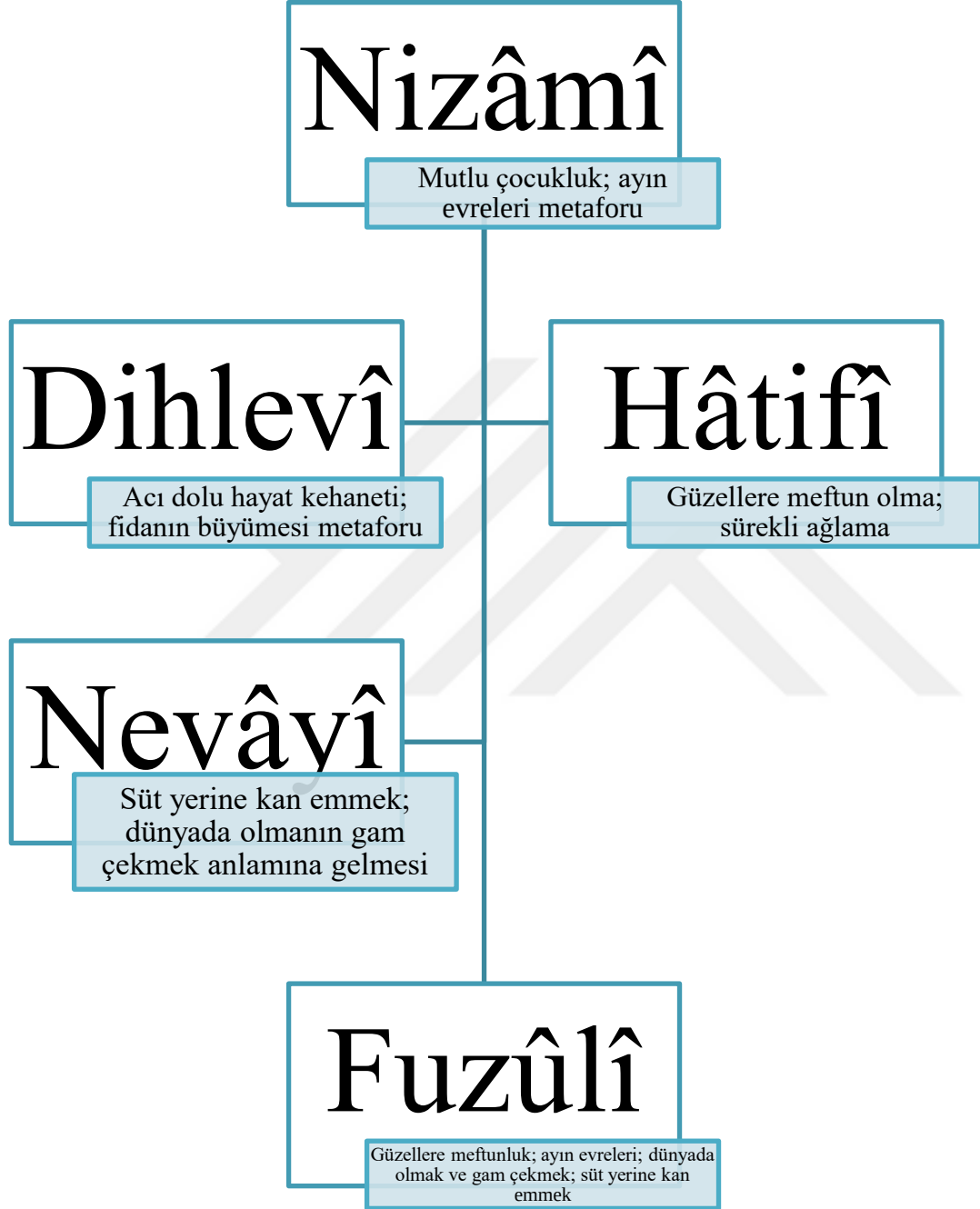
Câmî'nin metni hariç tutulursa Fuzûlî'ye kadar yazılan Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinin tümünde Mecnûn'un babasının çocuk sahibi olamaması ve sonrasında dua ile bir çocuğun dünyaya gelmesi, Mecnûn'un büyüme evreleri özetlenerek veya detaylandırılarak anlatılmıştır. Bu bölüm, öykünün en başında yer alması nedeniyle daha sonra olacak olaylar hakkında okura dikkate değer bilgiler ve ipuçları sunmakta, okuru karakterlerin başına gelecek zorluklara empati duymaya hazır hâle getirmektedir. Bu etki ise ilk etapta bakış açısı tekniğinin farklı kullanımları ile mümkün olmuştur.

Bir önceki bölümde Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unun ideolojik düzlemde ayrışan yönleri belirtilirken bahsedilen aşkın ontolojik bir zorunluluk olarak kullanılması tercihi de ilk olarak karakterin doğumunun ve büyümesinin anlatıldığı bölümde ortaya çıkmıştır. Ne var ki Fuzûlî'nin tercih ettiği bu tema daha önce Nevâyî'de ve

¹⁹⁸ Yirminci yüzyılda yaşamış olan Âşık Sümmânî'nin (ö.1915) "Yazanlar Leylâ ve Mecnûn kitabın / Sümmânî'yi bir kenara yazmışlar" mısraları ile biten koşmasının tamamında Fuzûlî'nin oluşturduğu Mecnûn tipinin Anadolu'daki şiir geleneği tarafından takip edildiği görülmektedir. Bu nedenle kültürel devamlılığın bir göstergesi olarak burada ve aşağıdaki bölümlerde de epigraf olarak kullandık. Sümmânî'ye ait şiir aynı zamanda yine Fuzûlî'nin "Ezel kâtipleri uşşâk bahtın kara yazmışlar" mısraı ile başlayan gazeline yazılmış bir naziredir.

kısmen Hâtîfî’de de vurgulanmıştır. Karakterin büyümesi ve gelişmesini anlatmak için kullanılan klişe benzetmelerin de önceki metinlerden alıntılandığı bu bölümde Nizâmî, Dihlevî, Hâtîfî ve Nevâyî’nin izleri vardır. Metinler arasındaki ilişki ise aşağıdaki tablo ile özetlenebilir.





Şekil 5.11. Mecnûn'un büyümesi ve metinler arasındaki ilişkiler

Tabloyu detaylı olarak ele almadan önce, Fuzûlî'nin giriş bölümünün ana hatlarının nasıl oluştuğunu açıklamak aşağıda sunulan verileri daha iyi anlatabilmek için faydalı olacaktır. Fuzûlî ilk olarak Nizâmî'de yer alan klişe parçayı üslup sirayeti tekniği ile değiştirmiştir. Daha sonra Dihlevî'deki kehânet motifini dönüştüren Hâtîfî'deki parçayı alıntılanmış ve Nevâyî'deki tema ile bunları birleştirmiştir. Böylece kehanet motifi, güzellere düşkünlük ve Fuzûlî'nin eklemesi olan dünyaya neden geldiğini sorgulayan insan temaları bir arada kullanılmış ve diğer metinlerden farklı bir ideolojik düzlem oluşturulmuştur.

Aşkın zorunluluk olarak varlık verici yönü olduğu fikri ilk defa Nevâyî'de açık bir vurguyla kullanılmıştır. Fuzûlî, bu temayı hem Nizâmî hem de Hâtîfî'den çeviriler yaparak yeniden yazmış ve anlatının en başında kendisinin metin boyunca izlediği aşk problematiğinin temel çerçevesini çizmiştir. Böylece öykünün girişinde anlatıcının ideolojik düzlemdeki bakış açısı da belirlemeye başlamış ve okurlara bu bakış açısını sezgisel olarak hemen kavrayabilme imkânı sunulmuştur.

Nevâyî, Hâtîfî ve Fuzûlî arasındaki ilişkiye geçmeden önce Fuzûlî'nin Nizâmî'yi takip ettiği bölüme de dikkat etmek gereklidir. Öyle ki aşağıda Fuzûlî'nin diğer metinlerle olan ilişkisi değerlendirildiğinde burada yapılan alıntının bağlamının nasıl değiştiği daha iyi anlaşılabilir.

Fuzûlî'deki anlatıcı da tıpkı Nizâmî'nin anlatıcısı gibi bir çocuğun büyümesini ayın evrelerine benzeterek¹⁹⁹ aktarmıştır. Nizâmî'nin metninde Mecnûn'un doğduktan sonra büyümesi anlatılırken aşk duyusunun onun bebekliğinden itibaren gelişmeye başladığı bilgisi verilmiş ve olay daha fazla detaylandırılmamıştır.²⁰⁰

“Ez-meh çü dü-hefte bûd refte
Şûd mâh-i dü-hefte ber dü-hefte
Şarḡ-ı hünereş tamâm kerdend
Ḳays-ı hünerîş nâm kerdend
Çün be-ser-i in güzeşt sālî
B'efzûd cemâl-râ kemālî

¹⁹⁹ Bu tasvir birçok mesnevide ortaktır.

²⁰⁰ Bu bölümde Şâhidî, Nizâmî'yi takip etmiş ve bir ekleme yapmamıştır. Ayrıca Şâhidî, bölüm başında mecâzî aşktan hakîkî aşka geçiş hikâyesi anlatacağını da açıkça belirtmiştir (Şâhidî / B.820-828). Bu bağlamda Fuzûlî'nin metni ile temel fikir anlamında örtüşmemektedir.

Emir Husrev Dihlevî'de ise Mecnûn 'un büyümesi, ay yerine bir bir fidanın açılıp serpilmesi ile anlatılmıştır.

Yek-çend çü devr-i çarḡ der-geşt

Ân gülbün-i ter şigifte-ter geşt (Dihlevî 1974:72)

(Bir müddet feleğin devri böyle döndü. O taze gül fidanı giderek açılıp serpildi.)

‘İşkeş be-dü-destî âb mî-dād
Z’û gevher-i ‘ışk tâb mî-dād²⁰¹ (Nizâmî 2013:B.841-844)’²⁰²

Beyitlerde de görüldüğü üzere Nizâmî, aşk duygusunu olumsuzlamamıştır. Fuzûlî’de ise aynı olay, zaman içinde kaderin Mecnûn’u aşk tuzağına düşürdüğüün bildirilmesi ile ifade edilmiştir.

“Gün günden idüp kemâl hâsıl

Ol mäh-ı nev oldı bedr-i kâmil

Gedükçe mey-i vefâdan eyyâm

Her devrde sundı ana bir cām

Tā kıldı anı tamām ser-mest

Tedric ile dām-ı ‘ışka pā-best (Fuzûlî 1955:B.547-549)”

Tüm bunların yanında Fuzûlî’de karakterin doğumundan sonra olanlar anlatılmak için üslup sirâyeti tekniği kullanılmıştır. Bu tasarruf anlatıcının bakış açısı ile ilişkilidir ve ayın evreleri alıntısının bağlamını değiştiren asıl teknik unsurdur.

Öyküye eklenen anlatıda ile Mecnûn’un daha sonraki davranışları önceden yorumlanmıştır. Hemen sonra ise Hâtifi’den yapılan alıntı ile de dadıdan süt emerken güzellere karşı gösterdiği olumlu tepkiler aktarılmıştır. Yapılan bu eklemeler, Fuzûlî’deki anlatıcının aşk kavramında farklı noktalara dikkat ettiğini göstermektedir.

“Ol dem ki bu hâkdāna düşdi
Hâlini bilüp figāna düşdi
Âhır günin evvel eyleyüp yād
Ahtıdı sirişk kıldı feryād
Ya ‘nî ki vücūd dām-ı ğamdur
Âzâdelerün yiri ‘ademdür
Her kim ki ešîr olur bu dāma
Şabr itse gerek ğam-ı müdāma
Olmuşdı zebān-ı hâli gūyā
Söylerdi ki ey cefâcı dünyā
Bildüm ğamunı senün ki çoğdur
Ġam çekmeğe bir harîf yoğdur
Geldüm ki olam ğamun harîfi
Gel tecrîbe kıl men-i harîfi

²⁰¹ “Zamanla ayla birlikte iki haftalık olmuş idi. İki haftada ayın on dördü olmuştu. Gerekli her şeyi tamamladılar. Adını da hünerli Kays koydular. Doğduktan sonra bir yıl geçti. Güzelliğinin olgunluğu her gün daha da arttı. Aşk ona iki eliyle su veriyordu. Onda da aşk cevheri parlıyordu.”

²⁰² Nizâmî’nin metni için Vahid Destgerdi’nin neşri, Ali Nihat Tarlan’ın Milli Eğitim Bakanlığı’ndan çıkan çevirisi ve Ali Naci Tokmak’ın çevirilerinden yararlanılmıştır. Beyit numaraları ise kolay ulaşılabilmesi ve takip edilebilmesi için Tokmak’ın çevirisinden alınmıştır.

Her Һanda Һam olsa Һılma iҺmāl
Cem' eyle dil-i Һazīnūme Һal
Hem mana Һam yimek kemālī
Hem 'ālemi Һamdan eyle Һālī
Peyveste meni ešīr-i Һam Һıl
Kem Һılma našībūmi kerem Һıl
Ževķ ile geҺirme rūzgārūm
Fānī olana yoķ i 'tibārūm
Ey 'ašķ ğarīb-i 'ālem oldum
Āvāre-i vādī-i Һam oldum
Tedbīr-i Һam itmek olmaz oldı
Geldūm ğirū ğitmek olmaz oldı
Senden dilerem meded ki dā'im
Temkīnūm ola senūñle kā'im
Bir bezmde kim šārāb Һandur
Sākī cellād-ı bī-amāndur
Bir mey sun mana ki mest ü medhūš
Dā'im özümi Һılam ferāmūš
Ne geldüğimi bilem cihāna
Ne anı ki niğedür zamāne
'Ālem ğözime ğörinmeye hīĉ
Bu rištede bulmayam Һam u pīĉ
Dāye añı pāk Һıldı Һandan
Ķaldurdı bu tīre Һākdāndan (Fuzūlī 1955: B.508-526)”

Psiko-anlatının bir türü olan üslup sireyetinde anlatıcı ve karakter arasındaki geĉişkenlik azalır. Aktarıcının söz dizimi korunur, ancak konuşma hālâ anlatıcıda olduğu hâlde üslup sunulan zihnin dilinden etkilenir. Yukarıdaki beyitlerde de üslup sirâyetine dair tam bir örnek vardır.

“Sanki böyle derdi” ifadesi, karakterin üslûbu ile anlatıcının üslubunu yakınlaştırmıştır. Bu kullanım anlatıcının silikleşmesine ve okur ile karakterin zihni arasındaki engellerin azalmasına imkân vermiştir. Mecnûn’un doğumu anlatılırken birden onun içsel durumu anlatılmak için psiko-anlatıya başvurulmuş ve anlatıcının bakışı ile karakterin bakışı kaynaşmıştır. Örneklemedeki metinler arasında sadece Fuzûlî’de bir örneği bulunan bu parçanın işlevinin önemi ise aynı bölümün diğer metinlerle karşılaştırılması ile ortaya çıkmaktadır. Bu aşamada ilk olarak Dihlevî’nin metnine geri dönmek gerekmektedir.

Üslup sirâyetinin uygulandığı parçada sanki Mecnûn konuşuyormuş ve başına geleceklerden haberdarmış gibi oluşturulan sahne bir kehânet motifidir. Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde bu motif ilk olarak Dihlevî tarafından kullanılmıştır.

“K’in tıfl-ı mübârek aħter-i ğūb

Yūsuf şıfatı şeved çü Ya‘kūb
Bā-ānki z’gerdiş-i zamāne
Der-faẓl u hūner şeved yegāne
Līkin fūtedeş geh-i cūvānī
Der-ser-hevesī çünānki dānī
Ez-‘aşk-ı bütī nijend gereded
Dīvāne vü müstmend gereded
Endīşe çünān küned be-zāreş
K’ez dest-reved ‘inān-ı kāreş²⁰³ (Dihlevî 1974:72)”

Mecnûn’un doğumunda danışılan falcı, onun bir güzelin aşkı yüzünden acı çekeceğini söylemiş ve burada anlatıcı tarafından aşk ile acı çekme arasında bir ilişki kurulmuştur. Asıl önemli işlev ise okurun karakterin başına gelecek olaylar hakkında önceden bilgilendirilmesidir. Bu da geleneksel ve klişe bir kalıp ile yapılmıştır.

Fuzûlî ise Dihlevî’nin monolog ve kehanetle oluşturulan bu geleneksel bölümünü (ve diğer birçok mesnevideki kehanet motifini) üslup sirayeti tekniği ile farklı bir hâle getirmiştir. Biçimsel anlamda oluşan farkın ötesinde metnin ideolojik düzlemindeki ayrışma da bu teknik sayesinde ortaya çıkabilmiştir. Bu bağlamda Fuzûlî’nin aşk sorunsalına daha metnin en başından itibaren ontolojik bir meseleyi dâhil ettiği açıkça anlaşılabilmektedir. Bunun ilk işareti de Hâtîfî’den aldığı güzellere meftun olma temasını üslup sirayeti uygulamasından hemen sonra kullanmasıdır.

Hamdullah Hamdî ile birlikte Türk edebiyatındaki mesnevilerde de kullanılan, bebek Mecnûn’un güzel bir kızı görünce susmasına dair anlatı, öyküye ilk olarak Hâtîfî tarafından eklenmiştir. Fuzûlî de Mecnûn’un çocukluk dönemini aktarırken bu anlatı parçasından faydalanmıştır.²⁰⁴

“Ān tıfl hemî-girîst dā’im
Bā-dāye ne-mî-şüdî mülā’im
Ū-rā ne-zebān ki rāz gūyed

²⁰³ “Bu kutlu, Yusuf yüzlü çocuk Yakup gibi ikbal sahibi olacak. Öyle ki zamanla fazilet ve hünerde biricik olacak. Ancak gençlik vaktinde bir hevese düşecek. Öyle bir heves ki şimdi (size söyleyince) bileceksiniz: Bir put gibi güzelin aşkından şaşkın ve kederli hâle gelecek. Deli ve miskin olacak. Perişanlıktan ve ağlayıp inlemekten öyle çok endişe içinde olacak ki bütün işlerinin dizginleri elinden kayıp gidecek.”

²⁰⁴ Câmî’de büyüme sırasında bu tarz bir yaklaşım bulunmamaktadır. Mecnun’un mecâzî aşktan hakîkî aşka yönelişini anlatmayı amaçlayan anlatıcı buna uygun bir giriş düzenlemiştir. Mecnun, tek çocuk değil, on kardeşten babasına en layık olanıdır. Bebekliği sırasında değil, genç bir delikanlı iken her güzele meylenmesi anlatılmıştır. Hem çocuksuzluk motifinin olmaması hem de bebeklikteki kehanet işlevi gören anlatı yerine normal bir insanın gelişiminde izleyebileceği yolun anlatılması Câmî’nin metnin lineerliği ile uyumludur.

“Kays ān zi-kıyās-ı ‘aql bîrūn
Nāmeş be-gümān-ı halk Mecnūn
Nā-geşte henūz esîr-i Leylî
Mî-dāşt be-her cemîle meylî (Câmî 1958:766)”

Hâl-i dil-i ẖvîş bâz gūyed
Āgeh ne-kesî hem ez-żamîreş
K'ez dehr çi geşte dil-peżîreş

...

Yek rûz perî-ruhîş ber-dûş
Çün kerd zi-girye geşt ẖâmûş
Ĥayrân-ı ruh-ı nikû-yı ū şûd
Teskîn-i dileş zi-bûy-ı ū şûd
Çün ân-şanemeş zi-dûş be-nihād
Ān-girye ki dāşt āmedeş yād
Ĥandîd çü bâz ber-giriften
Ez-şevk kunûn be-ber-giriften
Z'ân tırfa şanem cüdā ne-mî-şûd
Bā-mādereş āşinā ne-mî-şûd
Mî-bûd mehî eger be-māhî
Ān-tıfl ne-mî-keşîd āhî
Bûdî be-nikû-yı ruh-ı ū şād
V'ez ẖvâb u ẖvoreş ne-y-āmedî yād
Bā-māder-i ĥod ne-mî-şûd ārām
Bî-māh-ruhî ne-dāşt ārām
Ger şavt-ı ĥoşer be-gûş reftî
Ān-tıfl demî zi-hûş reftî
Ma' lûm şûdî zi-reng-i kâreş
K'ez 'aşk sirişt-i rûzgāreş

...

Mûbed çü be-dîd ṯalî'-i mihr
B'nvişt ki Māh-ı Mûşterî-çihir
K'ân tıfl be-sehl rûzgārî
Divâne şevd zi-mihr-i yārî
Der- 'aşk-ı bûtî fesâne gerded
Rûsvā-şûde-i zamâne gerded
V'în hem ki zi-ehl-i ẖâl bâşed
Nî tâbî'-i ehl-i kâl bâşed²⁰⁵ (Hâtîfî 2016:B.471-493)"²⁰⁶

²⁰⁵ “Çocuk sürekli ağlıyordu. Dadı ile de sakinleşmiyordu. Dili yoktu ki dadıya sırrını söylesin. Gönlündekini açabilsin. Kimse gönlündekinden haberdar değildi ve gönlünün kabul edeceğine zamandan ne cevap geleceğini de bilmiyordu... Bir gün bir peri yüzlü güzel onu kucağına aldığı anda ağlaması durdu. Onun yanağının güzelliğinin hayranı oldu. Kokusu ile gönlü teskin oldu. O put gibi güzel onu kucağından indirdiğinde ise o bıraktığı ağlama aklına yine geldi. Güzel, güldü. Onu tuttu ve şevkle tekrar kucağına aldı. Mecnûn, o taze güzelden hiç ayrılmadı. Annesiyle hiç yakınlık kurmadı (onu tanımadı). O ay gibi güzelle beraberse çocuk da bir ay gibiydi, tek bir âh bile etmezdi. Onun yanağının güzelliğiyle mutluydu ve hatırına yemek içmek bile gelmezdi. Kendi annesiyle huzur bulamazdı. Ay gibi güzel yanaklı olmadan rahat durmazdı. Eğer güzel sesi bir anda kulağına erişirse birden aklını kaybederdi... İşin rengi belli olmuştu. Onun tabiatı aşkla yoğrulmuştu... Mecusi rahibi güneşin talihini gördüğünde, “Jüpiter çehreli Ay” yazdı. Zira bir zaman gelecek ki o çocuk kolaylıkla bir sevgilinin sevgisinden/güneşinden deli divâne olacak. Put gibi bir güzelin aşkından dillere düşecek ve zamanın rûsvalarından olacak. Ve öyle ki hâl ehlinden olanlara tâbî olacak, kâl ehlinden olanlara değil.”

²⁰⁶ Metnin tamamında büyük ölçüde Hâtîfî'yi izleyen ve çeviriler yapan Hamdullah Hamdî'de de bu bölüm çevrilmiştir. Hamdele bölümü de dahil olmak üzere aşk kavramına ısrarla değinen Hamdî, Şâhidî gibi mecâzî aşkın bir köprü olduğunu kabul ettiğini de belirtmiştir (Hamdullah Hamdî 1982:B.195).

Hâtîfî, Dihlevî’de bulunan kehanet motifini de alarak Mecnûn’un doğuştan bir aşk duygusu ve güzellere meftunluk ile dünyaya geldiğini aktarmıştır. Böylece yeni doğan karakterin öykü boyunca kendisini göstereceği kişisel özelliği sunularak Nizâmî ve Dihlevî’den farklı bir yol izlenmiştir. Fuzûlî ise bu bölümden aldığı olayı Nevâyî’nin öne çıkardığı tema ile birleştirip dönüştürmüştür.

“Dāye anı pāk kıldı kıdan
Kaldurdu bu tîre hâkdândan
Guslin virüp âb-ı çeşm-i terden
Süt yirine viridi kan cigerden
...
Lâkin ol idüp hemîşe nâle
Hoşnûd degüldi hîç hâle
A ‘zâsın idüp eliyle efgâr
Eylerdî müdâm nâle-i zâr
Süt içse şanurdu kim içse kan
Emcek görünürdi aña peykân
Yoğ idi firîb ile qarârı
Yanında firîbüñ i ‘tibârı
Bir gün anı gerzdürirdi dāye
Derdini yetürmege devāya
Bir evde meger ki bir perîveş
Ol tıflı görüp besî müşevveş
Raḥm itdi eline aldı bir dem
Tıfl anı görünce oldu ḥurrem
Ḥüsne baḥup qarâr dutdı
Feryād u fiğânını unutdı
Oldukça elinde oldu ḥandân
Düşdükçe elinden itdi efgân
Māhiyyetini çü dāye bildi
Ol māhı aña enîs kıldı
Ol dı bu daḥı anuñla mu ‘tād
Ne dāye ne ane eyledi yād
Zâtında çü var idi maḥabbet
Maḥbûb görünce dutdı ülfet
‘Aşk idi ki oldu ḥüsne mā’ il

“Meger ‘aşk ile gelmişdi **ezelden**
Anuñçün varidi ḥazrı güzelden
Hemîşe ağlamağ ile geçerdi
Güzel görse gülüp gözin açardı
Görüp ḥayrân olurdu reng ü rüyı
Güzel görmese efgân idi ḥüyı
Güzel döşin o tıfla eylese cā
Güzel zülfı gibi olurdu şeydā
Tolaşurdu koşup aḳ boynın anuñ
Görenler tañlaşurdu oynın anuñ
Yire kosa güzel döşinden anı
İrerdı göge ağlayup fiğânı (Hamdullah Hamdî 1982:B.253-258).”

Hüsni ne bilürdi tıfl-ı ğāfil
Ma'lûm idi ehl-i hâle ol hâl
Kim nüshâ-i 'aşkdur bu timşâl
Elbette bu tıflı zâr ider 'aşk
Âşüfte-i rûzgâr ider 'aşk
Elbette kılur bu şubh te'sîr
Hurşîd çıhup olur cihāngîr (Fuzûlî 1955: B.526-545)”

Fuzûlî, Dihlevî ve Hâtîfî gibi bir falcı ve kehanetten bahsetmemiştir. Anlatıdaki bu işlev, yukarıda da belirtildiği üzere üslup sirayeti tekniği ile bebek Mecnûn'un kendisi tarafından işe koşulmuştur. Hâtîfî'den yapılan alıntı ise Nevâyî'deki tema ile farklı bir ideolojik düzlem içinde değerlendirilmiştir. Gam çekme konusundaki fikri ve süt yerine kan emme düşüncesi Nevâyî'de yer almaktadır.²⁰⁷

“Gam haylı ara hurûş tüşti
Sevdâ çerigige cûş tüşti
Açtı közini belâ sunup kıl
Kim seyl-i belâğa eylegüm yol
Başın sıladı firâk-ı evbâş
Kim yağdurğum bu baş üze taş
Yup ağzını derd her yamandın
Kim âh otı kökke çekküm andın
Köngli sarı 'aşk boldı mâyil
Kim yok maña beyle pāk menzîl (Nevâyî 2011:B.634-638)”

Nevâyî'de de Mecnûn, aşk ve acı dolu bir menzile ulaşma dileğinde bulunmaktadır. Fuzûlî, kendi metnine bu fikri de eklemlemiştir. Nevâyî'den alınan aşağıdaki parçada da süt yerine kan emmesi ve ağlaması ile çekeceği dertler okura önceden bildirilmiştir.

“Süt boğzıdın ötker ok bolup kan
Bağrı bu bahānedin bolup kan
Mehd etmek ile tenini rence
Tıfl erkenide körüp şikence
Yerde yürüy almasıda bî-şek
Verziş kılıban kiçikdin emgek
Ot körse ki meyl etip nihāni
'Aşk otı taşavvur eylep anı
Bolmay ğāfil demî gam ü derd
Ulğaytiban anı derd-perverd
Mehd içre ki tatriban fiğānlar
Efğānıda derddin nişānlar (Nevâyî 2011:B.649-654)”

²⁰⁷ Fuzûlî, hemen bu bölümde Nevâyî'den başka bir beyiti de çevirmiştir:
Butratkalı mālını havādîş
Koymağay eger bar olsa vārîş (Nevâyî 2011: B.620)
Ger kılsa anı telef havādîş
Yoh bir halefî ki ola vārîş (Fuzûlî 1955:B.487)

Fuzûlî'nin anlatının hemen başında vurgulamak istediği nokta ise Nevâyî'nin bu bölümünün başlığına dikkat edildiğinde daha da açık hâle gelmektedir:

“Kaysınıñg ‘adem meclisdin kutulup vücūd mehdîğa tutulğanı ve kan yutmağdın horiş ve ‘ışk dāyesidin perveriş tapkanı ve ‘ışk zātı çāşnisidin il közige şîrîn ve derd-i ezelî harāretidin halāyık nazarığa ısığ körünge (Nevâyî 2011:B.605)”

Fuzûlî ve Nevâyî'nin diğerlerinden farkı, aşkın daha önceki anlatılarda sonradan gelişen ve büyüyen bir şey olarak kabul edilmesine karşın onlarda tam aksine varlığa gelir gelmez bir zorunluluk hâli olarak ortaya çıkmasıdır. Nitekim Fuzûlî, Nizâmî'deki ayın evreleri ile büyüme metaforunu kullansa da karakteri doğuştan bir kadere mahkûm etmesi nedeniyle yapılan alıntının kaynak metinle aynı şeyi ifade etmesi mümkün değildir. Zira bağlam değişmiştir. Fuzûlî'nin Nevâyî'den farkı ise dünyaya gelişini sorgulayan bir insanı ortaya çıkartmasıdır.

“Ey ‘aşk garîb-i ‘âlem oldum

Âvâre-i vâdî-i gam oldum

Tedbîr-i gam itmek olmaz oldu

Geldüm girü gitmek olmaz oldu

Senden dilerem meded ki dâ'im

Temkînüm ola senünle kâ'im (Fuzûlî 1955:B519-521)”

Fuzûlî'nin metninde Mecnûn'un neden acı çekmek istediği ve buna istekli olduğu iki şekilde açıklanabilir. Birincisi Fuzûlî'nin, Mecnûn'u hakikate ulaşma meselesinde akıl ve ihtiyar vasıtası ile ilerleyenlerden birisi olarak görmesidir.²⁰⁸ İkincisi ise insanın dünyaya gelişinin gelenekte nasıl cevaplandığı ile ilişkilidir. Sonuçta “Geldüm girü gitmek olmaz oldu” ifadesi ile dikkat çekilen bir paradoks söz konusudur. Bu durumu kesin bir çözüme kavuşturmak da imkânsızdır. Ancak inanan birisi için burada paradoksu çözmeyen ama genişleterek katlanılabilir hâle getiren anlatılar devreye girmektedir. Cennetten insanın neden kovulduğu ile ilgili anlatılara dikkat edildiğinde bu paradoksu etkisiz hâle getirme çabası açıkça görülebilmektedir.

“Yûsuf'u çirkin bir davranışta bulunmaktan koruma gücüne sahip olan, Âdem'in ağaçtan tatmasını da engelleyebilirdi. Ama dünyanın keder ve kargaşa ile dolması gerekiyordusa, ne yapılabilirdi ki? (Chittick 2016:98).”

²⁰⁸ Bu konu bölüm başında Fuzûlî'nin kendi metninden alıntı ile gösterilmiştir (bkz. Dünyayı Kavramak İçin Biçimsel Bir Araç Olarak Aşk).

Ahmed Sem'ânî'nin (ö.1140) *Ravhu'l-Ervâh* isimli eserinden yapılan alıntı cennetten kovulmayı sorgulayan bölümdeki açıklamalara aittir. Dünyaya geliş, tanrının celâl ve cemâl sıfatlarının tamamından sadece insanın pay alabilecek nitelikte olması²⁰⁹ ve bu “emânet”in²¹⁰ yine yalnızca insan tarafından yüklenebileceğinin belirtilmesi ile nedenselleştirilmiştir.

Nevâyî ve Fuzûlî de aynı temayı devam ettirerek, acı ve gam çekme konularını Mecnûn'un dünyaya gelişindeki temel sorunsal olarak kullanmışlardır. Nitekim birçok anlatıcının şikâyet ettiği, anlatması keyifsiz, acı ve üzüntü dolu bir insan yaşamı aktarılmaktadır. Dolayısıyla söz konusu anlatıyı dinleyen veya okuyan kimsenin, bir insanın neden bu kadar çile ve eziyet çektiğini sorması da beklenebilir bir durumdur. “Dünyadaki acı ve ıstırap dolu koca bir ömrü insan neden kabullensin ki?” sorusu metni okuyanlarda kendiliğinden oluşmaktadır. Tüm bu acı ve eleme kabullenebilmek için doğal olarak aşk gibi irrasyonel ve insanı kendi zararına kararlar almaya itecek bir güç ve bu duygunun ortaya çıkardığı çatışma gereklidir. Anlatıda aşkın ideolojik ve poetik görevi de bu çatışmayı sürekli işler vaziyette tutabilmesidir. Çekilen acılar bir nedene bağlanmıştır.

Sonuç olarak Fuzûlî, Mecnûn'un doğumu ve büyümesini anlatırken Nizâmî, Hâtîfî ve Nevâyî'den faydalanarak kendi ideolojik düzlemine uygun bir giriş meydana getirmiştir. Yapılan doğrudan alıntılar ve çevirileri dönüştürerek tüm metin boyunca takip edeceği ideolojik düzlemi ilk olarak burada oluşturmuştur. Bunun yanında dünyada bunca eziyetin neden çekildiğini düşünen bir insana hem “dini” hem de “felsefi” temeli olan bir çerçeve içinde cevap arayacağını hemen girişte ifade etmiştir. Metinler arasındaki ilişki ise aşağıdaki şekillerdeki gibidir:

²⁰⁹ “Allâh, Âdem'e cennetten ayrılması gerektiğini izâh ettiği zaman ona şöyle hitâp etti: Senin varoluş sırcında mücevherler ve simsiyah taşlar parlıyor. Tabiatının ve kuruluşunun okyanusunda inciler ve sakı kırıkları gizlidir. Bize gelince, bizim iki evimiz vardır: Birinde güzel zevklerin ziyafet sofrasını yaydık...Ötekisinde ise gazap ateşini yaktık. Eğer senin Bahçe'de kalmaya müsaade etseydik, Şiddet sıfatımız tatmin olmazdı. Öyleyse terket burayı ve keder külhanına ve uzaklık potasına in. Senin kalbinde gizli tortuları, yapaylıkları, şeytanlıkları ve ilhamları sonra açığa çıkaracağız (Chittick 2016:94).”

²¹⁰“Hz.Adem'i büyük kılan şey, Emanet'in yükünü taşımış olması olgusudur. Sem'ânî'ye göre Emanet, Allâh sevgisidir. Aşkın esrarını yalnız Âdem biliyordu; çünkü onun varoluşunun altında yatan sebep aşktı. Âdem, ayrılık acısını ve şiddetini tadıncaya kadar aşkının uslanmayacağını ve güç kazanamayacağını biliyordu. Bu yüzden yasak meyveyi yedi (Chittick 2016:98).”



Şekil 5.12. Nizâmî, Dihlevî ve Hâtîfî'nin tematik döngüsü.



Şekil 5.13. Nevâyî ve Fuzûlî'nin Tematik Döngüsü

5.3.3.3. Köle âşık: Mecnûn

*Mende Mecnûn'dan füzûn âşıklık isti'dâdı var
Âşık-ı sâdık menem Mecnûn'un ancak adı var
(Fuzûlî)*

*Aşk devrânı bana tapşırđı Mecnûn nevbetin
Hâli olmaz nakş-ı erbâb-ı vefâdan bu bisât
(Fuzûlî)*

*Ey Fuzûlî dura benden alâ ta'lîm-i vefâ
Nâ-geh er merkâd-i Mecnûn'a düşerse güzêrim
(Fuzûlî)*

Fuzûlî'nin ideolojik düzlemdeki farklılıklarından bir diğeri ise köle ve sadık âşık tiplemesini tüm metin boyunca kararlı olarak kullanmasıdır. Bu durumu en iyi gösteren örnek ise Mecnûn'un üzüntü dolu geçirdiğı bir gecenin anlatıldığı bölümde yer almaktadır. Burada klişeleşmiş bir gökyüzü tasvirinden²¹¹ sonra sabah vakti Leylâ'dan haber alan Mecnûn'un tavrı ve Leylâ ile olan mektuplaşmaları anlatılmıştır: Zor ve elemli geçen gecenin sabahında Mecnûn kanlı gözlerle dağdan manzaraya bakarken Zeyd ortaya çıkar ve Leylâ'dan Mecnûn'a biraz sitemli bir mesaj iletir. Leylâ, mesajda Mecnûn'un ne hâlde olduğunu bilmediğini, kendi hâlini ise anlatamadığını belirtir; anlatırsa da başkasına âşık olduğu açığa çıkacağı için zor durumda kalacağını vurgular.

Fuzûlî'de bu bölüm, Nizâmî'ye göre daha kapalı ve kısadır. Fuzûlî, on altı beyitlik anlatıyı altı beyitte özetlemiştir. Nizâmî'de Leylâ'nın halini anlatamamasından dert yanması, 2759-2773 beyitleri arasındayken, Fuzûlî'de 2362-2367 arasında anlatılmış ve Nizâmî'deki detaylara yer verilmemiştir. Fuzûlî'de Leylâ, aynı zamanda Mecnûn'un ona kendi hâlinen haber vermemesinden şikâyet ettikten sonra Leylâ'nın ağzından onun hislerini destekleyecek bir gazel aktarılmıştır. Söz konusu farklılık Nizâmî'nin anlatısında olayların aktarımı ve karakterlerin karşı karşıya kaldıkları zorlukları anlatma çabasına bir öncelik verildiğini, Fuzûlî'de ise karşılaşılan zorlukların yarattığı duygu durumlarını aktarmanın tercih edildiğini

²¹¹ Bu bölüm Dihlevî'de yer almamaktadır. Ancak bunun yerine gökyüzü tasvirlerinin yapıldığı bölümün işlevine yakın bir anlatı parçası kullanılmıştır. Temmuz sıcağının tarif edilmesi, Mecnûn'un köpekle konuşması, Leylâ'nın kâbuslar gördüğü gecenin sabahında devesine atlayıp Mecnûn'u bulmaya gitmesi ve onunla konuşup işret etmesinin anlatıldığı bölümler yine iki âşığın buluşmasını doğa üstü olaylarla ilişkilendirmektedir (Dihlevî 1974:179). Nevâî'de ise Mecnûn, Nevfel'in kızı ile Leylâ da İbn Selâm ile evlendirilmiştir. Bu olaya istinaden Leylâ, mektup yazmış ve durumdan şikâyet etmiştir. Mecnûn da kendi yaptıklarını bana töhmet ediyorsun diyerek cevaplamıştır. Mektuplarda Nizâmî'deki gibi bir işlev bulunmamaktadır.

göstermektedir.²¹² Fuzûlî'nin metninde psiko-anlatı ile yapılan özetleme tekniği, anlatıcının bu amacını gerçekleştirmek için kullanılmıştır.

Ayrıca Nizâmî, mektuplaşma olayları için iki ayrı başlık kullanmış ve “Leylâ'nın Mektubunun İçeriği” başlığında Leylâ'nın Mecnûn'u çok merak ettiğini anlatmıştır. Fuzûlî ise hem bu mektubun içeriğini hem de bundan önceki bölümü oldukça kısa bir özet olarak vermiş ve bir “tamâmî-i sühan” bölümü daha açmıştır. Söz konusu bölümde Mecnûn'un Leylâ'nın haberini aldıktan sonra mutluluktan ucnmasını ve ona iletmesi için Zeyd'e söylediklerini aktarmıştır. Mecnûn, burada Leylâ'nın idrakine ve vefalı olmasına çok sevinmiştir. Bölüm sonunda da “sözlerinde doğruysan bu ayrılığa bir son verelim, İbn Selam engelse bize, onu da ortadan kaldırayım, bahtını siyah edeyim ve kavuşalım” dediği belirtilmiştir. Nizâmî'de böyle bir teklif yoktur. Bunun yerine Mecnûn, Leylâ'dan gelen mektuba çok sevinmiş ve bir cevap yazmak istemiştir. Ancak mektupta bir çelişki dikkati çekmektedir.

Mektup, Mecnûn Leylâ'yı sevdiği hâlde onun başkası ile evlenmesi nedeniyle Leylâ'ya sitemlerle doludur.²¹³ Mecnûn, Leylâ'nın mektubunda “incim delinmedi, senin için kendimi korudum. Ben seni seviyorum.” ifadelerini duymamış gibi davranmıştır. Burada anlatıcı devreye girmiş ve Mecnûn'un mektubunun sonunda söylediklerini karakterin çılgınlığının artmasına, Leylâ'yı çok sevmesine ve kıskançlığına bağlamıştır. Bu yorum, mektuptaki azarlayıcı ve sitem dolu tavrın

²¹² Şâhidî de burada Nizâmî'yi hem bölümlendirmede hem de detaylarda takip etmiştir. Ayrıca gök cisimleri bölümünden sonra Fuzûlî'nin İbn Selâm'ın ölümünü aktarması Nizâmî ve Şâhidî'de dayısı ve annesi ile yapılan monologların verilmesi anlatıların bakış açılarındaki farkı gösteren önemli bir tasarruftur. Hamdî de Nizâmî'yi takip etmiş ve çeviriler yapmıştır. Ayrıca Nizâmî'deki gibi kâse kırma olayını anlatmış ve bu olayı Mecnûn'un ağzından şerh ettirerek sevgiliden gelen “kesreti bırak” mesajı olarak değerlendirmiştir. Şâhidî gibi dayı ve anne bölümleri de eklenmiş ve Nizâmî'nin olay örgüsüne bağlılık devam etmiştir.

²¹³ Dihlevî, mektuplaşmayı farklı bir şekilde kullanmıştır. Tüm metin boyunca Nizâmî'nin şablonunu ters yüzünden kullanmaya çalıştığı için metinde Leylâ değil, Mecnûn evlenmiştir ve bu olay sonucunda sitem mektubu Leylâ'dan Mecnûn'a gelmiştir. Mecnûn'un cevap mektubunda da karısına ilgi duymadığı, el sürmediği ve anne babasının hatırı için onunla evlendiği yazılmıştır. Ancak burada uzun mektupların getirdiği monologlar anlatı tekniği açısından zayıflık yaratmaktadır. Monologların bu kadar uzaması, karakterin duygularını aktarmada karmaşaya ve takip edilemezliğe neden olmuştur. Dihlevî, Hâkânî'yi örnek aldığı için güçlü beyitler ve benzetmeler kullansa da okurun anlatıya dair ilgisi sürekli dağılmakta ve öykü takip edilemez düzeye gelmektedir. Bu bağlamda Nizâmî ve Fuzûlî'de yer alan Mecnûn'un yaprakten Leylâ'yı kazınması olayı araya giren bir anekdot gibi görünse ve arka arkaya dizilmiş olay görüntüsü yapsa da işlevi oldukça önemli hâlde gelmektedir. Buradaki monologlarda karakterlerin ağzından aktarılmaya çalışılan durum birkaç beyitle ve tek bir hamlede verilebilmektedir. Böylece bu anlatı araçlarının klasik yöntem tarafından bir işleve yönelik geliştirildiği ve kullanıldığını belirtmek önem arz etmektedir. Zira Dihlevî'de Mecnûn'un mektubu 99 beyit uzunluğundadır. Böyle bir anlatım tarzı nedeniyle karakterin söyledikleri akılda yer edememekte ve uzadıkça anlatı bulanıklaşmaktadır. Söz konusu belirsizliğin duygu durumunu aktarmada işlevsel olma özelliği de bu dağınıklık nedeniyle zayıflamıştır.

oluşturduğu çelişkiyi ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır. Ayrıca yapılan hamle, karakterin çılgınlığının daha net biçimde vurgulanmasına da yardımcı olmuştur.

Mektuplaşmalarda her iki anlatının bakış açılarının ideolojik düzlemindeki farklılık tam da burada ortaya çıkmaktadır. Nizâmî'nin anlatısındaki bakış açısı ile Mecnûn, daha kibirli ve keskin tavırlı olarak gösterilirken, Fuzûlî'nin anlatısında tüm metinde olduğu gibi sadık ve yolundan dönmez bir köle olarak tasvir edilmiştir. Ayrıca Nizâmî'deki bakış açısında karakterin sözlerindeki çelişkilerin gösterilmesi aşkın çılgınlık yönünü ön plana çıkartmıştır. Fuzûlî'de ise her şeyi kabul eden ve sevgili yolunda köle olan âşğın hareketleri vurgulanmıştır ve aşkın kendinden vazgeçmeden söz konusu olamayacağı fikri bu tema ile ilişkilendirilmiştir. Anlatıcının bakış açısı burada değiştirilen bölümlendirme ile de netleştirilmiş ve okurun dikkatini çekecek şekilde tüm metin boyunca tutarlı olarak vurgulanmıştır.²¹⁴

5.3.3.4. Kendini kaybetme ve sevgiliyi reddetme

*Nâka Leylî mahmilin çekmiş beyâban seyrine
Eyle Mecnûn'ı bu hâlelden haber-dâr ey ceres
(Fuzûlî)*

5.3.3.4.1. Klişenin dönüşümü: Nizâmî ve Fuzûlî

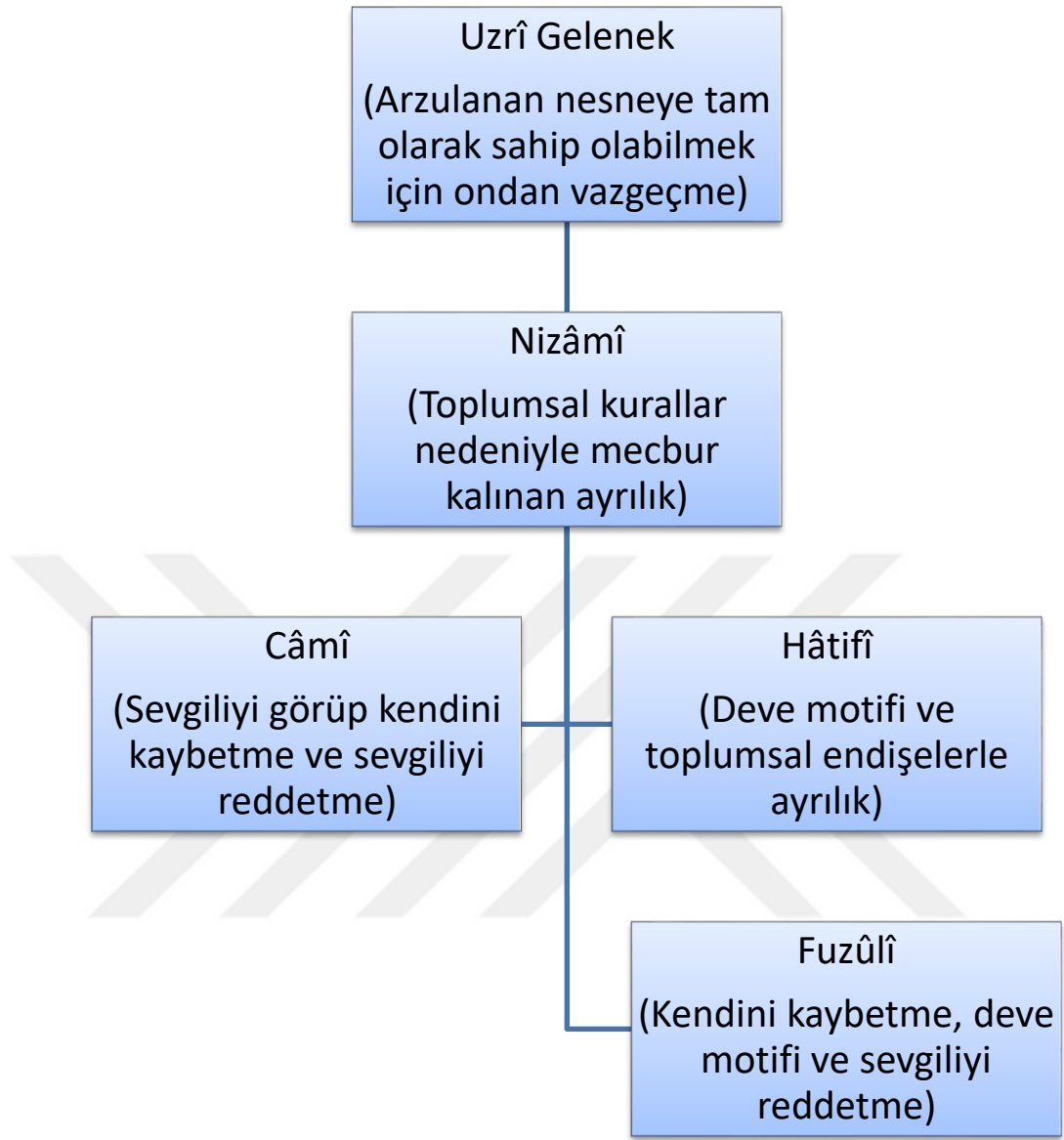
Âşğın sevgili ile karşılaşınca kendini kaybederek bayılması (aşkın olan bir şey karşısında hayrete düşerek bilinci kaybetme) ve sevgili ile kavuşma imkânlarının sürekli geçirtilmesi Uzrî gelenekte bulunmaktadır. Daha önce de değinildiği üzere öykünün ilerlemesi ve şiir üretimine olanak tanıyan acının devamı için gerekli olan bu ayrılığın bir işlevi daha vardır: Arzulanan nesneyi fiziksel anlamda yok sayarak ona sürekli sahip olunabileceğinin düşünülmesi (Alharthi 2021:155).

Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde de bu yapı ve klişe ödünç alınmıştır. Fakat her yeniden yazımda artı anlamlar eklenerek aktarılan bu olay, anlatıcılar tarafından tekrar yorumlanmıştır. Böylece metinlerin ideolojik düzlemlerinin farklılığı nedeniyle her öyküde kavuşma anları kısa sürmüş ve farklı nedenlerle iki sevgili tekrar ayrılmak durumunda kalmışlardır. Öykünün sonunda da özlem içinde can vermişlerdir.

Fuzûlî'nin metninde yer alan ve deve motifinin kullanıldığı bölüm de Uzrî gelenekten itibaren takip edilen bu klişe yapının bir çeşitlemesidir. Mecnûn burada

²¹⁴ Câmî'nin metninde de Fuzûlî'nin Mecnûn'una benzer bir Mecnûn tipi vardır. Ancak Fuzûlî'nin farklılaştığı nokta bu tavrı tüm metne yayması ve bir tutarlılık oluşturacak şekilde kullanmasıdır.

da Leylâ ile ölümlerinden önce son kez buluşmakta ve onunla kavuşmayı reddetmektedir. Mecnûn'un daha sonra Leylâ'nın mezarına kapanarak can vermesi ile sonlanan bir öyküde anlamsız duran bu eylem, anlatıcı tarafından açıklanarak okurda oluşabilecek olumsuz etkiler önlenmeye çalışılmıştır. Bu durum söz konusu bölümde geleneğin, anlatıcının ve karakterin bakış açıları arasındaki uyumsuzlukları görebilmek açısından da önem arz etmektedir. Fakat Fuzûlî'nin bu bölümdeki tasarruflarını değerlendirmek için daha önceki yazarlardan yaptığı alıntıları ve dönüştürdüğü temaları birlikte ele almak gereklidir. Fuzûlî, deve motifi ile işlediği son buluşma anlatısında Nizâmî, Câmî ve Hâtîfî'den faydalanmış ve bunları metninin ideolojik düzlemine uygun biçimde birbirine eklemlenmiştir. Metinler arasındaki ilişki ise aşağıdaki şekil ile özetlenebilir.



Şekil 5.14. Sevgiliden vazgeçme temasının dönüşümü.

Şekilde de görüldüğü üzere Nizâmî, buluşma imkânları bulmalarına rağmen iki aşığın kavuşamaması geleneğini devam ettirmiştir. Fakat anlatıcı, yaptığı açıklama ile Uzrî gelenekten ayrılmış ve meseleyi toplumsal kurallar ile ilişkilendirmiştir. Çadırının önüne gelen Mecnûn’a koşan Leylâ sevgilisine on adım kala durmuştur.

“Z’ân-sû-ter yâr-i hod be-deh gâm
Ârâm girift ü reft ez-ârâm
Fermûd be-pîr ki ey cüvân-merd
Z’în bîş merâ ne-mând nâverd
Z’în-gûne ki şem’ mî-fürûzem
Ger pîşterek revem be-sûzem
Z’în bîş kadem zenem helâkest

Der-mezheb-i ‘ışk ‘aybnâkest²¹⁵ (Nizâmî 2013:B.3174-3177)”

Nizâmî’nin anlatısında âşıklar, İbn Selâm’ın ölümünden önce Leylâ’nın haber yollaması ile buluşmuşlardır. Evli birisinin dışarıda başkası ile buluşmasının okurda yaratacağı ret duygusunu engellemek için ise Nizâmî, Leylâ’ya yukarıdaki açıklamayı yaptırmıştır.

Bu bölümde her iki âşık da imkânları olduğu hâlde bulundukları yeri ve toplumu terk etmemiş, kaderlerine razı olarak yaşadıkları hayatı devam ettirmişlerdir. Fakat öykünün sonunda Leylâ’nın Mecnûn diyerek can vermesi ve Mecnûn’un da sevgilisinin mezarına kapanarak ölmesi bu bölümde anlatılanlar ile çelişmektedir. Ortaya çıkan uyumsuzluk ise burada öne çıkanın geleneğe ait bakış açısının; son bölümde ise karakterlerin bakış açısının hâkim olmasından kaynaklanmaktadır. Böylece anlamsız ve çelişen bir durum gibi görünen bu klişe yapı metnin bütünlüğü içinde bir anlam üretmiştir. Oluşan anlam sayesinde iki âşığın eylemlerinin lirik etkisi artmış ve eylemlerin içerdiği dünya görüşünün altı çizilerek vurgulanabilmektedir.

Fuzûlî’de ise kavuşmaya engel olan etik veya ahlaki bir kaygı değildir. Mecnûn, kendi iradesi ile Leylâ’yı reddetmiştir. Ayrıca Fuzûlî, Nizâmî’de olduğu gibi buluşmayı etik açıdan onaylatmak için açıklama yapma ihtiyacı da hissetmemiştir. Bunun birinci nedeni Fuzûlî’nin Leylâ ve Mecnûn’u İbn Selâm’ın ölümünden sonra buluşturması; ikinci nedeni ise bölümde anlatılmak istenen şeyin farklı olmasıdır. Nitekim iki metin arasındaki ideolojik düzleme dair farklılık aynı bölümde bahsedilen bilincini kaybetme temasında ve Fuzûlî’nin kullandığı başlıklandırma tercihlerinde de tespit edilebilmektedir.

Nizâmî’de daha önceki bölümlerde anlatılan buluşma anında da izlerini bulabildiğimiz âşığın kendini kaybetmesi ve hayret hâlinde bulunmasına ilişkin izler Mecnûn’un söylediği belirtilen gazelde bulunsa da Nizâmî’nin gazelindeki asıl vurgu bilincin yitirilmesi ve buna zıt olarak kendiliğin bulunması ile ilişkili değildir. Fuzûlî’nin yukarıdaki tercihlerinin bilinçli olarak yapılan bir sınırlandırma olduğunun göstergesi de bu gazelde tespit edilebilmektedir.²¹⁶

²¹⁵ “O yana, sevgilisinin olduğu yere doğru on adım daha atmış ve sakinleşmiş ama yerinde duramamış. Yaşlı adama demiş ki: Ey civanmert bundan sonraki yolu gitmeye bende takat kalmadı. Öyle bir mumun ışığından aydınlanıyorum ki eğer daha ileri gidersem yanarım. Buradan ileriye adım atarsam helâk olurum. Bu ise aşk mezhebinde ayıptır.”

²¹⁶ Gazellerin karakterlerin söylemine ait olması nedeniyle monolog ve psiko-anlatı münavebesi ilişkisi içinde de değerlendirilebilecek yukarıdaki bölümü burada sunmayı tercih ettik. Nitekim

“Âyâ tû kocâ vü mâ kocâyîm

Tû z’ân-i kiîy ü mâ turâyîm²¹⁷ (Nizâmî 2013:B.3188)”

“Eyle sermestem ki idrâk itmezem dünyâ nedür

Men kimem sâkî olan kimdür mey-i şahbâ nedür (Fuzûlî 1955:B.2657)”

Nizâmî’nin gazelinde Mecnûn, sevgilinin ve kendisinin nerede olduğunu bilmediğini ifade eden bir beyitle başlamış ve çektiği acıları sıralayarak sevgiliye kavuşmayı hayal etmiştir. Fuzûlî’de de bu gazelin ilk beyitini çağrıştıracak bir matla ile başlayan gazel yer almaktadır. Fakat bir şeylerin farkında olmama durumu Nizâmî’de devamlılık arz etmezken Fuzûlî, tüm gazeli bu duygu üzerine kurmuştur. Gazelin tam da Mecnûn ve Leylâ’nın buluşmaları esnasında söylenmesi iki metin arasındaki farklılaşmaya ilişkin dikkate değer bir örnektir.

Buluşmadan sonra kullanılan başlıkları değerlendirmek de faydalı olacaktır. Fuzûlî tarafından detaylandırılarak anlatılan bu bölümde kullanılan başlıklar, buluşma olayının, karakterin içsel gelişimi ve manevi mertebesinin yüksekliğini göstermek amacıyla oluşturulduğuna işaret etmektedir. Nitekim Leylâ’nın duası sonucu devesinin onu Mecnûn’a ulaştırmasından sonra karşılaşan iki karakter birbirlerini tanımazlar. Burada geçen konuşmalardan sonra Mecnûn, Leylâ’yı reddeder ve ikisi yine kendi yollarına dönerler. Tam bu aşamada anlatıcı sözü tamamen alır ve “Bu Mecnûn’un nihâyet-i hayretidür ve Leylî’den istîğnâ vü gafletidür” ve “Bu Mecnûn’un mi’râc-ı fezâ’ilidür ve beyân-ı mertebe-i hüsn-i hasâ’ilidür” başlıkları ile buluşmadaki olayları yorumlamaya çalışır. Bu hamle Nizâmî’nin metninde olduğu gibi anlatıcı ve karakterlerin bakış açılarındaki uyumsuzluğu azaltmak için yapılmıştır. Ne var ki aynı anlatıcı hamlesi sonucu oluşan uyumsuzlukta Nizâmî’de sosyal kurallar ön plana çıkarken, Fuzûlî’de karakterin gelişimi ve varlık sorunsalı ön plandandır.

“Bilmişdi cihānuñ i ‘tibārın

Yoñ yirine saymış idi varın (Fuzûlî 1955: B.2794)”

Yukarıdaki beyitte olduğu gibi yorumlarla Mecnûn’un durumunu aktaran anlatıcı, yorumlarından hemen sonra “Biz cihān ma‘müresin ma‘nîde vîrân bilmişüz / Âfiyet

münavebenin asıl işlevi anlatıcı-gelenek-karakter bakış açılarının ideolojik düzleminde temellenmiştir. Ayrıca Uspensky’nin de belirttiği gibi bu düzlemleri kesin çizgilerle birbirinden ayırmak mümkün değildir. İleride de örnekleri görüleceği üzere düzlemler birbirleri ile sıkça iç içe girmektedir.

²¹⁷ “Acaba sen neredesin? Biz neredeyiz? Biz seninleyiz ama sen kimlerinsin?”

gencin bu vîrân içre pinhân bilmişüz” beyiti ile başlayan ve dünyanın ne olduğu hakkında çeşitli varsayımlarda bulunan gazeli Mecnûn’un dilinden aktarmıştır. Böylece Fuzûlî, Câmi ve Hâtifi’den de yararlanarak bölümün ideolojik düzlemini farklı bir noktaya kaydırmıştır. Bölüm sonunda anlatıcı tarafından yapılan açıklamalar da bu amacın altını çizmeyi amaçlamaktadır.

Ayrıca Fuzûlî, bölüm içinde kullandığı Hâtifi ve Câmi’yi de Nizâmî’de yaptığı gibi dönüştürmüştür. Öyküde önemli bir dönüm noktası olan son buluşma ve Leylâ’yı reddetme bölümünü anlamak için Fuzûlî’nin bu bölümdeki tasarruflarının Câmi ve Hâtifi ile olan ilişkisini de değerlendirmek gereklidir.

5.3.3.4.2. Klişeye artı anlamın eklenmesi: Câmi, Hâtifi ve Fuzûlî

Kahramanların ölümlerinden önce son kez buluşmaları özellikle Câmi’nin metninde önemli bir konuma sahiptir. Burada da Mecnûn’un Leylâ’yı tanıyamayacak kadar bilincini kaybetmiş olması konu edilmiştir (Câmi 1958:889). Hâtifi’nin buluşmayı deve motifi ile işlemesi ise Câmi’den farklı bir tasarruf olarak değerlendirilmelidir. Câmi buluşmayı Temmuz sıcağında yaptırırken, Hâtifi, kış mevsiminde gerçekleştiğini anlatmıştır.

Fuzûlî ise Hâtifi’nin Câmi’den dönüştürdüğü bu bölümdeki mevsimsel mitolojik unsurları çıkartarak farklı bir anlatı oluşturmuştur. Zira Câmi’de de sevgiliyi tanımama ve tanıdıktan sonra reddetme söz konusu iken, Hâtifi bunu tercih etmemiştir. Fuzûlî ise Câmi’deki reddetme olayını öyküye tekrar dâhil etmiştir. Bununla birlikte Câmi’nin yaptığı gibi mecazî aşktan hakikî aşka geçişi tek bir tema olarak kullanmamıştır.

Câmi’de Mecnûn önce ölmektedir ve tüm mesnevilerde ortak olarak işlenen Leylâ’nın arkasından ağlayıp feryat etmesi anlatılmamıştır. Bu durum Nizâmî’de yer alan ve yukarıda değinilen çelişkinin Câmi’yi rahatsız ettiğini göstermektedir. Nitekim asıl amacı mecazdan hakikate geçişi göstermek olan bir anlatıcı, hakikate ulaştıktan sonra tekrar mecazî olan nesne için ağlayan bir kahramanın meydana getireceği çelişkiden uzak durmak isteyecektir.

Fuzûlî’de ise Nizâmî’de oluşan çelişki devam ettirilmiştir. Ancak yukarıda belirtildiği gibi olayın yorumu farklı bir açıdan yapılmıştır. Bu farklılığın ilk işareti ise Hâtifi’den çeviriler yapılan göç bölümünde yer almaktadır.

Hâtîfî	Fuzûlî
“Nevmîd be-sân bî-naşîbân Reh pîş girift çün ğarîbân K’ez tâlî’-i sa’d ve baht-ı firûz Der-şâm güzeste-i hemân rûz Leylî çü mehî firâz-ı maḥmil Mî-reft zi-menzîlî be-menzil Târîk-i şebî vü sârbân dūr Üftâd şütr zi-kârvân dūr ²¹⁸ (Hâtîfî 2016:B1807-1810)”	“Nâ-gâh giderken oldu bi-hûş Muṭlak özin eyledi ferâmûş Bî-hûşluğında düşdi ol nūr Hem-râhı olan gürûhdan dūr Ol nev’ idi zulmet-i şeb-i târ Kim olmadı sârbân ḥaberdâr (Fuzûlî 1955:B.2559-2561)”

Tablo 5.1. Hâtîfî ve Fuzûlî’de Leylâ’nın devesinin yolunu kaybetmesi

Hâtîfî’nin metninde deve, Leylâ’yı Mecnûn’a götürmüş ve Mecnûn tanınmaz halde olduğu için Leylâ, sevgilisini tanıyamayarak kim olduğunu sormuştur. Mecnûn da ilk başta Leylâ’yı tanıyamamış ama Leylâ ismini duyunca düşüp bayılmıştır. Daha sonra sohbet etmeye başlamışlar, Leylâ, Mecnûn’un hüznü sözlerine “yanındayım işte niye ağlıyorsun” sözleri ile karşılık vermiş, Mecnûn da “şehir kapısı kapatılır elin ağzının kapısı kapatılmaz sen kabilenin yanına dön” diyerek cevap vermiş ve Leylâ’dan uzaklaşmıştır.

“Dervâze-i şeh-râ tevân best

Net’vân dehân-ı muḥâlifân best²¹⁹ (Hâtîfî 2016:B.1850)”

Hâtîfî’nin Câmî’den aldığı reddetme bölümüne deve motifini eklemesi ise bölümün başlangıcındaki mitolojik işaretlerle²²⁰ ilişki kurmaya imkân vermektedir.²²¹ Ancak

²¹⁸ “Nasipsiz ve garip kimseler gibi ümitsizce yol aldı. Kutlu talihi ve aydın bahtı ile gece sanki gündüz olmuştu. Leylâ mahmilin üstünde sanki bir aydı. Menzilden menzile dolaşmaktaydı ki gecenin karanlığında deve kervancıdan uzak düşünce kervandan da ayrı kaldı.”

²¹⁹ “Şehrin kapısı kapatılır ama kötü kimselerin ağzı kapatılmaz.”

²²⁰ Anlatılanların rüya hissi vermesi ve bir rastlantı sonucu Leylâ’yı Mecnûn’a götüren vasitanın da deve olması dikkat çekicidir. Devenin çölde temel ulaşım vasıtası olmasının yanında mitolojik anlatılardan dolayı kazandığı sembolik anlamlar da bu bağlamda önem arz etmektedir. Zira Fuzûlî, aşıkların buluşmasından sonra “Bu Mecnûn’un mi’râc-ı fezâ’ilidür ve beyân-ı mertebe-i hüsn-i hasâ’ilidür” başlığını açarak, Mecnûn’un Leylâ’dan yüz çevirmesinin nedenlerini ve eriştiği mertebeyi anlatmayı amaçlamıştır. Kanatlı deve motiflerinin ve feleğin devesi olarak (şütür-i çarh) kullanılan klişelerin yaygınlığını da düşündüğümüzde bir karakterin ruhsal miracını anlatmadan hemen önce bu olaya uygun sembolizmden faydalanılması oldukça anlamlıdır. [Devenin gökssel cisimlerle, miraç olayı ve Burak ile ilişkisine dair daha detaylı bilgi için, bkz. Kılıç, M. (2018). Klasik Türk Şiirinde Şütür-i Çarh ile Avesta’ya Yolculuk. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, TEBDİZ Özel Sayısı, 172-186.]

Fuzûlî bu detayları işlemememiş, mitolojik unsurların vurgusunu zayıflatmış ve reddetme olayını daha farklı bir açıdan ele almıştır.

Hâtîfî	Fuzûlî
“Mî-geşt be-gerd ân beyâbân Der-cüsten-i rehberî şitâbân Mî-rând cemâze râh ü bî-râh Mecnûn zi-każâ nûmûd nâ-gâh Leylî çü zi-dûr rûy-ı ũ dîd Ġamgîn ü melûl bûd ħandîd Ân mâh cemâze rând pîşeş Zed na‘ra vü ħvând pîş-i ħvîşeş K‘ez menzil-i ħod sūrâġ pürsid Ân fâĥte râh-ı bâġ pürsid Mecnûn şûde bûd ân çünân zâr K‘û-râ ne-şinâĥt ân vefâdâr Vey-râ ne-şinâĥt nîz Mecnûn Ez-bes şûde bûd ħüsneş efzûn Ġüfteş Leylî ki ez-kücâyî Der-hem şûde ĩn-çünîn çerâyî Ey şîfte-ĥâl çîst nâmet Nisbet be-ki mî-şevved tamâmet Ân ‘âşık-ı zâr-ı nâ-şekîbâ Ġüft ey bût-i nâzenîn-zîbâ Nâmem Kaysest ü geşte	“Düşdi güzer ol semen-‘izâra Mecnûn-ı ĥazîn olan diyâra Her yan nigerân gezerdi ol mâh Bir şahş-ı ĥazîn görindi nâ-gâh Şormaġa ‘alâme-i menâzil Ol şahş-ı ĥazîne ol mâ’il Luĥf ile tekellûm itdi âġâz Kimsen deyûben yetürdi âvâz Baş kaldurup ol eşîr-i mahzûn Dönderdi aña cevâbı ki Mecnûn (Fuzûlî 1955:B.2570-2574)”

²²¹ Hâtîfî, iki aşığın buluşmasından hemen önce Mecnûn’un bir ağacı kesilmekten kurtarmasını anlatmıştır. Burada dikkati çeken nokta ise uzun bir kış tasvirinin yapılmasından sonra ağacın kurtarılması ve Mecnûn’un bu aşamada çıplak ayakla buzlarda yürümesidir. Mecnun, ağacı kurtardıktan sonra ona hitap ederek ağlayıp, sızlanmıştır. Daha sonra ise gecenin gündüze dönmesi ve talihin dönmesi ile ilgili bir beyit aktarılmış, Leylâ’nın gece gündüz kendi kabilesi ile deve üstünde seyrettiği anlatılmaya başlanmış ve bir gün devesinin kervandan uzak düştüğü anlatılarak yukarıdaki buluşma anlatılmıştır.

eknûn Ez-şiftegî-i ‘aşk Mecnûn ²²² (Hâtifi 2016:B.1816-1826)”	

Tablo 5.2. Hâtifi ve Fuzûlî’de Mecnûn ve Leylâ’nın çölde karşılaşması.

Fuzûlî, yukarıdaki parçayı da kullanmıştır ancak, isim sorma olayından sonra mesele tamamen farklı şekilde ilerlemiştir. Mecnûn, Hâtifi’de sadece başkalarının diline düşmeyelim diyerek yoluna gidiyorken, Fuzûlî’de tüm metnin ana fikri burada tekrar doruk noktasına ulaştırılmış, gazellerle duygu durumları aktarılmış ve Leylâ artık ona ihtiyaç duyulmadığı için reddedilmiştir. Hatta Mecnûn, Leylâ’ya aşk duyduğu zamanları çocukluk gafleti olarak değerlendirmiştir. Ayrıca Hâtifi’de anlatıcı karşılaşmayı uzun bir bilgi akışı ile aktarırken Fuzûlî’nin anlatıcısı Hâtifi’deki bu bölümü özetleme tekniği ile sunmuştur. Karakterlerin konuşmalarına daha fazla yer vermesi de burada anlatılan olayların değil, karakterlerin ifade ettiği konuların bölüm içeriği için daha fazla önem arz ettiğini göstermektedir.

Leylâ’yı reddetmeyle sonuçlanan bu bölüm, Uzrî aşk hikâyelerinde de bir klişe olarak yer almaktadır. Alharthi de Mecnûn’un çölde gezerken Leylâ’yı gördüğünde “senin hayâlin beni baştan sona ele geçirdi. Git buradan! Sana ihtiyacım yok.” sözleriyle çıkışmasının sufilerce hemen ve kolayca benimsendiğinin altını çizmektedir. Bununla birlikte Uzrî gelenekte mistik bir tavırdan çok, arzulanan nesneyi ortadan kaldırarak ona sürekli sahip olma isteği mevcuttur (Alharthi 2021:155).

Bu noktada Alharthi’nin bölüm sonunda “Leylâ’nın fiziksel yokluğu onun her yerdeliği için gerekli bir koşul mudur?” sorusunu tartışması önemli bir problematiğe dikkat çekmektedir. Mecnûn, sadece Leylâ’nın hayali ile yetinse de onunla iletişim hâlinde ve Leylâ’yı reddettiğinde aslında zaten her yerde ve her anda olan Leylâ’nın varlığı Mecnûn’u ele geçirmiş durumdadır. Leylâ’nın fiziksel varlığını kabul ederse bu her yerdelik ve her andalık yok olacaktır. Çünkü hem maddi varlığı yok olmaya mahkûm olan Leylâ, anlatı sonunda veya gerçek hayatta ölecek hem de

²²² “Telaş içinde rehberini ararken o çölde dönüp dolaşıyordu. Her fırsatta deveyi sürüyordu ki birden tesadüfen Mecnûn göründü. Leylâ uzaktan onun yüzünü görünce gamlı ve usanmışken birden mutlu oldu. O ay gibi güzel devesini Mecnûn’un yanına sürdü. Bir yandan da uzaktan bağırarak yanına çağırdı. Kaybettiği yolun izini sordu. O kumru gibi güzel, bahçeye giden yolu sordu. Mecnûn, öyle perişan hâldeydi ki o vefalı güzel onu tanımadı. Leylâ’nın güzelliği daha da artmıştı. Bu yüzden Mecnûn da onu tanımadı. Leylâ dedi ki: ‘Nerelisin? Niçin böyle yıkılmış hâldesin? Ey düşkün hâlli kişi adın nedir? Kimin için tükettin kendini?’ O tahammülü kalmamış perişan âşık da dedi ki: ‘Ey narin ve süslü güzel, adım Kays’tır. Fakat şimdi aşkın düşkünlüğünden Mecnûn’a dönmüştür.’”

kavuşma acıyı sonlandıracağı için şiir üretimine bir son verecektir (Alharthi 2021:164). Bu bağlamda Mecnûn'un Leyla'yı reddetmesi meselesinin arzulan nesneye sonsuza kadar ulaşmanın tek yolunun, "onu yok etmek (maddi anlamda onu reddetmek, ama manevi açıdan onda yok olmak)" ile mümkün olduğu paradoksu üzerine kurulu olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu durumu varlık açısından, bilgi teorisi açısından, yalnızca gerçekten iki âşık (profane) arasındaki ilişkide tam anlamıyla bir sahip olmanın mümkün olmaması meselesi yönünden de ele almak mümkündür.

Hikâyenin paradoksal biçimi bu sorunsallara göre bir bağlam oluşturmaya izin vermektedir. Hangi bağlama göre yorumlanacağı ise okuyarak veya metni yazarak yeniden üreten ve yorumlayanlara göre değişkenlik gösterebilmektedir. İbn Arabî, Gazzâlî gibi isimler bunu güzelin vizyonu olarak yorumlamış veya sembolik anlamlarla bağlamsal ilişki kurmuşlardır. İbn Cevzî, Kur'ân'ın itidalinden uzak ve insanları yanlış yola sürükleyen bir aşırılık olarak değerlendirmiştir. Yirminci yüzyılın başında ise daha çok romantik bir aşktan veya mecâzdan hakikate geçişten bahsedilmiştir. Metnin yapısı tüm bu yorumlara izin vermektedir ancak, sadece Fuzûlî'nin metnine ve oradaki işaretlere bakarsak Fuzuli'nin bağlamının da ontolojik temele dayandığını görebiliriz. Bunun en önemli işareti de ilk bölümde aşk hakkındaki farklı yaklaşımı (bkz. Aşk ve Varlığa Gelmek), burada Uzrî gelenekten gelen klişe yapıyı Nizâmî, Câmi ve Hâtifi'yi kullanarak dönüştürürken yaptığı tercihler ve metnin sonunda yer alan hâtimedede (bkz. Ölüm Hakkında Düşünceler) ifade ettikleridir.

5.3.3.5. Doğa, delilik ve aşk

Aklın yerine sezginin tercih edilmesi, şehrin ve medeni hayatın yerine doğaya dönüş ikiliğini de kendiliğinden gündeme getirir. Nizâmî ile birlikte bu ikilik öyküde önemli bir temel çatışma olarak kullanılmıştır. Diğer yeniden yazımlarda da bu tema genellikle Mecnûn'un dayısı Selîm-i Âmirî'nin yeğeni ile olan ilişkisi anlatılarak devam ettirilmiştir.²²³ Fakat Fuzûlî, delilik ve doğaya dönüş anlatısını vurgulayarak işlemeyi tercih etmemiştir. Bu durum metnin genel ideolojik düzlemi ile ilişkilidir. Bu tercihin metinde nasıl tezahür ettiğini ise iki örnek üzerinden göstermek

²²³ Selîm-i Âmirî bölümünü Câmi de kullanmıştır ancak, doğa ile bütünleşme temasını devam ettirmemiştir. Anne ve babasının ölümüne dahi üzülmeyen, Leylâ olmadıktan sonra anne ve babasının sağ veya ölü olmasının anlamının olmadığını belirten bir Mecnûn karakteri oluşturmuştur. Şâhidî ve Hamdî ise Nizâmî'yi takip etmişlerdir.

mümkündür. İlk örnek Mecnûn'un dayısı Selîm-i Âmirî ve annesi ile olan konuşmalarıdır.

Hiç şüphesiz anlatıcının bakış açısını, anlatıda gösterilenler üzerinden takip edebileceğimiz gibi anlatılmayanlar ile izlemek de mümkündür. Özellikle klişeleşmiş öykülerdeki parçaların kullanılmaması anlatıcının bakış açısındaki farklılaşmaları takip etmeyi kolaylaştırmaktadır. Nizâmî'de yer alan ve Mecnûn'un dayısı ile olan konuşması ve annesinin ölümünün anlatıldığı bölümlerin Fuzûlî ve Nevâyî'de bulunmaması da buna dair bir örnektir.

Nizâmî, mektuplaşma bölümünden sonra Mecnûn'un dayısının onun yanına gelmesini ve annesinin ölümünü anlatan bölümleri eklemiş, Leylâ ve Mecnûn'un buluşmasına yer vermiş, son olarak İbn Selâm'ın ölümünü anlatmıştır.²²⁴ Fuzûlî ise mektuplardan hemen sonra İbn Selâm'ın ölümü bölümüne geçmiştir. Anlatıcının hâkim olduğu ve diyalogların da verildiği bu bölümlerde Nizâmî, daha uzun bir zaman dilimini anlatarak, anlatılan zamanı genişletmiş ve anlatıcının yorumlarından yararlanarak da anlatı zamanını uzatmıştır. Fuzûlî ise mektuplardan hemen sonra İbn Selâm'ın ölümüne değinerek öykünün ritmini hızlandırmıştır. Böylece olay silsilesini kesmeden devam ettirmiştir. Bununla birlikte Nizâmî'de söz konusu bölümlerde kendinden vazgeçme hâli doğayla bütünleşme teması ile anlatmıştır. Nizâmî bu vurguyu Selîm-i Âmirî ve annesiyle olan konuşmada aktarmıştır. Mecnûn'un geyikler gibi ot yemesi ve dayısının bu konunun altını çizen bir hikâyeye anlatması da temanın güçlendirilmesine yardımcı olmuştur. Mecnûn'un annesine cevabında vurguladığı durum da onun bir çıkmazda bulunduğunu anlatmaktadır.

“Tû der-pey-i ân ki mûrg-i cânem

Ez-kâleb-i in-kafe rehânem

Der-dâm keşî merâ dîger bâr

Tâ-der-dü kafe şevem giriftâr²²⁵ (Nizâmî 2013:B.3047-3048)”

Fuzûlî'nin metninde Mecnûn'un dayısı ve annesi ile olan bölümlere yer verilmemesi de böylece makul bir sebebe bağlanabilir. Yukarıdaki örnekleri dikkate aldığımızda her iki anlatının kendinden vazgeçme ve sevgili yolunda canını verme fikrine farklı açılardan baktıkları ortaya çıkmaktadır. Nitekim deliliğin doğayla bütünleşme fikri

²²⁴ Bu bölüm Hâtîfî'de de yer almamaktadır.

²²⁵ “Sen bu beden kafesinin kalıbından can kuşumu kurtarmanın peşindesin. Fakat bu kez de beni başka bir tuzağa çekmektesin. Öyle ki iki kafeste birden tutsak olayım.”

yerine, mertebesi yüksek bir insan ile ilişkilendirmesi, iki metin arasındaki ayırıcı bir vasıf olarak dikkati çekmektedir. Bölümlendirmede yapılan tercihler de bunu teyit etmektedir.

Selîm-i Âmirî bölümünün Nevâyî’de de kullanılmamış olması bu bağlamda ayrıca dikkate değer bir durumdur. Metni temel bir ontolojik problem üzerine kuran ve tüm anlatıda boyunca bu problemi vurgulayan iki anlatıcının da bu bölümü eserlerine almaması, bölüme yer veren Câmî’nin ise delilik ve doğa ilişkisini kullanmaması öykünün bu aşamasında anlatıcıların bakış açılarının metinde hâkim olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak, örnekleme oluşturan metinlerde doğa-medenilik-delilik-aşk ilişkisi üzerinden hareket eden bir kol ve varlık-delilik-akıl-sezgi-aşk ilişkisi üzerinden ilerleyen diğer bir kol olmak üzere iki genel anlatıcı bakış açısı olduğunu belirtmek gereklidir. Bu durum aşağıdaki şemadaki gibi özetlenebilir.



Şekil 5.15. Doğa, delilik ve aşk konusunda ideolojik düzlemdeki çeşitlenmeler.

Delilik, doğa ve aşk ilişkisine dair ikinci örnek ise İbn Selâm’ın ölümü²²⁶ bahsinde yer almaktadır. Burada da yine anlatıcılar tarafından hem anlatsal hem de ideolojik düzlemde farklı tasarruflarda bulunulmuştur.

²²⁶ Hâtifî’de boşanma olduğu için bu bölüm bulunmamaktadır. Şâhidî, Nizâmî’yi izlemiştir. Hamdî, Nizâmî ve Câmî’yi takip etmiştir.

Nizâmî’de anlatıcı, bölüm boyunca ölüm ve dünyanın geçiciliğini, tedbîr ve takdîrin birbiri ile uyuşmasının her zaman mümkün olamayacağını, görünenlerin görüldüğü gibi olmadığını belirtmiştir. Fuzûlî’de ise anlatıcı bir sâkîye hitap ile söz almış, Nizâmî’nin kullandığı temalardan yalnızca zamana bağlı olan her şeyin değişken olduğu, akıllı olanların da bunu bilerek hareket etmeleri gerektiği temalarını kullanmıştır. Bununla birlikte henüz bölüm başında yapılan tercih, bölümde altı çizilmek istenen ana fikrin farklılığına işaret etmektedir. Nitekim Nizâmî’de Mecnûn’un, İbn Selâm’ın ölümünden haberdar olduğuna dair bir bilgi verilmemiş; Fuzûlî’de ise Zeyd’in Mecnûn’a haberi ulaştırması ve Mecnûn’un cevabı ile onun rakibin ölümü karşısındaki tavrı anlatılmıştır:

“Mecnûn çeküp âh kıldı nâle
Efgân idüp ağladı bu hâle
Hayretlere düşdi Zeyd’i gâfil
Bu hâlet ana görindi müşkil
Kim fevt-i rakîb işitse ‘âşık
Gülmek gerek ağlamak ne lâyıf
Taḥkîk-i beyân-ı hâl kıldı
Ol vâkı‘adan su’âl kıldı
Mecnûn didi ey vefâlu yârum
Yohdur mı bu yolda neng ü ârum
Cânâneye can viren yitipdür
Cân vermeyen arada itipdür
Ol dostuma degüldi düşmen
Hem ol aña ‘âşık idi hem men
Ol cânını virdi vâşıl oldu
Öz mertebesinde kâmil oldu
Naḫşum menüm irmedi kemâle
‘Ayb eyleme ağlasam bu hâle (Fuzûlî 1955:B.2466-2474)”

Nizâmî de yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere bu beyitlerdekine benzer bir vurguyu Mecnûn’un dayısı ve annesi ile olan karşılaşmalarını anlatırken yapmıştı. Fuzûlî’nin metnindeki temel farklılık burada yine ortaya çıkmaktadır. Doğayla bütünleşme ve cünûn hâli yerine aşk için ölme, kendini feda etme fikri bu kez de rakibin ölümü vesilesi ile vurgulanmıştır. Mecnûn’un cevâbından sonra da Mecnûn’un dilinden olduğu belirtilen “‘Âşık oldur ki kim kılur cânı fedâ cânına / Meyl-i cânân itmesün her kim ki kıymaz cânına” matlaı ile başlayan gazelle de söz konusu vurgu güçlendirilmiştir.

Fuzûlî'nin metninin bu bölümdeki bakış açısına en yakın tasarruf ise Câmi'de bulunmaktadır.²²⁷ Câmi'de İbn Selâm'ın ölümüne üzülen bir Mecnûn söz konusudur ve bu üzüntünün nedenleri aşağıdaki gibi açıklanmıştır.

“Maḥrûm zi-vaşleş ĩn-çünĳn mürd
Cān zi-ğam-ı ‘aşķeş ĩn-çünĳn bürd
Men-i ḥaste-ciger ki bā-dil-i teng
Dūrem zi-bereş hezār ferseng
...
Īn-çerḥ-i sitemger-i cefā-kūş
Key nevbet-i kes küned ferāmūş
Dī kerd be-zaḥm-ı düşmen āheng
Ferdā be-sebū-yı men zened seng
Şād ez-ğam-ı kes ne-zīsten biḥ
Ber-miḥnet-i ḥod girīsten biḥ
Dānā ki buved der-ĳn ḡam-ābād
Ān k’ez ḡam-ı kes ne-mī-şevēd şād^{228 229} (Cāmi 1958:875)”

Fuzûlî'nin Câmi'den farkı, buradaki temel fikri alması ve yine tüm bölümde tek bir tema olarak işlemedir. İbn Selâm bölümünden hemen sonra verdiği gazel de bu konuyu pekiştirecek şekildedir. Câmi'de ise anlatıcının “Yarın ben de öleceğim başkasının ölümüne sevinmek neden?” sorusuyla bölüm kapatılmıştır.

Bölümde anlatsal olarak görülen farklılık²³⁰ ise Nizâmî'nin anlatıcısının ölüm hakkında daha fazla söz alarak anlatıcı ile karakter arasındaki mesafeyi arttırmasıdır. Mesafeleşme ile anlatı temposu yavaşlamış, yalnızca ölüme yapılan vurgunun hâkim olduğu bölüme uygun bir zamansal etki ortaya çıkmıştır. Ölüm gibi ağır bir

²²⁷ Câmi'nin metninde bakış açısının ideolojik düzleminde diğer metinlerden ayrılan bir detay söz konusudur. Câmi, delilik ve vesvese kavramlarını sık sık ilişkilendirmiştir. Böylece Mecnûn'un deliliğinin aniden gelen bir çıldırma ve aşkın olanın hayreti ile bilinci kaybetme yönünü ön plana çıkarmıştır. Vesvesenin sufiler için önemli olan mütehayyile ile olan ilişkisi nedeniyle anlatıcının vesvese ve delilik hakkındaki ifadeleri bu bağlamda tasavvufi yorum konusunda en özenli ve bilinçli yaklaşımın Câmi tarafından yapıldığını da ispatlamaktadır.

²²⁸ “Kavuşmadan mahrum olduğu için böyle öldü. Aşkın gamından dolayı canını böyle teslim etti. Özlem dolu gönlümle yaralı ciğere sahip olan bense onun yanından binlerce fersah uzaktayım... Bu cefa için çalışan zalim felek ne zaman birisinin sırası gelince onu unutmuş? Dün düşmanı yaralamaya kastetti. Yarın da benim çömleğimi kıracaktır. Başkasının üzüntüsü ile mutlu olmaktansa yaşamamak, kendi tasana ağlamak daha iyidir. Bu gam dolu dünyada var olan akıllı bir kimse varsa o, kimsenin üzüntüsünden mutluluk duymaz.”

²²⁹ Aynı olay Hamdî'de de yer almaktadır. Hamdî, Câmi'nin metnini çevirmiş, Fuzûlî'deki gibi bir değişikliğe gitmemiştir. Câmi'nin yaptığı gibi sen de öleceksin diyerek başkasının ölümüne sevinmemek gerektiği fikrini vurgulamıştır.

“Aña bu vech ile hoş geldi ol kār

Ki çekdi dāmen-i gülden elin ḥār

Velī bir yüzden itdi bu şümārı

Ki kendü de diriser kārbarı (Hamdullah Hamdî 1982:B.3493-3494)”

²³⁰ Anlatım biçimi düzlemine ait bu yorumu metni çok parçalamamak adına burada vermeyi tercih ettik.

duygunun yarattığı etki, yapılan genellemelerle daha belirgin bir şekil almıştır. Anlatıcının bakış açısının bu yaklaşımı ve yaptığı yorumlar da okuru/dinleyici öyküdeki olaydan çok ölüm konusu hakkında düşünmeye yöneltmiştir. Bu durum da olayın kendisinden kopan okurun anlatılan zamandan uzaklaşması ve anlatı temposunun yavaşlaması ile oluşmuştur. Tüm bu zamansal etkiler psiko-anlatının işlevleri sayesinde mümkün olabilmiştir.

“Ū reft ü revīm kes ne-māned
Vāmī ki cihān dehed sitāned
Ez-vām-i cihān eger giyāhist
Mī-ters ki şūh-i vām h^vāhist
....
Her şubh k’ ez īn-revāk-ı dil-keş
Der-ħırmen-i ‘ālem üfted āteş
Her şām k’ ez īn-ħum-ı gil-ālūd
Ber-ħunbere-yi felek şeved dūd
Ta’līmger-i tū şūd ki īn-cāy
Āteşkedeīst dūd-peymāy²³¹ (Nizâmî 2013:B.3399-3408)”
“Kimdür ki gelüp cihāna gitmez
Kim kāmīl olur zevāle yitmez
Budur reh ü resmi rüzgārun
Kim ola ħazāmī her bahārun (Fuzûlî 1955:B.2444-2445)1

Bölüm başlangıcında ölüm hakkında yapılan yorumların ve genellemelerin dışında Fuzûlî’de de tıpkı Nizâmî gibi ölüm olayının anlatılmasından hemen sonra anlatıcı söz almıştır ancak, Nizâmî’de on beyitlik bir açıklama yer alırken Fuzûlî’de yalnızca iki beyitle yetinilmiştir. Yapılan özetleme sonrasında olay anlatısına devam edilmiştir.

Fuzûlî’nin anlatıcısı yaptığı iki beyitlik yorumdan sonra duygu durumlarını aktarırken olay anlatısını kullanmıştır. Nizâmî’de yer alan uzun anlatıcı yorumları psiko-anlatı tekniği ile özetlenmiş, anlatıcı ile karakter arasındaki mesafeleşme Nizâmî’ye nispeten azalmıştır. Bu durum da anlatı hızının artmasına neden olmuştur. Böylece dünyanın geçiciliği ve sürekli yaşanan değişime yapılan vurgu, anlatı zamanının zemin metne nispeten kısaltılmasıyla da pekişmiştir.

²³¹ “O gitti ve biz de gideceğiz. Dünya verdiği borcu alacaktır. Bir miktar ot kadar borcun da olsa korkmalısın bu yüzüz alacaklıdan... Her sabah bu gönül çeken gök kubbeden âlemin harmanına ateş saçılır. Her akşam bu çamurlu küpten (dünya) feleğin küçüp küptü (gökyüzü) dumanlarla dolar. Bütün bunlar sana ders olsun. Dünya dumanı tepesinde bir ateşkededir.”

5.3.3.6. Dünya görüşü ile karakter oluşturma

Psiko-anlatının en temel özelliklerinden birisi karaktere ruhsal derinlik vermektir. Karakterin kendi konuşmaları ile aktarılamayacak bu derinlik sayesinde kurmaca karakterleri dışarıda tanıdığımız bir insanı dinliyor, izliyor ve anlıyor gibi hissederiz. Bu –mış gibi yapma hissine neden olan çeşitli benzetmeler, metaforlar, anlatıcı tarafından yapılan yönlendirici yorumlar sayesinde okur, karaktere uzaktan bakarak onu analiz etme imkânı ve kurmaca karakterin yaşadıkları, hissettikleri hakkında düşünme zamanı elde eder. Tüm kurmaca anlatılarda görülen bu durum doğal olarak Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde de iş başındadır.

Daha önce de vurgulandığı gibi anlatıcı yorumları, anlatıcıların ideolojik düzlemdeki bakış açısını takip edebilmek için önemli ipuçları sunmaktadır. Anlatıcı bakış açısı bazı durumlarda karakterle yakınlaşmakta bazı durumlarda ise zıtlaşabilmektedir. Anlatıcının bakış açısı ile karakterin bakış açısının eşleştiği ve ayrıştığı durumlar ise karakterin ideolojisinin okura sunulmasına imkân vermektedir. Özellikle psiko-anlatı ve monolog münavebesinde daha sıkça açığa çıkan bu durum, yalnızca psiko anlatının ağır bastığı bölümlerde de görülmektedir.

Psiko-anlatı örneklerinde anlatıcının Mecnûn’a dair yorumları, karakterin bakış açısı ve psikolojik derinliğini oluşturmaktadır. Tüm metinlerde de anlatıcının dünya görüşü ile Mecnûn’un dünya görüşü böylece uzlaştırılmıştır.²³² Fakat anlatıcılar farklı iç dünyalara sahip karakterler yaratmayı başaramamışlardır. Bunu göstermeye en uygun iki örnek ise Nizâmî ve Fuzûlî’nin metinlerinde yer almaktadır. Örneklerin birincisi Kâbe bölümünden sonra aktarılan olaylar; ikincisi ise Leylâ’nın ölüm döşegindeki hâlidir. Anlatısal müdahaleler sonucu oluşan farklılık aşağıda yer alan tablodaki gibi özetlenebilir.

	<i>Nizâmî</i>	<i>Fuzûlî</i>
<i>Kâbe Bölümünden Sonra Mecnûn’un Ruhsal Hâli</i>	-Acıma ile değil, dostlukla seven bir karakter -Haksızlığa karşı öfkeli,	-Dünyadaki her şeyde sevgiliyi temâşâ eden bir karakter -Kabullenmiş, eylemsiz ve

²³² Bunun tam tersi örneği, İbn Selâm’ı anlatıda önemsiz konumda gösterirken yapılmıştır.

	kızgın ve hâlâ dünya ile bağlı bir karakter	vazgeçmiş bir karakter
Leylâ'nın Ölüm Döşesindeki Ruhsal Hâli	-Aşk çekinilecek bir şey olarak gören karakter (Peçe örtetek sırrını açma)	-Aşk çekinilecek bir şey olarak görmeyen karakter (Peçe açarak sırrını açma)

Tablo 5.3. Anlatıcının dünya görüşü ile karakter oluşturma.

İlk örnek, Kâbe ziyareti ve onu izleyen bölümlerde bulunmaktadır. Burada Nizâmî'nin yarattığı Mecnûn karakteri ve Fuzûlî'nin oluşturduğu Mecnûn karakterinin farkları açıkça ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında her iki metinde de aynı klişe anlatı parçaları ve yapılar kullanılmıştır. Ancak anlatıcının olayları sunuş sıralaması ve olaylara dair yaptığı yorumlar okuru karakterin ruhsal yönünü farklı düzlemlerde oluşturmaya yönlendirmektedir.

Mecnûn ve babasının Kâbe ziyaretinden²³³ sonraki kısımda Nizâmî ve Fuzûlî'nin olay sıralamasında belirgin bir fark vardır. Yapılan farklı tasarruflar ve bölümlendirme tercihleri, metinler hakkında değerlendirmede bulunurken aşağıda sunulan beyitlerin hangi olaylardan sonra olduklarına ve bağlamlarına da dikkat etmeyi gerekli kılmaktadır.

Nizâmî'de Mecnûn, Kâbe'ye gittikten sonra "babasının Mecnûn'a öğüdü, Mecnûn'un babasına cevâbı, Leylâ'nın ahvâli, Leylâ'nın gezmek için bahçeye çıkması, İbn Selâm'ın Leylâ'yı istemeye gelmesi, Nevfel'le Mecnûn'un karşılaşması ve savaş" bölümleri anlatıda yer almıştır.

Fuzûlî ise Kâbe bölümünden sonra Mecnûn'un ve Leylâ'nın iç dünyasını monologlar²³⁴ ve karakterin doğaya hitabı ile vermeyi tercih etmiştir.²³⁵ Nizâmî'de de ceylanı kurtarma, sığın geyiklerini azat etme gibi olaylara yer verilse de bu olaylar,

²³³ Hâtîfî'de Kâbe ziyareti yerine Mecnûn'un bir dervişe götürüldüğü anlatılmıştır. Ayrıca hayvanları kurtarma bölümü de bulunmamaktadır. Bu bölümün yerine de hikâyenin sonlarına doğru bir ağaç kurtarma motifi ve kış mevsimi tasviri yer almaktadır.

²³⁴ Söz konusu kısımlar, monologların değerlendirildiği bölümde ele alınacağı için burada yer verilmemiştir.

²³⁵ Şâhidî de Kâbe bölümünde Nizâmî'yi izlemiştir. Halka tutma ve sıçrama ile ilgili beyitleri de çevirdiği tespit edilebilmektedir. Hamdî'de de Nizâmî takip edilmiştir.

yukarıda sıralanan bölümlerden çok daha sonra aktarılmıştır. Bu nedenle iki metinde ortak olan bu klişe yapıların bağlamları farklılaşmıştır. Ayrıca Fuzûlî, Nizâmî'nin aynı bölümlerdeki (ceylan, güvercin vb.) bazı beyitlerini çevirmiş, müdahalede bulunarak farklı bir yorumda bulunmuştur. İki Mecnûn'un farklılıkları hakkındaki ipucu da ilk olarak burada yer almaktadır.²³⁶

Nizâmî	Fuzûlî
Mî-dâd zi-düstî ne zi-efsûs Ber-çeşme-i siyâh-ı âhûvân bûs K'ın çeşm eger ne çeşm-i yâr est Z'ân çeşm-i siyâh yâdgâr est ²³⁷ (Nizâmî 2013:B.1885- 1886)	Ey çeşm-i nigâr yâdgârı Sehl eyle maña ğam-ı nigârı Kılduğda hayâl-i çeşm-i Leylî Sen vir men-i hasteye tesellî (Fuzûlî 1955:B.1183-1184)

Tablo 5.4. Nizâmî ve Fuzûlî'de ceylan ve Leylâ benzerliği.

Nizâmî ve Fuzûlî'de Leylâ'nın gözleri ile ceylanın gözleri arasındaki benzerlik vurgusu açıktır. Ancak Nizâmî'deki ilk beyitte Mecnûn'un avcıdan kurtardığı ceylanın gözlerini acıdığı için değil, sevgi ve dostlukla öptüğü vurgulanmıştır. İnsana ait bir duruma, acıma ile sevmek ve dostlukla sevmek arasındaki farka işaret edilmiştir.

Fuzûlî de Nizâmî gibi sevgilinin gözü ve ceylan gözü arasında benzerlik kurup onları birer yadigâr olarak değerlendirmiştir. Ne var ki Fuzûlî'de Mecnûn'un vahşi hayvanlarla olan ünsiyetin belirtildiği bu bölümde, var olan herşeyde sevgiliyi temâşa etmek fikri bölümün asıl vurgusunu oluşturmaktadır. Kullanılan “Bu Mecnûn'un gazâl ile mülâkâtıdır ve ‘aşk bâbında anunla olan hâlâtıdır” başlığı ve

²³⁶ Nevâyî'de Kâbe bölümünden sonra Mecnûn'un tekrar çöle kaçması ve burada ava çıkan Nevfel'le karşılaşması anlatılmıştır. Hayvanları avcıdan kurtarma bölümleri metinde yoktur. Fuzûlî'deki avcıdan kurtarma olayları da bu bağlamda lirizm ve karakter oluşturma gibi işlevler nedeniyle daha fazla önem kazanmaktadır. Nevâyî, metnin başlarında bülbül ile sonlarına doğru ise ceylanla sohbet yer vermiş ancak, avcı olayını kullanmamıştır. Metnin sonunda kullanılan ceylan bölümü, yine içselliği aktarmak için verilmiş ama metinde bu tarz olayların sık sık kullanılması yerine gazellerle içselliği aktarma yöntemi ile Fuzûlî'nin metni Nevâyî'den de ayrılmaktadır. Nitekim sürekli klişe olaylarla karakterin hissettiklerini aktarmak bir noktadan sonra metnin bütünlüğünü etkilemekte ve arka arkaya sunulan sembolik olaylar halkasına dönüşmektedir. Ayrıca Nevâyî'de varlık ve dünyada olma hakkında ifadeler olsa da Mecnûn karakteri hiçbir zaman Fuzûlî'deki gibi giderek zaman ve mekândan bağı kopan bir insan olarak sunulmamıştır.

²³⁷ “Ahuların kara gözlerine acıyarak değil, sevgi ile öpücükler kondurmuş. Öyle ki bu göz sevgilinin gözü değilse de o siyah gözlerden bir hatıradır.”

bölüm içinde ceylana yapılan hitapla ortaya çıkan monoloğun içeriği de bu vurguyu arttırmıştır.

Nizâmî’de ise hayvanlarla ünsiyet bölümünde böyle bir tema öne çıkarılmamıştır. Deliliğin arttığını göstermek için karakterin doğayla giderek şiddetlenen bütünleşmesini anlatmak amaçlanmıştır. Özetle, bu bölümlerde ilk olarak Nizâmî’de acıma ile sevmek ve dostlukla sevmek arasındaki fark ve ceylanın gözlerinin sevgiliyi hatırlatmasına değinilmiştir. Fuzûlî de ise hem doğayla bütünleşmek hem de sevgilide kaybolmak, her şeyi, “O” gibi görmek anlatı konusu edilmiştir.

Ortaya çıkan ayrışma karakterlerin ruhsal yapıları arasındaki farkı göstermektedir. Meseleye anlatı tekniği açısından bakıldığında ise anlatıcıların olay sıralaması tercihlerindeki takdim ve tehirler, yaptıkları yorumlarla bağlamı değiştirerek karakterlerine bir dünya görüşünü verebildikleri görülmektedir. Buna da her zamanki gibi klişe anlatı parçalarının anlam üretme kapasitesi yardımcı olmuştur.

Aynı bölümün devamında Nizâmî ve Fuzûlî arasında bir diğer farklılaşma sığın geyiği (moose/deer) ve güvercinin kurtarılmasında tespit edilmiştir. Nizâmî’de bu bölümde güneş mitleri²³⁸ ile ilişkili beyitler bulunmaktadır. Hem ceylanlar hem sığın geyiği hem de karga bu bağlamda mitlere bağlı anlamları ile anlatıya eklenmişlerdir. Nitekim her bölümün sonunda bir gece veya gündüz tasviri yapılmıştır. Ayrıca sığın geyiklerinin anlatıldığı bölümde Nizâmî’nin Mecnûn’u öfkeli bir tavır sergilemiştir.²³⁹ Bu tavrın anlatılmasında da yenilenme, yaratma, ateş ve şafakla beraber kullanılan sığın geyiği motifinden yararlanılması ayrıca dikkate değerdir.

Karanlığa karşı gündüzü temsil eden; yer altını simgeleyen yılanla kartalın mücadelesinde kartalın yerine hayat ağacının yanında yer verilen bir sembol olan sığın geyiği, Nizâmî’de de (moose/elk/stag) karşıt güçlerin çatışmasını anlatmak için işe koşulmuştur. Örneğin,

“Çün şubh be-fâl-i nîk rûzî

Ber-zed ‘alem-i cihân-fürûzî

²³⁸ Leylâ, ceylan ve güneş mitleri ilişkisi Uzrî gelenekte de bulunmaktadır. Hatta Leylâ veya diğer Uzrî âşıkların sevgililerinin Nizâmî’nin Leylâ’sından farklı şekilde sağlığın ve doğurganlığın bir işareti olarak kilolu olmalarının vurgulanması ve ana tanrıça sembolünün, ceylanla ilişkisinin Uzrî şiirde devam ettirildiği de bilinmektedir (Alharthi 2021:96).

²³⁹ Bu üslup Hamdî’de de aynen takip edilmiştir.

“Çü Mecnûn’a görindi kaçd-ı şayyâd
Dil uzatdı aña çün nîş-i faşşâd (Hamdullah Hamdî 1982:B.1804)”

Ebrū-yı Habeş be-çîn der-âmed

K'âyîne-yi Çîn zi-Çîn ber-âmed²⁴⁰ (Nizâmî 2013:B.1900)”

Beyitiyle başlayan bölüm, aşağıdaki gece ve gündüz tasvirleri ile bitirilmiştir.

“Seyyâre-i şeb çü ber-ser-i çâh
Yüsûf-rûyî harîd çün mâh
Ez-encümen-i raşad-fürûşân
Şüd mısra' -i felek çü Nîl cûşân
Ân-mîl-keşîde mîl-ber-mîl
Mî-reft çü Nîl-câme der-Nîl
Çendân ki zebân be-der küned mâr
Yâ mûrg zened be-âb minkâr
N'âsûde çü **mâr**-ı ber-derîde
N'egnûde çü mûrg-i per-bürîde
Mağzeş zi-harâret-i dimâgeş
Süzende çü-revgen-i çerâgeş
Ger hod be-meşel çü şem' mürdî
Pehlû be-sûy-ı zemîn ne-bürdî²⁴¹ (Nizâmî 2013:B.1945-1951)”

Yılan, kuş, güneş gibi sembollerin bölümde kullanılması bu bağlamda mitik anlamların yoğunluğunu koruduğunu göstermektedir. Ayrıca sığın geyiğinin ölüm anını da temsil etmesi, hemen sonra gelecek olan ve yeraltına inşi sembolize eden karga ile konuşmadan önce aktarılması, Nizâmî'nin kahramanın yer altına inşi sonrası yenilenme için yolculuk etmesi motifini gelenekteki sembollerıyla kullandığını göstermektedir (Cirlot 2001:308) (Cooper 1978:54;137;158).

Fuzûlî'de ise kahramanın yeraltına inşi olarak tanımlayabileceğimiz bir durum var olsa da belirgin değildir. Mitik anlamlar zayıflamıştır. Anlatıda Mecnûn'un yumuşak tavrı, kendinden geçmişi ve her şeyden kendini soyutladığı bilgisi aktarılmıştır. Örneğin, Nizâmî'de Mecnûn, sığın geyiklerini kurtarıken avcıya sert bir şekilde çıkmıştır (Cooper 1978:137).

“K'ey çün seg-i zâlimân zebûn-gîr

Dâm ez-ser-i 'âcizân birûn gîr²⁴² (Nizâmî 2013:B.1910)”

²⁴⁰ “Sabah olduğunda kutlu bir güneş cihanı aydınlatan alemini dikti. Çin aynası (güneş) Çin'den ortaya (doğu) çıkınca, Habeş'in kaşları çatıldı.”

²⁴¹ “Gece kervanı bir kuyu başına varınca Yusuf yüzlü ve aya benzer birisini satın almış. Münecimlerin izlediği yıldızların bolluğundan felek ülkesi Nil nehri gibi coşup taşmış. O gözü bağlı da millerce yol almış. Nil rengi elbisesiyle Nil boyunca yürümüş. O kadar ilerlemiş ki yılan gibi dili dışarı çıkmış veya kuşun gagası suya vuruncaya kadar ilerlemiş. Bağı yırtılmış yılan gibi huzursuz, kanadı kesilmiş kuş gibi uykusuz. Dimağındaki kuruluktan beyni, lambadaki yağ gibi alev almış. Eğer bir mum gibi sönse de yatıp dinlenmek nedir bilmezmiş.”

²⁴² “Ey acımasız köpek gibi olan, güçsüzleri avlayan avcı! Biçarelerin başını tuzaktan kurtar!”

Fuzûlî’de ise anlatıcı Mecnûn’un, ceylanı yumuşak sözle kurtarmaya çalıştığının altını çizmiştir. Ayrıca güvercinleri kurtarıırken de karakterin “tazarru” ederek dileğini ifade ettiğini belirtmiş; mücadele eden bir insan değil, tamamen vazgeçmiş bir insan tasviri yapmıştır.

“Aḥvāline baḥtī raḥm kıldı Mecnûn
Baḥtī ana tōkdi eşk-i gülgûn
Göñline ḳatı gelüp bu bî-dād
Yumşak yumşak dedi ki şayyād (Fuzûlî / B.1164-1165)
Mecnûn aña baḥtī yandı cānı
Yaşı kimi cūşā geldi ḳanı
Şayyādına eyledi tazarru‘
Ḳurtarmağın eyledi tevaḳḳu‘ (Fuzûlî 1955:B.1189-1190)”

Yapılan tercihlerin bilinçli birer tasarruf olduklarını aşağıdaki beyitler göstermektedir.

“Reh pîş-girift beyt-ḥvānān
Ber-dāšte bāng-i mihrbānān
Nā-gāh resīd der-makāmī
Endāhte dīd bāz dāmī²⁴³ (Nizâmî 2013:B.1904-1905)”
“Bir menzile yetdi zār ü muḫṭār
Bir dāmda gördi bir kebūter (Fuzûlî 1955:B.1187)”

Nizâmî’nin sığın geyiklerini kurtarma bölümünde kullandığı bu beyitleri Fuzûlî çevirmiş ve güvercinlerin kurtarıldığı bölümde kullanmıştır.²⁴⁴ Yalnızca beyitlerin çevirisi dikkate alındığında anlamsal olarak büyük bir değişikliğe işaret etmeyen beyitler, bağlam dikkate alındığında Fuzûlî’nin hayvanlarla olan bölümdeki tasarruflarının ve anlatıcı yorumlarının karakter oluşturmada işlevsel olduğunu göstermektedir. Fuzûlî, özellikle anlatıcının bakış açısının yönlendirmeleri ile kendi metnindeki Mecnûn karakterinin ruhsal derinliğini geleneğe ait klişelere ufak eklemeler yaparak farklı bir yöne doğru kaydırabilmiştir.

Nizâmî ise söz konusu bölümdeki mitsel öğelerden yararlanırken bunları gündüz-gece tasvirinde, kahramanın yer altına geçişinde ve öfkesi de devam eden hâlâ dünyaya bağlı bir Mecnûn karakteri çizmek için kullanmıştır.

²⁴³ “Beyitler okuyarak yola düşmüş. Sevgilinin türküsünü yüklenmiş. Aniden bir makama ulaşmış. Kurulmuş bir tuzak görmüş.”

²⁴⁴ Fuzûlî’nin güvercin tercihi de bu bağlamda önemlidir. Nizâmî, öteki dünyaya geçişi temsil eden karga ile ilgili bir bölüm açmışken; Fuzûlî, ana tanrıçaların sembollerinden olan, saflık, temizlik, alçak gönüllülük gibi kavramları temsil eden ve dünyalar arası geçişi de ifade etmek için kullanılan (Cooper 1978:54) güvercin sembolünü tercih etmiştir.

Mitlerin zamansal işlevi ise Fuzûlî’de büyük oranda kaybolmuştur. Vahşi hayvanlarla ünsiyetin anlatıldığı bu bölümlerde tespit ettiğimiz durumlar Fuzûlî’nin bakış açısını yalnızca karakterin içsel durumunu anlatmak için, Nizâmî’nin ise karakterin ruhsal hâli yanında öncelikli olarak zamansal düzlemdeki değişiklikler ve bunların sembolik gönderimlerinden faydalanmak için kullandığını göstermektedir.²⁴⁵

Sonuç olarak, mitsel anlamın zayıflaması ile zaman içinde karakterlerin geleneğin anlam ve kavram açısından kurtularak daha fazla bireysel özellikler gösterdikleri, tekil durumların temsilcileri hâline gelmeye başladıkları ortaya çıkmaktadır. Fuzûlî’nin metninin genel yapısı da bu önermeyi desteklemektedir.

Anlatıcının bakış açısı ile karakterin ruhsal derinliğinin verilmesine dair ikinci örnek ise tüm metinlerde ortak bir kalıp olarak kullanılan Leylâ’nın annesine vasiyetinde tespit edilebilmektedir. Bu bölümde Fuzûlî’nin en yakınlaştığı metin, Nevâyî ve Hâtîfî’den çeviriler yapmasına rağmen Nizâmî’nin eseridir.

Leylâ’nın ölümünün anlatıldığı bölümde Nizâmî’nin monolog öncesinde kullandığı geçiş beyti ile Fuzûlî’nin geçiş beyti arasında bir ilişki vardır.²⁴⁶ Anlatım biçimi düzlemi açısından bakıldığında Nizâmî ve Fuzûlî, insanların nesnelerin katılığına dair gündelik tecrübeye dayalı bilgisini harekete geçirecek bir anlatı tekniğinden faydalanmışlardır.²⁴⁷ Ancak Fuzûlî, Nizâmî’deki geçiş beytini tam tersi bir anlam yükleyerek çevirmiştir. Bu durum da anlatıcıların kendi yorumları ile karakterin dünya görüşünü okura sunmalarından kaynaklanmaktadır.

Nizâmî	Fuzûlî
Üftâd çünân ki dâne-i kişt Ser-bend-i ғаşab be-rûh fûrû heşt	Ref’ itdi hicāb-ı ihtirāzın Fāş itdi anaya gizlû rāzın (Fuzûlî 1955:B.2864)

²⁴⁵ Câmî’nin metninde hayvanları kurtarma için tekrarlanan bölümler yerine daha farklı bir teknik kullanılmıştır. Mecnûn’u tanımak isteyen şair Küseyyîr, halifeye Mecnûn’u tarif ederken onun yaptığı tuhaf hareketleri aktarmak istemiş ve avlanmak istediklerinde Mecnûn’un yakaladıkları ceylanları her seferinde serbest bırakmasını anlatmıştır. Câmî’nin metninin lineer yapısına da uygun olan bu yöntem, diğer metinlerdeki tekrarlı yapının kullanılması halinde metnin akışını bozacağı için kullanılmış olmalıdır. Böylece hem bölümün işlevi karakterin içsel yapısını göstermeye uygun bir şekil almış hem de zamansal düzlemde çarpıklık oluşmamıştır.

²⁴⁶ Nizâmî’nin burada örtü ile yaptığı inceliği dönüştürerek kullanan sadece Fuzûlî olmuştur.

²⁴⁷ Bu tekniğin detayları Anlatım Biçimi Düzlemi ve Psiko-Anlatı başlığında aktarılacağı için burada ayrıca ele alınmamıştır.

Ber-māder ḥ ^ı rāz be-güşād Yek-bāre der-i niyāz be- güşād ²⁴⁸ (Nizāmî 2013:B.3448-3449)	

Tablo 5.5. Nizâmî ve Fuzûlî’de Leylâ’nın ölüm döşegindeki itirafı

Yatağa buğday tanesi gibi düşen Leylâ, başındaki ketenden (yarı şeffaf) örtüyü indirip yüzünü örtmüş, sırrını annesine açmıştır. Fuzûlî’deki durumun aksine Nizâmî’nin metninde Leylâ’nın yüzünü örtmesi, sırrını ancak bundan sonra açması dikkat çekmektedir. Nizâmî’nin Leylâ’sı aşkını itiraf ederken ölüm döşeginde bile olsa utanmaktadır.

Fuzûlî ise çekinme örtüsünü kaldırdığından bahsederek olayın anlamsal boyutunda tamamen farklı bir yol izlemiştir. Nizâmî’de Leylâ’nın itirafı çekinilecek bir durum olarak kabul edilirken, Fuzûlî’de buna gerek olmadığı vurgulanmıştır. Her ikisinin ortak olduğu durum ise nesnelerin katılığının ve şeffaflığının yarattığı zıtlıktan faydalanarak bakış açısını anlatıcıdan karaktere değiştirecek hamleyi yapmalarıdır. Yüzünü nispeten şeffaf bir nesne ile örten veya şeffaf nesneyi yüzünden çekip alan bir insanın yaptığı hareketin bölüm geçişinde her iki metinde de kullanılması bu bağlamda ortak bir teknik olmakla birlikte kullanılan klişeleşmiş tekniklerin anlamsal boyutta birbirinden nasıl ayrışabildiğini gösteren dikkate değer bir örnektir. Ayrıca anlatıcının yorumu ile ölüm hâlindeki Leylâ’nın konuşmadan önce nasıl bir ruhsal durumda olduğu da bu şekilde aktarılabilmiştir. Sonuç olarak anlatıcıların dünya görüşü, açıklanan durumu utanılacak bir şey olarak görme konusunda ayrışmıştır. Bu ayrışma karakterlerin dünya görüşünü de farklılaştırmış ve psiko-anlatı ile karakter oluşumuna imkân tanımıştır.²⁴⁹

²⁴⁸ “Ekin tanesi gibi yatağa düştü. İpek baş örtüsü ile yüzünü **örttü**. Annesine sırrını **açtı**. Aniden vasiyetini söylemeye başladı.”

²⁴⁹ Fuzûlî, son bölümde Nevâyî’den de çeviriler yapmıştır.

“Bir vakt yetip ki tünd şarşar

Yapqay su ḥarîri üzre mermer (Nevâyî 2011:B.3195)”

“Güya ki yetürdi bâğa bîdād

Kim şu ‘bede-i taḥarrük-i bād

Bir sihr ile âbî âhen itdi

Andan ten-i bâğa cevşen itdi (Fuzûlî 1955:B.2832-2833)”

“Bu ḥâlde nâzenîn müsâfir

Qıldı sekerât-ı mevt zâhir

Cezm etti ki ketmeki kerektür

Cân terkinî etmeki kerektür (Nevâyî 2011:B.3220-3221)”

“Ref” oldı nişâne-i selâmet

Mevtine göründi miñ ‘alâmet

5.3.3.7. Ölüm hakkında düşünceler

*“Bir kez var olmuş olan, var olmamış sayılamaz
bir daha: Artık bu gizemli, bu son derece
karanlık olgu, ‘var olmuş olmak’ olgusu
sonsuz dek o kişinin yaşam kaynağı olacaktır.”
(Vladimir Jankelevitch)*

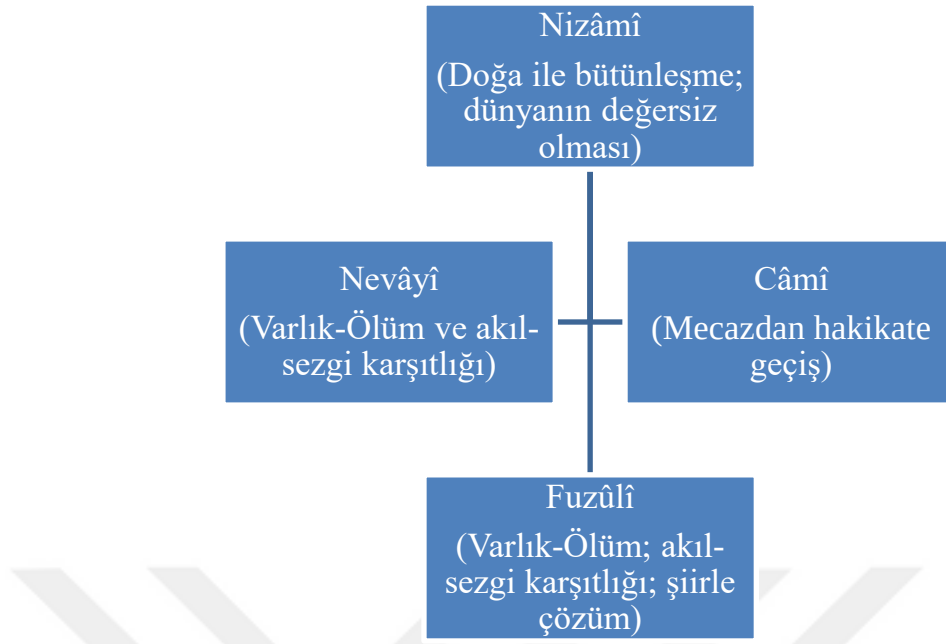
Daha önce de belirtildiği üzere (bknz. Aşkın ideolojisi: Tasavvufi mi yoksa beşerî mi?) Ali Asgar Seyed-Gohrab, Nizâmî’nin eserinin aşk, hayat ve ölüm hakkında olduğunu vurgulamıştır (Seyed-Gohrab, 2003). Seyed-Gohrab’ın Nizâmî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’u için yaptığı bu tespit, eserin tüm yeniden yazımları için de geçerlidir. Fakat öyküler görünüşte aynı “olay” ile sonlansa da anlatıcıların dünya görüşlerinin anlatıda hâkim olması nedeniyle tıpkı aşk konusunda olduğu gibi ölüm konusunda da farklı bağlamlar ortaya çıkmıştır.

Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’unun kapanışı da bu açıdan öncellerinden dikkate değer bir farklılık göstermektedir. Fuzûlî’nin eserinde hem *Leylâ*’nın hem de *Mecnûn*’un ölümünde yapılan bölümlendirme farklılıkları; psiko-anlatılardaki benzetmelerin çağrışımları; anlatıcıların yorumları; öykü dışında yer alan ancak, olay halkası biter bitmez aktarılan hâtime bölümünde yapılan değerlendirmeler, metnin bütünsel tutarlılığına uygun olarak düzenlenmiştir. Tıpkı anlatının en başında olduğu gibi en sonunda da *Leylâ* ve *Mecnûn* hikâyesi ile varlığa ve varoluşa dair bir problematik sorgulanmıştır.

Diğer metinlerde ise ölüm, dünyanın değersizliğini göstermeyi amaçlayan ve bu fikri vurgulayan ifadelerle anlatılmıştır. Nizâmî’de bu niteliğe ek olarak ölüm, doğa ile bütünleşme ve dünyanın değersizliği konuları ile beraber değerlendirilmiştir.

Anlatım biçimi ve alıntılı monolog bölümlerinde daha detaylı gösterileceği üzere Fuzûlî son bölümde Nizâmî, Hâtifî ve Nevâyî’den çeviriler yapmış ve buradaki temaları dönüştürmüştür. Fuzûlî, özellikle Nevâyî’nin hâtime bölümünde ele aldığı dünyada olmanın akıl ile kavranamayacak kadar karmaşık olması durumunu metnin temel çatışması olarak kullanmıştır. Metinler arasındaki ilişki ise aşağıdaki şekilde olduğu gibi özetlenebilir.

‘Azın eyledi olmağa müsâfir
Rihlet eşeri çü oldı zâhir (Fuzûlî 1955:B.2862-2863)’



Şekil 5.16. Nizâmî, Nevâyî, Câmî ve Fuzûlî’de ölüme bakış.

Yukarıdaki şekil, ölüm konusunun Fuzûlî’ye gelene kadar öyküyü anlatanların dünya görüşüne bağlı olarak farklı açılardan değerlendirildiğini göstermektedir. Fuzûlî’nin esas olarak Nevâyî ile yakınlık kurduğu ise açıktır. Bu ortaklığa dikkat etmeden önce Nizâmî ile olan ilişkileri ele almak bahsedilen yakınlığı daha anlamlı kılacaktır.

5.3.3.7.1. Çözümlemeyen problem: Ölümlü olduğunun farkına varmak

Tüm metinlerde Mecnûn’un ölümle olan ilişkisi dünyanın geçiciliği yani, insanın ölümlülüğünün farkında olması temasından hareketle kurulmuştur. Metinlerde bu aşamada dünya görüşünde temel bir ayrışma yoktur. Fakat bir sonraki alt bölümde de gösterileceği üzere sorunsala çözüm üretme veya olduğu hâliyle kabul etme açısından farklılıklar bulunmaktadır. Nizâmî ve Fuzûlî’nin metinleri arasında Leylâ’nın vasiyeti ve Mecnûn’un ölümünün anlatıldığı bölümlerde anlatıcıların soruna nasıl yaklaştığına dair ipuçlarına ise kullandıkları psiko-anlatı teknikleri, bölümlendirme tercihleri ve benzetmelerden hareketle ulaşılabilmektedir.

Fuzûlî ve Nizâmî’nin ölüm hakkındaki düşüncelerinde birbirinden ayrıştığı ilk durum Leylâ’nın vasiyeti ve ölümünün anlatılmasında ortaya çıkmaktadır. Fuzûlî’de ölmek üzere olan bir insanın hissettikleri ve geride kalanların yaşadığı duyguları anlatmaya yönelik bir bölümlendirme yapılmıştır. Nizâmî’de ise yalnızca anlatıcının ölüm gerçeği hakkındaki kısa yorumu okura sunulmuştur. Leylâ’nın ölümünden sonra Nizâmî, annesinin feryatları ile Leylâ’nın defnini tek parça hâlinde aktarmıştır.

Anlatıcıyı çok fazla öne çıkarmamış, bölümde monologları kullanmıştır. Anlatıcının dünya görüşü, yalnızca bölümün sonundaki tek beyitte ön plana çıkmıştır.

“B’ spord be-hāk ü nāmedeş bāk

K’āsāyış-i hāk hest der-hāk²⁵⁰ (Nizâmî 2013:3495)”

Fuzûlî ise Nizâmî’nin ölüm hakkında yaptığı genellemeyi genişletmiştir. Buradaki yorumu “Bu Leylâ’nın anasına vasiyyet itdüğidür ve dost yâdiyle dünyâdan gitdüğidür” bölümünün son kısmı ile “Gazel” bölümlerinin asıl temasını oluştururken kullanmıştır.

Fuzûlî’deki gazelde de topraktan gelenin yine ancak toprakta huzur bulacağı anlatılmış, ölüm ve dünyanın geçiciliği gibi konularda birçok genelleme yapılmıştır. Bu tasarruf bölümlendirmenin de asıl olarak olayları aktarmak amacıyla değil, ölümün yarattığı duygusal etkiyi daha detaylı iletme için yapıldığını göstermektedir.²⁵¹

“Anup tenhālûğî qabr içre nefret kılma ölmekden

Ṭarîk-i üns dut kim her avuç toprak bir âdemdür (Fuzûlî 1955:B.2905)”

Fuzûlî tüm metinde olduğu gibi bir burada da “tamâmî-i sühan” bölümü ve gazelle çerçeveleme işlemi yapmıştır. Bu sebeple Fuzûlî’de Leylâ’nın annesinin feryatları Leylâ’nın ölümünün konu edildiği bölümde anlatılmamıştır.²⁵² İki ayrı karakterin yaşadığı duygular farklı bölümlerde ve iki ayrı çerçeve içinde sunulmuştur. Bölümlendirmenin yapısına dikkat ettiğimizde tek bir noktaya odaklanıldığı görülmektedir.²⁵³ Nitekim “tamâmî-i sühan” bölümlerinin teknik olarak hizmet ettiği işlev de tam olarak bir konuyu, duyguyu veya fikri göstermeye yöneliktir.

Ölüm hakkında anlatıcı yorumlarının en çok kullanıldığı metin ise Câmî’nin eseridir. Fuzûlî’de de bu tema işlenmiştir ancak, bir alıntı tespit edilememiştir. Bu nedenle ölüm konusunda Fuzûlî’nin Câmî’nin metnini takip ettiğini ifade etmek de mümkün değildir.²⁵⁴ Nitekim Câmî’nin metninde ölümler bir çelişki ve çıkmaz unsuru olarak

²⁵⁰ “Toprağa teslim etmiş ve korku duymamış. Zira toprak, huzuru yine ancak toprakta bulurmuş.”

²⁵¹ Hâtîfî’de yine olay merkezli bir anlatım vardır ve annesinin üzüntüsü, Mecnûn’a haber vermesi gibi olaylar anlatılmıştır.

²⁵² Şâhidî ve Hamdî’de de tüm olaylar ve anlatıcı yorumları tek bölümde aktarılmıştır.

²⁵³ Fuzûlî’dekine benzer bir anlatıcı bakış açısı Câmî’de de mevcuttur. Ancak Câmî’de karakterlerin ölüm sıralamasının farklı olması bağlamı değiştirmektedir.

²⁵⁴ Ölüm olaylarının arkasından yapılan klişe genellemeler birçok metinde bulunabilmektedir. Önemli olan bu klişe anlatıcı yorumlarının bütün içinde ne ifade ettiğidir.

kullanılmamıştır. Câmî, “asıl sevgili tanrıdır ona yönel; cihan mülkü ve insan değersizdir” diyerek ayrı bir bölüm açmış ve yalnızca ölüm karşısında dünyanın değersizliği üzerine yorumda bulunmuştur. Fuzûlî’de ise ölümlerden sonra gelen felek ile sohbet bölümü metindeki ölümleri sadece dünyanın değersizliğini gösterecek bir kıssadan hisse olarak ele almayı engellemektedir. Ona göre ölüm, Nizâmî’nin metninde de vurgulandığı gibi insan için bir paradoks oluşturmaktadır.

Ölümü bir paradoks olarak değerlendiren Nizâmî ve Fuzûlî’nin metinleri arasındaki ayrışmayı gösterecek ikinci ipucu, Mecnûn’un ölümünün anlatıldığı bölümde yer almaktadır. Fuzûlî’nin Nizâmî’den çevirdiği iki beyit olmasına rağmen çevrilen beyitler sonrasında anlatıcının konuya dair farklı yorumlarda bulunması da bu durumu desteklemektedir.

Nizâmî	Fuzûlî
În güft ü nihâd ber-zemîn ser V’ân türbet-râ girift der-ber Çün türbet-i dost der-ber- âverd Ey dost be-güft ü cân ber- âverd²⁵⁵ (Nizâmî 2013:B.3559-3560)	Qabrini kucakladı nigâruñ Cân şadkası itdi ol mezâruñ Leylî didi virdi cân-ı şîrîn Ol ‘âşık-ı bî-karâr u miskîn (Fuzûlî 1955:B.2990-2991)

Tablo 5.6. Nizâmî ve Fuzûlî’de Mecnûn’un ölümü.

Mecnûn’un tanrıya “canımı al” diyerek dua etmesinin ardından her iki metinde de yukarıdaki beyitlere yer verilmiştir. Bu beyitlerden itibaren anlatıcının sesi ve bakış açısı ön plana çıkmış ve anlatıcının yorumlarına yer verilmiştir. Anlatıların farklılaştığı nokta da yapılan yorumlarda yer almaktadır.

Nizâmî	Fuzûlî
Û nîz güzeşt ez-în güzergâh V’ân kist ki n’egzered ber-în râh Râhîst ‘adem ki her çi hestend Ez-âfet-i kaṭ’-i ü ne-restend	Înşâf hemîn ola maḥabbet Bu dâ’iredür makâm-ı hayret Güyâ ki elinde idi cânı Dâ’im gözedürdi ol zamânı

²⁵⁵ “Bunu demiş ve toprağa baş koymuş. Sonra da o mezarı sinesine basmış. Sevgilinin mezarını kucakladığı zaman ‘Ey sevgili!’ demiş ve ruhunu teslim etmiş.”

Rîşî ne ki gûrgâh-ı ğam nîst Hârîde-i nâhun-ı sitem nîst Ey çün hâr-i âsyâ-kühen leng Kehtâb-ı tû rûy-ı kehrübâ reng Dûrî kün ez-în hirâs-ı gerdân K'û dūr şûd ez hâlâş-ı merdân Der-hâne-i seyl-rîz me'nşîn Seyl âmed seyl hîz me'nşîn Tâ pül ne-şikest ber-tû gerdûn Z'în pül be-cihân cemâze bîrûn Der-hâne me-pîç k'û gubârîst Bâ-ţab' me-sâz k'û şerârîst Ber-târek-i qadr-i hîş ne-pây Tâ-ber-ser-i âsmân künî cây Dâ'im be-tû ber-cihân ne- mâned Ân-râ me-perest k'ân ne- mâned²⁵⁶ (Nizâmî 2013:B.3561-3470)	Çün devr ile yitdi ol zamâna Andan bir 'icâzet oldı câna Her niçe ki var idi nigârî 'Âlemde idi anuñ qarârî Çün kıldı nigârî terk-i 'âlem Bu 'âlemi terk kıldı ol hem (Fuzûlî 1955:B.2992-2996)

Tablo 5.7. Nizâmî ve Fuzûlî'de Mecnûn'un ölümüne anlatıcı yorumları.

Nizâmî, Mecnûn'un ölümünden sonra, dünyanın geçici bir yer, geçilecek bir köprü olduğunu; insanın da bu dünyada dertsiz, tasasız olamayacağını ve total eşek misali yürüdüğünü belirterek dünyaya bağlanmanın boş bir heves olmasına vurgu yapmıştır.²⁵⁷

Fuzûlî ise anlatıdaki karakterin ulaştığı manevi mertebeyi ön plana çıkartarak, hayret makamında olanın ölüme her an hazır olduğunu belirtmiş ve dünyadan vazgeçmeyi aşkın insanı olgunlaştırması ile mümkün görmüştür. Fuzûlî'nin Nizâmî'den farklı olarak yaptığı bu yorum, aşk kavramına yaklaşımındaki tutumu ve anlatıyı

²⁵⁶ “O da bu yoldan geçip gitti. Kimdir ki bu yoldan geçmemiş olsun? Öyle bir yoldur ki var olan ne varsa onun yok eden afetinden kurtulamaz. Ey köhne değirmenin total eşiği! Senin merhem sarı renkli yüz (ölüm) dūr. Bu dönen değirmenden uzak dur. Zira o da insanların kurtuluşundan uzaktır. Dere yatağına yapılmış evde oturma. Sel geldi sel! Çabuk ol, oturup kalma! Felek senin üzerine köprüyü yıkmadan deveni sür de bu köprüden geç. Eve, toprağa bağlanma. Tozdur o. Mizaç ile uyuşma o da bir kıvılcımdır. Kendi mertebenin kıymetini takip etme. Öyle ki senin yerin göğün üstünde olmalı. Dünya sürekli sana kalmayacaktır. O halde kalıcı olmayan şeye de tapınma.”

²⁵⁷ Şâhidî'de de benzer bir yaklaşım söz konusudur. Şâhidî ayrıca, Mecnûn'un ölümündeki olay zincirini Dihlevî'den almıştır. Hamdî, Nizâmî'yi takip etmiş, Mecnûn'un haberi ilk almasındaki feryatlarında da Hâtîfî'den çeviriler yapmıştır.

yerleştirdiği ideolojik düzlemin Nizâmî'nin metninden ayrışmasından kaynaklanmaktadır. Tam bu noktada hâtîme bölümünde anlatıcının önce sâkîye hitap etmesi, sonra da feleğe yönelttiği şikâyetler ve bunlara feleğin verdiği cevap, metnin temel çatışması ile anlatıcının yorumları arasındaki ilişkiyi daha iyi anlamaya olanak sunmaktadır.

Metnin anlamı burada oluşan uyumsuzluktan yani, anlatıcı, gelenek ve karakter arasındaki ideolojik bakış açısındaki çatışmalardan üretilmiştir. Öyle ki Zeyd'in iki sevgiliyi rüyada görmesi ve cennette kavuştuklarının aktarılmasının ardından anlatıcı, onların çektiği eziyetlerden feleği sorumlu tutmuştur. Bu durum, sevgililerin öbür dünyada bir araya gelmeleri ve mutluluğa ermelerine rağmen hâlâ çözülemeyen bir mesele olduğunu göstermektedir.

5.3.3.7.2. Sorunu derinleştiren çözüm: Üreterek var olmak

Öykünün en başından itibaren var olmaya ve dünyada çekilen ıstıraplara dikkat çeken Fuzûlî, son bölümde de iki aşığın ahirette buluşmalarına rağmen dünyada çektikleri ıstıraba gönderme yaparak sözü kendi çektiği acılara ve üzüntülere getirmiştir. Daha sonra öyküdeki üzüntü veren çatışma ve çıkmazı her insan gibi kendisinin de yaşadığını aktarmıştır. Böylece öykünün ana fikrini belirleyen temel çatışma, anlatıcının bakış açısı ve kendisinin bu soruna çözümü ile tekrar ele alınmıştır. Bu durum şair olan Fuzûlî'nin var olma problemine şiir yazarak ve şiirle elde edilen bilgi ile çözüm bulduğunu iddia ettiğini göstermektedir.

“Ser-māye-i ‘ömr gitdi elden
Sûd itmedüm itdüğüm ‘amelden
Feryād bu cevrden ki gerdün
Aĥvālümü eyledi dige-gün
Dün dīde-i ter kılup güher-bār
Gerdūna didüm ki ey cefā-kār

...
Mecnūn eger olsa idi cāhil
Olmazdun iṭā‘atinde kāhil
Fermānına inĥiyād iderdün
Gönlini müdām řād iderdün
Ehl-i hüner olduğu sebebden
Şāhib-naẓar olduğu sebebden
Akrānı içinde ĥār kıldun
Bī-‘izzet ü i‘tibār kıldun
Leylī ger olaydı bir ĥayāsuz
Yā sen kimi mihrsüz vefāsuz

Olmazdı aña hemîşe cevruñ
Kâminca müdâm olurdı devruñ
...
Men hem ger olaydum ehl-i tezvîr
İtmezdüñ i'ânetümde taķsîr
...
Çün ehl-i veķâr ü neng ü 'ârem
Cevruñle hemîşe ķâr ü zârem (Fuzûlî 1955:B.3036-3051)”

Fuzûlî'nin buradaki isyanına “**felek**” bir anlatı kişisi gibi cevap vermiştir:

“Gerdün işidüp menüm 'itâbum
Virdi bu edâ ile cevâbum
K'ey şüret-i ĥâlden ĥabersüz
Her ĥikmete 'ayb iden ĥünersüz
Men emre muvâfiķ eylerem devr
Ĥikmetde vefâdur itdügüm cev
Ammâ sen iden 'amel ĥatâdur
Kim pîr-i tarîķatüñ hevâdur
Şâ'irlige iftiĥâr idüpsen
Kizbi özüñe şî'âr idüpsen
Mecnûn didigüñ vücûd-ı kâmil
Her dânişe menden oldu kâbil
Dîvâne aña sen eyledüñ ad
Senden yetdî zulm ü bî-dâd
...
Şerĥ eylemek eyledüñ fesâne
Kıldun olaruñ sözün behâne
...
Yitmez mi bu bâ'îs-i 'azâbuñ
Bu meşelde nedür cevâbuñ
Fuzûlî feleķe tekrar cevap vermiştir:
Ey tûķî-i bustân-ı güftâr
Şarraf-ı süĥan Fuzûlî-i zâr
Aldanma eger sipîhr-i lâ'ib
Ta'n ile saña dediye kâzib
Eş'âra abeş diyüp uşanma
Ser-mâye-i nazmı sehl şanma
Sözdür güher-i ĥizâne-i dil
İẖhâr-ı şıfat ü zâta kâbil
Cân sözdür ki eger bilürse insân
Sözdür ki diyerler özgedür cân
Billâh bu yaman mıdur ki ĥâlâ
Emvâta söz ile virdün iĥyâ
Mecnûn ile Leylî'ni ķulup yâd
Ervâķlarını eyledüñ şâd (Fuzûlî / B.3054-3075)”

Fuzûlî'nin Leylâ ve Mecnûn hikâyesini anlatma sebebinin “fesâne şerĥ eylemek” olduğunun yani, bir bakıma burada anlatılan aşkın ve hikâyenin birincil önemde

olmadığının söylenmesi dikkate değer bir durumdur. Varlığa dair bilgi edinmenin yalnızca acı çeken âşıklara değil, çektiği acılarla şiir yazan Fuzûlî'ye de mahsus bir durum olduğu ve bilgilerin ortaya çıkmasına temel kabul edilen “Tanrı sıfatlarının” zuhûruna şiir ile ulaşıldığı açıklanmaktadır.

Şiirin yalnızca akledilebilir bir şey olmaması da ayrıca önemlidir. Nitekim Fuzûlî, *Farsça Dîvân*'ının dîbâcesinde de şiir hakkında fikirlerini dile getirmiştir. Şiir yazabilmek için kanlar yuttuğunu anlattıktan sonra da kendisini çölde gezen Mecnûn'a benzetmiştir. Bu bağlamda mesnevinin sonunda Mecnûn'un çektiği acı ile ulaştığı makama kendisinin şiir yazarak ulaştığını belirtmesi daha fazla önem kazanmaktadır.

“Yâ Rabbî! Kendi ikâmetim için rüsvâlık çamuru ve nedâmet taşı ile meydana getirdiğim ve onu sıvamak ve süslemek için kanlar yuttuğum bu dağınık birkaç beyti, Ehl-i Beyt-i Nebevî mâsumları hürmetine, mânâlar üzerinde gündüzleri akşamlara kadar düşünmüş ve onları bir araya getirip bir manzûme yazabilmek için gece sabahlara kadar uğraşmış insanlar görüp okusunlar. Zira onlar şairlik madeninden orijinal bir inci çıkarmak için ne kadar meşakkat çekmek lâzım geldiğini bilirler.

Şiir:

Çöllerde dolaşan Mecnûn'un mihnet ve elemi (âb-ı hayât) çeşmesi kenarında oturanlara sorma. Âlemin dertsiz insanları bizim derdimizden haberdar değildirler. Derdin kadrini dertliler iyi bilirler (Fuzûlî 1950:9).”

Tam olarak neyi ifade ettiğini anlatması zor ve dile gelmez olan bu “derdin” aklın karşısına yerleştirilen sezgisel bilginin alanına ait olduğunu hem Mecnûn karakterinin kendisinden hem de Nevâyî'nin hâtimesi ile Fuzûlî'nin hâtimesi arasındaki ilişkiden anlamak mümkündür.

Fuzûlî ve Nevâyî'nin metinlerinin son bölümleri burada önemli bir yakınlık içindedir. Nevâyî de hâtîme bölümünde eserini aşk derdine düşenler için yazdığını, amacının tıpkı Fuzûlî'nin de vurguladığı gibi efsane anlatmak değil, bir meseleyi şerh etmek olduğunu belirtmiş ve aşkı aklın karşısına konumlandığını açıklamıştır. Burada yaptığı örneklendirmede Mecnûn ve Eflâtun kıyasını kullanmış ve bilginin yetmeyeceğini, dertsiz ve elemsiz kişinin sadece aklî bilgi ile dünyanın sırlarına ulaşamayacağını aktarmıştır.

“Ya'nî bu şıfat firâk-nâme
Boldı mañga katre-rîz-i hâme
...
Ey bād-ı şabâ karâr tutma
Tonmağnı mizâcîñga yavutma

Kiz kişver ü tağ u deşt ü vādī
Yetmey koyma cihān sevādī
‘Aşk ehliğa dehr ara nidā kıl
Bu kışsa tükengenin edā kıl
Her kayda ki bolsa bī-ķarārī
Āvāre-i tīre-rūzgārī
Barça bu taraf ‘azīmet etsün
Tınmay nefesi kaçımga yetsün
Kirsün bu sevād-ı a‘zam içre
Kezsün bu belā vü mātem içre
Bu hıttā ki ‘aşk kişveridür
Ser-geştesi mihr-i hāveridür
‘Aşk ehli üçün medāris anda
Derd ehli tutup mecālis anda

...
Hem cismidin olmasa eşer hīç
Hem köñglidin olmasa haber hīç
Bu hıttanı kim kılıp ‘imāret
El kirmekin eyledim işāret

....
Men haste ki bu raķamnnı çektim
Taħrīri üçün ķalemni çektim
Yazmaķķa bu ‘aşķ-ı cāvidāne
Maķşūdum imes idi fesāne
Mażmūnıģa boldı rūh meyli
Efsāne idi anıñg tufeyli

...
İnsānģa erür kemāl maţlūb
Andın dağı **derd ü hāl maţlūb**
Her kimge ‘ulūm bolsa vāşıl
Ger derdi vü hāli yoķ ne hāşıl
Ot salsa cihān elige **Mecnūn**
Bir köygüçi bolģusı **Felātun**
‘Anķānı kişi kaçan kılur yād
Ol laħza ki bülbül etse feryād (Nevāyī 2011:B.3541-3602)”

Nevâyî, dünyayı akılla anlamaya çalışıp (ulum bolsa) bunda eksiklik olduğunu anlayanların keşf yolu olan aşktan (dert) ilerlemeleri gerektiğini ve bunun için de Mecnûn hikâyesinden birçok ders çıkartılabileceğini belirtmiştir. Fuzûlî de öykünün başında, Mecnûn’un doğumunda (bknz. Aşk ve Varlığa Gelmek) Nevâyî’nin bakış açısından faydalandığı gibi hâtıme bölümünde de Nevâyî’nin bakış açısını kullanmıştır. Fuzûlî’nin Nevâyî’den farkı ise meseleye kendisini ve şairliği de eklemleyerek akıl ve sezgi karşıtlığında aşk kavramını şiir yazmanın kendisi ile genişleterek şerh etmiş olması ve tüm metnin kurgusunu bu çatışmaya göre oluşturmasıdır. Buna göre: Ölümlü olduğunu anlayan insanın girdiği çıkmaz, ancak

sonu olmayan ve yine ölümle nihayete erecek bir üretim çabası ile geçici olarak çözülebilir. Metinlerin ölüm ve ölümlülük konuları hakkında ideolojik düzlemdeki bakış açılarının aşağıdaki gibi şekillendiğini belirtmek mümkündür:

Öncelikle, Nizâmî’de doğa ile bütünleşme, dünyanın değersiz olması gibi temalar ön plana çıkmış ve Dihlevî, Hâtifi, Mektebî bu temalara bağlı kalmışlardır. Câmî ise metnini paradoks üzerine inşâ etmemiş bu nedenle Mecnûn’un ölümü²⁵⁸, zaman içinde tanrının tek gerçek olduğunu keşfeden bir insanın hayatının lineer çizgisini izlemiştir.

Şâhidî, Hamdî ve diğer Türk mesnevi yazarları da ölüm konusunda Nizâmî, Dihlevî ve Hâtifi’yi izlemişlerdir. Nevâyî ise hem aşk meselesinin varlıkla olan ilişkisini temel fikir olarak işlemiş hem de ölümlü olduğunun bilincinde olma paradoksunu akıl ve sezgi çatışmasından hareketle ele almıştır. Bununla birlikte Nevâyî’nin metninin kurgusal yapısı ve olayların sıralaması sadece bahsedilen çatışmaya odaklanmamıştır. Buradaki paradoksa tamamen odaklanan ve diğerlerinden farklı bir çözüm üretmeyi deneyen tek metin, Fuzûlî’ye aittir.

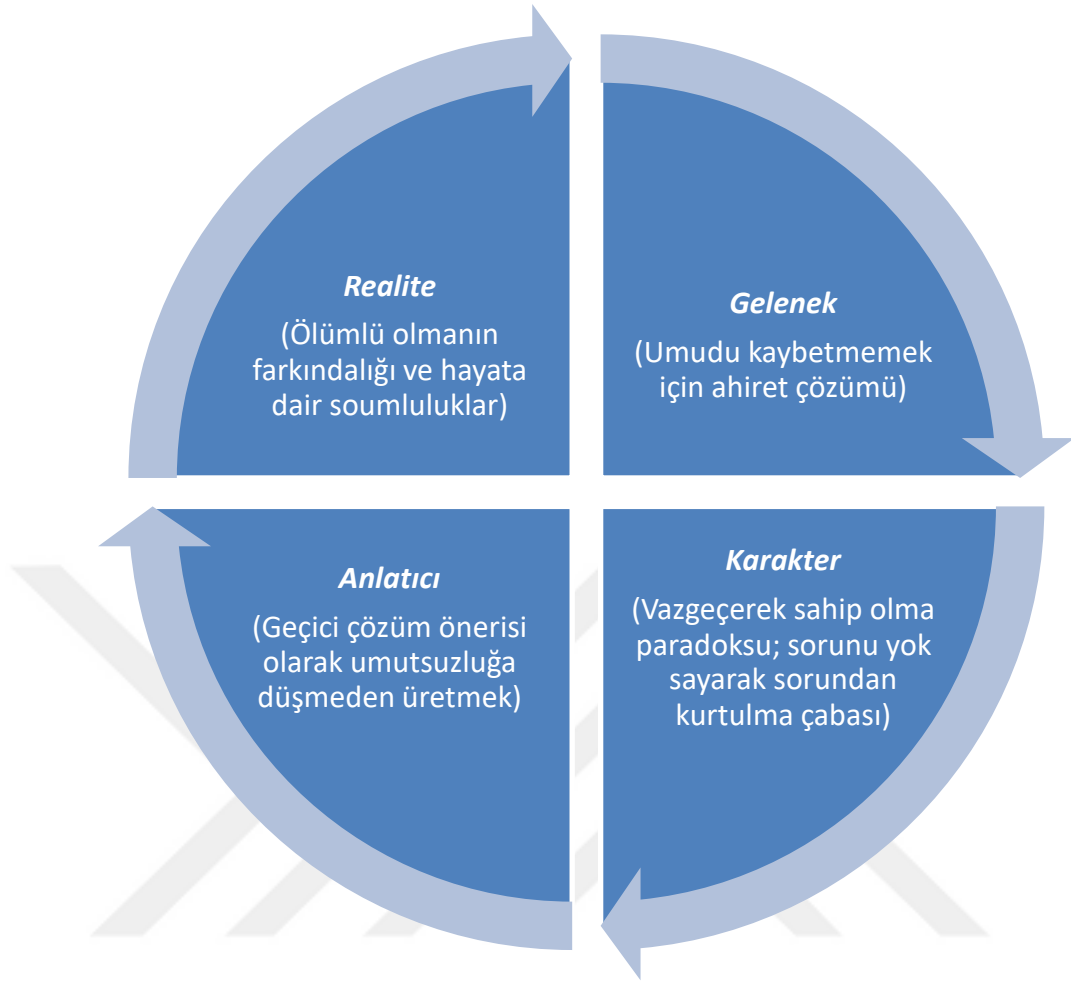
Fuzûlî, çatışmayı tüm metnin kurgusuna yerleştirmiş ve son bölümde meseleyi anlatı boyutundan reel hayattaki karşılıklarına getirerek şairlik ve şiire dair açıklamalar yapmıştır. Böylece öyküde Leylâ ve Mecnûn’un ölümleri sadece dünyanın değersizliği ve ahiret hayatının önemini vurgulamanın dışında hâlâ burada, dünyada olan insanlara gerçekten kullanabilecekleri bir bilgi üretme denemesine dönüşmüştür.

Fuzûlî’nin eserinde asıl ilginç ve ironik olan durum ise Gılgamış’tan beri yazılı literatürde kendisine yer bulan ölümlülük bilincinin yarattığı huzursuzluğa önerdiği geçici çözümdedir. Öyküde vazgeçmişlik içinde yaşayan Mecnûn’un aksine metnin sonunda bıkmış usanmadan şiir yazmaya, üretmeye devam etmek gerektiği aktarılmıştır. Anlatıcının son bölümde kendisine seslenirken şiir söylemeye devam etmesi gerektiğini ifade etmesi de bu durumla ilişkilidir.

²⁵⁸ Câmî’nin metninde Mecnûn, Leylâ’dan önce bir ceylana sarılarak ölmektedir. Leylâ yerine tanrıyı seçen ve bu seçimin huzuru ile ölen bir karakter söz konusudur. Metinlerde iki aşığı ne rüyada ne de gerçek hayatta kavuşturmayan tek metin Câmî’ye aittir. Hatta mezarda bile yan yana defnedilmemişler ve Leylâ, Mecnûn’un ayak ucuna defnedilmiştir. Bu bağlamda kahramanın tanrı uğruna her şeyden vazgeçen birisi olarak sunulması tüm metinler içinde yalnızca Câmî’nin metninin net olarak mecâzdan hakikî aşka yönelişi ve bunun tasavvufi bir hedefi olduğunu söylemeyi mümkün kılmaktadır. Diğer metinlerde mecâziden hakikîye yönelişi anlattığını ifade edenler de dâhil olmak üzere terimlerin iki yönlü kullanımı nedeniyle böyle bir yorumda bulunmak problemli olacaktır.

“Eş‘āra abeş diyüp uşanma
Ser-māye-i nazmı sehl şanma
Sözdür güher-i hizāne-i dil
İzhār-ı şıfat ü zāta kâbil (Fuzûlî 1955:3071-3072)”

Sonuç olarak, Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’unu diğer metinlerden farklı kılan belki de en önemli tasarruf metnin ideolojik düzlemindeki bu çatışma ile üretilen anlamdan kaynaklıdır. Nitekim Mecnûn, geleneğin bakış açısına uygun olarak ödüllendirilmiş, ama dünyanın realitesine uygun olarak acı içinde yaşamıştır. Bununla birlikte anlatıcı bu olanların dışında bir yol daha sunmuştur. Tüm bu imkânlar da metnin yoruma açık ve yeniden yazmaya uygun biçimsel yapısını oluşturan anlatı araçlarından bakış açısının çeşitli kullanımları ile ortaya çıkabilmiştir. Okur için metinden yeni anlamlar üretmek veya Fuzûlî’nin metnindeki anlamlardan birisini tercih etmek de bu biçimsel düzen ile olabilmektedir. Fuzûlî’nin metninde ölüme dair tespit edilen ideolojik çeşitlenmeler ise aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir.



Şekil 5.17. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unun ideolojik düzlemindeki çatışmalar (Ölümlülük bilinci özelinde).

5.3.4. Psiko-Anlatı ve Anlatım Biçimi

Boris Uspensky'nin belirlediği dört düzlemden biri olan anlatım biçimi düzlemi, bakış açısının kompozisyonel olma özelliği ile en ilişkili olanıdır (Uspensky 1983:6). Bu düzlemde mesafeleşmelerin ideolojik değil, poetik etkileri önemlidir. Karakterlerin ruhsal derinlikleri, olayların kavramsal ve biçimsel yapıları ve karakterlerin sözle ifade edilemeyen durumlarının iletilebilmesinde; olaya şahit olan kişiye göre değişen bilgi miktarına bağlı olarak okurda “şimdi ne olacak?” sorusunu gündeme getiren tekniklerde bakış açısının anlatım biçimleri ile ilişkisi önemli rol oynamaktadır.

Anlatıcı ve karakter bakış açıları arasındaki pozisyonel kaymalar metindeki dinamik yapıyı, anlatı ritmini, metinde aktarılan bilgiyi ve bilginin sunuluşunu da etkilemektedir. Anlatıcı ve karakter arasındaki mesafeleşmenin yarattığı ironik etki

vasıtasıyla anlatıcının devreye girdiği veya kendisini silikleştirdiği durumlar bu kez ideolojik düzlemin dışındaki bir düzlemde ortaya çıkmaktadır. Hiç şüphesiz, söz konusu düzlemler arasındaki ilişki Uspensky'nin de belirttiği gibi tam olarak birbirinden ayrılamaz ve birbirleri ile etkileşim içindedirler (1983:6). Fakat metinlerde anlatım biçimi düzleminin işlevsel olarak ön plana çıktığı bölümler de mevcuttur. Eylemlerin taklidine²⁵⁹ imkân tanıyan bu mesafeleşme ve poetik tercihler, aynı zamanda anlatının iletilme sorunsalına da bir çözüm getirmektedir.²⁶⁰

Örneklemede değerlendirilen metinlerde de Fuzûlî ile öncelleri anlatım biçimi düzleminde de ayrılmaktadırlar. Bu noktada ayrışmayı üç başlıkta toplamak mümkündür: Eylemlerin Taklidi ve Mesafeleşme; Duyguların ve Sözel Olmayan Durumların Aktarımı; Zamansal İşlevler.

Anlatım biçimi düzleminde metinlerde en fazla ayrışmanın görüldüğü bölüm, eylemlerin taklidi ile mesafeleşme ilişkisindedir. Örneğin, karakterlerin tasvirinde bu durum belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Çift kahramanlı aşk mesnevilerinde başkarakterler, anlatının ilk bölümlerinde tasvir edilmektedir. Bu tasvirler daha sonraki olay akışında karakterlerin hareketlerini canlandırmada²⁶¹ okura kolaylık sağlamaktadır. Metinlerde bu işlevi sağlayan tasvirlerin karşı-kurgusal yönleri ile anlatının zamansal hızı yavaşlamış ancak, anlatı kompozisyonuna yönelik işlevleri ile de okur ve dinleyicide var olan hareketleri algılama yeteneğini harekete geçirecek talimatlar kullanılmıştır.

Tasvirler, okura ileride sürekli hareketlerini takip etmek zorunda olduğu karakterlerin iki boyutlu şablonunu oluşturmak için hem zaman hem de talimatlar vermektedir (Scarry, 2020). Böylece anlatının hemen öncesinde karakterlerin yüzleri ve vücutları hakkında verilen bilgiler, okurun zihninde sürekliliğe sahip olmayan bu varlıkların zihinlerde hareket etmelerine imkân tanımaktadır. Kahramanların hareket

²⁵⁹ Bir alt bölümde bu konu daha detaylı değerlendirilecektir.

²⁶⁰ Tezin temel probleminin dışına çıktığı için bu tartışmalara ayrıca yer verilmemiştir. Bu konuda daha detaylı bir tartışma için Ricoeur'ün bakış açısı ve anlatı sesi kavramlarına dair değerlendirmelerine (Ricoeur 2016c:163) veya Dervişcemaloğlu'nun (2016) *Anlatıbilime Giriş* isimli çalışmasına (s.92) müracaat edilebilir.

²⁶¹ Bu konuda yapılan yorumlarda Elanie Scarry'nin *Kitapla Hayal Etmek* isimli çalışmasından faydalandık. Scarry'ye göre, "Hayal edilen nesnede algıladığımız nesnenin yaşamsallığı ve canlılığı yoktur. Hayal edilen imgelem iki boyutlu ve eksiktir" Özellikle de sözel sanatlarda bu durum daha belirgindir. Sözel sanatlarda söz konusu imgenin hayal edilebilmesi ise mimetik algı ile mümkün olur. Bu durumda da metinler bize talimatlar vererek aslında gün içinde defalarca yaptığımız ve zihnimizin alışık olduğu şeylerin taklidini yapmaya teşvik eder. Bu sayede de metinlerdeki karakterlerin eylemlerini hayal etmek daha kolay olur (Scarry 2020:11).

eden bir yüzü, eli, ayağı var olabilmış, okur, bu yüzün acı çektiğinde, güldüğünde ağladığında nasıl bir şekil alabileceğini hayal edebilecek ön veriye erişme imkânı bulmuştur. Nitekim incelediğimiz anlatılarda hem Mecnûn'un hem de Leylâ'nın tasvirlerinde eylemlerin taklidine dair ön bilgilerimizi harekete geçirecek talimatlar verilmiştir.

İkinci ayrışma ise duygusal ve sözel olmayan durumların aktarımında bakış açısı tekniklerinden yararlanmada ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Mecnûn gibi içe dönen bir karakterin yaşadığı, dile gelmez olarak tarif ettiği duyguları ve ölüm, aşk, dostluk gibi konulardaki kavramsal olmanın yanın lirik nitelikler de taşıyan durumların aktarılması ve okurda bir karşılık bulabilmesi anlatım biçimi düzlemindeki farklı tercihler ve klişe yapıların kullanılması ile mümkün olmuştur.

Zamansal etkiler de yine anlatım biçimi düzlemi ile ilişkilidir. Anlatıcı ve karakter arasındaki mesafeleşmeler ile anlatılan zaman ve anlatı zamanında farklılıklar oluşmuştur. Yazarlar da anlatmak istedikleri temaya uygun veya çatışan ritimler seçerek hem birbirlerinden ayrılmış hem de bir anlam üretebilmişlerdir.

5.3.4.1. Eylemlerin taklidi ve mesafeleşme

Edebiyat, mimetik bir sanattır. Taklit ettiği şey ise insan eylemleridir. Ancak bu taklit veya temsil etme, eylemin birebir taklidini değil, temsil edici eserdeki mimetik sürecin kendisini belirtir. Genette'in haklı olarak ifade ettiği gibi edebi eserde taklidin kendisi olamaz, yalnızca bir mimesis illüzyonu bulunabilir (Genette 2020:160). Dil ürünleri, olayları taklit etmez, gösterir, daha doğrusu anlatır. Bu sebeple bir anlatıcının varlığı en mimetik durumda bile zorunludur. Ne var ki mimesisi sadece bir illüzyon olarak kabul etmek, insanın zamansal deneyimi ile metindeki karakterlerin zamansal deneyimleri karşı karşıya geldiği durumlarda anlamın nasıl üretildiği sorusunu açıkta bırakmaktadır.

Ricoeur, bu soruna karşı farklı *Poetika* yorumlarına dayanarak hareket etmiştir. Ona göre de mimesis, mimesis sürecinin kendisini ifade eder (Ricoeur 2016a:73-75). Öyle ki taklidin ne olduğu değil, nasıl üretildiği ile ilgilenilmeye başlandığı an, okur ve metnin ufuklarının kesişimi de incelenmeye uygun bir zemin bulabilir.

Birer dil ürünü olan mesnevilerdeki mimetik durumlar da doğal olarak en mimetik hâlde dahi anlatıcıyı gerektirir. Bu durum anlatıcı ve karakter bilinçleri arasındaki

kaymaların önemini arttırır. Çünkü metnin anlatım biçimi düzlemindeki poetik etkiler bu mesafeleşmeler ile ortaya çıkar.

Uspensky'nin anlatım biçimi düzlemi ile mimesis kavramı tam da bu aşamada kesişmektedir. Dorrit Cohn'un teorisini açıklarken kabul ettiğimiz bilinç mimesisi tanımı ise (bknz. Yöntem Hakkında: Kim Görüyor? / Kim Konuşuyor?) Uspensky'nin bu düzlemdeki ilişkilerde tespit ettiği iç ve dış gözlemci yapısının yarattığı karmaşaya (Dervişcemaloğlu 2016:100) kapılmadan hareket etmeyi kolaylaştırmaktadır. Öyle ki bu sayede yalnızca içeriden veya dışarıdan görenin olaylara dair bilgi miktarı ve konumları üzerinden değil, karakterler ve anlatıcı bilinçlerinin de insan bilincinin tabi olduğu kurallara göre hareket etmesi sayesinde okurun bu eylemleri tekrar üretebildiği ve anlamlandırabildiği varsayımı ile işe başlayabiliriz.

Uspensky'nin teorisine yaptığımız eklemeyi daha anlamlı hâle getirebilmek içinse eylemlerin taklidi konusunu hem görsel hem de sözel temele sahip bir yaklaşımla ele almak gereklidir. Daha önce de belirtildiği üzere sözel temel için “Zaman” bölümünde Ricoeur'ün *Zaman ve Anlatı* çalışmasından hareket ettik. Görsel temel için ise Kantçı bir yöntemle hareket eden Scarry'nin *Kitapla Hayal Etmek* isimli çalışmasından faydalandık.

Elanie Scarry, çalışmasında imgelerin cansız ve iki boyutlu olmalarına karşın nasıl canlıymış gibi algılandığını anlamaya çalışmaktadır. Özellikle insanın algısını gerçek hayatta harekete geçiren şekilleri, ışık ve karanlık arasındaki ilişkilerin neticeleri gibi durumları tespit ederek Homeros'tan itibaren metinlerdeki ortak teknikleri belirlemiştir. Ricoeur'ün mimesis döngüsünde Mimesis-I evresi ile ilişkili olan bu çaba, görsel olanla ilişkisi nedeniyle bakış açısı konusunda da dikkate değer katkılar vermektedir. Paul Ricoeur'ün Mimesis-I aşamasını anlatırken kullandığı ifadelerle tekrar yer verirsek:

“Mimesis-I'in anlamının ne olduğu bütün zenginliğiyle görülebilmektedir: Eylemi taklit etmek ya da temsil etmek, her şeyden önce, insan eyleminin kendi anlamsal yapısı, kendi simgeselliği ve kendi zamansal yapısı içinde ne olduğunu önceden kavramak demektir. Senaryolaştırma ve buna bağlı olarak da metinsel ve yazınsal mimesis düzeni şairde ve okurunda ortak olarak bulunan bir ön-kavrayış üstünde kurulur (Ricoeur 2016a:127).”

Bu bağlamda bizim metinleri anlamak için metinlerdeki eylemlerin kavramsal ağlarına yani, eylemin ne olduğu, eylemin amacının ne olduğu, eylemi kimin yaptığı,

nasıl ve hangi güdüyle yapıldığı, eylemin başkalarıyla olan ilişkilerine dair ön-kavrama yeteneğine sahip olmamız gerekir. Ayrıca o eylemin ifade edildiği dildeki cümle yapıları ve kompozisyon kurallarını da bilmek önem arz eder (Ricoeur 2016a:111-120).

Scarry'nin çalışması tam da “eylemin ne olduğu” sorusu ve bunun insanın bilişsel yapısı ile olan ilişkisini ele almaktadır. Scarry'e göre bir romandaki karakterin yüzünü hayal ettiğimizde, öncelikle onun bilhassa yüzünü değil, “bir yüzü görme eylemini” taklit ederiz. Normal nesneleri nasıl algılıyorsak hayal ettiğimizde de bu imgeleri algılamak için algılama eylemlerinin taklidini yaparız (Scarry 2020:14). İşte bu sürecin nasıl olduğunu anlamak gereklidir.

Scarry, belirttiği algılama sürecini inceleyebilmek için çalışmasını iki temel bölüme²⁶² ayırmıştır. Bunlardan birincisi cansız şeylerin canlı gibi olması ve imaj meselesini de ilgilendiren “Resim Oluşturma” bölümüdür. Burada yazar, cisimlerin katılık ve şeffaflık; karanlık ve ışık; ağırlık ve hafiflik gibi özelliklerinin algılanmasının taklidi ile zihinde nasıl resim oluşturulabildiğini göstermiştir.

İkinci bölüm ise “Resimleri Hareket Ettirme” konusudur. Nitekim kurmaca eserlerdeki anlatıcı talimatları ile nesneleri sadece oluşturmayız, aynı zamanda onları hareket de ettiririz. Nesnelerin ve karakterlerin hareket etmesi de yine bizim ön-kavrayış yeteneğimiz, bilişsel ve algısal yeteneğimizin ve onu tetikleyen eylemlerin metindeki taklidi ile mümkün olur.

Klişeler üzerine kurulu klasik edebiyat bağlamında ise özellikle klişelerin metinlerdeki işlevlerini belirlemek ve yeniden yazımlarda aynı klişeler arasındaki farkları tespit etmek için yapılan eylemin/taklidin ne olduğunu, bu taklidin okur veya dinleyicinin hangi ön-kavrama yeteneği ile ilişkili olduğunu sormak gerekmektedir. Bu nedenle hem psiko-anlatı hem de alıntılı monolog bölümlerinde, eylemlerin taklidi ile oluşturulan ve farklılar meydana getiren klişe yapılar değerlendirilmiştir.

Mesnevilerde kullanılan klişelerin ve yapılan tasvirlerin öylesine yapılmış bir söz sanatı olduğunu düşünmemek gereklidir. Aksi takdirde bu anlatıların yazılı olmaları

²⁶² Platon'un taklidi ikinci dereceye yerleştirmesi ile başlayan “imaj/enge” sorunsalı bu tezin konusunu aşmaktadır. Söz konusu sorunsal felsefe, fenomenoloji, nörolingüistik gibi birçok alanda hâlâ tartışılmaktadır. Bizim için önemli olan ise Elanie Scarry'nin imaj problematigine “eylemlerin taklidi” üzerinden hareket ederek çözüm aramasıdır. Bu nedenle burada yalnızca Scarry'nin ne yapmak istediği ve temel argümanlarını sunduk. Ana başlıklar altında tespit ettiği teknikleri ise yeri geldiğinde ilgili bölümlerde açıklayarak kullanmayı tercih ettik.

dışında bir sözlü geleneğe de olan bağlılıkları, ezberden okumaya uygun olmaları, meclislerde bir dinleyici kitlesine okundukları gerçekleri görmezden gelinmiş olacaktır. Bu durum da klişelerin anlatıyı takip edebilmeyi, karakterleri canlı kılmayı, anlatılanlar hakkında -mış gibi yapabilmeyi mümkün hâle getiren poetik araçlar olduğunun dikkatlerden kaçmasına neden olacaktır.

5.3.4.1.1. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'un da eylemlerin taklidi ve psiko-anlatı ilişkisi

Kurmacada insana ait eylemleri taklit etmek, öyküde olan bitenleri okurun bilişsel ve kavramsal dünyası ile karşı karşıya getirmesine hizmet etmektedir. Böylece okur, metin boyunca karşılaştığı durumları, duyguları, eylemleri anlamlandırabilmekte ve kurmaca dünyanın içinde anlatıcı ile birlikte hareket edebilmektedir.

Fuzûlî'nin metninde de insan eylemlerinin taklidi psiko-anlatı tekniği ile birlikte kullanılmıştır. Psiko-anlatının içselliği aktarma, anlatıcı ve karakter arasındaki mesafeleşmeyi oluşturma, zamansal ve mekânsal konumlanma gibi işlevleri bu anlatım tekniği ile kolaylıkla çeşitlenebilmiştir.

Okurlar için zihinde sürekli tutması ve hareket ettirmesi zor olan ve sözel sanatların doğası gereği iki boyuta sahip karakterleri metin boyunca canlı tutabilmesine yardımcı olmak ise anlatıcının görevlerindendir. Mesnevi edebiyatında da bu sorunsala çözüm olarak anlatı başında yapılan tasvirlerle bir geleneğin oluştuğu gözlemlenebilmektedir. Bunun için öykülerin başında kahramanların güzel veya övülmeye lâyık görülen yönleri ve fiziksel tasvirleri yapılmaktadır. Sadece Leylâ ve Mecnûn mesnevileri için geçerli olmayan, birçok mesnevide karşılaşılabilen bu bölümler bir klişe olarak yerleşmiştir. Bununla birlikte bu klişe yöntem, anlatıcıların bakış açılarının nasıl farklılaşabildiğini anlayabilmek ve üslupsal özelliklerini tespit edebilmek için oldukça faydalı neticeler veren bir karşılaştırma yapma imkânı da sunmaktadır. Ele aldığımız tüm Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde de söz konusu bölüm kullanılmıştır ancak Fuzûlî, bu bölümde özellikle Nizâmî ve Dihlevî'den çeviriler yapmış ve bunları dönüştürmüştür.

Metinlerde mektepte karşılaşma olayının anlatıldığı bölümden önce Leylâ'nın tasviri yapılmıştır. Nizâmî, Leylâ'yı tarif ederken ilk olarak güzelliğinin etkileyciliğine dair bir genellemede bulunmuş, karakterin boyunun düzgünlüğünü belirtmiş, ancak birden yüz özellikleri hakkında aktarımlar yapmaya başlamış ve Leylâ'nın

vücudunun geri kalanına dair bir bilgi vermemiştir. Dihlevî de karakterin güzelliğinin fazlalığını belirten genel tasvirlerden sonra karşıdan bakan bir insanın bakış açısı ile Leylâ'yı tavsif etmiştir.

Fuzûlî ise öncelikle Leylâ'nın güzelliğinin etkileyici yönünü vurgulamış, detaylı bir yüz tarifi ile işe başlamış, daha sonra boy ve endamı üzerine bilgi vermiş ve en son tekrar yüze odaklanmıştır. Fuzûlî'nin tüm metin boyunca kullandığı dönüşlü üslubu burada da diğer metinlerden farklılaşan yönü olarak ortaya çıkmaktadır.



Şekil 5.18. Nizâmî, Dihlevî ve Fuzûlî'de karakter tasvirleri.

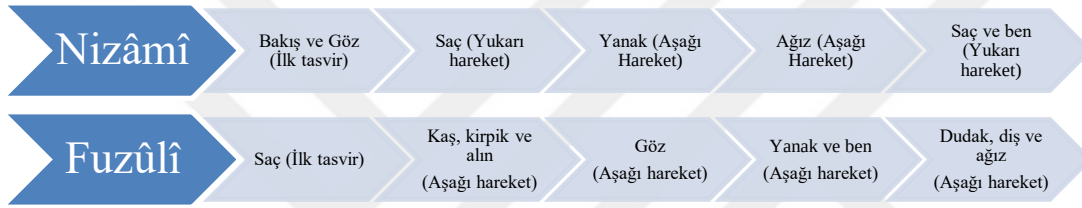
Anlatıcıların buradaki klişe tasvirleri sunmak için bakış açılarında yaptıkları kaymalar, sinema çekimleri ile bir benzerlik göstermektedir. Örneğin, metinleri birer film gibi düşünürsek, Nizâmî'de önce uzaktan bir çekim ve daha sonra ani bir kesme ile karakterin yüzü ekrana getirilmiştir. Dihlevî'de de uzaktan bakış yapılmış ve daha sonra yüze, özellikle gözlere odaklanma ve en son aşamada salınarak yürüyen bir karakter tasviri kullanılmıştır. Fuzûlî'de ise ilk olarak uzak bir çekim, yakınlaşarak yüze odaklanma; daha sonra tekrar uzaktan genel hatları verme ve nihayet tekrar yüze kesme tekniğinden faydalanılmıştır.

Anlatıcıların yukarıdaki tasarrufları bakış açısı tekniklerinin imkânlarından yararlanarak Leylâ'yı fiziksel bir bütünlük olarak farklı yönlerden göstermektedir. Bu tasarruflara daha yakından bakıldığında, yüz, göz vb. organları²⁶³ anlatmak için

²⁶³ Yüz ve yüzdeki organların öne çıkması ve detaylı tasviri aslında Divan şiirinin genelinde görülen ve tecellinin en çok yüzde olmasıyla ilişkilendirilen bir kabulü olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte burada oluşan klişenin poetik etkisi ele alınmıştır.

yapılan klişe tasvirleri de ele almak önem arz etmektedir. Nitekim bu klişelerdeki ayrışmalar anlatıcıların üsluplarına dair bilgiler sunmaktadır.

Suret tasvirlerinde ilk farklılık Fuzûlî'nin saçtan başlayarak yüzün alt kısımlarına doğru bir sıralamayı takip etmesidir. Nizâmî'de böyle bir sıralama takip edilmemiş, bakış ve göze dair tasvirler yapıldıktan sonra saç ve yanak tasviri yapılmış, tekrar ağza inilmiş, hemen sonra ise tekrar saç ve benle ilgili tasvirler verilmiştir. Anlatıcının bakış açısı Fuzûlî'de yukarıdan aşağı bir süzme eyleminin taklidinin talimatlarını verirken, Nizâmî'de anlık yansımalar şeklinde bir aktarım söz konusu olmuştur.



Şekil 5.19. Nizâmî ve Fuzûlî'de suret tasvirleri.

Nizâmî'nin bir aşağı bir yukarı hareket yaparak ilerlemesi onun tasvirleri yaparken anlık ve keskin geçişler yapmasını gerektirmiştir. Karakterin yüzüne dair detayları bu şekilde göstermek için de yanıp sönmeye hareketini taklit edecek bir tekniğe ihtiyaç vardır. Nizâmî, bu tekniği gelenekteki ışık ve karanlık (gölge) zıtlığı²⁶⁴ temeline dayanan tasvirlerden yararlanarak işe koşturmuştur.

Yapılan bu tercih Scarry'nin Homeros'tan itibaren izlerinin görüldüğünü tespit ettiği “ışık yakma” tekniği ile ilişkilidir. Öyle ki ışık, yanıp sönmeye ve patlama özelliği sayesinde sürekli hareket hâlinde görülür. Bu nedenle kurmacadaki kahraman, nesne, mekân gibi unsurlar ışıkla birlikte tasvir edildiğinde ışığın hareketlilik özelliğinin anlatılan nesneye aktarılması kolaylaşır. Örneğin “gümüş ayaklı Aşil” tasvirinin klişe

²⁶⁴ Şâhidî de Nizâmî'nin karanlık ve aydınlık tasvirleri üzerinden hareket etmiştir. Nevâî'de ışık yakma tekniği ile tasvirlerini oluşturmuştur. Ateş gibi parlak yüz ve siyah yüz arasındaki zıtlığı çok sık kullanmıştır. Ancak Leylâ'nın okulda Mecnûn'la karşılaşmasından hemen önce, babasının ona okul yaptırması aşamasında Leylâ'nın hastalanıp iyileşmesi ve ateş vurgusunun yine çok belirgin şekilde yapılması dikkati çekmektedir. Leylâ'nın hastalığının anlatılması ile öyküye ne gibi bir anlam katkısı yapıldığını belirlemek güçtür. Bununla birlikte çeşitli gök cisimleri ile yapılan benzetmeler, yine ışık yakma tekniğinin kullanılması gibi durumlar dikkate alınca hem bir anlatı tekniğinin hem de mitolojik bir tasavvurun kullanıldığını düşünmek mümkündür.

olarak kullanılması onun ayaklarının parlak olmasına değil, kahramanın hızlı hareket etmesine göndermede bulunur (Scarry 2020:88).²⁶⁵

Koşan bir insanı hayal etmek, yanıp sönen bir nesnenin niteliklerinin ona aktarılması ile daha kolay hâle gelir. Kahramanın hareket etmesini sağlayan organı ile ışığı ilişkilendirmek okuru/dinleyiciyi bu konudaki ön-bilgilerini kullanmaya teşvik etmektedir. Bu tasvir bir kere yapıldığında bile okurun günlük yaşama dair algısal bilgisi ve kavramsal ağı ile ilişkili olduğu için etki göstermektedir. Bir klişe olarak sık sık kullanılması ise yapılan tasvirin etkisinin çok daha hızlı ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Çünkü okur, bu klişeyi daha önceden kendi kavram ağına eklemiştir.

Fuzûlî'nin anlatıcısı ise sabit duran karaktere karşıdan bakan bir insanın onu süzmesi eylemini taklit etmiştir. Bunu yaparken hareketi akışkan hâle getirmek için de tasvirlerde dönüşlülük ve yuvarlaklıktan faydalanmıştır. Bu bağlamda anlatıcılar tarafından yapılan tasarrufların incelenen eserlerde kullanılan anlatı yöntemleri ile uyumu da dikkat çekicidir. Nizâmî'nin yapılan tasvirlerindeki düzensizlik, yüz hatlarının bir sıralama takip etmeden verilmesi ve sürekli ışık-karanlık zıtlığından²⁶⁶ faydalanılarak yapılan yanma ve sönme hareketinin kesintiliği arasında bir uyum söz konusudur. Dihlevî'de de uzama ve çekme hareketi ile karakterin yürümesinin

²⁶⁵ Sınır çizgiler ve kenarlar da oluşturan ışık ve karanlık zıtlığı insanın nörolojik algılama kapasitesi ile de ilişkilidir. Jennifer M. Groh'a göre:

“Kenarlar, bir nesneyi diğerinden ayıran şeylerdir. Dolayısıyla kenarları vurgulamak, bir nesnenin nerede bitip nerede başladığına dair ipucu sağlayabilir. Peki ama bir kenarı vurgulamak ne anlama gelir ve bir nöron bunu yapmak için kendini nasıl donatır? Foto reseptörler kendi başına kenarlara karşı hassas değildir; verdikleri tepkiler belli bir yerdeki –alıcı anındaki- ışığın miktarına bağlıdır (Groh 2019:76).”

Burada önemli nokta ışığın miktarı ile kenarların belirginleştirilmesi ve kontrast oluşturulmasıdır. Böylece aktif hâle gelen nöronlar okuma eyleminde de eylemin taklidi ile aynı etkiyi gösterirler. Klasik şiirde de ışığın çok sık kullanılan bir benzetme unsuru olması bu açıdan da önem arz etmektedir. Nitekim ışık ve karanlık zıtlığı bazen kenarlar oluşturmak, bazen ön-arka ayrımı için bazen de uzaklık-yakınlık gibi zıtlıkları göstermek için kullanılmıştır. Bu durum, eylemlerin taklidi yaklaşımının insanın bilişsel yetenekleri ile ilişkisini destekleyen bir olgu olarak kabul edilmesi gerektiğini göstermektedir:

“Bilişsel, duyuşsal ve motor işlemleri arasındaki bu örtüşme, bilişsel işlemlerin kısmen de olsa duyuşsal ve motor yapılar aracılığıyla gerçekleştiğini ima ediyor olabilir. Yani, düşünmek aynı zamanda beynin bazı duyu ve motor yollarını harekete geçiriyor olabilir. Örneğin, zihninizde oturma odasındaki kanepede oturduğunuzu canlandırdığınızda, bu düşünce belki de gerçekten orada oturuyor olsaydınız gerçekleşecek olan görsel, dokunsal, işitsel, kokusal ve motor tepkilerin kısmen harekete geçmesiyle ortaya çıkıyordur. Düşüncenin beynin duyu ve motor bölgelerindeki aktivite örüntülerinin taklit edilmesini içeriyor olabileceğini ileri süren teori temellendirilmiş veya biçimlendirilmiş idrak olarak adlandırılır (Groh 2019:198).”

²⁶⁶ Diğer metinler tasvirlerde Nizâmî gibi ışık yakma tekniğinden faydalanmış ya da bütünsel bir tutarlılık yerine birçok tekniği bir araya getirmişlerdir. Arka arkaya kullanılan farklı teknikler, hem tasvirleri dikkati dağıtacak derecede uzatmakta hem de bölümdeki odak noktasını dağıtmaktadır.

anlatılması arasında bir ilişki vardır. Fuzûlî ise sıralı, düzenli ve akışkan bir anlatımla Leylâ'nın özelliklerini aktarmıştır. Bunun için yuvarlaklık ve dönüşlülük²⁶⁷ yapılan tasvirlerde sık sık vurgulanmıştır.

Hem ışık yakma tekniğinin²⁶⁸, hem uzama ve çekme hareketinin (Scarry 2020:109) hem de küresel şekillerin kolay hareket ettirilebilir olması ön bilgileri okurun bilişsel alışkanlıklardan destek alarak, ona tarif edilen cisimlerin hareket ettirilebilir olduğunun talimatını vermektedir (s.198). Aşağıdaki alıntılar metinlerdeki tercihlerin farklarını daha açık şekilde gösterecektir.



²⁶⁷ Bu noktada anlatıcının Leylâ'yı önce uzaktan göstermesi, sonra yüze yaklaşması, tekrar uzağa geçmesi ve son olarak yine yüze yaklaşarak yaptığı dönüşlü hareketin de anlatıcının bakış açısının oluşturduğu üslupla oldukça tutarlı olduğuna dikkat çekmek isteriz.

²⁶⁸ Scarry, bu tekniklerin en eski anlatı geleneklerinden itibaren takip edilebildiğini belirtmiş ve örneklerini vermiştir. Örneğin, Homeros'un İlyada'sında "Binlerce öbek ateş parlıyordu havada / Elli adam vardı çevresinde her öbeğin/ Atlarsa arabaların yanında, ayakta / Ak arpa yulaf yiyerek" ifadesinde yanıp sönen ateşlerin etrafında toplanan insanlar tasviri, ateşe/ışığa ve ona göre daha opak olan insanlar arasında oluşan zıtlık sayesinde hareket eden insanları daha kolay canlandırmayı mümkün kılmıştır (Scarry 2020:87).

Nizâmî	Fuzûlî
“Zülfeş çü şebî ruheş çerâğî Yâ meş’aleî be-çeng-i zâğî ²⁶⁹ (Nizâmî 2013:B.862) Ber-rişte-i zülf ü ıkd-ı hâleş Ezfûde cevâhir-i cemâleş Der-her dilî ez-hevâş meylî Giysûş çü leyl ü nâm Leylî ²⁷⁰ ²⁷¹ (Nizâmî 2013:B.869-870)”	“Zülfeyn-i müsellesi girih-gîr Cân boynına belâlu zencîr (Fuzûlî 1955:B.566)”

Tablo 5.8. Nizâmî ve Fuzûlî’de zülûf tasvirleri.

Her iki anlatıda da tasvir edilen zülûf²⁷², Nizâmî’de ışık ve karanlık ilişkisinde (çerâğ, meş’ale, zâğ, ıkd-ı hâl, leyl), Fuzûlî’de ise ruhu sarıp sarmalayan belalı bir zincir ve

²⁶⁹ “Zülfü gece gibi, yanağı bir mum. Sanki karganın elinde bir meşale.”

²⁷⁰ “İplik iplik olmuş zülfündeki beninin düğümü ile güzelliğinin cevherleri artmaktaydı. Her gönülde onu arzulamaya bir meyil vardı. Saçları gece gibi kara ve adı Leylâ.”

²⁷¹ Bu beyit ve sonraki birkaç beyit Fuzûlî’de kafiyesi korunarak çevrilmiştir. Buna rağmen Fuzûlî saçın karanlığından bahsetmemiştir.

Nizâmî	Fuzûlî
“Der-her dilî ez-hevâş meylî Giysûş çü leyl ü nâm Leylî Ez-dildârî ki Kays dîdeş Dil dâd ü be-mihr-i dil harîdeş Ü nîz hevâ-yı Kays mî-cüst Der-sîne-yi her dü-mihr mî-rüst (Nizâmî 2013:B.870-872)” (İplik iplik olmuş zülfündeki beninin düğümü ile güzelliğinin cevherleri artmaktaydı. Her gönülde onu arzulamaya bir meyil vardı. Saçları gece gibi kara ve adı Leylâ. Kays bu cazibeyi görünce ona gönül verdi ve gönül mihriyle onu satın aldı. O da Kays’ın sevdasını aramaktaydı. Böylece her iki sinede sevgi fidanı yetişti.)	“‘Âlem ser-i müyinün tufeyli Mahbûbe-i ‘âlem adı Leylî Kays anı görüp helâki oldu Min şevk ile dernâki oldu Ol nâdire hem ki Kays’ı gördi Min zevk bulup özin itürdi (Fuzûlî 1955:B.580)”

Nâm-ı Leylî, kalıbı Dihlevî’de de kullanılmıştır:

Leylî nâmî ki meh gulâmeş

Hâleş nuқаtî zi-naqş-ı nâmeş (Dihlevî 1974:73)

(Adı Leylâ idi ay onun kölesi. Beni ise adının yazılışındaki bir siyah nokta.)

Dihlevî’deki karşı karşıya getirme de siyah-beyaz, aydınlık karanlık karşılaştırması ile yapılmıştır.

²⁷² Dihlevî’de vurgu Leylâ’nın saçları değil, özellikle bakışlarına yapılmıştır. Mitolojik göndermelerin ve savaşı ana tanrıça özelliklerinin vurgulanması ile Dihlevî’nin Leylâ tasviri burada farklılık göstermektedir. Kullandığı benzetmelerde önce güzelliğinin fazlalığını anlatacak beyitleri kullanmış, daha sonra boyu, gözleri, ağzı, kirpikleri, bakışı, kakülleri, zülfü, ağzının suyundan bahsetmiştir. Fuzûlî’deki gibi belirgin bir sıralama söz konusu olmasa da öncelikle boydan bir tarifile başlaması yine büyükten küçüğe doğru bir ilerleme olduğunu göstermektedir. En fazla göz ve fitneci bakış üzerinde daha çok durmuştur. Kirpikleri anlatırken de gözlerden ve bakışlardan bahsederken de bunlarda

iç içe girmiş/halkanmış zülf (müsel, zincir, zülûf) olarak dönüşlülük ilişkisiyle kullanılmıştır.

Nizâmî zülüften iki kez bahsetmesine rağmen, tasvirlerde yalnızca ışık yakma tekniğinden faydalanmıştır. Bunun yanında Leylâ'yı bir inciye benzeterek parlaklık yönünü ön plana çıkarmış, onu ay parçası gibi tanımlamış, yüzünün beyazlığını vurgulamak için Arabistan ayı benzetmesini kullanmıştır. Tüm bu benzetmeler, ışık ve karanlık ilişkisi kullanılarak yapılmış olmaları nedeniyle Leylâ tasvirinin ışık yakma tekniğinde bir tutarlılık gözetilerek düzenlendiğini göstermektedir. Burada bahsedilen beyitler aşağıdaki gibidir:

Leylâ'nın öldürücü güzelliği üzerine vurgu yapmıştır. Savaş aletleri ile yapılan benzetmeler bu bağlamda onun Leylâ tasvirinin dikkat çekici özelliğidir. Gazaba uğratan tanrıça figürünün birçok özelliği burada mitolojik anlamların varlığını hissettirmektedir. Tavsifi de aşağıdaki beyitle bitirmesi bu bağlamda dikkate değer bir durumdur.

Ender şaf-ı ân bütân-ı şîrîn

Çün Zühre be-şevr u meh be-Pervîn (Dihlevî 1974:75)

(O sevimli güzellerin arasındaydı. Sanki Venüs, Koç burcuna girmiş; Ay da Ülker yıldızına yaklaşmıştı.)

Bununla birlikte Nizâmî ve Fuzûlî'ye göre daha uzun bir tasvir söz konusudur. Ancak daha dağınık bir anlatım vardır. Nizâmî'de ışık yakma, Fuzûlî'de ise dönüşlü üsluba uygun tarifler yer alırken burada uzama/çekme/fırlatma ve atma eylemleri üzerinden benzetmeler daha sık yapılmıştır. Dihlevî'nin tavsifinde okura/dinleyiciye doğru bakan bir tasvir söz konusudur. Bakış açısı sayesinde Leylâ tıpkı resimlerde veya filmlerde izleyene bakan bir model gibi tasvir edilmiştir. Böylece yapılan farklılık teknik olarak yine bir yüz ve beden oluşturmaya imkân vermiştir.

Câmî'de ise boy, yüz, kaş, kirpik gibi güzellik unsurları sıralanmış ancak ilk başta belirgin bir eylemle ilişkilendirme yapılmamıştır. Bu sıralamadan hemen sonra âşıkların karşılaşmasındaki hâllerini anlatırken eylemlerin taklidinden yararlanmıştır. Bu kullanım tarzı güzellik unsurlarının mesnevilerde hep aynı yerde verilmesinin bir karakter oluşturma hamlesi olmasına da bir örnektir. Leylâ'nın güzelliğini zaten anlatan anlatıcı bu kez karşılaşmalarını aktarırken hiç ara vermeden yine güzellik unsurları ve eylemlerin taklidini kullanmıştır.

“Leylî âmed bedîn şemâ’îl

V’ez cây be-reft Kays-râ dil

Geştend be-rüy-ı yekdigêr hoş

Der-ırmen hem-zedend âteş

Ân halka-i zülf bâz mî-kerd

V’în dest-i heves dırâz mî-kerd

Ân perde zi-ruh güşâd mî-dâşt

V’în şabr u hîred be-bâd mî-dâşt

Ân nâvek-i zehrîk mî-zed

V’în zemzeme-i helâk mî-zed

Ân hânde-zenân şeker hemî-rîht

V’în girye-künân güher hemî-rîht (Câmî 1958:769)”

(Leylâ bu şekilde geldi ve olduğu yerden gönlü Kays’a gitti. Birbirlerinin güzel yüzlerine döndüler. Harmana ateş düşürdüler. O, zülfünün halkasını açıyordu; bu, arzu elini uzatıyordu. O, yanağındaki örtüyü açıyordu; bu, sabır ve aklını rüzgâra veriyordu. O, zehirli oklarını atıyordu; bu, helak olma ezgilerinden dem vuruyordu. O, gülerek şekerler saçıyordu; bu, ağlayıp inciler döküyordu.)

Güzellik unsurlarının daha önce verilmesine rağmen tekrar aktarılması, asıl amacın güzellik unsurlarını aktarmak olmadığı göstermektedir. Bir taraftan âşık olan insanların yaşadığı duygusal durum aktarılırken, diğer taraftan da her iki karakterin öykü boyunca okurun zihninde canlandırabileceği fiziksel özellikleri oluşturulmuştur.

“Būd ez-sedef-i dīger kabīle
Nā-süfte dūriş hem tavīle

...
Ārāste-yi lu‘betī çü mähī
Çün serv-i sehī nezzāregāhī

...
Māh-i ‘Arabī be-ruh nümūden
Türk-i ‘Acemī be-dil rübūden²⁷³ (Nizāmî 2013:B.856-861)”

Fuzûlî’nin Leylâ tasvirinde ise, zülûflerin iç içe geçmiş halkalar olması, kaşların kavisliliği, alnındaki kırışıklıkların dalgalara benzetilmesi, ben ve göz bebeği arasında kurulan ilişki (her ikisinin de yuvarlak olması), çenenin elmaya, gerdanın turunca benzetilmesi ile tasvir edilen tüm organların yuvarlaklık yönüne vurgu yapılmıştır.

“Ebrû-yı hamı belâ-yı ‘uşşâk
Hem cüft letâfet içre hem tāk

...
Deryâ-yı belâ cebîn-i pâki
Çün cünbişi mevc-i sehmânâki

...
Göz merdümeginden olsa hâli
Göz merdümegi olurdu hâli (Fuzûlî / B.567-572)”

Burada da Nizâmî’deki gibi bir tutarlılık bulunmaktadır fakat, ışık yakma tekniği ile değil, yuvarlak cisimlerin kolay hareket ettirilebilir olması ön bilgisinden faydalanılmıştır. Neticede iki metinde de klişelerle yapılan tasvirlerde anlatıcıların üslup farkları klişelerin bağlamlarını da etkilemiş ve metnin bütünsel yapısına uygun anlatım teknikleri kullanılmıştır.

Mesnevinin diğer kahramanı olan Mecnûn için de öykünün başında bir tasvir bulunmaktadır. Mecnûn’un tasviri, Nizâmî’de ayrı bir bölümde ve Leylâ ile birbirlerine âşık olmaları anlatıldıktan sonra yapılmıştır. Dihlevî, Leylâ’yı tarif ettikten hemen sonra aynı bölümde bir Mecnûn tasviri vermiştir. Fuzûlî’de ise, bu klişe yapı mektep bölümünden hemen sonra “Bu sıfat-ı Mecnûndur ve ibtidâ-yı

²⁷³ “Başka bir kabilenin sedefinden delinmemiş bir inci belki de bir inci dizisi vardı... Ay parçası gibi süslü bir bebek; düzgün servi gibi herkesin bakışını kendine çeken bir güzel... Yüz göstermede Arabistan ayı; gönül kapmada ise Acem Türkü.”

mihnet-i füzûndur” başlığı altında aktarılmıştır.²⁷⁴ Anlatılardaki ortak nokta ise Mecnûn’un yüz hatlarının veya bedensel özelliklerinin Leylâ gibi net çizilmemesi, daha çok ruhsal anlamda bir tasvirin yapılmasıdır. Bununla birlikte Fuzûlî ve Dihlevî, Mecnûn’un bir genel tasvirini vermiş ve Nizâmî’den farklı olarak bedensel tasvirler de yapmışlardır.

Dihlevî	Fuzûlî
“Nâzik çü nihâl-i nev-demîde Hoş-ıtab‘ u laîf ü âremîde Şîrîn-sühenî ki hûş mî-berd Revnağ zi-şeker-fürûş mî-berd Hurdî be-zebân çü şekker ü şîr Mest-i süheneş mu‘allim-i pîr Ez-ruh bedu şâh bord mî-kerd Şad-dil bedu hürde hord mî-kerd Nâlende be-tahta der-debistân Çün bülbül-i mest der-gülistân Laḥneş çü şüdî be-revzen-i gûş Ez-revzen-i cân birün şüdî hûş Z’ân ten ki nevâ-i ü şenîdî Cân raḡs-künân birün devîdî Ez-nâme be-cân neverd mî-	Bir dilber-i serv-ıqadd ü gül-rüy Serv-i hoş-rû gül-i semen-büy Şîrîn lebi menşe’-i leṭâfet Ra‘na qadı durduğıyla âfet <i>Evşâf-ı leṭâfetinde söz çoḡ</i> <i>Elṭâf-ı melâḥatinde söz yoh</i> Şehlâ gözi nergis-i pür-efsûn Zîbâ kaşı nergis üzreki nûn Hüsni gülî lâle-i şafaḡ-fâm Zülfi ḡamı lâle üzreki lâm Aḡzı şıfatı ḡod itmek olmaz Esrâr-ı nihâna yitmek olmaz Zülfi sözi zikr-i ḡalka-i râz La‘l-i lebi âb-ı çeşme-i nâz Devr-i meh-i rûyi çeşme-i nûr Ḥalka-i kef-i pâyı sürme-i ḡur (Fuzûlî 1955:B.584-591)”

²⁷⁴ Fuzûlî, Mecnûn ve Leylâ’nın birbirlerine âşık olmalarını mektep bölümünde ve hemen sonraki Mecnûn’un tasvir edildiği bölümde anlatmış, sevgililerin aşklarının duyulmasını da yine burada aktarmıştır. Nizâmî’de ise mektepte birbirlerini görmelerinden sonra âşık olmaları ve aşklarının duyulması ayrı bölümlerde anlatılmış, daha sonra Mecnûn’un ruhsal tasviri için bir bölüm açılmıştır. Fuzûlî’nin bölümlendirmede yalnızca olayları aktarmaktan veya gelenekteki olay zincirine bağlı kalmaktan ziyade olayların arasındaki geçişlere de önem verdiği tüm eser boyunca tespit edilebilmektedir.

dād V'ez nāle şadā-yı derd mī- dād Her hoş püserī zi-luṭf-i kāreş Geşte be-heves nedīm ü yāreş V'ān lāle-ruhān erguvān-sāk Nīz ez-dil ü cāneş geşte müştāk İşān heme-rā be-Ḳayş meylī V'ān suhte der-hevā-yı Leylī ²⁷⁵ (Dihlevî 1974:76)	

Tablo 5.9. Dihlevî ve Fuzûlî'de Mecnûn tasvirleri.

Dihlevî'de yer alan tasvirlerin sıralaması Fuzûlî tarafından belirli bir düzeyde takip edilmiştir. Fuzûlî de tıpkı Dihlevî gibi bir girişle başlamış, yukarıda bold ile gösterilen beyitlerdeki gibi boy ve tatlı dillilik özelliklerini anlatmış, daha sonra Mecnûn'un vasıflarını serbest bir tarzda aktarmıştır.

Ayrıca Fuzûlî'de de hem fiziksel özellikleri hem de ruhsal özellikleri belirten bir anlatım söz konusudur. Nizâmî ise yalnızca ruhsal niteliklere yer vermiştir. Bu durum, içsel bir dönüşüm yaşayacak Mecnûn'un ilk tasviri için makul bir yöntemdir. Öyle ki anlatı boyunca bir dönüşüm geçirmeyen Leylâ hakkında böyle bir tercihte bulunulmamıştır.

Fuzûlî'nin metninde özellikle, "Evsâf-ı letâfetinde söz çoh / Eltâf-ı melâhatinde söz yok" beyitinde maddi varlığı gözle görülebilecek olmama (letâfet) özelliği hakkında çok şey söylenebilecekken, güzelliğini övmenin de gereksiz olduğunun vurgulandığı beyit, bölümde daha sonra anlatıcının yaptığı yorumlardaki tavrını önemli ölçüde açıklamaktadır. Nizâmî'nin de Mecnûn'u tasvir ederken yalnızca ruhsal durumunu gösteren bir tasvir yapmayı tercih etmesini dikkate aldığımızda Dihlevî'nin ve Fuzûlî'nin, Nizâmî'nin tasarrufunu daha açık hâle getirmeye çalıştıkları, bir anlamda

²⁷⁵ "Yeni yeşermiş fidan gibi nazik, güzel tabiatlı, uçucu ve sakin. Öyle tatlı sözlü ki insanın aklını başından alır. Şeker saçan sözlerinden parlaklık saçılır. Küçük dili şeker ve bal gibiydi. Tecrübeli öğretmen sözlerinden mest olurdu. Okulda tahtaya çıktığı zaman gülbahçesinde kendinden geçmiş bülbül gibiydi. Nağmesi, kulak deliğinden içeri girince akıl, can penceresinden dışarı çıkardı. Onun sesini işiten ruh, raks ederek bedenden dışarı giderdi. Yazı dersinde can ile kıvrımlar verirdi. Müzik dersinde dertli sesler çıkarırdı. Bütün güzel çocuklar onun yaptıklarının iyiliğinden onun nedimi ve dostu olmaya heves ederdi. Lâle yanaklı ve erguvan baldırlı güzel kızlar ise cân u gönülden onun arzusundaydı. Hepsinin meylî Kays'a idi; o yanık gönüllü de Leylâ'yı arzulamaktaydı."

şerh ettikleri ortaya çıkmaktadır. Nitekim Nizâmî'nin aşağıdaki beyitlerinde yer alan Mecnûn tasviri ve daha sonra Dihlevî ve Fuzûlî'nin Mecnûn'u tasvir ettikleri bölümde fiziksel özellikleri belirttikten hemen sonraki ifadeleri bu tespiti güçlendirmektedir.

“Şultân-ı serîr-i şubh hîzân
Ser-ğayl-i sipâh-ı eşk rîzân
Mutvârî râh-ı dil-nüvâzî
Zencîrî kûy-ı ‘ışk-bâzî
Kânûn-ı muğanniyân-ı Bağdâd
Beyya ‘-ı mu‘allimân-ı feryâd
Tebbâl-i nefîr-i âhenîn kûs
Ruĥbân-ı kilisâ-yı efsûs
Câdû-yı nühüfte dîv-i peydâ
Hârût-ı müşevvişân-ı şeydâ
Keyĥüsrev-i bî-külâh-ı bî-taĥt
Dil-ĥoş kûn şad hezâr bî-raĥt
‘İktâ-deh-i sipâh-ı mûrân
Evreng-nişîn-i püşt-i gûrân
Dürrâce-i ħal‘ahâ-yı vesvâs
Dârende-i pây-ı deyr-i bî-pâs
Mecnûn-ı ħarîb-i dil-şikeste
Deryâ-yı zi-cûş nâ-nişeste²⁷⁶ (Nizâmî 2013:B.935-943)”

Nizâmî, Mecnûn'un ruh halini psiko-anlatı ile aktarmıştır.²⁷⁷ Buna göre ağlayan, oraya buraya koşuşturan Mecnûn, bir çılgınlık hâlinedir. Fuzûlî'de ise Mecnûn'un tasviri yine bir ruh hâlini yansıtmak için psiko-anlatı ile sunulmuştur ancak, vurgulanan nokta ve yapılan anlatı hamlesi farklıdır. Aşağıdaki beyitler bu durumu açıkça göstermektedir.

“Bir gözgüye ger açup gözini
Gözüde göreydi öz yüzünü
Öz ‘arızına olurdu meylî
Kılmazdı hevâ-yı ĥüsn-i Leylî

²⁷⁶ “Sabah kalkanların sultanı, gözyaşı döken askerlerin komutanı. Gönül okşama yolunda kaybolmuş. Aşıklık mahallesinde zincirli. Bağdat müzisyenlerinin kanunu, feryat alıp satanların merkezi. Demirden yapılmış kösü çalan, hayıflanma kilisesinin rahibi. Gizli bir cadı, meydandaki bir dev; akli karışmış delilerin Hârut'u. Tahtsız ve taşsız bir Keyhusrev; ama binlerce fakirin gönlünü hoş eden. Vesvese kalelerinin burcu; bekçisiz manastırların eşiğindeki korucu. Gönü kırık, garip Mecnûn; hiç durmadan coşun denizi andıran Mecnûn.”

²⁷⁷ Psiko-anlatıda teşbih, metafor kullanımı açıkça ritmi düşürür ve böylece zihnin aşırı hızlı hareketlerini yakalamayı kolaylaştırır. Cohn'a göre de:

“Böyle hareketleri hiçbir sözcük, iç söylem sözcükleri bile gerçekleştikleri anda ifade edemeyeceğinden... ancak okura bu hareketlerin muadili olan imgeler sunup benzer duyular hissetmesini sağlayarak iletilmeleri mümkün (Cohn 2008:57)” olabilir.

...

Girdâb-ı belâya oldılar ğarķ

Ķalmadı aralarında bir fark

Evzâ ‘-ı muĶâlif oldu yeksân

Güyâ iki tende idi bir cân (Fuzûlî 1955:B.593-598)”

Fuzûlî’nin metninde Mecnûn’un fiziksel özelliklerini anlatmak için kullanılan belirsizlik hâli, onun Leylâ ile bir olma, kendisini sevgilide kaybetme amacının okura iletilmesini kolaylaştırmak için kullanılmıştır. Böylece öykünün sonunda sevgilide yok olma fikrine atılacak ilk adım da atılmıştır. Ayrıca Fuzûlî, bu bölümde Dihlevî’den de bir çeviri yapmıştır.

“Der-dâde piyâle-i sâķî-i şevķ

Güm şüd dü Ķarîf der-yekî zevķ²⁷⁸ (Dihlevî 1974:79)”

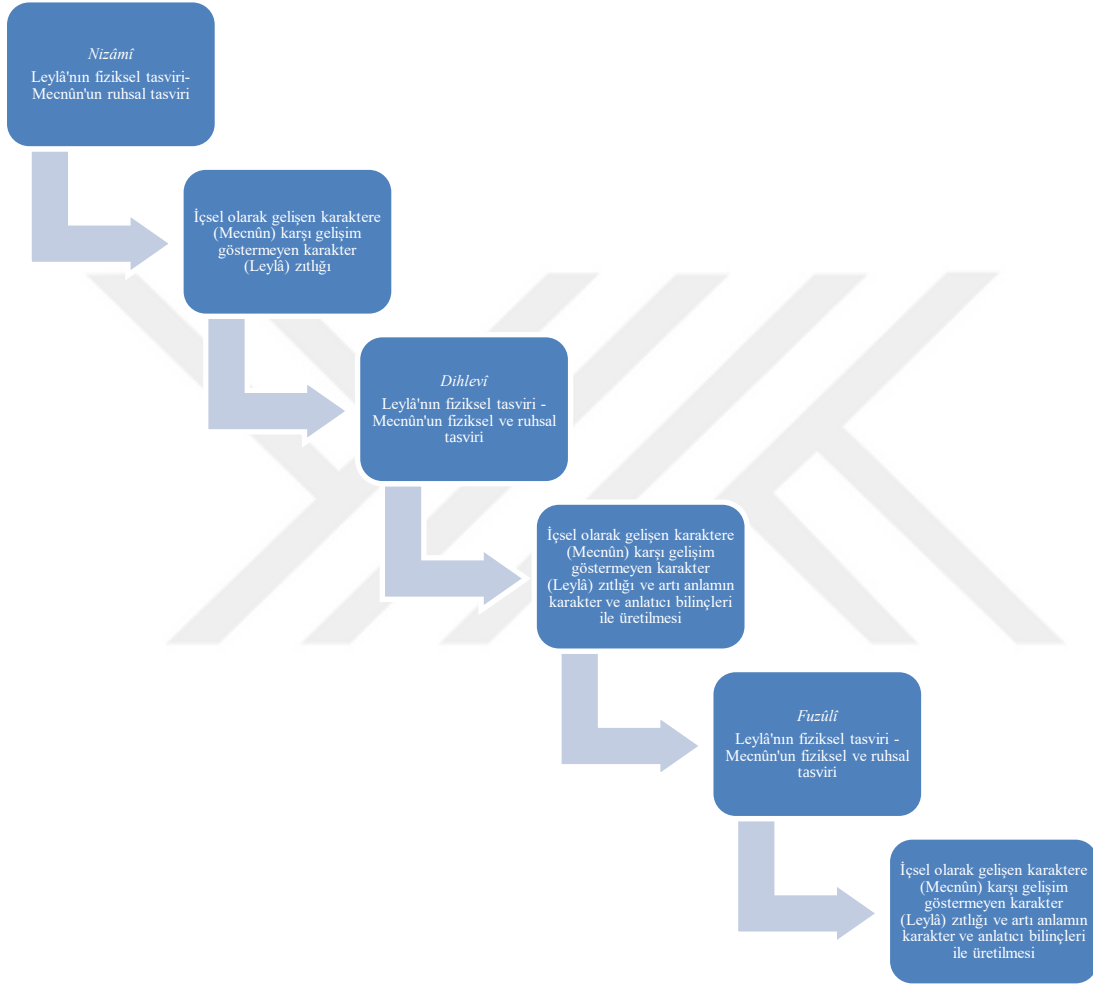
“Bir câmdan içdiler mey-i zevķ

Ol iki Ķarâb-ı bâde-i şevķ (Fuzûlî 1955:B.595)”

Fuzûlî’nin bir beyitin çevirisini yaptığı bu bölümde Dihlevî, Mecnûn’un güzelliğini vurgulamaya Nizâmî’den daha fazla önem vermiştir. Fuzûlî, fiziksel ve ruhsal tasvir yapma konusunda Dihlevî’yi takip etmiş ve Mecnûn’un aynaya baksaydı kendisine âşık olacağını belirtmiştir. Böylece Nizâmî’nin metninde Leylâ tasvirinin ardından yapılan Mecnûn tasviri ile oluşan zıtlık, bu metinlerde anlam genişlemesi yaratılarak yeniden yazılmıştır.

Anlam genişlemesi, bakış açısı teknikleri bağlamında teşbihlerin kullanımının bilinç sunumunda anlatıcı bilinci ile karakter bilinci arasındaki çizgiyi bulanıklaştırması (Cohn 2008:55) ile meydana gelmektedir. Nizâmî’nin kullandığı tasvirler de bu işleve sahiptir ancak, Dihlevî ve Fuzûlî’nin metinlerinde yapılan tasvirlerin ardından gelen yukarıdaki anlatıcı yorumu, oluşturulan tasvirleri metnin ana teması ile ilişkilendirmiştir. Bu nedenle bu iki metin Nizâmî’den ayrılmış ve metnin bütününe yönelik farklı bir artı anlam oluşturabilmişlerdir. Metinler arasında oluşan etkileşimi ise aşağıdaki şekilde belirtildiği gibi göstermek mümkündür.

²⁷⁸ “Şevķ sâķisinin kadehi bağışlarda bulundukça iki dost bir zevķ içinde kayboldu.”



Şekil 5.20. Nizâmî, Dihlevî ve Fuzûlî’de karakter tasvileri ve işlevleri.

Eylemlerin taklidi, yukarıdaki karakter prototipi oluşturma örneklerinin dışında kahramanların yaşadıkları içsel durumlar ve çatışmaları, lirik etki gerektiren

bölümleri meydana getirmek için de kullanılmıştır. Buna dair bir örnek ise Fuzûlî'nin Hâtifi'den dikkate değer ölçüde çeviriler yaptığı, Leylâ'nın düğünü bölümüdür.²⁷⁹

Fuzûlî, düğünün gece olması ve Leylâ ile İbn Selâm'ın (Hâtifi'de İbn Selâm'ın oğlunun) yan yana gelmesini anlatmadan önce tıpkı Hâtifi'de olduğu gibi gece tasvirini gelin, düğün gibi unsurla ilişkili klişe kelime kadrosuyla anlatmıştır.

Hâtifi	Fuzûlî
1 “Âmed çü ‘arūs-ı tırfa şām Bā-perde-serāy ‘anberîn- fām Efrūht meşā’il-i kevākib Gerdîd fūrūğ-ı rûz ğāyib	1 “Çün dutdı ‘arūs hālvēt-i şām Temkîn ile hālvētinde ārām Zulmāt ziyāya oldı ğālib Yandurdı meşā’ilin kevākib
2 Der-gird ‘arūs-ı duhterān cem’ Efrūhte geşte her taraf şem’	Encüm güheri olup şeb- efrūz Kıldı şeb-i tārı ğayret-i rûz
3 Her sū şüde şem’-i sebz servī Âteş şüde ber-sereş tezervī Şüd bezm-i firûz şem’-i kâfūr Çün Pîr-i Sefîd pûş pür-nûr Gerdîd çü şem’hā firûzân Şüd micmer-i zer-nigâr sūzân Ez-bûy-ı hoş ‘abîr ü ‘anber Mî-geşt dimāghā mu‘atţar	2 Resm-i tarāb itdiler müretteb Beş yüz büt-i gül-ruḥ u şeker-leb 3 Yüz gönce dehenlü māh-pāre Gül suyu seperdi reh-güzāra
4 Âmed be-sûy-ı ‘arūs dāmād Bā-hâtîr-ı hurrem ü dil-i şād ²⁸⁰ (Hâtifi 2016:B.1337- 1344)”	4 Yüz gül-ruḥ elinde micmer-i ‘ūd Eylerdi havānı ‘anber-ālūd 5 Yüz māh-liḳā olup ğinā-sāz Koşmışdı şadā-yı sāza āvāz 6

²⁷⁹ Nevâyî’de düğün tasviri anlatılmamış sadece düğünden sonra İbn Selâm’ın çok içmesi nedeni ile hafakan illetinden düşüp bayılması ve öldü zannedilmesi aktarılmıştır.

²⁸⁰ “Akşam vakti olduğunda yeni gelin amber kokuları içinde ve şarkılar eşliğinde geldi. Yıldızların meşaleleri yandı, gündüzün aydınlığı kayboldu. Gelinin kız arkadaşları etrafını sardı. Sanki her tarafta mumlar yakıldı. Her yer servi gibi yeşil mumlarla doldu. Bu görüntünün kıskançlığından sülünün başına ateşler düştü. Meclisin aydınlığı beyaz kâfur gibi oldu. Sanki Pîr-i Sefîd nurla örtündü. Mumlar

	Yüz nergis-i mest gezdürüp cām Aḥbāba virürdi cām-ı gül- fām 7 Yüz gül başı üzre yüz tabak zer Olmışdı nişār için muḳarrer 8 Bir taḥt-ı revān içinde Leylī Ne şevket ü şükūha meylī Her laḫza fiḡān u āh iderdi Ser-geşte vü muḫtarib giderdi Endīşe-i zevḫ ü ‘ayşden pāk Seyl içinde saḡın giderdi ḫāşāk (Fuzûlî 1955:B.1776- 1785)”

Tablo 5.10. Hâtifi ve Fuzûlî’de Leylâ’nın düğünü ve eylemlerin taklidi.

Her iki metinde de istemeyerek evlenen Leylâ’nın İbn Selâm ile buluşması anlatılmaktadır. Hâtifi, Leylâ’nın mutsuzluğunu bu bölümden hemen önce, düğüne hazırlanırken Leylâ’nın annesi ile olan konuşmalarında işlemiştir. Fuzûlî ise karakterin mutsuzluğunu anlatıcının bakış açısı ile düğün olayı esnasında anlatmayı tercih etmiştir.

Hâtifi’de öncelikle zamansal bir tasvir yapılmıştır. Daha sonra yapılan benzetmelerle de mekânsal bir katman oluşturulmasına yönelik talimatlar verilmiş, mekânsal düzlem, ışık yakma tekniği ile meydana getirilmiştir. Damadın Leylâ’nın yanına geldiği an anlatılana kadar da ışık ve karanlık ilişkisi tüm beyitlerde ön plandadır.

İlk iki beyitte (1) Leylâ, düğün alanına geldiğinde “akşam” vakti olduğu, “gündüz” ışığının kaybolduğu ve “meşale” gibi olan “yıldızların” ortaya çıktığı aktarılmıştır. Burada okura öncelikle karanlık bir zaman diliminde ve mekânda Leylâ’yı hayâl etmesi; Leylâ geldikten hemen sonra her tarafı aydınlatan yıldızları düşünmesi talimatları verilmiştir. Böylece okur, birazdan anlatılacak olayların gerçekleşeceği ilk zamansal ve mekânsal düzlemi oluşturabilmektedir.

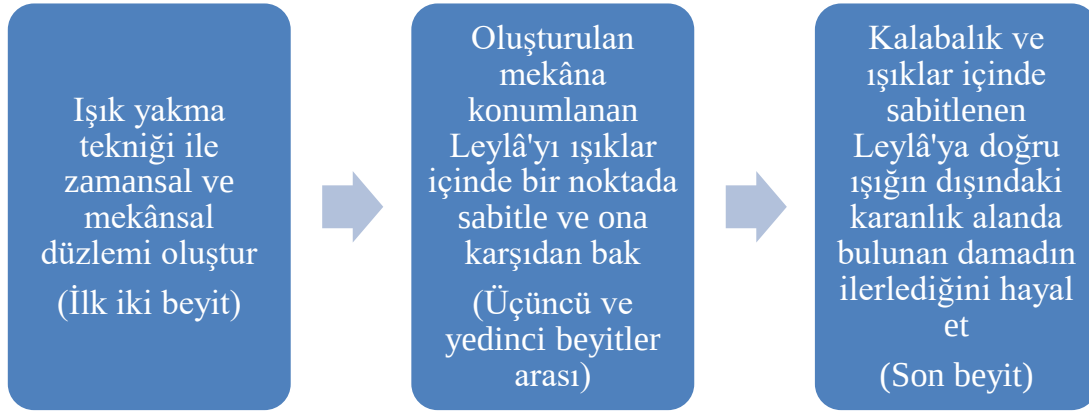
ışık vermeye başlayınca altın süslü micmer tütmeye başladı. Etrafa yayılan güzel amber kokularından bütün dimağlar ıtrlandı. Damat da mutlu ve gönlü hoş bir şekilde gelinin yanına geldi.”

Üçüncü beyitte (2) ise konumlandırılan ve hayal edilen Leylâ'nın etrafına toplanan kız arkadaşlarından bahsedilmiş ve yine ışık yakma tekniği ile Leylâ'nın etrafında birer mum gibi toplandıkları anlatılmıştır. Bu tasvir de karakteri daha yakından görmeye imkân tanımaktadır. Scarry'nin²⁸¹ de belirttiği gibi karanlık bir nokta etrafında öbeklenen ışıklar, nesneyi hayal etmeyi ve onu hareket ettirmeyi kolaylaştıran bilişsel komutları göreve çağırmaktadır (Scarry 2020:89-90).²⁸² Burada da karanlık bir noktada konumlanan, ismi de karanlık olan gece ile ilişkili Leylâ'nın etrafında önce yıldızlar yakılmış, sonra yıldızlara atfedilen eylemin tekrarı kahramanın çevresinde toplanan arkadaşlarına yaptırılmıştır.

Sonraki beyitlerde (3) de aynı yöntem izlenmiş, Leylâ tek ve sabit bir noktada ışıklar içinde tekrar tekrar konumlandırılmıştır. En son aşamada (4) ise damadın bu noktaya doğru geldiği aktarılmıştır. Hâtifi'de anlatıcının konumundan görülen ve kalabalık içinde ıslıl ıslıl bir ortamda bekleyen Leylâ'ya doğru ilerleyen damat sahnesi canlandırılmıştır. Leylâ, ışıklarla çevrili olarak tarif edildiği için damat, karanlıktan ışığa doğru ilerlemektedir. Bu da hayal ederken hareket içeren geçişleri zihinde canlandırmayı kolaylaştırmaktadır. Hâtifi'deki okura yönelik talimatlar ise aşağıdaki şekilde gibidir:

²⁸¹ Elaine Scarry'e göre ışık yakma metodunun üç yolu vardır: a) Yukarıdan aşağıya veya aşağıdan yukarıya spot tutma, fener yakma tekniği, b) İki ışık kaynağının yatay ve dikey ekseninde birbirlerine ilerlemeleri veya uzaklaşmaları, c) Karanlık bir nokta etrafında öbeklenen ışıklar veya bir ışık kaynağı etrafında toplanan karanlık nesneler (Scarry 2020:90).

²⁸² Buradakine yakın bir kullanım *İlyada*'da da bulunmaktadır.



Şekil 5.21. Hâtifi'de eylemlerin taklidine yönelik komutlar.

Fuzûlî'de ise yapılan çevirilere rağmen Hâtifi'deki durağanlığın tam tersi bir yol izlenmiş, yapılan tasvirler ve okura iletilen talimatlar hareket hâlindeki bir sahneyi meydana getirmiştir. Fuzûlî'nin metninde de ilk beyitlerde ışık yakma tekniğinden faydalanılmıştır. Bu bağlamda akşam olması ve yıldızların ortaya çıkmasının anlatıldığı beyitler Hâtifi'den alıntılanmıştır. Beyitlerin anlatısal işlevleri zemin metin ile aynıdır: Anlatılacak olaylar için zamansal ve mekânsal düzlem oluşturmak.

İki metin arasındaki farklılık ise Leylâ'nın sabit bir noktada değil, hareket hâlinde tasvir edilmesinde ortaya çıkmaktadır. Fuzûlî özellikle bu durum için klişelerden de yararlanarak Leylâ'nın ilerleyeceği “zemini” beş talimatta oluşturmuştur. Tekrarlı şekilde ve arka arkaya aktarılan “yüz gonce; yüz gül-ruh; yüz mâh-likâ; yüz nergis-i mest; yüz gül başı” beyitlerinde okura verilen talimatlar, Leylâ'nın ilerleyeceği yolu ve mekânı meydana getirmektedir.

Anlatıcı tarafından verilen ilk talimat (2), yatay bir koordinat oluşturacak zemini yaratmaktır: “Yüz gonce dehenlü mâh-pâre / Gül suyu seperdi reh-güzâra” beyiti, şeffaf ve akışkan olan gül suyunu katı ve geçirgen olmayan yola dökmeyi hayal ettirmektedir. Ana kahraman ve olay içindeki yan karakterlerin (düşüne gelenler, korteji oluşturan kızlar vd.) ayaklarını basacakları yatay zemini okura hayal ettirmek için katılık algısının taklidini yaptırmak gereklidir. Çünkü kurmacada katılığı var etmeden, dikey ve yatay zeminler yani, karakterlerin içlerinde barınabilecekleri

mekânlar yaratmak mümkün değildir (Scarry 2020:22). Buradaki tasvirler de tam olarak ihtiyaç duyulan katı ve sert zemini yaratmıştır ve bunu şeffaf nesnelerle katı olanları üstü üste bindirerek (gül suyu-reh-güzâr) yapmıştır. Oluşan zıtlık, katı nesneyi anlatılan olayda yatay olarak konumlamış ve tüm karakterlerin üzerinde durduğu bir zemin şeklinde algılamaya neden olmuştur.²⁸³

İkinci talimat (3) ise “Yüz gül-ruḥ elinde micmer-i ‘ūd / Eylerdi havānı ‘anber-ālūd” beyiti ile oluşturulmuştur. Bir önceki beyitte oluşturulan zeminde konumlanan güzeller, bu kez ellerindeki tütsüleri yakarak dumanları ile ortamı güzel kokularla doldurmaktadır. Verilen talimat hem yatay olan zemine karşı dikey bir koordinat yaratmakta (yukarı doğru çıkan tütsü dumanları) hem de genişlik (tütsü dumanı ile oluşan kokunun bir mekânı doldurması) meydana getirmektedir. Bu tasarruf da katılık algısının taklidi ile ilişkilidir. Hafif olan duman, ağır olan yatay zeminde uçuşarak mekânın konturlarını daha belirgin hâle getirir. Öyle ki katılık fikri, okurun anlatılan mekânda daha aşağı batmasını engeller (Scarry 2020:20). Kurmaca dünyada oluşturulan mekân bu sayede stabil şekilde canlı kalabilir.

Yukarıdaki beyitlerde oluşturulan ve yatay-dikey düzlemleri, genişliği okura tarif edilen mekân artık karakterlerin içinde hareket etmesi için uygun bir yer olmuştur. Nitekim üçüncü (4) talimat da hareketin ilk olarak daha fazla ön plana çıkmasına ve hızlanmasına yardımcı olmaktadır. “Yüz mäh-liḳā olup ğinā-sāz / Koşmışdı şadā-yı sāza āvāz” beyitinde, önceden tarif edilen yola yerleşen güzellerden yüz tanesinin şarkı söylediği anlatılmıştır. Ses de görünmez ve boşluk içinde dolaşan bir şey olması nedeni ile tarif edilen katı nesnelere göre daha hafiftir.

Ayrıca “āvāz koşmak” ifadesi ise ilk olarak şarkı, türkü söylemek, tertip etmek anlamına işaret etmektedir ancak, koşmak kelimesi “bir yere hızla hareket etmek” anlamına da gelmektedir. Bu bağlamda kelime, şarkı söyleme eyleminin ritmik ve neşeli şekilde yapılması anlamı ile çağrışımlı olarak kullanılmıştır. Nitekim bir sonraki beyitte (5) yapılan tasvir de anlatılan meclisin eğlenceli ve neşeli olduğunu teyit etmektedir:

²⁸³ Katılık yaratmanın birçok yolu vardır. Bunların en sık kullanılanı katı ve şeffaf olan nesneleri yan yan getirmek, üst üste bindirmektir. Ağır, hafif karşıtlığı da aynı görev için kullanılabilir ve iki katı nesneden birisini diğerinin önünden geçirmek de (elin yüzün önünden geçmesi) aynı katılık algısını yaratmaktadır (Scarry 2020:20-22). Aşağıdaki bölümlerde de bu tekniklere metinleri ayırtıcı unsur olarak ortaya çıktıklarına değinilmiştir.

“Yüz nergis-i mest gezdürüp cām

Aḥbāba virürdi cām-ı gül-fām (Fuzûlî 1955:B.1783)”

Yüz güzelin birden elinde gül renkli şarapla oraya buraya koşuşturması, düğünde şarkıların çalındığının aktarılmasından sonra ifade edilmiştir. Yapılan tasarruf, mekândaki hareket ve kargaşayı bir kat daha artmıştır. Bu beyit, mekândaki hareketliliğin zirveye ulaştığı andır. “Gezdirilen” kadeh, okurun da mekânı kadehle birlikte gezmesi yani, anlatılacak asıl olaya geçilmeden önce mekânı bir kez daha bütünsel olarak zihninde canlandırması talimatını vermektedir.

Beşinci talimat (6) ise okurun başlarında altınlar tutan yüz güzelin sıra sıra dizildiğini hayal etmesine yöneliktir: “Yüz gül başı üzre yüz tabak zer / Olmuşdı nişâr içün muḳarrer”. Burada mekândaki hareket artık arka plana alınmıştır. Kurmaca olarak yaratılan zemin üzerinde duran her şey sabitleşmiş, sıra ile karşılıklı dizilen güzellerin arasından taht-ı revân üzerinde geçecek olan Leylâ’nın durumu anlatılmıştır. Bir sonraki beyitten (7) itibaren de mekân, yalnızca Leylâ’nın üzüntü ve kederini aktarmaya yarayan bir anlatı elemanı görevini üstlenmiştir. Bu durum da görsel talimatlara sözel olarak “zamansallıkla²⁸⁴” artı anlamın eklendiğini göstermektedir.

“Bir taht-ı revân içinde Leylî

Ne şevket ü şükûha meylî

Her laḥza figân u âh iderdi

Ser-geşte vü muḫtarib giderdi

Endîşe-i zevḫ ü ‘ayşden pāk

Seyl içinde saḡın giderdi ḥāşāk (Fuzûlî 1955:B.1786-1788)”

Okura yönelik anlatıcı talimatları ile yaratılan zamansal ve mekânsal düzlemde oluşturulan sahnenin son aşaması, damat ile Leylâ’nın yan yana gelmesidir. Hâtifî, doğrudan damadın gelinin yanına geldiğini ifade etmiş ve aralarında geçen konuşmaları aktarmıştır. Fuzûlî ise bu olaydan önce yukarıdaki düğün bölümünde Leylâ’nın yaşadığı çaresizliği göstermeyi amaçlamıştır. Düğünün neşeli, hareketli yapısına zıt olarak Leylâ’nın bu cümbüş içinde sele kapılmış bir süprüntü gibi ilerlediğinin belirtilmesi de bunu göstermektedir. Ancak bölümdeki lirik duyguların

²⁸⁴ Bu ifade “Zaman” bölümünde daha detaylı açıklanacaktır. Burada insanın zaman içindeki deneyimleri düşünülerek kullanılmıştır. Nitekim kurmaca anlatılarda da zaman, değil zamansallık vardır.

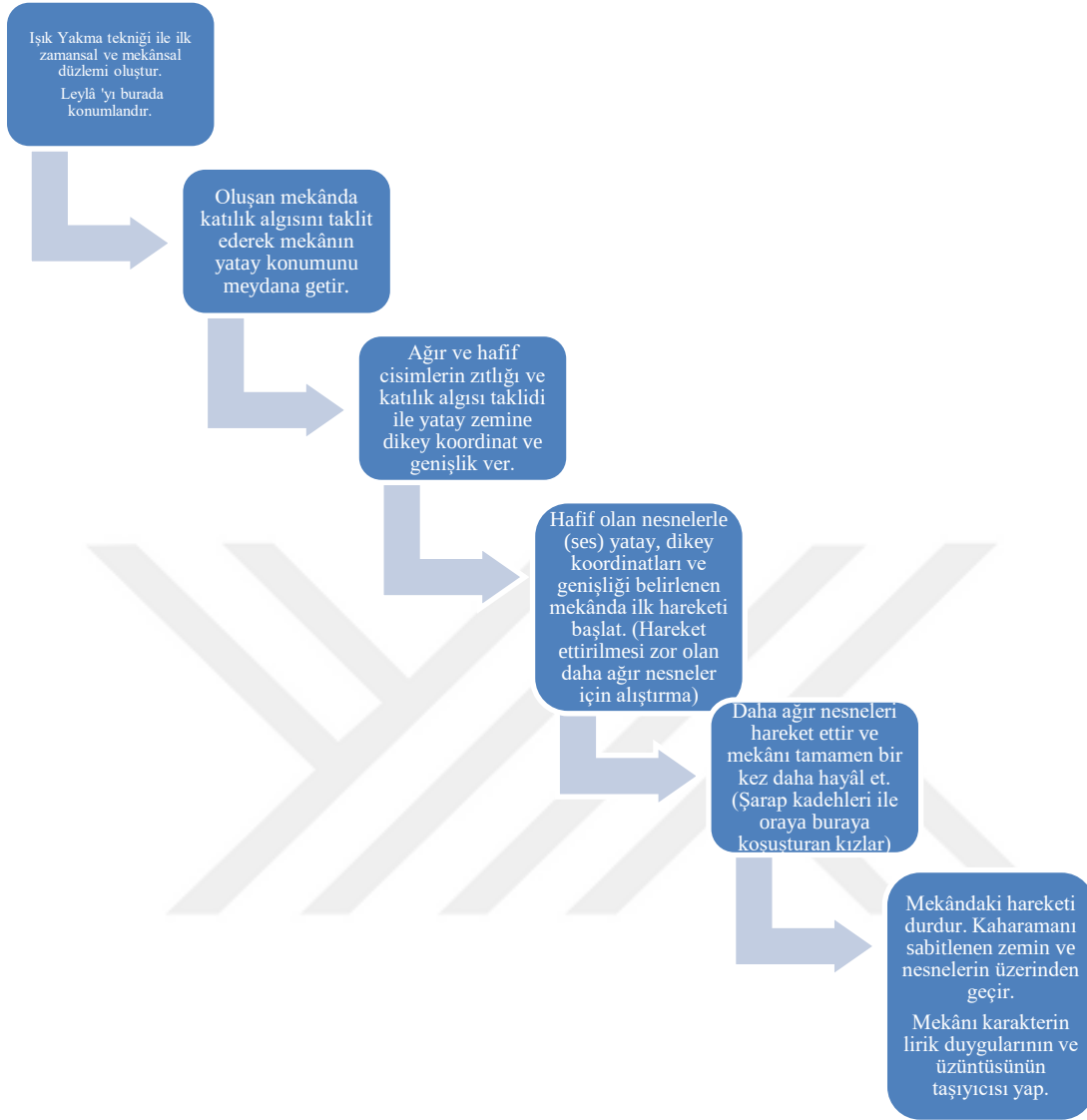
ve karakterin yaşadığı çaresizliğin etkili olarak aktarılabilmesi tamamen burada uygulanan anlatı yöntemleri ile mümkün olabirmiştir.

Fuzûlî, eylemlerin taklidine yönelik komutlar vererek düğündeki korteji canlandırmış, bunların arasında bir taht-ı revân içinde geçirilen Leylâ'yı da sel içinde sürüklenen bir süprüntü gibi ve mutsuz olarak tasvir etmiştir. Anlatıcının konumu,²⁸⁵ Hâtifi'deki gibi Leylâ'nın uzağındadır. Zira kalabalık bir ortamda giden Leylâ'yı sele kapılıp giden bir şey gibi görmek için yukarıdan ve mesafeli bir bakış gerekmektedir. Fakat anlatıcı ile karakter arasında oluşan bu mesafeleşme ve okura yönelik talimatlar ile ilk metindeki durağanlığın yerine tam aksi yönde bir hareketlilik ve ritim yaratılmıştır. Bu da Leylâ'nın üzüntüsü ile zıtlık yaratacak şekilde kullanmıştır. Böylece yapılan alıntının dönüştürülmesi ile Hâtifi'deki gece tasviri ve mekânsal komutlar karakterin içsel durumunu aktaracak ve aynı zamanda öyküde bu bölümün peşinden gelecek olayın içeriğine uygun ritmi verecek bir araç hâline gelebilmiştir.²⁸⁶

Fuzûlî bu bölümde Hâtifi'den alıntılacağı ışık yakma tekniğinin dışında katılık algısını taklit ederek arka arkaya talimatlar vermiştir. Uyguladığı bu bakış açısı tekniği ile olaylar ve lirizmi ritmik şekilde aktarabilmiştir. Anlatılan olayı ise tüm yönleri ile eksiksiz aktarmış ve sanki okur, anlatıcının yerinde konumlanmış gibi organize etmiştir. Fuzûlî'nin bu bölümünün etkili olmasında görev üstlenen eylemlerin taklidine yönelik talimatlarını ise aşağıdaki şekildeki gibi göstermek mümkündür:

²⁸⁵ Anlatıcının konumlanmasının farklı şekilleri hakkında daha detaylı bilgiler için Uspensky'nin (1983) *A Poetics of Composition The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form* isimli çalışmasına müracaat edilebilir. Özellikle kitabın üçüncü bölümü anlatıcı ve karakterlerin bakış açılarının zamansal ve mekânsal konumlanmalarının farklılaşması ile oluşabilecek kompozisyonel etkilerin çeşitliliğini göstermesi açısından oldukça dikkate değer bilgiler sunmaktadır.

²⁸⁶ Leylâ'nın İbn Selâm'ı kandırması olayı sadece Fuzûlî'nin metninde görülmektedir. İbn Selâm'ı komik duruma düşüren ve onu öykü içinde değersizleştiren bu olay zincirinin neşeli yapısı, Leylâ'nın üzüntü içinde olduğunun anlatıldığı ve bunu gösteren lirik gazel eklemesinin yapıldığı bölümde oldukça ironik bir durum da yaratmaktadır. Bu ironinin ortaya çıkabilmesi için de metnin ritminin buna uygun düzenlenmesi gereklidir. Fuzûlî de Hâtifi'den çevirdiği bölüme yaptığı eklemelerle böyle bir teknikten yararlanmıştır.



Şekil 5.22. Fuzûlî'de eylemlerin taklidine yönelik komutlar

Örneklemedeki metinlerde hem anlatıcı ve karakter bakış açısı arasındaki mesafeleşmede hem de eylemlerin taklidi ile okuru yönlendirmede tespit edilen diğer ayrışma, mesnevi edebiyatında bir klişe olarak yerleşen gök cisimleri bölümünde yer almaktadır. Câmî, Hâtîfî ve Dihlevî'de bulunmayan bu olayda Fuzûlî, Nizâmî'nin metnini takip ederek bölümdeki içeriği kendi anlatısında kullanmıştır.

Fuzûlî de Nizâmî gibi gök tasvirlerinden faydalanmış, bu tasvirleri yaparken eylemlerin taklidi ile bir zamansal ve mekânsal düzlem meydana getirmiştir. Ancak Nizâmî'nin kaotik gökyüzüne karşı sabah vakti huzurlu uyanan Mecnûn tasvirinin aksine Fuzûlî'de düzenli gökyüzüne karşı huzursuz uyanan Mecnûn tasviri

yapılmıştır. Bakış açılarında oluşturulan bu zıtlıklar metinlerde farklı anlamların üretilmesine neden olmuştur.

Mecnûn'un yeraltına iniş ve yenilenmeye dair sembollerle örülü hayvanlarla ünsiyet bölümünden hemen sonra her iki anlatıda da bir gökyüzü tasviri ile kahramanın miracı anlatılmaktadır.²⁸⁷ Fuzûlî'deki bölümün ilk beyiti yazarın Nizâmî'yi izlediğini göstermektedir. Fakat Fuzûlî, Nizâmî'nin tam tersi yönde bir anlatım biçimini tercih etmiştir. İki metin arasındaki düzen ve kaos zıtlığı bölümlerdeki ilk beyitlerden itibaren ortaya çıkmaktadır.

“Rağşende şebî çü-rüz-ı rüşen

Rû-tâze felek çü sebz-i gülşen²⁸⁸ (Nizâmî 2013:B.2613)”

“Bir gice ki zulmet-i ziyâ-süz

Zülf-i şeb-i itdi bürka'-i rüz (Fuzûlî 1955:B.2249)”

Nizâmî'nin metninde hemen gecenin ışıltısı anlatılmaya başlanmış ve böyle devam edilmiştir. Gecenin normal bir gece olmadığı, ıslıl ıslıl ve bahar gibi ruha ferahlık veren bir tazeliğe sahip olduğu aktarılmıştır. Fuzûlî'de ise öncelikle gecenin oluşunun canlandırılmasına yönelik talimatlar verilmiştir.

Işıklar saçan karanlığın düşünülmesi ve gecenin karanlık zülfünü gündüze peçe etmesinin zihinde canlandırılması, doğrudan gece tasviri vermek yerine önce gecenin oluşumunun kademe kademe hayal edilmesine yardımcı olmaktadır. Fuzûlî'nin Nizâmî'den farkı da burada “seyreltme” tekniğini kullanmasındadır. Nitekim Scarry'ye göre eşarp, saç, tül, gölge gibi nesneler seyrek olmaları nedeniyle daha kolay hareket ettirilebilirler (Scarry 2020:100). Yukarıdaki beyitte de Fuzûlî, geceyi temsil eden saç, gündüzü örten bir peçe gibi tasvir etmiş ve okuru bu bilişsel ön bilgiyi harekete geçirmeye teşvik etmiştir. Böylece yapılan sınırlama eylemi ile

²⁸⁷ Nevâyî'deki gök cisimleri bölümü diğer örneklerden oldukça farklıdır. Diğer metinlerde gök cisimlerine dair izlenimler sevgililer kavuşmadan önce kutlu bir olayın haberi olarak kullanılmıştır. Nevâyî'de her iki aşık karşılaştığı zaman gök cisimlerine dair izlenimler verilmiştir. İki gezegenin bir burçta buluşmasına benzetilen bir kavuşma olayı söz konusudur.

“Ekki güher ornı boldı bir dürc

Ekki kıyaş evci boldı bir burc

...

Naḥsiyyetidin keçip şevābit

Seyyāre sa'ādet içre şābit

Ay kurşıda yok ziyā nişānı

Yer aḡa kıyaş kömeç-dānı (Nevâyî 2011:B.2812-2840)”

²⁸⁸ “Aydınlık bir gün gibi pırıl pırıl bir geceydi. Felek ise yeşil bir gül bahçesi gibi yenilenmiş ve açılmış.”

uçsuz bucaksız ve ilk etapta zihinde netleştirmesi zor olan gökyüzüne hem zamansal hem de mekânsal bir koordinat vermek mümkün olmuştur. Birkaç beyit sonra aktarılacak devasa gök cisimlerinin hareketlerini okurun hayal edebilmesi de koordinatları ve sınırları çizilmiş bu arka plandaki ışıklı gökyüzü ile kolaylaşmıştır. Nizâmî’de ise bu sınırlama gökyüzünü bahçeye benzeterek yapılmıştır.

Fuzûlî, ikinci ve üçüncü beyitlerde de kademeli ve sıralamaya tabi geçişi devam ettirmiş ve bu beyitlerde ışık yakma, çıkarma-ekleme²⁸⁹ tekniklerinden faydalanmıştır. Buradaki amaç da gecenin oluşumunu tedricî olarak anlatmaktır.

“Bir la’li idüp sipihr **nā-yāb**

Gösterdi yirine min dūr-i nāb

Bir sancağı eyleyüp **nigünsār**

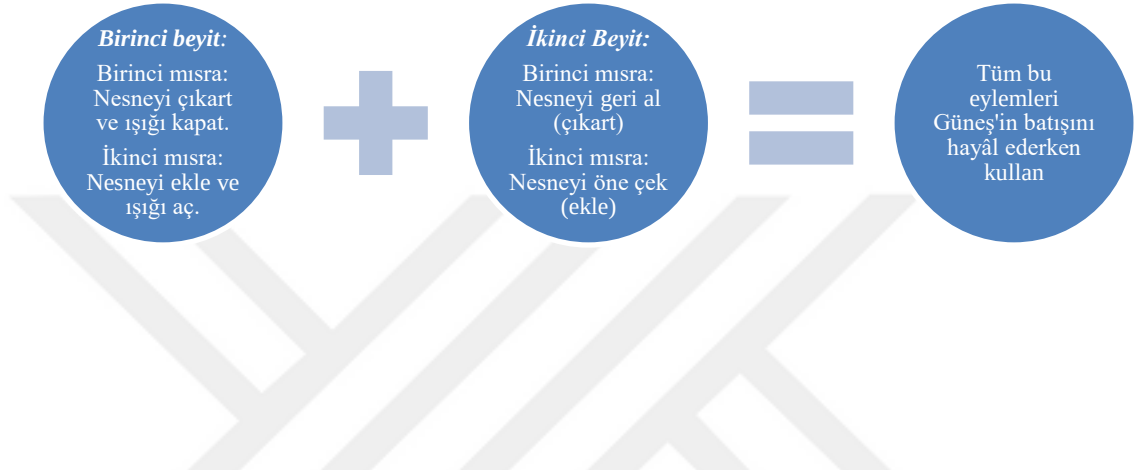
Miñ mehçe-i rāyet itdi **izhār** (Fuzûlî 1955:B.2250-2251)”

Ekleme çıkarma tekniği, bir nesne ortadan kaybolduğunda onu hareket etmiş gibi algılamamızla ilişkilidir. Örneğin, sinemada gerçekleşen durum da tam olarak böyledir. Karakter kolunu kaldırırken arka arkaya çekilen ve film şeridinde kaydedilen “sabit” görüntü kaybolur ve yerine bir sonraki görüntü gelir. Bu da film makarasında sabit ve hareketsiz olan görüntüleri hareket ediyormuş ve canlıymış gibi algılamamıza sebep olur. Tüm bunların yanında nesnenin kaybolup belirmesi, harekete devamlılık katar ve bir ritim oluşturur (Scarry 2020:110). Yukarıdaki iki beyitte de böyle bir ritim oluşmuştur: Güneş, lâ’le benzetilmiş ve ortadan kaybolmuştur. Hemen sonraki beyitte de kaybolan nesnenin yerine çok sayıda yıldızın belirmediği ifade edilmiştir. Hem ışık yakma hem de ekleme-çıkartma tekniğini barındıran bu durum, takip eden beyitte de tekrarlanmıştır.

İkinci beyitte bu kez güneşin batışı sancağın baş aşağı olması ile tarif edilirken, yıldızların ortaya çıkması çok sayıda alemin görünmesi durumu ile benzeştirilmiştir. Gündüze karşı zafer kazanan gece askeri hayali ile burada da ilk mısradaki nesne arka plana alınmış, ikinci mısradakiler öne çıkartılmıştır. Böylece aynı olayı farklı açılardan anlatan iki beyit hem bir ritim meydana getirmiş hem de güneşin batmasını

²⁸⁹ Elanie Scarry, nesnelerin opaklık ve saydamlığına hakkındaki ön bilgilerime göre çeşitli teknikleri tespit ederken bir spektrum varsaymıştır. Buna göre, ışık yakma tekniği spektrumun bir ucunda iken ekleme-çıkartma diğer ucundadır. Ortada ise seyreltme bulunmaktadır (Scarry 2020:109). Bu durum kullanılan tekniklerin kesin çizgilerle ayıramayacağını da göstermektedir. Nitekim metinlerde de söz konusu teknikler birbirleri ile ilişkili şekilde kullanılmıştır.

zamana yayılmış hâlde anlatmayı, okurun bu olayı gözünde canlandırmasını mümkün kılmıştır. Eylemlerin taklidi ile ortaya çıkan durum ve bilişsel olarak verilen talimatlar aşağıdaki şekilde gösterildiği gibi özetlenebilir.



Şekil 5.23. Fuzûlî'de eylemlerin taklidine yönelik komutlar (Gök cisimleri bölümü)

Nizâmî'nin metninde ise farklı bir yaklaşım söz konusudur. Gece olduğu aktarıldıktan sonra geceye dair genellemeler yapılmış ve anlatıcının yorumları ile mesafeleşme artmıştır. Bu anlatım biçimi ilk olarak uzaktan çekim tekniğinin etkisini yaratmıştır. Yapılan genellemelerden sonra ise gezegenler, burçlar, ay menzilleri, tüm detayları ile ancak karışık bir düzende sunulmuştur. Gezegenlerin sıralanması feleklerdeki hiyerarşiye uygunken, burçlar, ilişkili oldukları ay menzilleri ile aktarılmıştır. Bir mısra veya beyitte burç, diğer mısra veya beyitte bu burçla ilgili ay menzili tavsif edilmiştir. Ayrıca Nizâmî'de gezegenlerin özelliklerinden bahsedilirken anlatıcı birden hâmisini öven beyitler kullanarak araya girmiş ve benzetmelerin büyük çoğunluğunda savaş sahneleri ile ilişkili tasvirler yapmıştır. Nizâmî'nin gökyüzü tüm bu nedenlerden dolayı hareketli, düzensiz ve kaotik bir yapıya sahiptir.

Fuzûlî'nin tasviri ise düzenli bir gökyüzü görüntüsü sunmaktadır. Fuzulî de yukarıdaki iki geçiş beytinin ardından gökcisimlerini feleklerdeki sıralamaya uygun şekilde aktarmıştır. Ancak Nizâmî'den daha kısa ve sıralı bir anlatım tercih etmiştir. Fuzûlî, 30 beyitte tüm tasvirleri tamamlarken Nizâmî, kurguladığı gökyüzünü 56

beyitte anlatmıştır. Ayrıca Fuzûlî’de tasvirlerden sonra verilen anlatıcı yorumu, anlatım biçiminin evrensel düzeni vurgulamak üzere ve bilinçli olarak tasarlandığını göstermektedir.

“Virdi revîş-i sipihr-i ahdâr

Tertîb-i muḳaddem ü mu’ahḫar

Mecnûn müteḫayyir ü perîşân

Ḳalmışdı sipihr işinde hayrân (Fuzûlî 1955:B.2279-2280)”

Mecnûn, karşılaştığı ilahi düzen karşısında şaşırmış hâlde kalmıştır ve anlatıcının karakteri “perîşân” olarak vafsetmesi de kahramanla içinde yaşadığı dünyanın zıtlığını vurgulamaktadır. Bölüm sonunda yapılan dua²⁹⁰ sonrasında sabah uyanan karakterin şaşkınlığı da evrenin mükemmel düzeni vurgulamak için gerekli ironik

²⁹⁰ Fuzûlî’nin Şâhidî’nin metnini gördüğü gösteren önemli delillerden bir tanesi de bu bölümde yer almaktadır. Duanın gazel ile yapılması ile redif ve kafiyede eşleşme söz konusudur. Bununla birlikte Şâhidî, Nizâmî’nin metnine bir eklemeye bulunmadığı ve metnin bütününde işlevsel bir değişikliğe gitmediği için ayrıca değerlendirilmemiştir. Fuzûlî ve Şâhidî’nin gazelleri ise aşağıdaki gibidir:

Şâhidî	Fuzûlî
“Yâ Rab delîl-i pertev-i şem’-i hevâ ḫaḳı Ya’nî revân-ı ‘âşık vech-i Ḥudâ ḫaḳı Şehr-i fenâ içindeki şevk-i bekâyiçün Ḳahr-ı ‘anâ ucundaki zevk-i şafâ ḫaḳı Şol nârî çünki cûş ider anûnla gözini Ḡarḳ eyleyen hevâ ile ‘uşşâḳ-ı mâ-ḫaḳı Cân viren âşinâlıḡa bîḡâne ḫaḳkıyçün Bîḡânelik yüzinde olan âşinâ ḫaḳı Bezm-i ezel şarâbıyla anda mest olup Bunda elest ‘ahdine iden vefâ ḫaḳı Şem’-i cemâl meş’al-i mihr-i celâliçün Lem’-i kemâl şa’şa’-ı kibriyâ ḫaḳı Maḫbûb-ı ḥüsn-i ‘aşḳına düşen gönüllere Ḥüznle râh-ı ḡamda olan mâcerâ ḫaḳı Ma’şûḳ nâz itdiği mihr-i vefâyiçün ‘Aşık niyâz kıldığı sır-ı hevâ ḫaḳı Ḥâḳ ḫasîsinüñ dili nâr-ı hevâ ile Ḡam pûtesinde cevher iden kîmiyâ ḫaḳı Cân âyinesi yüzine iren şafâyiçün Gönül gözini rûş iden tûtiyâ ḫaḳı Dârü’ş-şifâ-i ḡaybda vuşlat tabîbinüñ Bîmâr-ı ‘aşḳa şundığı câm-ı revâ ḫaḳı Vaḳt-i müsâde sözle olan enîncün Şubḫ-ı şafâda âhıla iren du’â ḫaḳı Şâhid ḫaḳḳı ki Şâhidî mensûbdur aña Ya’nî ḫabîb-i ḫazret-i Ḥaḳ Muştafâ ḫaḳı Pervâne vâir dem gönlime müyesser it Lem’ ü vişâl yanmaḡı şem’-i likâ ḫaḳı (Şâhidî 2012:B.3176-3190)”	“Yâ Rab kemâl-i mertebe-i Muştafâ ḫaḳı Şıdk u şafâ-yı silsile-i enbiyâ ḫaḳı Senden yeter velîlere te’yîd-i iktidâ Sen muḳtedâ-yı ‘âlem iden evliyâ ḫaḳı Düşmez ḫarîm-i kurbüne bîḡâneler yolu Ol bârgâha mahrem olan âşinâ ḫaḳı Ḳahründaki siyâset ü âsîb ḫavfiçün Luṭfundaki letâfet-i feyz ü recâ ḫaḳı ‘Uşşâḳa yâr kıldığı cevır ü cefâ içün Ma’şûḳa ‘âşık itdüğü mihr ü vefâ ḫaḳı Leylî’de zâhir eyledüğüñ feyz-i ḥüsn içün Mecnûn’a virdüğüñ ḡam u derd ü belâ ḫaḳı Faḳır u fenâ şa’âdeti virdüñ Fuzûlî’ye Anda olan sa’âdet-i faḳır ü fenâ ḫaḳı (Fuzûlî 1955:B.2323-2329)”

durumu oluşturmıştır. Nizâmî ile Fuzûlî arasındaki fark da bu anlatım biçimi tekniklerinin neticesinde ortaya çıkabilmiştir.



Şekil 5.24. Nizâmî ve Fuzûlî’de gök cisimleri bölümdeki ayrışmalar.

Nizâmî’de edilen dua ve görülen rüya ile gecenin sabahında bir huzur ve rahatlama meydana gelmiştir. Fuzûlî’de ise bu ruh hâlinin tam tersi oluşturulmuştur.

Nizâmî	Fuzûlî
Bînende zi-^hâb çün der- âmed Şubh ez-ufuk-ı felek ber- âmed Çün şubh zi-rüy-ı taze-rüyî Mî-kerd neşât-ı mihr-cüyî Z’ân ^hvâb mizâc-ı ter girifte Z’ân mürğ çü mürğ per- girifte²⁹¹ (Nizâmî 2013:B.2707-2709)	Te’şîr-i şafâ-yı cām-ı hürşîd Gök gülşenin itdi bezm-i Cemşîd Lâle kimi dağa çıkdı Mecnûn Nezzâreye açdı çeşm-i pür- hûn (Fuzûlî 1955:B.2335- 2336)

Tablo 5.11. Nizâmî ve Fuzûlî’de gök cisimleri bölümü ve Mecnûn’un ruh hâli

Nizâmî’de kaostan düzene ve bölüm sonunda karakterin içsel olarak ferahlaması durumuna geçiş vardır. Fuzûlî’de ise karakterin içsel olarak daha karanlık bir duruma

²⁹¹ “Rüyayı gören uykusundan kalktığında sabah feleğin ufkundan belirmiş. Sabah taze ve yenilenmiş yüzünü gösterdiğinde Mecnûn da sevgi talebinin mutluluğu ile dolmuş. O rüyadan tabiatı tazelenmiş ve rüyadaki kuştan dolayı kuş gibi kanatlanmış, hafiflemiş.”

geçtiği, Mecnûn'un sabahın mutlu zamanlarına kanlı gözlerle bakması anlatılarak vurgulanmıştır. Oluşan bu anlamsal zıtlığın ortaya çıkmasında ise yukarıda açıklanan anlatım biçimi farklılıkları etkili olmuştur.

Mesafeleşme ve eylemlerin taklidine dair son örnekler ise Leylâ'nın ölümünün anlatıldığı bölümde yer almaktadır. Fuzûlî, bu bölümde Nizâmî'nin olay sırasını takip etmiş, Dihlevî, Hâtifi ve Nevâyî'den çeviriler yapmış olmakla birlikte anlatısal düzlemde bakış açısında farklı bir yol izlemiştir. Fuzûlî'nin üslup özelliği olan sıralı ve kademeli anlatma tekniği bu bölümde de geleneğin klişesi olarak kullanılan sonbahar ve ölüm temasını diğer metinlerden farklı bir hâle getirmiştir. Ayrıca eylemlerin taklidi ile okura verilen talimatlarda ortaya çıkan ayrışmalar, metinlerdeki bakış açılarındaki kaymalara neden olmuştur. Bu durumun nedeni ise anlatıcıların bölümlerde vurgulamak istedikleri konuların farklılığıdır.

Fuzûlî'nin metninde Nizâmî'de olduğu gibi psiko-anlatının kullanıldığı bir sonbahar tasviri yapılmıştır. Buradaki psiko-anlatının amacı, Leylâ'nın o anki iç yaşantısını ve ölüm zamanında olan bir insanın duygu durumlarını okura iletmektir. Bu bağlamda Leylâ'nın ölümü bölümünde ik temel ayrışma görülmektedir. Birincisi, ölüm anlatısına geçilmeden önce aynı klişe yapıyı kullanmalarına rağmen anlatıcıların talimatlarının farklılaşmasıdır. İkinci ayrışma ise Leylâ'nın ölümünün anlatılmasında aniden gelen ölüm ve zaman içinde gerçekleşen ölüm zıtlığı temalarında bulunmaktadır. Metinlerde birbirleri ile ilişkili olduğu tespit edilen beyitler ise aşağıdaki tabloda gösterildiği gibidir.

Nizâmî	Dihlevî	Hâtifi	Fuzûlî
1 “Şarḥ est ki vaḳt-i berg- rîzân Ḥûn-âbe şeved zi-berg- rîzân Ḥûnî ki buved derûn-i her şâh Bîrûn çeked ez- mesâm-i sūrâh	“Âmed çü ḥazân be- ḡâret-i bâḡ Be'nşest be-cây-ı bûlbûlân zâḡ Ruḥsâre-i lâle pür z'çîn geşt Âyîne-i âb âhenîn geşt Her ḡonce ki cilve	“Mâtemkede nişîmen-i bâḡ şüd Feryâd-künân zi-her ṭaraf zâḡ ²⁹⁴ (Hâtifi) 2016:B.1883)”	“Bir fasl ki dest-i ḡâret-i dey Gûlzâr bisâṭın eyledi ṭay Mâtemkede oldu 'arşa-i bâḡ ²⁹⁵ Mâtemde sūrûd-ı nâle-i zâḡ ²⁹⁶ Renc-i yereḡandan

Ḳārûre-i âb serd gerded Ruhsâre-i bâğ zerd gerded Şâh âble-i helâk yâbed Zer cüyed berg hâk yâbed Nergis be-cemâze bernehed raht Şimşâd der-üfted ezser-i taht Sîmâ-yı semen şikest gîred Gül nâme-yi gam bedest gîred Ber-farḳ-ı çemen külâle-i hâk Pîçide şevd çü mâr-i Żahhâk Çün bād-ı muḥâlif âyed ez-dür Üftâden-i berg hest ma'zûr K'ânân ki zi-garkgeh gürîzend Z'endîşe-i bād raht rîzend 2 Nâzik-cigerân-ı bâğ rencûr Şîrîn-nemekân-ı tâḳ maḥmûr Endâhte hindû-yı kedîver Zenî beçegân-ı tâḳ-râ ser Serhâ-yı tehî zi-turre-i	kerd güstâh Der-rîhten âmed ezser-i şâh²⁹³ (Dihlevî 1974:237)”	oldı eşcâr Lerzân ü za'îf ü zerd-ruhsâr Şöndi gül ü lâlenün çerâğı Şarşar yili zulmet itdi bâğı Gül bîm-i ta'arruz-ı havâdan Lâle sitem-i dem-i şabâdan Rahtını yaşırdı bağlarda La'lini itürdi dağlarda Bir mâr mişâli oldı her nehr Her nehrde şu meşâbe-i zehr Yil âb-ı ḥayât-ı âteş oldı Âteş yil içinde dil-keş oldı Gökden yire yetdüğinde bārân Her ḳatra olup mişâl-i peykân Güya ki yetürdi bâğa bîdâd Kim şu'bede-i taḥarrük-i bād Bir siḥr ile âbı âhen itdi Andan ten-i bâğa cevşen itdi Bir gün bu havâda Leylî-i zâr

²⁹⁴ “Bahçenin döşeğı matemkedeye dönmüş. Kargalar her tarafta bağırmaya başlamış.”

²⁹⁵ “Çiçeklerden boşaldı gülşen ü bâğ
Oturdı yirine bülbüllerün zâğ (Şâhidî 2012:B.5148)”

“Olur mâtem-kede her gûşe-i bâğ

“Ḳara ṭonlar giyüp feryâd ider zâğ (Hamdullâh Hamdî 1982:B.3667)”

“Mâtemkede oldı 'arşa-i bâğ

Mâtemde sürüd-ı nâle-i zâğ (Fuzûlî 1955:B.2824)”

Şâhidî, eserini Hâtîfî'den önce yazdığına göre alıntıyı Dihlevî'den yapmış olmalıdır.

²⁹³ “Sonbahar, bahçeleri talan etmeye geldiğinde karga bülbüllerin yerini almış. Lâlenin yüzü kırış kırış olmuş. Suyun aynası demire dönmüş. Dalların üzerinde edepsiz ve korkusuzca cıvılda eden her gonca da yere düşmüş.”

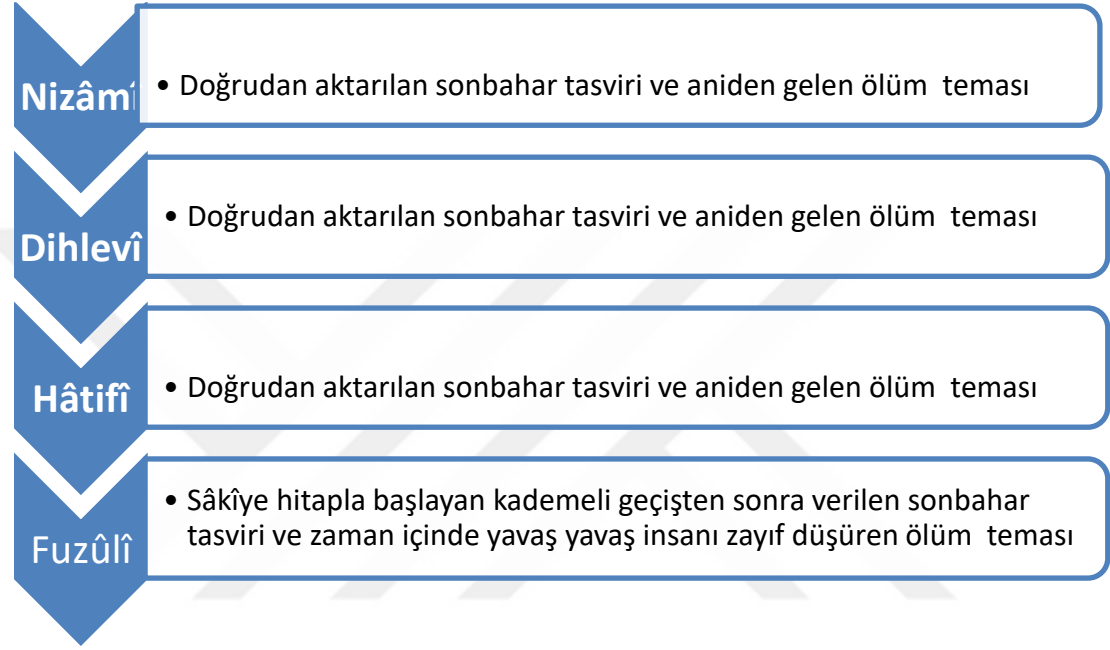
kāh Āviḥte hem be-ṭurre-i şāh 3 Sīb ez-zeneḥī bedān nigūnī Ber-nār zeneḥ-zenan ki çūnī 4 Nār ez-ciger-i keḥde-i ḥ ^v īş Hūn-ābe çekānde ber- dil-i rīş 5 Ber-piste ki şūd dehen derīde ‘Unnāb zi-dūr leb- gezīde 6 Der-ma‘reke-i çenīn ḥazānī Şūd zaḥm-resīde gūlsitānī Leylī zi-serīr-i ser- būlendī Üftād be-çāh-ı derdmendī ²⁹² (Nizāmī 2013:B.3424-3440)”			Ġam def‘ine itdi meyl-i gūlzār (Fuzūlī 1955:B.2823-2834)”

Tablo 5.12. Nizâmî, Dihlevî, Hâtifî ve Fuzûlî’de Leylâ’nın ölümü ve sonbahar tasviri.

Üzerinde durulması gereken ilk ayrışma, ölüm olayından önce anlatıcıların uyguladığı farklı tekniklerdir. Bu aşamada tüm metinlerde her şeyin donuklaştığı ve yeniden dirilmek üzere uykuya yattığı kış mevsimiyle ölüm; kışın habercisi olan sonbahar ile de insanın ölmeden önceki hâli arasında benzerlik ilişkisi kurulmuştur. Fakat Fuzûlî, bu tasvirden önce bir sâkiye hitap ile öykünün akışında başka boyuta

²⁹² “Yaprak dökme mevsiminin şartıdır ki yapraklardan dökülen kanlı gözyaşlarıdır. Her dalın içinde bulunan kan deliklerden dışarı damlar. Su şişesi donar, bahçenin zemini sararır. Dalların üstünde ölüm kabarcıkları çıkar. Yaprak altın aramaya giderken toprak bulur. Nergis deveye yükünü yükler, şimşad ise tahtından düşer. Yaseminin yüzünün şekli bozulur. Gül eline gam mektubunu alır. Çimenliğin üstündeki kıvrım kıvrım saçlar (rüzgâr) Zahhak’ın yılanı gibi birbirine dolanır. Uzaktan zıt rüzgâr esince yaprağın düşmesi normaldir. Zira gemi batmak üzereyken bundan korkanlar, rüzgârın verdiği endişeyle eşyaları denize dökerler. Bağın nazlı dilberleri hastalanır. Asmadaki tatlı üzümler mahmurlaşır. Bağın kölesi (Hint) gibi olan bahçıvan, bağın zenci çocukları olan üzümleri toplar. Salkımların köklerinin ucunu evin eyvanına asar. Elma baş aşağı dururken alay ederek nara ‘nasılsın?’ diye sorar. Narın yarılmış bağrından yaralanmış gönlünün kanları akar. Fıstığın da ağzı açılmıştır ve hünnap ona uzaktan bakıp dudak büker. İşte böyle bir sonbahar savaşında gül bahçesi yara almış. Leylâ da gurur tahtından hastalık kuyusuna düşmüş.”

geçildiğini bildirecek bir hamlede bulunmuştur. Karakter ve anlatıcı arasındaki mesafeyi arttıran bu hamle, ölüm gibi bir durumun anlatılmasından hemen önce okurun uzak bir mesafede konumlanmasına, yaşanan acı duyguları daha geriden izlemesine ve olay hakkında önceden düşünmesine olanak vermiştir. Fuzûlî'nin kullandığı sâkîye hitap bölümünün yarattığı farklılık, diğer metinlerle karşılaştırıldığında aşağıdaki şekildeki gibi bir durum ortaya çıkmaktadır.



Şekil 5.25. Sonbahar tasviri ve ölüm temasındaki dönüşüm.

Fuzûlî, bu tasvirlerindeki bazı beyitlerde Dihlevî'yi takip etmiş ve sonbaharı kişileştirmiştir. Sonbaharın etkileri dışarıdan bir elin müdahalesi gibi görülmüştür ve savaş sonrası talana uğramış bir kasaba tasviri yapılmıştır. Böylece “sonbaharın talanı” benzetmesi ile ölümün gücü net biçimde vurgulanmıştır. Fuzûlî'nin Dihlevî'den ayrıldığı nokta ise, ilk beyitte kullandığı “dest-i gâret-i dey” tamlaması ile bakış açısında yakın plandan hareket etmesi ve okura bu talimatla aktarmak istediği temayı vurgulu şekilde iletmesidir.

Kışın kıskanç elinin, güllerin altındaki çimenliği çekip alması, matemkedeye dönen arazide bülbülün üzüntü ile ötmesi, ağaçların sarılığa tutulup zayıflaması ve titremesi, nehirlerin zehirli yılanlar gibi akması, yağmurun ok temreni gibi yere saplanması temada bir devamlılık ve tutarlılık arandığına işaret etmektedir. Yapılan tasvirler, sâkîye hitap ile başlayan bölümde düşünmesine zaman tanınan okuru bu kez ölüm ve ölüme giden uzun zaman dilimini düşünmeye teşvik etmektedir.

Nizâmî’de ise doğrudan sonbahar tasviri verilmiştir. Böylece anlatıda tüm detaylarıyla aktarılmaya uygun olmayacak kadar uzun bir zaman dilimi olarak kabul edilen, ölüme doğru giden yol, sonbahar ve kış arasındaki zaman dilimine sıkıştırılarak kısa yoldan aktarılabilmektedir.

Nizâmî’nin tasvirinde belirgin bir tutarlılık çabası olmasa da göç sonrası terk edilen bir mevki tasvir edilmiştir.²⁹⁷ Sonbaharın izlerinin görünmesi ile nergisin devesine yüklerini koyması, boş kalan arazide tozlu rüzgarların yılan gibi kıvrılmasının anlatılması bu duruma örnek olarak verilebilir. Ancak tasvirler, anlatıya yaptığı anlamsal katkıdan çok, anlatısal düzlemde bölümün asıl amacı olan Leylâ’nın ölümü bahsine geçişte işlevseldir. Nitekim tasvirin son beyitlerinde kullanılan benzetmeler ve bu benzetmelerde kullanılan fiiller, odak noktasını yavaş yavaş asıl konuya doğru kaydırmak adına okura bazı talimatlar vermiştir.

Nizâmî’de görme eylemine yönelik talimatlar, okurun dikkatini toplamasına yardımcı olacak şekilde kullanılmıştır. Bahçıvanın bağda topladığı üzümleri tavana asması anlatıldıktan sonra okur, görme eyleminin taklidini (2) zenci çocukları gibi kapkara üzümleri tavanda asılı hâlde düşünürken gerçekleştirmektedir. Burada, “asılı üzümlere bak” talimatı verilmiştir. Hemen sonra, dalında tepetaklak duran bir elma tasvir edilmiş (3), ekleme-çıkarma yöntemi ile elmanın yerini nar almış (4), narın kabuğunun çatladığı aktarılmıştır. Bu hareketlerle yukarıdan başlayan görme eylemi, narın kabuğundan akan suya odaklanarak aşağı doğru yönlendirilmiştir. En son aşamada ise görme eylemi “uzak” bir mesafeden yaptırılmıştır. Ağzını açan fıstığın beklemesi (5) ile hünnapın “uzaktan” dudak bükerek baktığı belirtilerek olayla mesafeleşme garanti altına alınmış ve “böylesi bir sonbahar gününde, güllerin solup öldüğü bir zamanda Leylâ...” ifadesi (6) ile tekrar asıl öyküye geçilmiştir.²⁹⁸

²⁹⁷ Diğer metinlerde buradaki gibi bir tutarlılık ve süreklilik üzerine kurulan tek bir tema bulunmamaktadır. Beyitlerde sonbaharla ilgili klişe benzetmeler bir düzensizlik içinde sunulmuştur. Fuzûlî, hem sonbahar tasvirinde hem de aşağıda görüleceği üzere Leylâ’nın ölümünün anlatıldığı bölümde sıralı ve aşamalı bir yol izlemiş, kullandığı tasvirlerin talimatlarını bu düzenin vurgusunu arttıracak şekilde kullanmıştır.

²⁹⁸ Dihlevî’de Nizâmî’deki gibi benzetmelerin talimatları kademe kademe kullanılmamıştır. Ancak aniden bir geçiş beyti ile aynı etki elde edilmeye çalışılmıştır.

“Nâ-geh be-çünin şükûfe-rîzî

Üftâd gülî be-rasthîzî

Leylî ki bahâr-ı ‘âlemî bûd

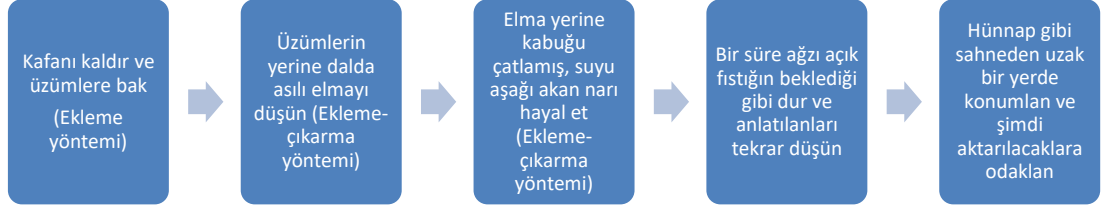
Z’û çeşme-i zîndegî nemî-bûd

Âteş-zede geşt Nev-bahâreş

V’ez âb be-reft çeşmesâreş (Dihlevî 1974:239)”

(Birden böylesi bir çiçek dökümünde bir gül, kıyametin içine düşmüş. Leylâ idi âlemin baharı ama

Nizâmî'nin asıl olayı anlatana kadar yaptığı bu hamleler aşağıdaki şekilde gösterildiği gibi özetlenebilir.



Şekil 5.26. Nizâmî'de sonbahar tasviri ve eylemlerin taklidine yönelik talimatlar.

Fuzûlî'nin Nizâmî ve diğer anlatıcılardan ayrıştığı nokta ise yukarıdaki beyitlerde (bknz Tablo yyy) de görülebileceği üzere tasvirlerdeki farklı talimatları kullanması ile ortaya çıkmıştır. Fuzûlî, Nizâmî ve Dihlevî'nin klişe yolunu izlese de maddenin katılığı ve şeffaflığı zıtlığından faydalanmış ve ölüm anlatısına geçişi tek beyitte gerçekleştirmiştir.²⁹⁹

“Güyâ ki yetürdi bâğa bîdâd
Kim şu‘bede-i taḥarrük-i bād
Bir siḥr ile âbî âhen itdi
Andan ten-i bâğa cevşen itdi³⁰⁰
Bir gün bu havâda Leylî-i zâr
Ġam def ine itdi meyl-i gülzâr (Fuzûlî 1955:B.2823-2834)”

artık ondaki hayat pınarı yoktu. İlkbaharı (gençliği) hışma uğradı. Göz pınarlarında artık yaş kalmadı) Not: Nevbahâr, ilkbahar anlamının yanında Belh şehrindeki bir ateşkedenin de adıdır (Ferheng-i Mu‘în).

²⁹⁹ Monologların incelendiği bölümde değinileceği üzere Fuzûlî bu bölümde Leylâ'nın iç durumunu anlatırken yalnızca psiko-anlatıdan faydalanmamış, monologlardan da yararlanarak anlatıcı ve karakter arasındaki mesafeyi yakın tutmuştur.

³⁰⁰ Fuzûlî Nevâî'den de çeviriler yapmıştır ancak, Nevâî'nin olay silsilesi tüm metinlerden oldukça farklıdır. Fuzûlî, Nevâî'den aşağıdaki beyitleri alıntılarsa da tüm metinde olduğu gibi büyük oranda Nizâmî'yi takip etmiştir.

“Bi vakt yetip ki tünd şarşar
Yapqay su ḥarîri üzre mermer (Nevâî 2011:B.3195)”
“Bu ḥâlde nâzenîn müsâfir
Kıldı sekerât-ı mevt zâhir
Cezm etti ki ketmeki kerektür
Cân terkinî etmeki kerektür (Nevâî 2011:B.3220-3221)”
“Ref” oldı nişâne-i selâmet
Mevtine göründi miñ ‘alâmet
‘Azım eyledi olmağa müsâfir
Rihlet eşeri çü oldı zâhir (Fuzûlî 1955:B.2862-2863)”

Yukarıdaki beyitlerde rüzgârın el çabukluğu yaparak bahçeye zulüm getirmesi ile suyun demir olması, yani donması yeryüzünü kaplayan bir cevşen gibi gösterilmiştir. Şeffaf bir nesne olan suyun demire dönmesi, okurdan katılık algısının taklidini talep etmektedir. Böylece yeryüzünün üstünün buz ile örtülmesi, yeni bir zemin yaratmaktadır. Buradaki yer değiştirme tekniği ile biraz önce anlatılan sonbahar tasvirinin de aynı şekilde üstü örtülmekte; “sonbahar” ve “kış” hakkında yapılan benzetmeler, kendi konumlarını “ölümün gelişi” ve “ölüm” gerçekliklerine bırakmaktadır.



Şekil 5.27. Fuzûlî'de sonbahar tasviri ve eylemlerin taklidine yönelik talimatlar.

Nizâmî'nin geçiş beytinde olaya doğru bir akış ve geçişe hazırlık varken Fuzûlî'de yapılan bu hamle, sonbahar tasviri bölümünün temasını da olaya aktarmaya imkân tanımıştır. Bu durum aynı zamanda ölüm hakkında yapılan genel tasvirlerin de son bulduğuna işaret etmektedir. Böylece okurun zihninde bu eylemin taklidi yapılırken, hemen sonra gelen beyitte asıl öyküye geçilmesi, aktarılan beytin bir geçiş beyti olduğunu teyit etmektedir. Kullanılan katılık algısı taklidi ile de klişe yapının anlam taşıma gücü önceki metinlerden farklı bir biçimde kullanılabilmiştir.

Leylâ'nın hastalanması ve ölümünün aktarıldığı bölümde tespit edilen ikinci ayrışma ise Leylâ'nın ölüm anının anlatılmasındadır. Buradaki ayrışma da yukarıda bahsedilen tematik ve teknik tercihlerle ilişkilidir. Fakat ayrıca değerlendirilmeleri metinlerin arasındaki farklılığı daha açık hâle getirecektir.

Fuzûlî, Leylâ'nın ölüm anını aktarmadan önce okura Leylâ'nın iç monologlarını sunmuş, Leylâ'nın ölmek için dua ettiğini ve duasının kabul olduğunu belirtmiştir. Ölüme doğru geçen zaman diliminde ise giderek soluklaştığını vurgulayacak bir anlatım tercih etmiştir.

“Geldükçe ziyâde oldu derdi
Teb-lerze ferâğatin giderdi
Maḥv oldu teb içre ol perî-veş
Bir şem' kimi ki göre âteş
Eksildi 'araḡda ḡusni ṡābı
Bir gül kimi kim gider gül-ābı
Ža'f-ı teni ol maḡāma yitdi
Kim bister içinde cismi itdi
Bisterde ṡaleb kılan nişānın
Görmezdi vücūd-ı nā-tüvānın
Ref' oldu nişāne-i selāmet
Mevtine görindi min 'alāmet
'Azm eyledi olmaḡa müsāfir
Rihlet eşeri çü oldu zāhir
Ref' itdi ḡicāb-ı iḡtirāzın
Fāş itdi anaya gizlü rāzın (Fuzûlî 1955:2857-2864)”

Fuzûlî, Nizâmî'deki gibi sıtmanın kahramanın ölümüne neden olduğunu belirtmiştir. Ayrıca yanan bir ateşken, yavaş yavaş söndüğünü, gül gibi olan renginin sarardığını, bedeninin yatakta görülemeyecek kadar zayıfladığını vurguladığında, Leylâ'nın yavaş yavaş gözden uzaklaştığı ve oluşan perspektifte gözden kaybolmaya başladığını düşünmek okur için kolaylaşmaktadır. Tüm bu etkinin ortaya çıkabilmesi ise ekleme-çıkarma tekniğini kullanması ile mümkün olmuştur.

Yukarıdaki beyitlerde ref' itmek, zāhir olmak, fāş itmek, ferâğatin gidermek, mum gibi eksilmek, yastık içinde kaybolmak gibi kelime grupları ile sürekli ve kademeli olarak anlatıcı tarafından görülen karakterin uzaklaştığı ve soluklaştığı, eksiltme bildiren fiiller ile vurgulanmıştır. Örneğin, ilk beyitte kullanılan tezat sanatı da bu anlatısal işlevde görev almıştır.

“Geldükçe ziyâde oldu derdi /Teb-lerze ferâğatin giderdi” beytinde “gelmek” ve “gitmek” kelimeleri arasındaki tezat derdin artması ve rahatlığın/sağlığın azalmasını anlatmak için kullanılmıştır. Burada zihinsel nesneler arasında bir ekleme-çıkarma işlemi yapılmıştır. Hemen sonra gelen beyitte de bu tezat, ateş gören mumun zamanla azalması benzetmesi ile desteklenmiş ve açıklanmıştır.

Sonraki beyitlerde ise sürekli oluşan eksilme ve soluklaşma durumunu göstermek için katıdan soyuta doğru bir yol izlenmiştir. Nitekim beyitlerde mumun azalması (çıkarma), renginin solması (çıkarma), yüzünün ışığının gitmesi (çıkarma), yastıkta görünmeyecek kadar zayıf düşmesi (çıkarma) ve en son ölümün kendisini göstermesi (ekleme) sıralaması izlenmiştir.

Nizâmî’de ve diğer metinlerde ise Fuzûlî’deki gibi katı ve net bir görüntüden daha soluk ve şeffaf olana doğru bir sıralama yapılmamıştır. Nizâmî’de ay ve hilâl benzetmesi ile yüzün zayıflaması, keten elbise giyen beden de tıpkı keten gibi güçsüzleşmesi benzetmeleri kullanılarak mevcut durum karışık bir düzende anlatılmıştır. Fakat yapılan tasvirlerde kapalıdan açığa doğru bir yol izlenmemiştir. Tasvirlerin böyle kullanılması da Fuzûlî’nin yaptığı düzenli ve bilinçli sıralamanın yarattığı zamansal etkiden farklı bir duruma yol açmaktadır.

Nizâmî’nin uygulaması aniden gelen ölüm ile uyumlu bir anlatım biçimi oluşturmuştur. Fuzûlî’de ise yavaş yavaş eriyip biten bir kahraman ve zaman içinde kendisini gösteren ölüm ile uyumlu anlatım biçimi ve zamansallık tercih edilmiştir.

5.3.4.2. Duyguların ve sözel olmayan durumların aktarımı

Psiko-anlatıların işlevlerinden birisi de sözel olmayan, dile gelmez duyguların okur tarafından taklit edilerek anlaşılmasına yardımcı olmasıdır. Bu özelliği sayesinde okurun kendi duygusal tecrübelerini metindeki karakterlerle birlikte bir sınava tabi tutması mümkündür. Metinlerde de âşıkların buluşmalarındaki duygularını, Mecnûn’un babasının ölümü neticesinde hissettiklerini veya benliği kaybetme gibi ifade etmesi zor durumları anlatmak için psiko-anlatının söz konusu özelliğinden faydalanılmıştır.

Dile gelmez duyguların anlatımına dair ilk örnek, Hâtîfî ve Câmî’nin metni hariç tüm metinlerde bulunan, Mecnûn ve Leylâ’nın ayrıldıktan sonra ilk kez karşılaşmalarının anlatıldığı bölümdür.³⁰¹ Mesnevi geleneğinde genellikle yapıldığı gibi bir bahar tasviri ile açılan bölüm, sevgililerin ayrılıktan dolayı çektikleri üzüntünün aktarımı ve birbirlerine olan sevgilerinin büyüklüğünün ifade edilmesi görevini üstlenir.³⁰²

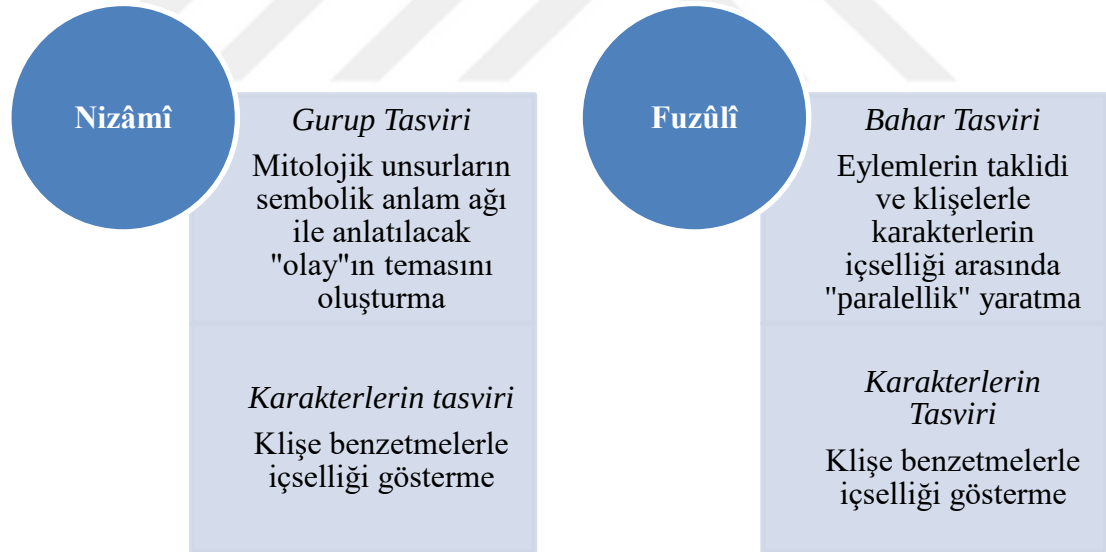
³⁰¹ Hâtîfî’de bahar tasviri bulunmamaktadır ve dilenci kılığına girme ve kapıda görünce bayılma olayı anlatılmıştır.

³⁰² Nevâî’de farklı işlenmiştir. Bahçe bölümü ayrılık öncesinde Mecnûn’un Leylâ’ya aşkını ilan etmesi için kullanılmıştır. Mevsim diğer mesnevilerde olduğu gibi bahar mevsimi, koç burcunun hâkim olduğu bir zaman dilimidir.

Bununla birlikte Fuzûlî, burada Nizâmî'den ve Câmî'nin³⁰³ kullandığı klişe kalıptan faydalanmasına rağmen çeşitli değişiklikler yapmıştır.

İki ana parçaya sahip olan bu bölümün birinci parçasında bahar/gurup tasviri; ikinci parçasında karakterlerin, özellikle Mecnûn'un içsel durumu anlatılmaktadır. Metinler arasındaki temel fark ise Fuzûlî'nin bu iki parçayı da aynı amaçla düzenlemiş ve birbiri ile ilişkilendirmiş olmasıdır. Fuzûlî'nin bu tasarrufla yarattığı bütünlük ve paralellik diğer metinlerde bulunmamaktadır.

Fuzûlî, bahar tasvirini, karakterlerin duygusal durumlarını aktarma işlevi gören klişe anlatıcı yorumları ile paralellik meydana getirecek şekilde oluşturmuştur. Böylece bahar tasviri, karakterlerin içselliğinin sunulmasına olanak sağlayan bir mekânsal ve zamansal düzlem de meydana getirmiştir. Nizâmî'de ise mitolojik göndermelerin sembolik anlam üretme gücünden faydalanılarak olayın ana teması vurgulanmıştır. İki metin arasındaki fark, ilk aşamada aşağıdaki şekilde gösterildiği gibi özetlenebilir.



Şekil 5.28. Nizâmî ve Fuzûlî'de bahar tasviri ve karakterin duygusal durumu.

Nizâmî, bölümün açılışını aşağıdaki gurup tasviri ile yapmıştır. Burada yalnızca iki beyit kullanmış ve doğrudan Mecnûn'un Leylâ'nın çadırına gitmesini anlatmıştır.

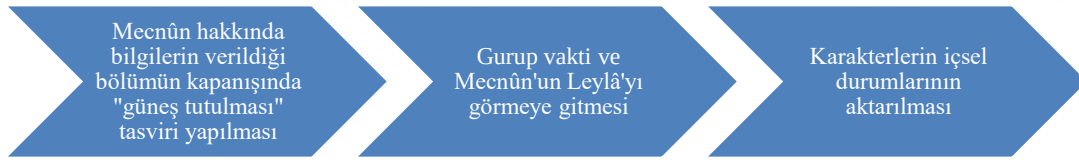
³⁰³ Fuzûlî, Câmî'nin metnindeki klişe kalıptan faydalanmıştır ancak, Câmî'nin metnindeki olay halkası tamamen farklıdır. Câmî, Fuzûlî'nin yararlandığı kalıbı Mecnûn'un yolda bir karga görmesi sonucu bunu hayra yorarak hac ziyareti yapmaya karar vermesi sonrasında kullanmıştır. Câmî'deki bölüm de bir bahar tasviri ile açılmıştır. Fakat metinlerdeki bağlamlar tamamen farklıdır.

“Rūzī ki hevā-yı perniyān-pūş
Halhal-i felek nihād ber-pūş
Sīm-āb-ı sitārehā der-ān şarf
Şūd z’āteş-i āftāb şengerf ³⁰⁴ (Nizâmî 2013:B.974-975)”

Yukarıdaki beyitlerin olayın temasını oluşturmak üzere kullanıldığını gösteren asıl ipucu ise bir önceki bölümün kapanışındaki tasvirlerde bulunmaktadır. Aşağıda da görüleceği üzere Nizâmî, bir güneş tutulması tasviri yapmıştır.

“Hurşîd ki nîlgûn hurūfest
Hem çeşm resîde-i kūsūfest
Her genc ki hırka’î ne-pūşed
Der-burden-i ān cihān be-kūşed ³⁰⁵ (Nizâmî 2013:B.971-972)”

Gurup tasvirinden hemen önce sunulan bu beyitler, sonraki olayların içerdiği kötü hisleri anlatmak için sembolik anlamların bilinçli olarak kullanıldığını da teyit etmektedir. Nizâmî’nin bölüm sıralamasını sunmak, durumu daha açık hâle getirecektir.



Şekil 5.29. Nizâmî’de gurup tasviri ve karakterin duygusal durumu.

Özetlemek gerekirse: Nizâmî, öncelikle Mecnûn’un ruhsal tasvirini yaptığı bir bölüm oluşturmuş ve bunu güneş tutulması tasviri yaparak kapatmıştır. Hemen sonra gelen bölümde ise iki aşığın ayrılık sonrası ilk buluşmalarını anlatmıştır. Bu bölüm, bir gurup tasviri ile açılarak hüznün teması güçlendirilmiştir. Âşıkların buluşmaları sırasında Mecnûn’un duyguları da anlatıcı tarafından aktarılmıştır. Tüm bu tasarruf, “olay, artı karakter” yapısını meydana getirmektedir. Böylece Nizâmî’de kullanılan gurup tasviri, karakterlerin asıl olarak içsel durumlarını göstermemiş, iki aşığın

³⁰⁴ “Hava, ipekten örtüye büründüğü bir günde feleğin halhalını kulağına küpe yapmış. Bu olay esnasında yıldızların cıvası güneşin ateşinden kızıl renge bürünmüş.”

³⁰⁵ “Güneş tutulduğunda yüzüne tuttuğu mavi renk kūsufun nazarı değdiği içindir. Yüzüne duvak örtülmeven her hazine muhakkak yağma edilir.” [Çeviri Ali Nihat Tarlan’a aittir]

kavuşamama olayının yarattığı hüznü sembollerin yardımı ile tematize etmiştir. Olayın lirik etkisi karakterlerin duygularından daha fazla ön plana çıkarılmıştır. Karakterlerin, özellikle Mecnûn'un duygusal durumu ise buradaki girişten bağımsız olarak sunulmuştur.

Ayrıca bölümün kapanışı ve açılışında göksel cisimlerin mitolojik anlamlarına yapılan gönderme bölümdeki olayları anlamlandırmada görevlendirilmiştir. Fuzûlî ise bu mitolojik gönderimli benzetmeleri kullanmamıştır.³⁰⁶ Fuzûlî, bahar tasvirinde âşık ve sevgili için kullanılan benzetmelerden faydalanmıştır.

Bahar Tasviri	Karakter Tasvirine Hazırlık
B1 “Bir gün ki bahâr-ı ‘âlem- efrûz Virmişdi cihâna feyz-i nev- rûz B2 Şalmışdı nikâb çihreden gül Çekmişdi sürûd-ı nâle bûlbûl B3 Şebnem mey-i nâbı ile lâle Doldurmuş idi kızıl piyâle B4 Olmışdı gül ile sebze-i ter Fîrûze-fîrûz ü lâ’l-perver (Fuzûlî 1955:B.798-801)”	K1 “Leylî güzer itmiş ol fezâya Şalmış gül ü lâle üzre sâye K2 Bir sebzeye sebz har-geh urmuş Meh şahn-ı felekde hâle kurmuş K3 Gonce kimi ol latîf har-gâh Gül bergi kimi içinde ol mâh K4 Mecnûn’a muķâbil oldu Leylî Baħr-ı ğama yetdi derdi seyli K5 Leylî dime şem‘-i meclis- efrûz Mecnûn dime âteş-i ciger-sûz (Fuzûlî 1955:B.823-827)”

Tablo 5.13. Fuzûlî’de bahar tasviri, karakterin tasvirine hazırlık ve karakterin duygusal durumu.

Fuzûlî’nin bölümü, Nizâmî’nin metninin aksine bir bahar tasviri ile açılmıştır. Bu durum, karakterlerin mutsuzluk ve acıları ile de zıtlık yaratarak onların duygularını daha belirgin hâle getirmektedir. İkinci beyitle birlikte ise karakterlerin içselliği ile

³⁰⁶ Burada Fuzûlî’nin metninde mitolojinin anlam üretme ve taşıma gücünden yararlanılmadığına dair bir iddia yoktur. İfade edilmek istenen şey, Nizâmî’nin kullandığı kavramların anlatıda yer alış şekillerinin mitolojik boyuta daha açık bir gönderme yapması ve Fuzûlî’nin güneş, ay gibi mitolojik anlamlara da sahip olan kelimeleri daha dolaylı ve karakterin iç dünyasını aktarmaya yönelik bir tarzda kullanmış olmasıdır. Nitekim Fuzûlî’de bahar tasvirinin kullanımdaki poetik işlevin öne çıkarılması da bu durumu desteklemektedir.

bahar bölümündeki “kişileştirmeler” arasında paralellik kurmaya imkân veren tasvirler sunulmuştur.

Gül ve bülbül eşleşmesinde bülbülün feryadı ile aşığın ağlayıp sızlanması arasında bir ilişki kurmak, okur için zorlayıcı bir durum değildir (B2). Lâlenin çiy taneleri ile kadehini doldurduğunun belirtildiği beyitte ise kan dolu kadeh çağrışımının yapılması (B3), bahar mevsiminin iç açıcılığının vurgulandığı beyitlerle anlamsal zıtlık yaratmaktadır. Böylece anlatıcının yorumları vasıtasıyla klişelerin içerdikleri olumsuz anlamlar da okura seçenek olarak sunulmuş ve oluşan paralellik sayesinde bahar tasviri ile yaratılan mekânsal ve zamansal konuma kahramanlar yerleştirilebilmiştir.

Yukarıdaki tabloda “Karakter Tasvirine Hazırlık” sütununda aktarılan beyitlere dikkat edildiğinde ise bahar tasvirinde kullanılan benzetme unsurlarının burada da devam ettiği görülmektedir. Tasvir edilen bahçeye yerleştirilen çadırın goncaya, Leylâ’nın gül yaprağına benzetilmesi ile bahar tasvirindeki gülün peçe açması (K1-B2); Leylâ’nın da âlemi aydınlatan bahar tasvirini çağrıştıracak (bahâr-ı âlem efrûz) şekilde meclisi aydınlatan mum gibi (şem’-i meclis-efrûz) görülmesi (K3-B1); bahar tasvirinde güllerin ve yeşilliklerin ışıltısı (olmuşdu gül ile sebze-i ter / firûze-firûz u lâ’l-perver) ile Leylâ’nın çadırının ışıltısının (bir sebzeye sebz hâr-geh urmuş / meh sahn-ı felekde hâle kurmuş) gökyüzünün bahçe gibi düşünülmesinden hareketle anlatılması (K2-B4), oluşan paralelliği göstermektedir. Öyle ki bu tasarrufla birlikte bahar tasvirinde oluşturulan mekânsal ve zamansal koordinatlar, öykünün karakterlerinin sadece kendilerini değil, duygusal durumlarını da buraya eklemleyebilecek şekilde de genişletilebilmiştir.

İki yapı arasındaki anlamsal ilişkiler ise Fuzûlî’nin Nizâmî ve Câmî’de de bulunan karakter tasvirleri klişesinde zirveye ulaşmıştır. Leylâ ve Mecnûn’un karşılaşmalarının anlatıldığı bu parçada Fuzûlî, Nizâmî’nin cümle yapısını korumuştur. “Ne ki...” yapısını, “galatam ki” ve “...dime...” şeklinde çevirmiştir. Fakat Nizâmî, “galatam ki” bağlacını birkaç beyitte kullanmışken, Fuzûlî vurguyu arttıracak şekilde arka arkaya kullanmayı tercih etmiştir ve bu tasarrufu da Câmî’nin metninden yararlanarak yapmıştır.

Nizâmî	Câmî	Fuzûlî
Leylî çü sitâre der-‘imârî Mecnûn çü felek be- perdedârî Leylî küleh-bend bâz- kerde Mecnûn gilehâ dırâz kerde ³⁰⁷ Leylî zi-ğurûş çeng der- ber Mecnûn çü-rebâb dest ber- ser Leylî ne -ki şubh-ı gîfî- efrûz Mecnûn ne -ki şem‘-i h ^v îştên-sûz Leylî be-güzâr ki bâğ-der- bâğ Mecnûn ğalaţam ki dâğ- ber-dâğ Leylî çü kamer be-rûşenî çüst Mecnûn çü kaşab ber-â- bereş süst Leylî be-dıraht-ı gül nişânden Mecnûn be-nişâr-ı dūr fişânden Leylî çü sühan perîfeşî būd Mecnûn çi hikâyet âteşî būd Leylî semen-i hazân ne- dîde Mecnûn çemen-i hazân- resîde Leylî dem-i şubh pîş mî- burd Mecnûn çü çerâğ pîş mî- mürd	Leylî ne ki şem‘-i şubh- hîzân Mecnûn ne ki ebr-i feyz- rîzân Leylî ne ki mâh-ı ‘âlem- efrûz Mecnûn ne ki âteş-i cihân-sûz Leylî ne ki lâle ber-ser-i kûh Mecnûn ne ki kûh-ı renc ü endûh Leylî çi sühan çerâğ-ı dilhâ Mecnûn güdâz-ı dâğ-ı dilhâ Leylî be-dü-zülf ü müşg- bîzî Mecnûn be-dü-çeşm ü eşk-rîzî Leylî gülî ez-gül-âb şüste Mecnûn hasî ez-serâb rûste Leylî be-neşât-ı hod- pesendî Mecnûn bisât-ı derdmendî ³⁰⁹ (Câmî 1958:794)	Bir sebze ye sebz har-geh urmuş Meh şahın-ı felekde hâle kurmuş Gonce kimi ol latîf har- gâh Gül bergi kimi içinde ol mâh Mecnûn’a muķâbil oldu Leylî Baħr-ı ğama yetdi derdi seyli Leylî dime şem‘-i meclis- efrûz Mecnûn dime âteş-i ciger- sûz Leylî dime cennet içre bir hûr Mecnûn dime zulmet içre bir nûr Leylî dime evc-i hûsne bir mâh Mecnûn dime mülk-i ‘aşka bir şâh Leylî dime bir yegâne-i dehr Mecnûn dime bir fesâne-i şehr Leylî çemen-i belâ nihâli Mecnûn felek-i vefâ hîlâli Leylî meh-i âsmân-ı haşmet Mecnûn şeh-i kişver-i melâmet Leylî şaf-ı ehl-i hûsn emîri Mecnûn ser-i kûy-ı ğam fakîri Leylî işi işve vü kırışme Mecnûn gözi yaşı çeşme çeşme

³⁰⁷Fuzûlî bu beyiti şöyle çevirmiştir:

“Salmışdı nikâb çihreden gül
Çekmişdi sürûd-ı nâle bülbül (Fuzûlî 1955:B.799)”

³⁰⁹ “Leylâ değil, sabahı uyandıran mum sanki. Mecnûn değil, feyzler saçan bir bulut sanki. Leylâ değil, âlemi aydınlatan ay. Mecnûn değil, cihani alevlendiren ateş. Leylâ değil, dağ başındaki bir lâle. Mecnûn değil, gam ve eziyet içinde bir dağ. Söze ne gerek var? Leylâ gönülleri aydınlatan mumdur. Mecnûn, gönüllerdeki yaraların yakısı. Leylâ iki zülûfle misk dağıtmakta. Mecnûn iki göz ile gözyaşı saçmakta. Leylâ, gül suyu ile yıkanmış bir gül. Mecnûn, pınar başında bitmiş bir süprüntü. Leylâ, kendini beğenmenin sevinci içinde. Mecnûn ise dertlilik döşğinde.”

Leylî be-kirişme zülfi ber-düş Mecnûn be-vefâş halka der-güş Leylî zi-derûn perend mî- dûht Mecnûn zi-birûn sipend mî-sûht Leylî çü gül-i şikûfte mî- rûst Mecnûn dūr-i eşk dāne mî- kerd Leylî mey-i müşg-būy der- dest Mecnûn ne-zi-mey zi-būy- ı mey mest Kānî şüde īn-ez-ān be-būyī V'ān rāzī ez-īn be-cüst- cūyī Ez-bīm-i teccessūs-i rakībān Sāzende zi-dūr çü ġarībān Tā-çerh bedīn-bahāne ber- hāst K'ān yek nazar ez-miyāne ber-ḥāst³⁰⁸ (Nizāmî 2013:B.984-1002)	Leylî vü leṭāfet-i dil-ārāy Mecnûn ü melāmet-i ġam- efzāy Leylî'de kemāl-i ḥusn ile zevk Mecnûn'da cemāl-i Leylî'ye şevk Leylî şādef-i ḥayāya bir dūr Mecnûn'a anuñla min tefāḥūr Leylî'de vişāl-i dost meyli Mecnûn'da hem ārzū-yı Leylî (Fuzûlî 1955:B.824- 839)

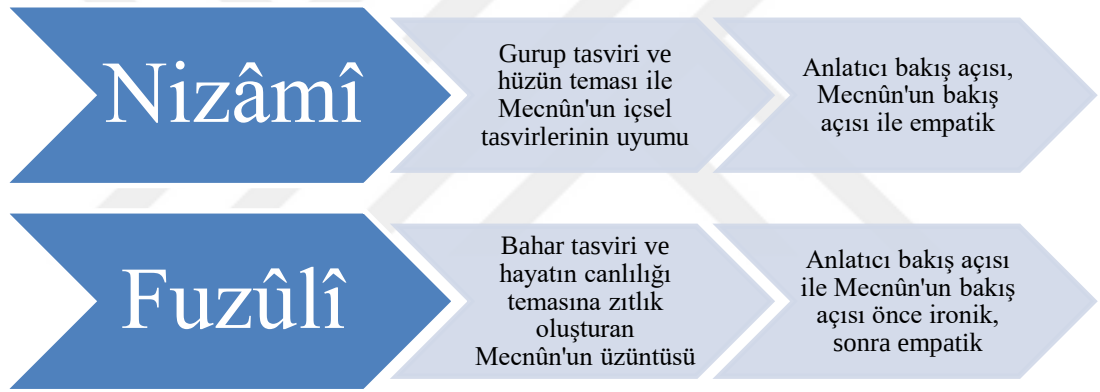
Tablo 5.14. Nizâmî, Câmî ve Fuzûlî'de karakter tasvirleri ve duygu durumları

Fuzûlî de Nizâmî ve Câmî gibi psiko-anlatıdan faydalanmıştır. Hepsinde Leylâ'nın daha olumlu şeylerle anılması, anlatıcı ile karakterin bakışının yakınlaştığını göstermektedir. Aktarılan tasvirler, anlatıcının değil, Mecnûn'un gözünden görülen Leylâ'yı işaret etmektedir. Nitekim yapılan tasvirler, âşık tipinin kendisine bakışı ve

³⁰⁸ “Leyla mahmil içinde bir yıldız gibiydi, Mecnûn ise felek gibi onun perdedarı. Leylâ peçesini açmış, Mecnûn sürekli şikâyetle. Leylâ, elindeki çeng ile feryat ediyor, Mecnûn rebap gibi başına vuruyor. Leylâ, Leylâ değil, sanki dünyayı aydınlatan sabah güneşi. Mecnûn, Mecnûn değil, sanki içten içe yanan bir mum. Leylâ değildi o bağ içinde bir bağ idi. Diğeri ise Mecnûn. Hayır yanlışı var, sanki yara üstüne binmiş yaraydı o. Leylâ aydınlıkta ay gibi pırıl pırıl. Mecnûn ise keten gibi o ayın karşısında çürümekte. Leylâ, gül fidanı dikmekte, Mecnûn ise inciler saçmakta. Leylâ için söze ne hâcet? Bir peri kızıydı o. Mecnûn'u anlatmaya ne gerek var? Bir ateş parçasıydı o. Leylâ sonbahar görmemiş bir yasemin. Mecnûn, sonbahar vaktindeki bir çimenlik. Leylâ sabah vakti güneş gibi doğuyor. Mecnûn, mum gibi sönüyor. Leylâ, işveyle zülfünü omzuna atmış. Mecnûn vefa yüzünden kölelik küpesini takmış. Leylâ, cana can katan sabah şarabı içmekte. Mecnûn, hırkasını yırtıp sema etmekte. Leylâ, içerde ipekli kumaş dikiyor, Mecnûn dışarıda üzerlik yakıyor. Leylâ, yeni açılmış gül gibi büyüyor. Mecnûn ise gülsuyu ile gözlerini siliyor. Leylâ, zülfünün ucunu tarakla açarken, Mecnûn inci gibi gözyaşları döküyor. Leylâ'nın elinde misk kokulu şarap tutmakta. Mecnûn, şaraptan değil, şarabın kokusundan mest olmakta. Mecnûn, Leylâ'nın kokusu ile yetinmiş. Leylâ ise Mecnûn'un onu aramasından hoşnut. Rakiplerin gözetlemelerinden korktukları için de yabancılar gibi uzaktan sevişiyorlarmış. Ta ki felek buna da bir bahane arayıp, bakışmalarını da ellerinden alana dek.”

sevgiliyi nasıl gördüğünü anlatmaktadır. Örneğin, yukarıdaki ifadeler, anlatıcının dilinden değil de Mecnûn'un dilinden aktarılmış olsaydı okurda bir yabancılik hissi uyandırmazdı. Ne var ki söz konusu duruma uygun anlatısal düzenleme yalnızca Fuzûlî'nin metnindeki ironik etki ile oluşabilmiştir. Bu bağlamda Fuzûlî'nin oluşturduğu paralellik de daha anlamlı hâle gelmektedir.

Fuzûlî'nin metninde bölüm başından itibaren yapılan ve anlam çerçevesini genişletecek hamleler, bölümün asıl amacı olan bu klişe yapının, “sevgililerin ayrılıktan dolayı çektikleri üzüntünün aktarımı ve birbirlerine olan sevgilerinin büyüklüğünün ifade edilmesi” görevini diğerlerinden daha etkili yapmasına olanak tanımıştır. Nizâmî ve Fuzûlî arasındaki farklar ve anlatıcıların metnin bağlamına göre ayrıştığı noktalar aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir.



Şekil 5.30. Nizâmî ve Fuzûlî'de anlatıcı ve karakter bakış açıları farkı

Tüm metinlerde iki aşğın karşılaşmalarında birbirlerine olan sevgileri Mecnûn'un Leylâ'ya olan bakışı ve hisleri sunularak aktarılmıştır. Fuzûlî'nin metninde oluşan fark ise yukarıda da gösterildiği gibi bölüm başında karakterin bakış açısının anlatıcı ile uyumsuz, sonraki bölümlerde uyumlu olmasının getirdiği değişimden kaynaklanmaktadır. Aşağıdaki tabloda da Mecnûn'un duygusal derinliğinin anlatıcılar tarafından nasıl aktarıldığı gösterilmiştir.

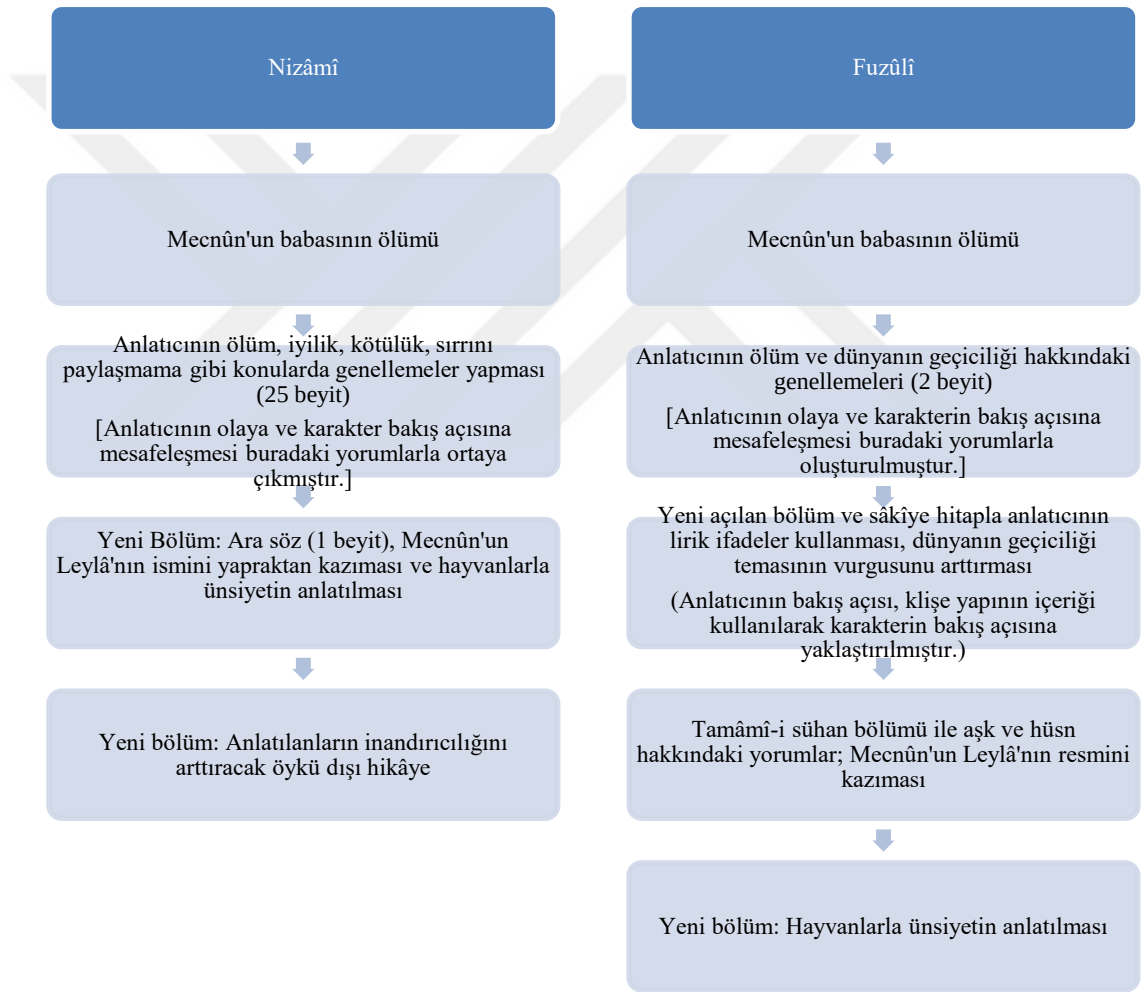
Nizâmî	Câmî	Fuzûlî
Leyla, sabah güneşi; Mecnûn kendini yakan mum	Leylâ, sabah ortaya çıkan mum; Mecnûn, feyiz yağmurları	Leylâ, gün aydınlatan mum; Mecnûn, ciğer yakan ateş

	döken bulut	
Leylâ, bağ içinde bağ; Mecnûn yara (dağ) sahibi	Leylâ, dağ başındaki bir lâle; Mecnûn, cihanı yakan ateş.	Leylâ, cennette bir melek; Mecnûn, karanlıkta bir nûr
Leylâ, ay parçası; Mecnûn, çürüyen keten	Leylâ, âlemi aydınlatan ay; Mecnûn, gam ve mihnet dolu dağ	Leylâ, güzellik burcunun ayı; Mecnûn, aşk devletinin padişahı
Leylâ, gül dikmeyi meslek edinmiş; Mecnûn, inci saçmayı meslek edinmiş	Leylâ, gönüller çerağı; Mecnûn, gönüllerdeki yaraların yanığı	Leylâ, zamanının birciği; Mecnûn, zamanın efsanesi
Leylâ, peri kızı; Mecnûn, ateş parçası	Leylâ, iki zülfü ile miskler saçan; Mecnûn, iki gözünden yaşlar akıtan	Leylâ, bela bahçesinin fidanı; Mecnûn, vefa göğünün hilâli
Leylâ, sonbahar görmemiş yasemin; Mecnûn, hazanda sararmış çimenlik	Leylâ, gülsuyu ile yıkarmış bir gül; Mecnûn, serapta yetiştirilmiş bir süprüntü.	Leylâ, ululuk göğünün ayı; Mecnûn, kınanma ülkesinin şâhı

Tablo 5.15. Nizâmî, Câmî ve Fuzûlî'de Mecnûn'un duygusal derinliği.

Sonuç olarak Nizâmî ve Fuzûlî'nin metinlerini dikkate aldığımızda anlatıcı bilinci ile karakterlerin bilincinin bulanıklaştırıldığı bu bölüm, sözle ifade edilmesi zor olan duyguların aktarımını kolaylaştırmıştır. Tablo ile gösterilen teşbihler de bu bağlamda işlev görmüştür. İki insanın birbirlerine karşı duyduğu sevgiyi anlatmak için geleneğin getirdiği klişelerin anlam yelpazelerinden faydalanarak içsel durumlarını tasvir etmek, onları konuşturmaktan daha kolay ve kullanışlı bir yoldur. Sembollerin kavram ağlarının deneyimlerimize eklemlenmesine (Ricoeur, 2016, s.11) imkân tanıyan bu anlatım yöntemi sayesinde anlatıcı ağızından karakterlerin duygusal derinliğinin iletilmesi mümkün olmaktadır.

Sözle ifade edilmesi zor olan durumların psiko-anlatı ile aktarılmasına dair ikinci örnek ise Mecnûn'un babasının ölümünün anlatıldığı ve onu takip eden hayvanlarla ünsiyet kurma bölümlerinde yer almaktadır. Burada psiko-anlatı teknikleri ölüm ve benliğin kaybı gibi olayların kahramandaki yankılarını aktarabilmek için kullanılmıştır. Fuzûlî'nin Nizâmî'den anlamca çeviriler yapması nedeniyle iki metin, bu açıdan da karşılaştırmaya uygundur. Bölümlendirmelerin değiştirilmesi vasıtasıyla anlatıcının konumlanmasının öyküde yarattığı etki ise aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir.



Şekil 5.31. Nizâmî ve Fuzûlî'de bölümlendirme farkları.

Nizâmî'de anlatıcı, Mecnûn'un babasının ölümünü haber verdikten sonra yirmi beş beyit boyunca öykünün olay akışından uzaklaşarak ölüm, iyilik ve kötülük, dünyanın geçiciliği, sırrını kimseye söylememe gibi birçok konuda öğüt veren ifadeleri sıralamıştır.

Fuzûlî’de de Mecnûn’un babasının ölümünden sonra anlatıcı devreye girmiştir, ancak anlatıcının vurguladığı tema yalnızca ölüm ve dünyanın geçiciliği ile sınırlandırılmıştır. Nizâmî’nin anlatıcısının bölüm kapanışındaki uzun ifadeleri Fuzûlî tarafından birinci aşamada iki beyitle özetlenmiştir.

“Dünyāya ümîd dutmak olmaz
Hergiz ölümü unutmak olmaz
Hoş hâne-i ‘ayşdur bu ‘âlem
Derdâ ki degül esâsı muhkem (Fuzûlî 1955:B.2157-2158)”

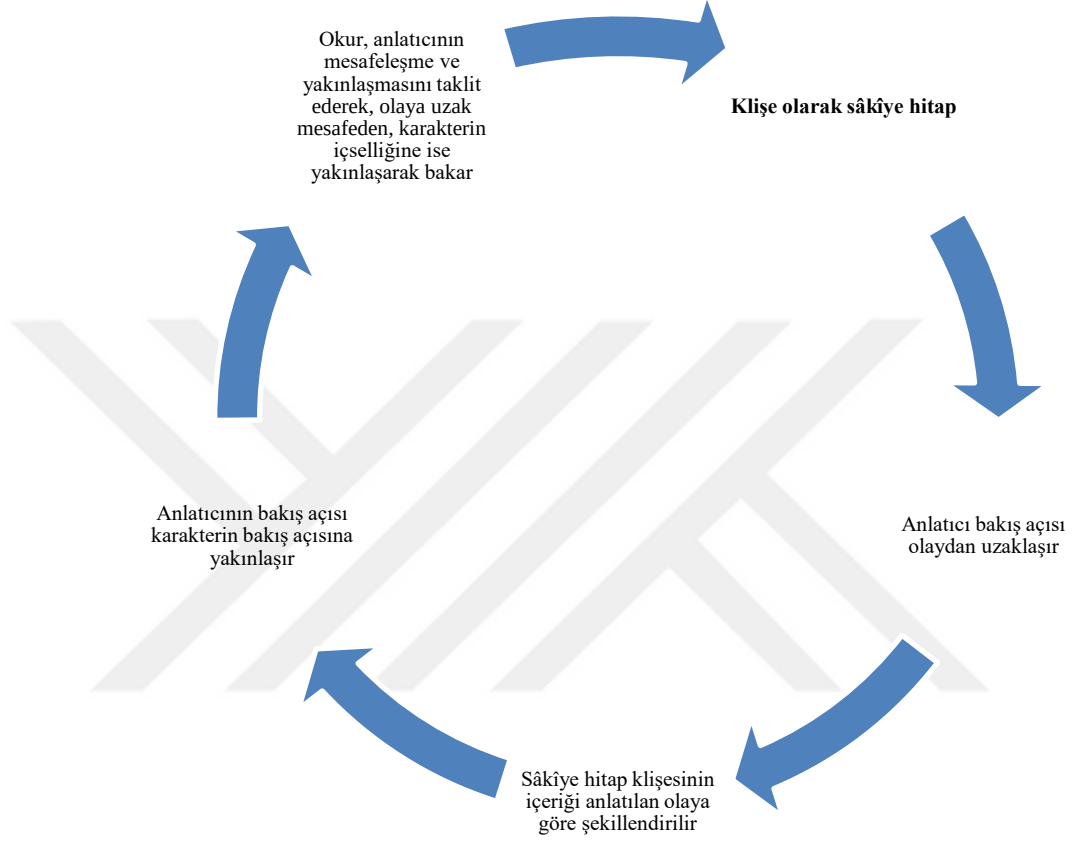
Fuzûlî’nin burada yaptığı asıl farklılık, yukarıdaki beyitlerden sonra yeni bir bölüm açarak aynı konuyu anlatıcısına tekrar ifade ettirmesidir. Üzüntü ile ölen bir babanın acısına yapılan vurgu, klişe bir yapı olan sâkîye hitaptan sonra ve ölüme dair ifadelerle anlatıcının yorumları vasıtasıyla yüksek bir tona kavuşmuştur. Yukarıdaki beyitlerden hemen sonra açılan yeni bölümde sâkîye yapılan sesleniş aşağıdaki gibidir.

“Sâkî mey-i lāle-fām yoḥ mî
Dözmen bu ḥumāra cām yoḥ mî
Öldürdi meni ğam-ı nihānî
Yoḥdur mî şarāb-ı ergavānî (Fuzûlî 1955:B.2159-2160)”

Anlatıcıların bakış açıları her iki anlatıda da ölüm ve dünyanın geçiciliği konusunda aynı noktada birleşmektedir. Fakat yukarıdaki hamle ile anlatılmak istenen duygular birbirinden ayrılmıştır. Oluşan mesafeleşmeler farklı etkiler meydana getirmiştir. Böylece itidalli bir ölüm haberi aktaran didaktik anlatıcı değil, yukarıdaki gibi yaşanan olay karşısında feryat eden bir anlatıcı ortaya çıkmıştır.

Nizâmî’nin anlatıcısı konuya yaşlı bir insanın bakacağı mesafede yaklaşmış ve üzüntülü ama serinkanlı bir şekilde öğütler vermiştir. Fuzûlî’de ise sesi yükselen ve içinde bulunduğu duruma isyan eden, yaşanan acı olayın içindeymiş gibi ünlem belirten ifadelerle seslenen bir anlatıcı vardır. Sâkîye hitap sayesinde anlatıcı, Fuzûlî’nin metninde de olaylara uzak konumdadır ancak, yine aynı klişe yapıdaki ifadelerle karakterin bakış açısına yaklaşmıştır. Acı bir olayı anlatan ve olaylara uzaktan bakan bir insanın, sanki olayı yaşayan kimse gibi feryat etmesinden doğan bu ironik durum, Fuzûlî’nin bölümlendirme tasarrufuna lirik anlamda bir artı anlam katmaktadır. Böylece yakınının ölümünü deneyimleyen bir insanın sözel olarak ifade

edilemeyecek yönleri de okura sezdirilmekte; karakter ve anlatıcı bilinçleri arasındaki bu boşlukta okur, aynı duygunun algısal taklidini gerçekleştirebilmektedir. Fuzûlî'nin kullandığı sâkîye hitap klişesinin Nizâmî'nin metninden farklılaşan yapısını aşağıdaki şekildeki gibi göstermek mümkündür.



Şekil 5.32. Fuzûlî'de sâkîye hitap ile karakterin dile gelmez hislerinin aktarılması.

Şekilde de görüldüğü üzere Fuzûlî'de Nizâmî'nin olay odaklı yaklaşımının aksine burada karakterin bakış açısı ön plana çıkartılmıştır. Bu yapılırken de yine geleneğin getirdiği bir sâkîye hitap klişesi kullanılmış, fakat söz konusu klişe, bakış açısı ile dönüştürülerek yapının yeni bir versiyonu oluşturulmuştur. Tüm bu tercihin sonucu olarak Mecnûn'un ölüm gibi bir konuda hissettikleri okur tarafından alımlanabilir hâle gelmiştir.

Mecnûn'un babasının ölümünde oluşturulan anlatıcı konumları hemen sonra aktarılacak hayvanlarla ünsiyet bölümü için de önemlidir. Nitekim bir sonraki bölüm olan hayvanlarla olan dostluğun ve Mecnûn'un hayvanlarla beraber gezmesinin gerçekle uyuşması zor bir durum olması, anlatıda bazı hamleleri yapmayı gerekli

kılmaktadır. Ayrıca yukarıda gösterildiği gibi metinlerde anlatıcılar tarafından farklı temaların ön plana çekilmesi, söz konusu temalara uygun anlatısal düzenlemeler yapılmasına da neden olmuştur.

Nizâmî, mezar ziyaretinden sonra yeni bir bölüm açarak hayvanlarla olan ilişkiyi anlatmaya geçmiştir. Okuru ikna etmesi zor olan bir konunun anlatılmasından önce tek beyitlik bir ara söz kullanmış, anlatıcının olaylara mesafeleşmesini arttırmış ve zamansal sınırları belirsiz hâle getirerek, bölümde anlatılanlara okurun “-mış gibi” yapmasını kolaylaştıracak ilk adımı atmıştır.

“Sâhib-ı haber-i fesâne-perdâz

Z’în-kışşa haber çenîn küned bâz ³¹⁰ (Nizâmî 2013:B.2514)”

Fuzûlî ise “tamâmî-i sühan” bölümü açmış, bu başlıkta anlatılanları sonraki bölüme geçişte kullanmış ve yine tematik bir paralellik kurmuştur. Fuzûlî, “tamâmî-i sühan” bölümünde Mecnûn ve Leylâ’nın aynîliğini anlatmadan önce “hüsn” ve “aşk” kavramları hakkında yorumlarda bulunarak karakterin içinde bulunduğu durumu kavramsal düzeyde açıklamıştır. Daha sonra Leylâ’nın resmini kazıma olayını anlatarak da açıkladığı kavramların özelliklerini onlara paralel olarak sunduğu karakterlere aktarmıştır. Böylece Nizâmî’nin tasarrufunun aksine zamanla ilgili bir belirsizlik yaratmamış, karakterler arasındaki sınırları kaldıracak yönde bir içerik oluşturmuştur ve bu kez psiko-anlatıyı benliğin ortadan kaldırılması gibi bir olayı anlatabilmek için kullanmıştır.

Nizâmî’nin “Üns-i Mecnûn bâ-Vuhûş u Sibâ” başlıklı bölümde anlattığı, Mecnûn’un Leylâ’nın adını yapraktan kazıması olayının Fuzûlî tarafından alıntılandığı parça ise aşağıdaki gibidir.

Nizâmî	Fuzûlî
“Rûzî zi-turîdegâh-ı ân deşt Ber-hâk-i diyâr-ı yâr b’güzeşt Dîd ez-ķalem-i vefâ sirîşte Leylî Mecnûn be-hem nüvişte Nâhun zed ü ân-varak hırâşîd Hod mând ü refîķ-râ terâşîd Güftend nezzâregân çi râyest K’ez her-dü raķam yekî ber- câyest	“Bir gün Mecnûn-ı dil- şikeste Şahrâda gezerdi zâr ü hâste Bir şafhada gördi iki peyker Leylî Mecnûn ile muşavver Maħv eyledi naķş-ı dil- sitânın Koydı özinüñ hem nişânın Şordılar aña haķîķat-i hâl Kim nişe bir oldı iki timşâl

³¹⁰ “Efsaneyi düzen haber sahibi, bu kıssadan böyle haber verdi.”

Güftā raḳamī bih er pes üftād K'ez mā dü-raḳam yekī bes üftād Çün 'āşık-rā kesī be-kāved Ma'şūk ez-ū birun terāved <i>Güftend çerāst der-miyāne</i> <i>Ū güm-şüde vü tū ber-nişāne</i> Güftā ki be-pīş-i men ne- niküst K'in dil-şüde mağz bāşed ü püst Men bih ki nikāb-ı dost bāšem Yā ber-ser-i mağz püst bāšem ³¹¹ (Nizāmî 2013:B.2517- 2525)”	Didi bize bir durur ḥaḳḳat Birlikde yaraşmaz iki şüret Olmağ gerek ehl-i dāniş āgeh Kim biz ikilikdenüz münezzeh <i>Sā'il didi bu degül midür 'ār</i> <i>Kim yār ola yoğ sen olasen</i> <i>var</i> <i>Sen nişe kalursen ol olur ḥaḳ</i> <i>Bārī anı koy sana ḳalem çek</i> Didi reh-i 'ışḳda ne lāyık Ma'şūk ola nikāb-ı 'āşık 'Uşşāḳ ten-i ḥabīb-i cāndur Ten zāhir ü tende cān nihāndur Ma'şūḳa ne bāk olursa mestür 'Āşık gerek il içinde meşhūr Kim 'āleme 'āşık ahıdan yaş Ma'şūk kim olduğın ḳılur fāş (Fuzûlî 1955:B.2217-2228)”

Tablo 5.16. Nizâmî ve Fuzûlî'de Leylâ'nın adının yapraktan kazınması

Fuzûlî, Nizâmî'deki kavramları değiştirmemiş, temayı da benimseyen bir çeviri yapmıştır. Sevgiliye aşğın nikap olması, Nizâmî'de iç ve kabuk örneği ile verilirken, Fuzûlî de ten ve can ile aynı konuyu anlatmıştır. Ayrıca Fuzûlî, Nizâmî'yi olay sıralamasında da takip etmiştir. Her ikisinde de Mecnûn'a iki kez soru³¹² yöneltilmiştir. Ancak Fuzûlî'nin metninde “tamâmî-i sühan” bölümü ile yapılan bölümlendirme, temanın ana fikrini farklı bir çerçeve içine almıştır. Bu nedenle Nizâmî'deki resim silme olayı, hayvanlarla ünsiyet başlığı altında aktarıldığı için anlatı parçasının temasını karakterin doğa ile bütünleşmesine yöneltirken, Fuzûlî'de sevenin sevilende kaybolması teması ön plana çıkmıştır.

Fuzûlî'nin yarattığı paralelliğin anlamı, tam olarak bu noktada ortaya çıkmaktadır. Öyle ki aşk ve hüsn; Leylâ ve Mecnûn ikililerinin bir ve aynı olmasının yani, bir

³¹¹ “Bir gün bin bir kötü haberle karşılaştığı o çölde gezerken yolu sevgilinin diyarına düşmüş. Vefa kaleminin Leylâ ve Mecnûn isimlerini beraber yazdığını görmüş. Yaprığı tırnağı ile kazımış. Kendi ismi kalmış, sevgilisinin ismini yontmuş. Onu izleyenler sormuşlar: ‘Niçin yaptın bunu? İki isimden birisi niye duruyor?’ Mecnûn da cevap vermiş: ‘Adlardan birisinin ismi kaldıysa iyidir. Zira bizim için iki isimden birisi yeterlidir. Eğer birisi aşığı iyice araştırırsa maşuk, aşıktan dışarı sızar.’ demişler ki: ‘Niçin ikiniz arasından o kayboldu da sen kaldın?’ Mecnûn yine cevap vermiş: ‘Benim nazarımda onun kabuk, aşğın iç olması yakışık almaz. Benim sevgiliye nikap olmam gerekir veya o öze kabuk olmam gerekir.’”

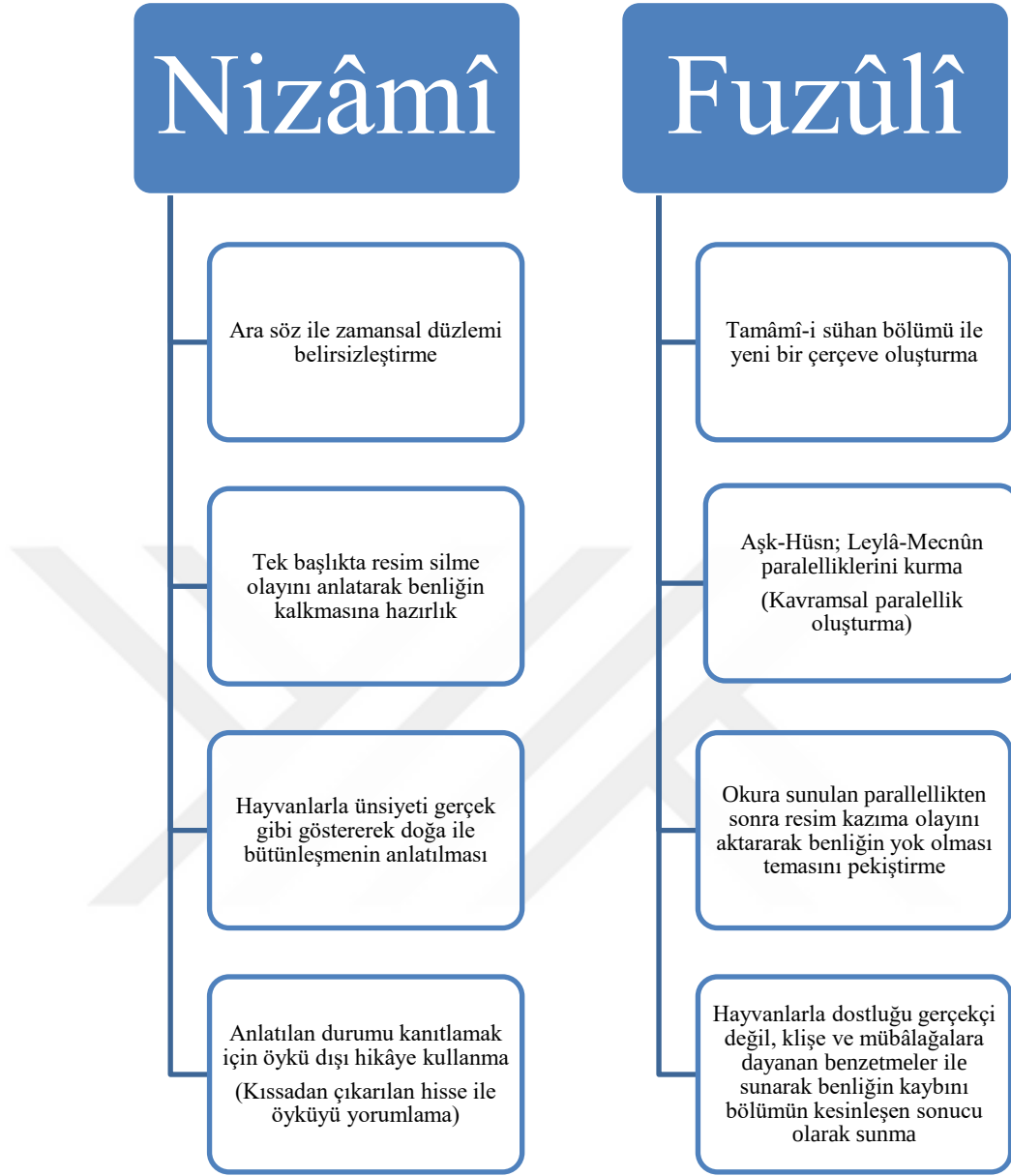
³¹² Sorular, italikle gösterilmiştir.

kimsenin benliğini kaybetmesinin başkaları tarafından anlaşılmazlığı, burada psiko-anlatılar ile kurmaca dünyada mümkün bir durum gibi görünebilmiştir.

Nizâmî'nin önerdiği doğa ile bütünleşmede de aynı durum söz konudur. Bununla birlikte yukarıda da değinildiği üzere benliğin kaybına dair deneyimlenmesi zor bir olayın aktarımının ve doğayla bütünleşmeyi vurgulayan ancak, inandırıcılığı okuru rahatsız edebilecek durumların iletilmesi anlatıcıların önünde bir problem olarak belirmektedir. Her iki anlatıcı bu durumun yarattığı sorunlardan kaçınmak için farklı yollar izlemişlerdir.³¹³ Benliğin ortadan kalkması ve doğa ile bütünleşme durumlarını ifade edebilmek için yapılan tercihler ise aşağıdaki gibidir.



³¹³ Şâhidî de Nizâmî ile aynı yolu izlemiştir. Yalnızca köpeklerin sadakatini anlatan öykü yerine varlığını yoka sayan kimsenin rahata ereceğine dair anlatıcı yorumları ile bölümü sonlandırmıştır. Hamdî, Mecnûn'un babasının ölümünden itibaren Nizâmî'yi takip etmiştir.



Şekil 5.33. Nizâmî ve Fuzûlî’de benliğin kaybolmasını anlatmadaki farklar

Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere Fuzûlî, Mecnûn’un Leylâ’da yok olması durumunu anlatabilmek için kademeli, paralel bir anlatı yapısı ve içeriği oluşturmuştur. Bu bağlamda ilk olarak “tamâmî-i sühan” bölümü tüm metinde olduğu gibi burada da anlatıcının yorumlarını yoğunlaştırmıştır. Bölümde anlatılacak tema kavramsal düzeyde anlatılmış, Nizâmî’den yapılan alıntı bu kavramsal açıklamanın arkasına yerleştirilmiş ve alıntılanan metinden farklı bir bağlama oturtulmuştur. Böylece alıntılanan parça, aşk-hüsn kavramlarında ifade edilenleri ve benliğin ortadan kalkması durumunu pekiştiren bir anlatısal araç hâline getirilmiştir. Son aşamada ise Mecnûn’un hayvanlarla kurduğu dostluk, Nizâmî’deki gibi doğa ile

bütünleşmeyi ifade edecek şekilde düzenlenmemiş, aksine mübalağalı benzetmeler kullanılmıştır. Benzetmelerin muğlaklaştırma gücünden faydalanılmış ve hayvanlarla bir insanın yaşamasının sorgulanması engellenmiştir.

Nizâmî	Fuzûlî
“Hû kerde çü vahşiyân-ı şahrâ Bâ-bih-i nebâthâ-yı hażrâ N’hûy-ı ded ü ne-ḥiye-i dām Bâ-dām u dedeş hemvâre ārām Âverde be-hıfz-ı dūr-bāşī Ez-şīr ü gevezn-i ḥvāce-tāşī ... İşân heme geşte-i bende-i fermân Ū ber-heme şāh çün Süleymân³¹⁴ (Nizâmî 2013:B.2529-2534)”	“Mecnûn idi mülk-i derd şāhı Ḥayl-i ded ü dām anuñ sipāhı Âhûnuñ alurdu müşgi bâcın Rûbâh semûrînuñ ḥarâcın Bir server idi kerîm ü ‘âdil Cümle ded ü dāma ‘adli şāmil (Fuzûlî 1955:B.2229- 2231)”

Tablo 5.17. Nizâmî ve Fuzûlî’de Mecnûn’un hayvanları kontrol etmesi

Nizâmî’de durumun gerçek olduğunu ima eden ifadeler tercih edilmiştir: Hayvanlar gibi ot yiyen Mecnûn, yiyeceklerini onlarla paylaşmıştır. Vahşi hayvanlar bu sebeple onun peşinde dolaşmaktadır. Mecnûn, tıpkı Hz. Süleyman gibidir ve hayvanlar onun yanında birbirlerini öldürmeye kalkışmazlar.

Fuzûlî ise bölüme, aynı zamanda dert şahı olan Mecnûn’un vahşilerin önderi, onların da onun askeri olduğunu bildirerek başlamıştır. Burada Mecnûn, yiyeceğini paylaşmak yerine, kendi ciğerinden süzülen kanla hayvanları beslemiştir. Böylece elem ve acı çeken âşık modeli korunmuştur. Gözyaşlarının karıncaların tanesi olması, gözyaşları ile sulanan çimenlikten ahuların beslenmesi, Nizâmî’deki hayvanların onunla yakınlık kurmasındaki sebep gösterme ihtiyacını karşılamayı, ironik bir şekilde mübalağalarla hem kolaylaştırmış hem de daha akla yatkın hâle getirmiştir.

Nizâmî’de sadece yiyeceğini paylaşma ve daha sonra hayvanların onun yanında takındığı tavır ele alınmıştır. Benzetmelerle bir aktarım yoktur. Halbuki Fuzûlî’de benzetmeler yapılarak gerçeklikle kurmaca arasındaki çizgi belirsizleştirilmiştir. Bu

³¹⁴ “Yeşil otların köklerini yiyerek çölün vahşi hayvanları gibi davranmayı adet edinmişti. Ne vahşi hayvan korkusu ne de evcil olanları koruma endişesi. Yırtıcı ve evcil olanlarla birlikte uyum içindeydi. İki başlı mızrakla korumaya almıştı. Aslanın da geyiğin de tek önderiydi... Onların hepsi onun fermanına amade olmuştu. O da hepsine bir Süleyman.”

sayede okur, “yemeği paylaşınca hayvanların hepsi birbiriyle uyumlu hâle gelir mi?” sorusunu sormadan anlatıya dahil olma şansını yakalamıştır. Nitekim Nizâmî’nin bölümünden hemen sonra asıl konuyla hiçbir ilgisi olmayan bir hikâye (köpeğin sadakati) anlatarak okurun bu soruyu sorma ihtimaline karşı bir önlem aldığı da açıkça görülebilir. Bu hikâye anlatılanları geçerli bir sebebe bağlama girişimidir.

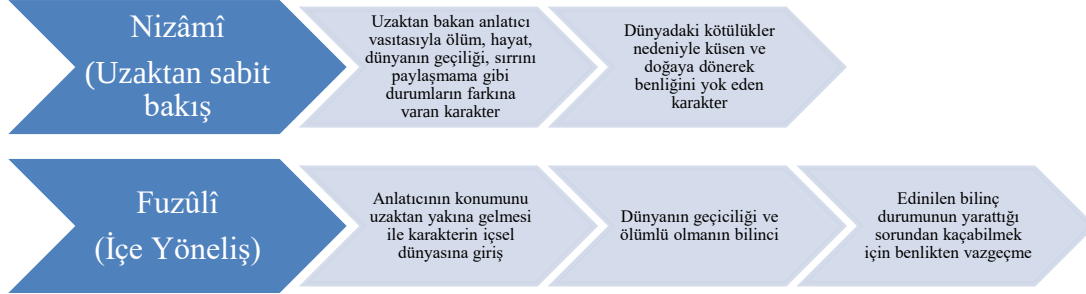
Nizâmî, inanırlığı arttırmak için anlatı arasına başka bir hikâye parçası eklemiştir. Zamanında köpeklere bakan ve onları besleyen nedimlerden biri, padişahın nedime öfkelenmesi sonucunda köpeklere yem olarak atılmıştır. Köpekler, nedime olan vefalarından ona dokunmamıştır. Nizâmî bu hikâye ile Mecnûn’un hayvanlarla olan yakınlığının inandırıcılığını arttırmıştır. Bu hamle aynı zamanda Mecnûn’un insanî benliğinden tamamen kurtulduğu ve bir “doğa adamı” olduğu fikrini de okura kabul ettirmektedir.

Sonuç olarak Mecnûn’un babasının ölümünün hemen arkasından iki metinde de kullanılan hayvanlarla dostluk kurma bölümleri, karakterin önemli bir değişim geçirdiğini anlatmayı amaçlamakta birleşmektedir. Fakat Mecnûn’un geçirdiği değişim, iki metinde de farklı bağlamlarda değerlendirilmelidir.

Nizâmî’de Mecnûn, babasının kaybı ile birlikte ölüm, iyilik ve kötülük, dünyanın geçiciliği, sırrını kimseye açmamak gibi konularda bir farkındalığa sahip olmuş ve anlatıcının yönlendirdiği bu temalar neticesinde de bir sonraki bölümde dünyayı temsil eden her şeye küserek bir doğa adamı hâline gelmiştir. Böylece Nizâmî’nin ölüm bölümünde oluşturduğu olaylara uzaktan bakan anlatıcının konumu ile dünyada olup bitenleri anlayan karakterin doğaya geri dönmesi teması arasında uyumlu bir ilişki oluşmuştur. Anlatıcının uzaklığı ile karakterin sakinliği arasında da uyum vardır.

Fuzûlî’de ise babasının ölümünde dünyanın geçiciliği ve ölümlü olma gerçeği ile karşılaşan karakter, bu sorunlardan kaçabilmek için benliğini kaybetmeyi tek seçenek olarak görmüş ve hayvanlarla yakınlık bölümü bu fikre uygun olarak düzenlenmiştir. Fuzûlî’nin ölüm bölümünde anlatıcının konumunu karakterin iç dünyasına karşı bir uzaklaştırıp bir yakınlaştırması ile de hayvanlarla kurulan yakınlık bölümünde anlatılan tema arasında bir uyumluluk vardır. Karakter olgunlaşırken bile acı ve üzüntü içinde ağlayıp feryat eder bir hâldedir. Anlatıcının hareketli konumu, karakterin buradaki içsel çarpınmasını da desteklemektedir. Bölümler arasında

oluşturulan anlatıcı konumlanmaları ve tematik uyumluluk aşağıdaki şekildeki gibi gösterilebilir.



Şekil 5.34. Nizâmî ve Fuzûlî'de Mecnûn'un babasının ölümünde karakter ve anlatıcı bakış açıları

5.3.4.3. Zamansal etkiler³¹⁵

Psiko-anlatıların işlevlerinden bir diğeri de zamansal etkiler oluşturmalarıdır. Anlatıcı ve karakter arasındaki mesafeleşmenin meydana getirdiği yakınlaşma ve uzaklaşma, iki bakış açısı arasındaki gidiş ve gelişlerin sıklığı, öykünün ritmini ayarlamada rol oynamaktadır. Ayrıca bakış açıları arasında oluşan mesafeleşmenin durumuna göre anlatı zamanı ve anlatılan zaman genişleyebilmekte/uzayabilmekte veya kısalabilmektedir.

Psiko-anlatı, tezin örneklemini oluşturan metinlerde de bu işlevleri ile sık sık kullanılmıştır. Fuzûlî de bakış açısındaki mesafeleşmenin zamansal işlevini kullanarak diğer metinlerden yaptığı çeviri veya alıntılarını dönüştürmüş ve farklı bağlamlar meydana getirmiştir.

Bu durumu gösterebilmek için karşılaştırmaya uygun örnek, Kâbe bölümünde yer almaktadır. Fuzûlî, Kâbe bölümünde Nizâmî'yi takip etmiştir. Fuzûlî'nin anlatıcısı, Nizâmî'nin anlatıcısının bakış açısından farklılaşmış ve olayların aktarımında Mecnûn'un babasının bilincini sunarken psiko-anlatının zamansal genişletme işlevinden faydalanmıştır. Aynı zamanda bir çeviri tekniği de olan bu tasarruf, anlatının zamansal kullanımında da farklılıklara neden olmuştur.

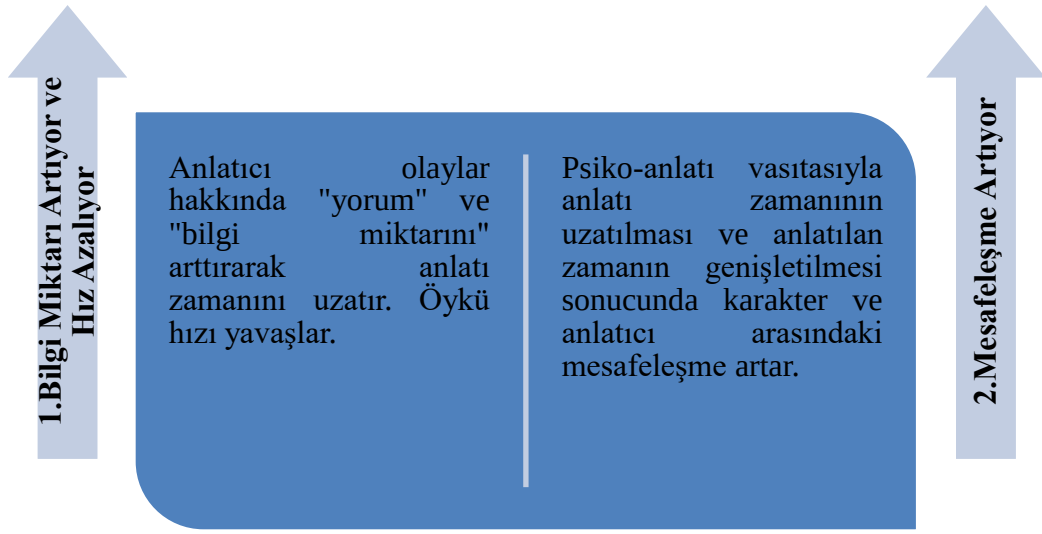
³¹⁵ Anlatıdaki zamansallık için ayrıca bir bölüm açılacağı için burada sadece psiko-anlatıların zamansal işlevinin farklılaştığı örnekleri verdik. Daha kapsamlı bir zamansal inceleme bir sonraki ana bölümde yapılacaktır.

Nizâmî	Fuzûlî
“Hâcetgâhî ne-refte ne’gzâşt İllâ ki be-reft ü dest ber-dâşt Hîşân heme der-niyâz bâ-û Her yek şüde çâre-sâz bâ-û Bî-çâregî-yi v’û-râ çü dîdend Der-çâregerî zebân keşîdend Güftend be-’ittifâk yek ser K’ez-Kâbe güşâde gerded in- der Hâcetgâh-i cümle-i cihân üst Mihrâb-ı zemîn-i âsmân üst ³¹⁶ (Nizâmî 2013:B.1160- 1164)”	“Her yirde ki bildi bir nazargâh Varup aña oldı hâk-i der-gâh Çoh el götürüp du’âlar itdi Çoh nezr virüp ‘atâlar itdi Rey’iyle melûlin itmege şâd Min pîrden almadı bir irşâd Çoh sihr olunup yazıldı ta’vîz Çoh mekrlere tuşıldı ümmîz İdilmedi hiç biriyle çâre Ne çâre kazâ-yı Kirdgâr’a Bir gün didiler aña ki ey pîr ‘Âlemde saña bu qaldı tedbîr Kim Kâbe’ye iltesen eşîrûñ Ola ki Hâk ola dest-gîrûñ Tavf-ı Harem olsa aña hâşıl Ser-geştelik andan ola zâ’il Ursa hacet-i mübâreke baş Yumşana eğer ola kara daş (Fuzûlî 1955:B.1084-1093)”

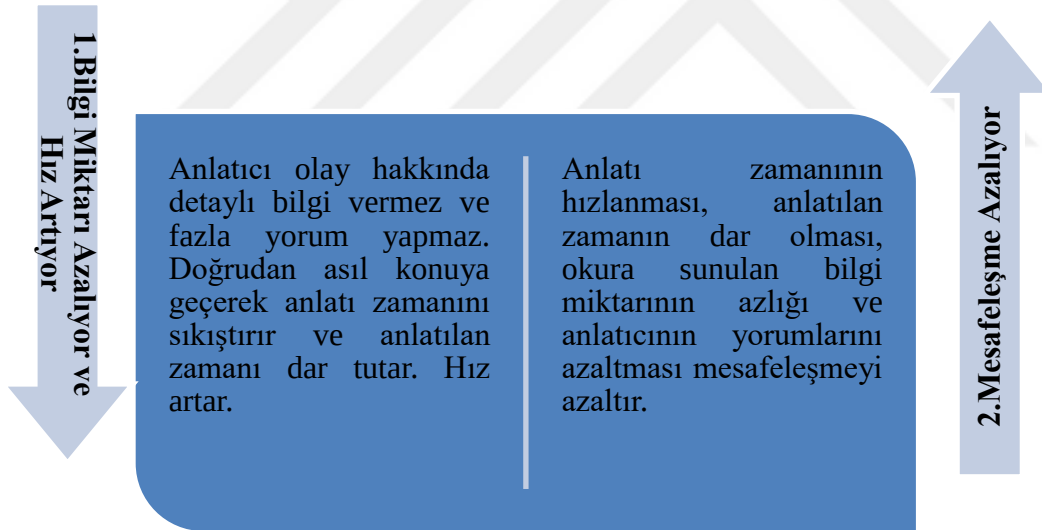
Tablo 5.18. Nizâmî ve Fuzûlî’de Kâbe bölümü.

Genişletilerek yapılmış bir çeviri olarak değerlendirebileceğimiz yukarıdaki beyitlerde doktorlara başvurma, dua etme, adaklar adama, ulu kişilerden yardım isteme gibi ek olaylar eklenmiştir. Neticede bir babanın çaresizliğini anlatmayı amaçlayan ifadelerde Mecnûn’un babasının ruhsal hâli ve içinde bulunduğu durum tasvir edilmiştir. Söz konusu amaç her iki metinde de ortak olsa da sunuluşlarında farklılık bulunmaktadır. Fuzûlî ve Nizâmî arasındaki farklar aşağıdaki şekillerde gösterildiği gibi özetlenebilir.

³¹⁶ “Gitmediği bir ziyaretgah, el açmadığı bir yatır kalmamış. Akrabaları da onunlar birlikte dua ediyordu. Herkes ona bir çare arıyordu. Onun çaresizliğini görünce çare bulmak için tartışmışlar. Hepsi bir ağızdan demişler ki: ‘Bu kapı ancak Kabe’de açılır. Bütün cihanın sığınağı orasıdır. Orası, yerin ve göğün mihrabıdır.”



Şekil 5.35. Fuzûlî'de Kâbe bölümünde psiko-anlatı ile ritim düşürme.



Şekil 5.36. Nizâmî'de Kâbe bölümünde psiko-anlatı ile ritim oluşturma.

Nizâmî, Mecnûn'un hem babasının hem de kabilesinin çaresiz kaldığını ifade ederek baba ve oğulun Kâbe'ye gitmelerini anlatmaya geçmiştir. Olay, öz ve kısa şekilde verilmiştir. Yaratılan bilgi boşluğu ve babasının durumunun hızlıca anlatılıp geçilmesi, anlatı zamanının sıkışmasına ve hızlanmasına neden olmuştur. Sık sık monolog kullanılması da anlatıcı ile karakter arasındaki mesafeyi azaltmıştır.

Fuzûlî’de ise Kâbe’ye gitmeden önce yapılanlar hakkında daha detaylı bilgi verilmiştir. Yapılan bu genişletme ise hem anlatı zamanını uzatmış hem de anlatılan zamanı genişletmeye imkân vermiştir. Böylece bir psiko-anlatı vasıtasıyla, yalnızca diyalog veya olayların sıralanması ile verilemeyecek yoğunlukta duygu durumları aktarılmıştır. Anlatı zamanının uzaması ile okurun daha fazla düşünmeye fırsatı olmuş, anlatılan zamanın genişliğinin vurgulanması ile de ruhsal değişimlerin bir anda olup bitmesinin vereceği tuhaflığın ortadan kalkması sağlanmıştır.

Uzun zaman aralıkları gerektiren olayların arka arkaya sıralanışının okur veya dinleyicide yaratacağı huzursuzluk, kurmacanın inanırlığını sarsacaktır. Fuzûlî’nin yaptığı hamle bu durumu ortadan kaldırmaya yöneliktir. Delilik yaşayan bir çocuk için bir aile hangi çarelere başvurursa, bu çarelerin arandığı bilgisi okura sunulmuş ve son aşamada Kâbe’ye gidilmesinin kararlaştırıldığı bildirilmiştir. Böylece anlatıcının bakışı ile karakter arasındaki mesafeleşme, psiko-anlatının zamansal genişleme işlevi ile beraber kullanılarak, aktarılan olayların etkisi ve inanırlığı artırılmıştır.

Mecnûn’un Kâbe’de ettiği dua sonrasındaysa iki metinde de Mecnûn’un babasının oğlundan ümidi kesmesi ve kabilesine geri dönmesi anlatılmıştır Nizâmî’nin başlangıcı Fuzûlî tarafından serbest biçimde çevrilmiştir.

Nizâmî	Fuzûlî
“Mî-dâşt peder be-sûy-ı ü güş K’ın kışsa şenîd geşt hāmūş Dānist ki dil-i eştir dāred Derdī ne-devā pezīr dāred Çün reft be-hāne sūy-ı hīşān Güft ān-çi şenîd pīş-i īşān Ki īn-silsileī ki bend be’şkest Çün halka-i Kābe dīd der-dest Z’ü zemzemeī şenîd gūşem K’āverd çü Zemzemī be- cūşem Güftem meger ān-şahīfe	“Bir bir işidüp sözün atası Bildi ki kabûl olur du’āsı Ezfûn olur ol ğam ü melāmet Mümkin degül oğluna selāmet Çoh kıldı figān ü nāle vü zār Oğlından ümīd kesdi nā-çar Ol pīr kalup arada hayrān Mecnûn dutuben reh-i beyābān (Fuzûlî 1955:B.1131-1134)”

h^vāned K'ez miḥnet-i Leylīyeş rehāned Û hod heme kām ü rāy-ı ü güft Nefrīn-i ḥod ü du'ā-yı ü güft ³¹⁷ (Nizâmî 2013:B.1199- 1205)”	

Tablo 5.19. Nizâmî ve Fuzûlî’de Kâbe bölümünün kapanışı.

Nizâmî, Mecnûn’un babasının eve geri döndüğünü belirttikten sonra onun akrabalarına olan biteni anlatmasını monolog olarak vermiş, olayları karakterin gözünden aktarmıştır. Bu tercih, bölüm kapanışının ritmini arttırmıştır. Nizâmî’nin hızlandırma tercihi, Kâbe bölümünden sonra gerilimin yükseldiği ve Mecnûn’a suikast planının anlatıldığı³¹⁸ bölümden hemen önce yapılan zamansal oyunla daha anlaşılır bir hâle gelmektedir. Sonraki bölümün gerektirdiği gerilime uygun bir ritim oluşturulmuştur. Bu nedenle Nizâmî’de ritim sürekli artış göstermiştir: hızlı (Kâbe öncesi) – daha hızlı (Kâbe’de yakarış)- daha hızlı (Kâbe sonrası/Babasının akrabalarına monoloğu).

Fuzûlî ise tıpkı Kâbe’den önceki olayları anlatırken yaptığı gibi Mecnûn’un babasının duygularını psiko-anlatı ile aktarmayı tercih etmiştir. Bu durumda monolog kullanımı nedeniyle Nizâmî’deki bölüm kapanışında anlatı temposu artarken, Fuzûlî’de psiko-anlatı tercihi nedeniyle tempo yavaşlatılmıştır. Bu yavaşlamanın Kâbe’deki yakarıшта aktarılan monologlardan sonra yapılması ise

³¹⁷ “Babası ona kulak tutmuş. Bu hikâyeyi duyunca da susmuş. Anlamış ki gönlü esir olmuş ve çaresiz bir derde düşmüş. Akrabalarının yanına, evine dönünce Mecnûn’dan işittiklerini anlatmış: ‘O zinciri kırıp da Kâbe’nin halkasını eline alınca. Ondan öyle şeyler duydum ki zezem suyu gibi coştum. Sanmıştım ki dua edecek, Leylâ’nın mihnetinden beni kurtar diyecek. O ise sürekli Leylâ’nın mutluluğu ve iyiliğini istedi. Kendine bela okurken, ona dualar etti.’”

³¹⁸ Hamdî’deki Kâbe bölümünde ise Nizâmî takip edilmiş ancak, Hâtifi’nin abide götürme olayı da bir bölüm olarak eklenmiştir. Daha sonra Nizâmî’deki gibi suikast olayı aktarılmıştır. Hamdî’nin buradaki tercihi tüm metni boyunca karşılaşılan bir durumdur. Diğer metinlerde gördüğü ve beğendiği bölümleri aynen almaktadır. Böyle bir tercih de metindeki bakış açısı değişimlerini, zamansal tasarrufları tesadüfî konuma indirgemektedir. Hatta bir tarih metninde görülebileceği gibi Nevfel’in savaşında hem Nizâmî’nin hem de Hatifi’nin metninin olay akışını aktarmıştır. “Rivayet-i Diğer” başlığı ile verilen bölüm Nizâmî, Nevâyî gibi yazarların metninden ne kadar farklı bir yol izlediğini de göstermeye yarayacak önemli bir işarettir.

yavaş (Kâbe öncesi)- hızlı (Kâbe’de yakarış) - yavaş (Kâbe sonrası) ritmini oluşturmuştur.³¹⁹

Mecnûn’un Kâbe’deki eylemleri sonucunda ailesinin ümitsizlik içinde kalmasının bölümün kapanışında yavaş bir ritim oluşturacak şekilde düzenlenmesinin de bir amacı bulunmaktadır. Öyle ki Fuzûlî’nin metninde bu bölümden sonra öyküde bir çatışma ve gerilim yaratacak olaylar değil, karakterin duygularını, dünyaya bakışını açıklayacak bölümler verilmiş (Mecnûn’un derdini dağa şerh etmesi, ceylan ve güvercinle konuşması) ve psiko-anlatı bu bölümlerde de önemli ölçüde kullanılmıştır. Bu nedenle bu uzun psiko-anlatı bölümlerinden hemen önce, Mecnûn’un ruh hâli, ailesinin içinde bulunduğu durum ve olayların karşı koyulamazlığını vurgulayacak zamansal belirsizlik, Kâbe bölümündeki ritimle meydana getirilmiştir. Böylece psiko-anlatı kullanılarak oluşturulan zamansal düzlem hem Mecnûn’un hem de ailesinin olayları kabullenmişliğini aktarmada da işlevsel bir rol oynamıştır. Nizâmî ve Fuzûlî’nin ritmik etkilerinin sıralanışı ise aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir.



Şekil 5.37. Nizâmî ve Fuzûlî’de Kâbe bölümü ve sonraki bölüme uygun ritim üretme.

5.3.5. Alıntılı Monolog, Dramatik Monolog ve Diyaloglar

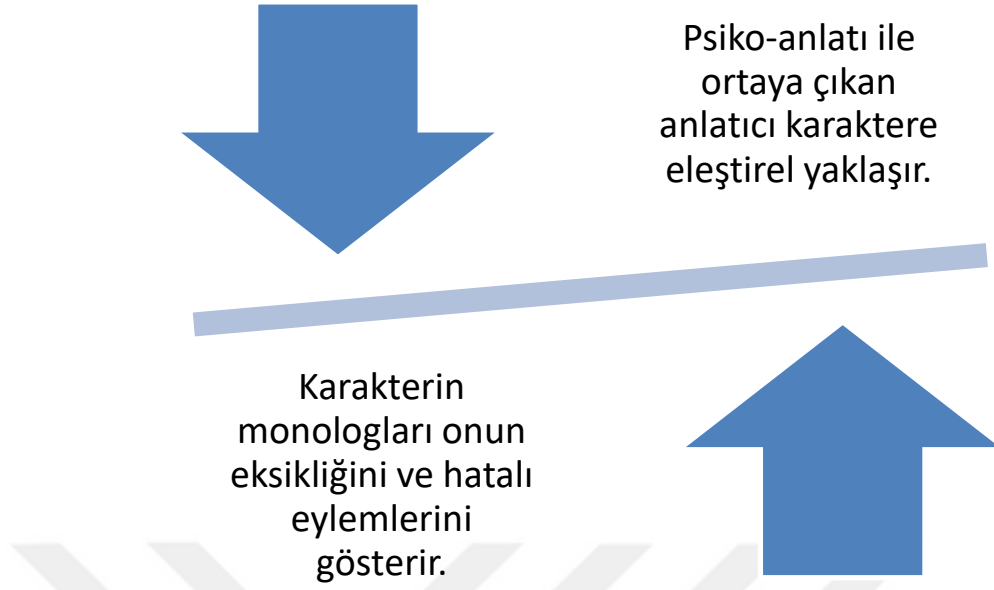
Dorrit Cohn’un tespit ettiği ikinci bilinç sunumu tekniği alıntılı monologdur. Cohn, alıntılı monolog tekniğini klasik yöntemdeki iç monolog ve kendi kendine konuşmanın yerine önermiştir. Yaptığı değişikliğin nedeni ise daha önce yapılan ayrımların tüm düşünce alıntılarının ortak paydasının izini kaybettirmesidir. Öyle ki

³¹⁹ Burada değinilmesi gereken bir nokta daha vardır. Kâbe bölümünü işleyen tüm mesnevilerde Mecnûn’un ailesinin Kâbe’ye götürüne kadar birçok çare araması ortaklık göstermiştir. Örneğin, Hâtifi’de Kâbe yerine bir âbide götürülmüştür. Başka çareler arandığı, evlendirilmeye çalışıldığı da detaylı şekilde anlatılmıştır. Bununla birlikte Fuzûlî, bu bölümde söz konusu olayları sanki bu metinsel birikime gönderme yapar gibi hızlıca özetlemektedir. Ayrıca Fuzûlî’nin metninde sık görülen bu üslupsal özellik zamansal anlamda bir ritme neden olmakta ve daha önemlisi, anlatıcının hızla geçtiği bu olaylar zincirinin asıl anlatılmak istenen fikrin buralarda aranmaması gerektiğine dair de bir işaret vermektedir.

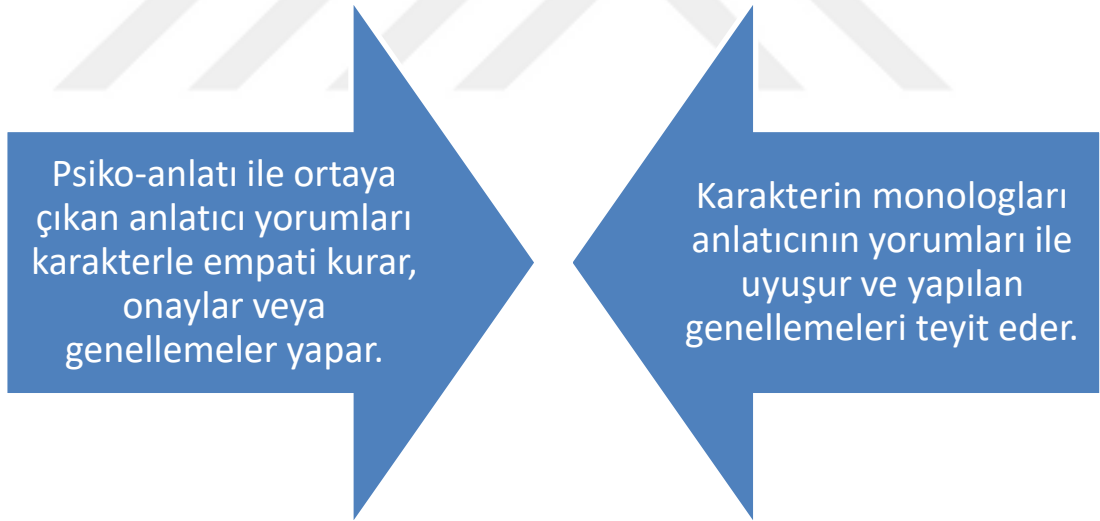
üçüncü şahıs anlatısı ile birinci şahıs anlatısını birbirinden ayıran en önemli unsur, gramer yapısıdır. Birinci şahıs anlatısında şimdiki zaman kullanılarak doğrudan benliğe ve anlatılan ana gönderme yapılır. Üçüncü şahıs anlatısında ise geçmiş zamana ve başka bir kimsenin benliğine yapılan gönderme söz konusudur. İç monolog ve kendi kendine konuşma ayrımı bu konuyu muğlâk hâle getirir ve meseleyi okuyucudan okuyucuya göre değişebilecek bir akışkanlık dereceleri sorununa hapseder (Cohn 2008:24). Çünkü bilinç akışı kavramının getirdiği karmaşa, teknikler arasındaki sınırları belirsizleştirmektedir. Cohn’a göre ise üçüncü şahıs anlatılarında monologlar, karakterin dilinin mimetik olarak yeniden üretilmesi anlamına gelir. Sadece karakterin konuşmasının mimetik olarak üretilmesi (konuşmanın alıntılanması) durumundan hareket etmek, iç monolog ve kendi kendine konuşma terimlerinin getirdiği sorunları da ortadan kaldıracaktır.³²⁰

Alıntılı monolog tekniğinde anlatıcının değil, karakterin sesi ve bakışı ortaya çıkmaktadır. Böylece karakterlerin sesli/sessiz düşüncelerinin alıntılanması, diyalogların alıntılanması durumunda olduğu gibi aktarılan monoloğun anlatısal anlamda okurda karşılık bulmasına yardımcı olur (s.87). Bununla birlikte anlatıda anlatıcı da her zaman kendisini bir şekilde var kılar. Monologdan önce veya sonra anlatıcının karaktere dair oluşturduğu taraflılık, tarafsızlık, empati veya ironi ile kullanılan bir sıfat, yapılan tasvirler bizim düşüncelerimizi manipüle eder. Psiko-anlatı ve alıntılı monologlar arasındaki münavebenin oluşturduğu uyumsuzluk (disparity – a great difference) anlatıcı ve karakterin arasında ironikleşmeye neden olur. İronikleşme, karakterin miyopluğu ve anlatıcının uzak görüşlüğü arasındaki fark açıkken veya anlatıcı, karakterin davranışını olumlu olarak değerlendirirken de ortaya çıkabilir.

³²⁰ “Nasıl diyaloglar karakterlerin birbirlerine ‘gerçekten ne söylediklerini’ aktardıkları yanılsamasını uyandırıyor, monologlar da bir karakterin kendi kendine ‘gerçekten ne düşündüğünü’ aktardıkları yanılsamasını uyandırır (Cohn 2008:87).”



Şekil 5.38. Psiko-anlatı ve monolog münavebesinde ironik etki



Şekil 5.39. Psiko-anlatı ve monolog münavebesinde empatik etki

Yukarıdaki şekillerin birincisinde anlatıcının eleştirel tavrı karakterin yanlışı ile zıtlaşır. Monologdan önce veya sonra sunulan psiko-anlatı ile anlatıcı ve karakter arasındaki uzaklık artar ve psiko-anlatının duyguyu derinleştirme veya ahlaki önermede bulunma işlevi ortaya çıkar. İkincisinde ise karakter, anlatıcı tarafından onaylanır ve psiko-anlatıda genel insan doğasına dair yapılan bir genelleme ile

alıntılı monolog, psiko-anlatının amacı doğrultusunda onay mekanizması işlevi görür veya psiko-anlatı monolog içeriğini onaylar. Burada da ironik etki yerine empatik etki oluşur.

Özellikle belirtmek gerekir ki alıntılı monolog dolaylısızlık yönünden psiko-anlatıdan daha avantajlıdır. Ancak iç yaşamın sunulmasında psiko-anlatı kadar etkili olamaz (Cohn 2008:112). Bununla birlikte, klasik anlatılardaki “kendi kendine şöyle dedi” modelini modern anlamda bir alıntılı monolog şeklinde değerlendirmek de tam olarak mümkün değildir. Cohn’un ilgili bölümde gösterdiği örnekler, daha çok kesik kesik konuşmalar, iç sesin anlık olarak çıkması üzerinden ilerlemekte ve işlevler her ne kadar benzer olsa da modern örneklerle göre tanımlanmaktadır.

Dorrit Cohn, monologları tarihsel bir kronoloji ile de değerlendirmiştir. Buna göre, “tirat”, “eski tip monolog” ve “yeni tip monolog” sıralamasını izlemek mümkündür. Tirat, başkasına yönelik değildir. Eski tip monolog ise dinleyici güdümlü bir retorik izler. Romandaki gerçekçilik dönemi sonrası oluşan yeni tip monologlardaysa karakterin kendi içine yönelmesi durumu ortaya çıkar (Cohn 2008:105).

Cohn’un sıralamasında tarihsel bağlamda giderek içe yönelen bir akış söz konusudur. Mesnevilerde de görülen dinleyici güdümlü retorik, buradaki monologları tirata ve birisine yönelmesi durumunda ise dramatik monoloğa daha yakın olan eski tip monologlar arasında değerlendirmek gerektiğini de göstermektedir. Tüm bu belirlemeler dikkate alındığı zaman ise klasik anlatılarda özellikle de mesnevi bağlamında tespit edilen monologlar, dramatik monologlar ve diyaloglar arasında kesin bir ayırım yapmak zorlaşmaktadır. Bu nedenle tirat (soliloquy)³²¹, dramatik monolog (dramatic monolog)³²², iç monolog³²³ (interior monolog) gibi ayrımları

³²¹ Tirat, karakterin tek başına ya da diğer karakterler sessizce beklerken düşüncelerini ve duygularını sesli olarak aktarmasıdır. Fakat yönelim başkasına değildir (Britannica 2020). Bununla birlikte tirat sese dökülmüş (spoken) veya sessiz (silent) olabilir. Sessiz olması durumunda da iç monolog ismini alır (Scholles & Phaelan & Kellog 2006).

³²² Dramatik monolog, karakterin başka bir insana yönelik belirli bir süre içinde yaptığı konuşmadır. Karakter konuşurken diğerleri sessizce bekler (Britannica 2019). Dramatik monolog, diyaloga yakın olmakla birlikte diyalogun çatışma yaratan ve öyküyü ilerletici etkisinden mahrum olması ve retorik etkinin yoğunluğu nedeniyle ayrışır. Bu nedenle mesnevilerde Mecnûn’un mektubu, Leylâ’nın cevabı gibi başlıklarda ifade edilenleri tam bir diyalog olarak değerlendirmek mümkün değildir. Dramatik monologla diyalog arasında kalan bu bölümleri de retorik etkileri nedeniyle dramatik monolog kategorisinde ele alınabilecek örnekler olarak değerlendirdik. Ancak söz konusu kategoriye alırken çekincelerimizin devam ettiğini de belirtmek isteriz. Bu çekincemizde dramatik monolog kavramı etrafında sürdürülen tartışmalar da etkili olmuştur.

³²³ İç monolog iki anlama gelir: 1) Bir anlatı çerçevesi içinde bir karakterin bilincini düşüncelerinin dolaysız olarak alıntılanması yoluyla temsil etmek için kullanılan bir anlatı tekniği. 2) Bütünüyle bir

doğrudan uygulamak da sorunlu bir yaklaşım olacaktır. Ayrıca, Scholes & Phealen & Kellog'un da vurguladığı üzere modern dönemlerden önce retorik etkinin ön plana çıkarılması sebebiyle sesli (tirat) ve sessiz (iç monolog) de olabilen monologların var olabilmesi her ikisi arasında ayırım yapmayı zorlaştırmaktadır. Eski dönemlerde düşünce, sessiz konuşma olarak kabul edildiği için de karakterin iç monoloğu ile dışarıya olan monoloğu (dramatik monolog) arasındaki fark anlamsız hâle gelmektedir. Bu durum, sesli monologları da karakterin ağzından onun iç yaşamını ileten ve karakterin düşüncelerini alıntılamanı araçlar olarak değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır.

Diyalog olarak değerlendirmeye uygun örnekler ise retorik etkinin ön plana çıkması, öyküyü ilerletecek “çatışmaların” zayıflığı nedeniyle dramatik monologlarla yakınlık göstermektedir. Örneğin, Mecnûn'un babası ile olan konuşmalarında iki zıt görüş yan yana gelmektedir. Fakat dramatik monoloğun tanımına uygun olarak karakterlerden biri susarken, diğeri uzun ve retorik yönü ağır basan bir konuşma gerçekleştirmektedir. Bu tasarruflar, diyalog ve dramatik monolog ayırımını kesin şekilde yapmayı zorlaştırmakta ve ortaya çıkan “çatışma artı retorik konuşma” birlikteliği, teknikler arasında geçişkenlik yaratmaktadır. Tüm bu sorunlar nedeniyle biz de burada diyalog, dramatik monolog, alıntılı monolog yerine sadece monolog terimini kullandık. Neticede çatışma üretsin veya üretmesin, retorik etki yapsın veya yapmasın tüm teknikler, “karakterin dilinin mimetik olarak yeniden üretilmesi” tanımında birleşmektedir. Böylece dilin mimetik olarak yeniden üretimi tanımının sınırları içinde kaldık ve tespit ettiğimiz zamansal, dramatik, lirik veya ironik etkide

kurmaca zihnin kendi kendine konuşması yoluyla oluşturulmuş bir anlatı türü (Cohn 2008:28) Ayrıca, iç monologların diğer belirleyici özellikleri, kimseye hitaben yapılmamış olması, yanıt gerektirmemesi, yanıtın olmaması ve iletişim aracı olmayan sözel ajitasyonlara başvurusudur (s.237). Yapılan tanım, karakterlerin ağzından kendi kendilerine söyledikleri gazelleri akla getirmektedir. Böyle düşünüldüğünde “kendi kendine şu gazeli söyledi” gibi ifadelerden sonra verilen gazeller birer iç monolog örneği olarak kabul edilebilir. Fakat iç monolog teriminin modern anlatılarda kazandığı anlamlar ve bilinç akışı ile sık sık karıştırılması; (Scholes & Phealen & Kellog 2006:177) antik zamanlardan itibaren “düşünce, eşittir; konuşma ekşi ses” formülünün kabul edilmesinin sesli ifade ile veya sessiz düşünceyi aynileştirmesi; monologları iç veya dış olarak ayırmanın zor olması (s.181) gibi nedenler, doğrudan böyle bir eşleştirme yapmayı engellemektedir. Ayrıca gazellerin bazı durumlarda diğer karaktere hitaben söylenmesi de iç monoloğun iletişim aracı olmama özelliğine ters düşmekte, daha çok tirat ve dramatik monoloğun tanımlarına yaklaşmaktadır. Bu nedenle gazellerin birer iç monolog olduğunu belirtip farklılaşan kullanımları görmezden gelmekten de diğer işlevleri de dikkate alarak hareket etmek önem arz etmektedir. Belirtilen geçişken sınırlar nedeniyle yalnızca monolog teriminin kullanımı ve anlatıdaki etkilere odaklanmak, terim karmaşasından kurtarıcı bir yoldur. Nitekim Cohn'un alıntılı monolog terimi de tercihimize yardımcı olmaktadır. Bilinç sunumunda bir teknik olarak kabul edilen alıntılı monolog terimi anlatısal, zamansal, retorik farklılaşmaların anlatıda yarattığı etikleri ve işlevselliği tespit etmekte önemli bir rol oynamaktadır.

meydana gelen farklılaşmaları vurgulamakla yetindik. Buna göre metinler arasında Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unun ayrıştığı işlevsel yönler ise aşağıdaki şekilde gibidir.



Şekil 5.40. Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda monolog işlevleri.

5.3.5.1. Psiko-anlatı-monolog münavebesi ve ideolojik düzlem

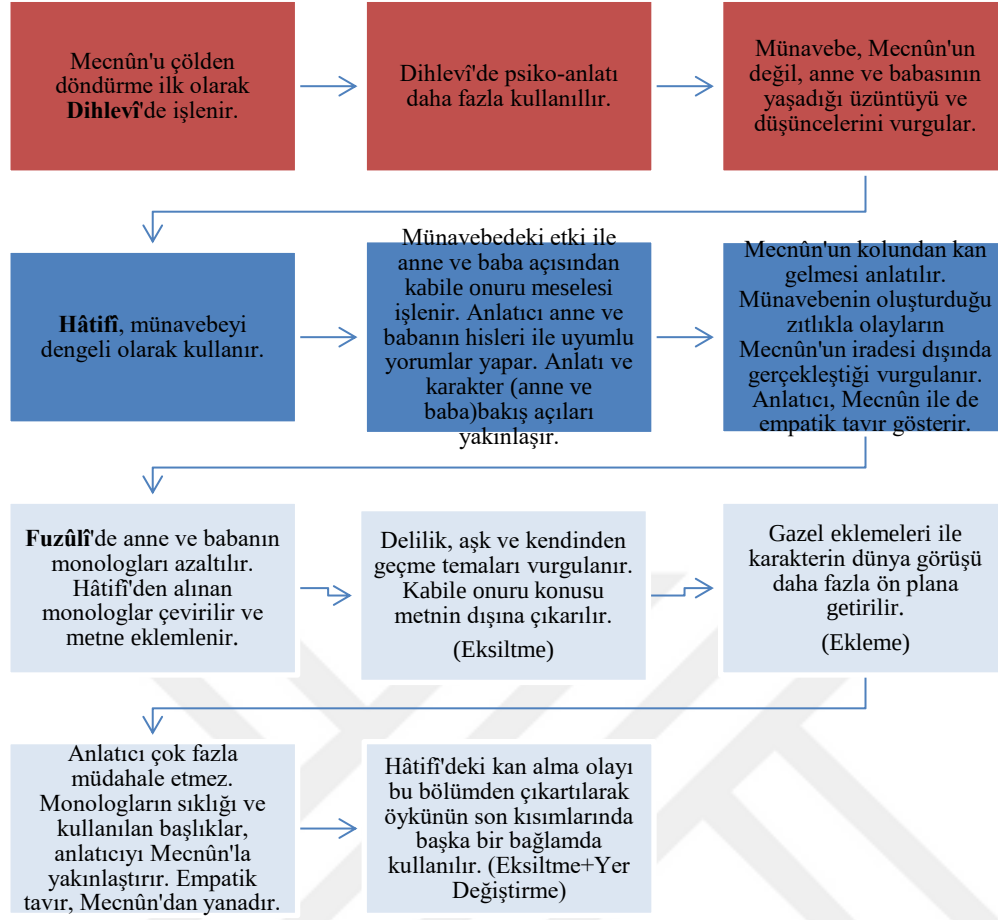
“Psiko-Anlatı ve İdeolojik Düzlem” bölümünde de aktarıldığı üzere anlatılarda okurun karşılaştığı ilk bakış açısı düzlemi, ideolojik düzlemidir. Dolayısıyla anlatının tamamında etkili olan bu düzlem, monologlar için de önemlidir. Özellikle de psiko-anlatı ve monolog münavebesinin yarattığı ironik etki veya uyum ile anlatının ideolojik düzlemi arasında bir etkileşim oluşur. Buradaki ilişkiler sonucu ortaya çıkan etki ile de öykünün veya ilgili bölümün temel dünya görüşü vurgulanmaktadır.

Leylâ ve *Mecnûn* mesnevilerindeki münavebelerde ana kahramanlar söz konusu olduğunda en çok uyum özelliğinden yararlanılmış, İbn Selâm gibi karakterler içinse ironik etkiden faydalanılmıştır. Tüm metinlerde ortak olan bu yöntem, geleneğe yerleşmiş bir klişe teknik olarak kabul edilmelidir. Bununla birlikte “tamâmî-i sühan” gibi bölümlerle, gazel veya murabba eklemeleri ile anlatılan bölümdeki ana fikrin vurgusunu arttırmayı tercih eden Fuzûlî, münavebelerdeki uyum klişesini de tek tema etrafında toplamayı ve bölüm sonlarında veya başlarında bu temayı tekrar vurgulamayı bir üslup özelliği olarak kullanarak diğer metinlerden farklılaşmıştır. Ortaya çıkan farklılık, Fuzûlî’de yapılan bölümlendirmelerde, yapılan çevirilerin

eksiltilmesinde, eklenen gazellerde psiko-anlatı ve monolog münavebesinin işlevlerinden yararlanılarak oluşturulmuştur ve bu durum da anlatıcının anlatıyı üzerine kurguladığı dünya görüşü ile ilgilidir. Nitekim anlatıcının yorumları, bölümlendirmede yapılan yer değiştirmeler, eksiltmeler gibi tasarruflar, aynı içeriğe sahip monologların da bağlamlarını değiştirmektedir. Bu duruma dair ilk örnek ise Mecnûn'un çöle kaçması ve eve geri getirilmesinin anlatıldığı bölümde karşımıza çıkmaktadır.

Fuzûlî, Leylâ'yı istemeden önce babasının Mecnûn'u çölde bulup³²⁴ eve getirdiği ve annesi ile ona nasihatlerde bulunduğu bölümlerin olay sıralamasını Dihlevî ve Hâtifi'yi takip ederek oluşturmuştur. Nizâmî'de bulunmayan bu olayların anlatımı esnasında aktarılan monologlarda da Fuzûlî, Dihlevî'deki temaları özetlemiş, monolog ve psiko-anlatı münavebesini kendi anlatısına uygun şekilde düzenlemiştir. Hâtifi'den ise çeviriler yapmıştır. Fuzûlî'nin metnin ayrıştığı yönler ise aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir.

³²⁴ Câmî'de Mecnûn, ilk zamanlar çöle kaçmamış evde kendi köşesine çekilerek aşkını saklamayı denemiştir. Bir arkadaşına sırrını ağzından kaçırdıktan sonra ailesi olayı öğrenmiş ve babasının nasihatleri böylece aktarılmıştır. Fuzûlî'nin metnindeki bağlamdan oldukça uzak olduğu için burada birlikte değerlendirilmemiştir.



Şekil 5.41. Dihlevî, Hâtîfî ve Fuzûlî'de Mecnûn'u çölden döndürme.

Dihlevî'de Mecnûn'un babasına ait 70 beyitlik bir monolog, annesi için de 8 beyit kullanılmıştır (Dihlevî 1974:89-108). Fuzûlî, bu monologları 32 beyitte özetlemiş ve karakterlerin düşüncelerini; anne, baba ve çocuk arasındaki duygusal durumları gazeller vasıtasıyla aktarmayı tercih etmiştir (Fuzûlî 1955:B.924-929; B.944-971).

Metinlerin ayrıştığı nokta ise anlatıcıların yorumlarının konuşan karakterlerin dünya görüşleri ile zıtlaşması veya uyuşmasıdır. Bu bağlamda ilk olarak, Dihlevî'nin anlatıcısının olaylarda Mecnûn'un anne ve babasının bakış açılarına geniş yer vermesi, olayların detaylarını buna uygun şekilde düzenlemesi dikkat çekmektedir.

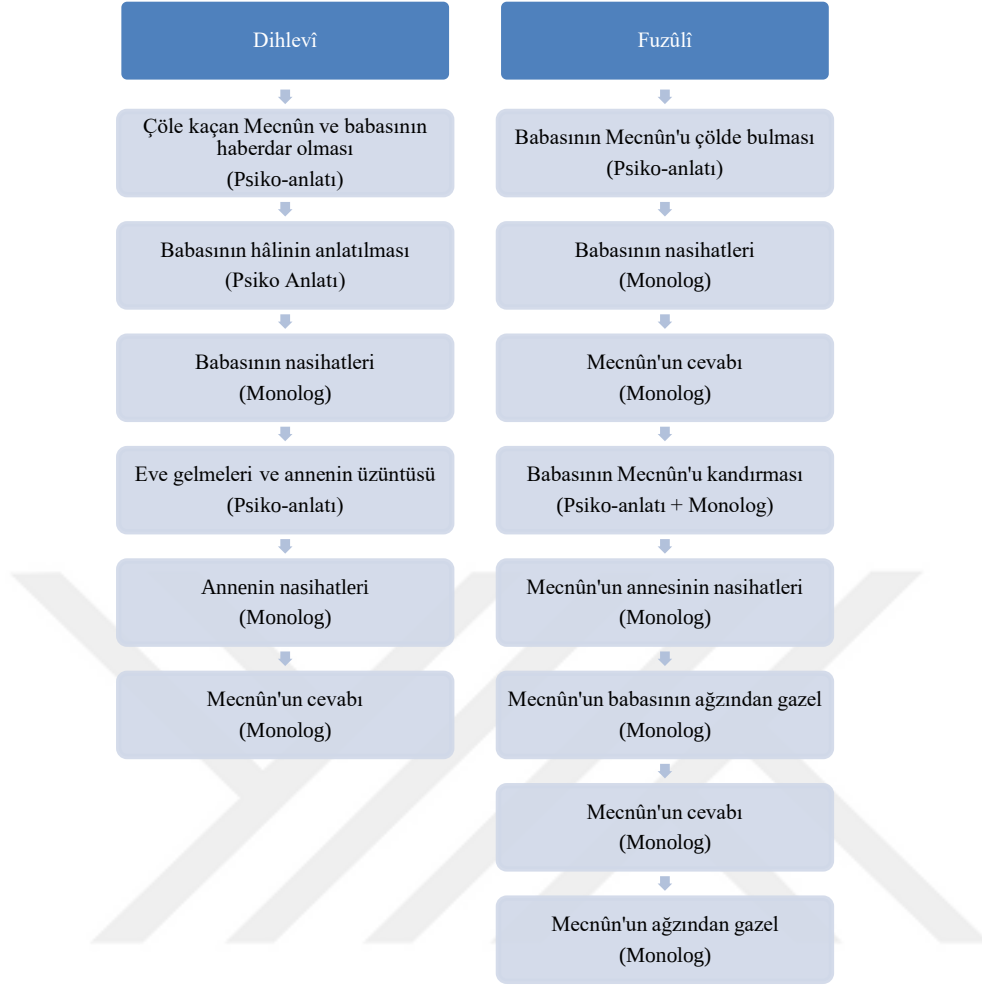
Dihlevî, Mecnûn'un eve dönüşünde psiko-anlatıdan daha fazla faydalanmıştır. Dihlevî'nin metninde Mecnûn'un annesinin eve dönen oğlunu perişan hâlde görmesi karşısında ağlayıp, feryat etmesi, "keşke dünyaya gelmeseydim ve bunları görmeseydim" diyerek şikâyetle bulunması anlatılmıştır. Annesinin Mecnûn'u yedirip içirmesi, giydirmesi gibi detaylar verilerek bir sahne oluşturulmuş ve

çocuğunun acı çekmesine üzülen anne ve babanın duyguları anlatılmaya odaklanılmıştır.

Tüm bu olayların anlatıcının empatik yorumları ile sunulması, anne ve babanın monologlarındaki içeriklerin anlatıcı tarafından onaylandığını göstermektedir. Böylece psiko-anlatı ve monolog münavebesi ile anlatıcı yorumları ve anne ve babanın konuşmaları uyumlu hâle gelmiş, bölümün ana fikri onların ifadeleri ile aktarılmıştır.

Fuzûlî’de ise Mecnûn’un anne ve babasının hisleri, monologlarda ön plana çıkarılmak istenmemiş, geleneğe uygun bazı öğütler kısaca verilmiştir. Dihlevî de dâhil, tüm metinlerde ortak olarak kullanılan kabile onuru vurgusu Fuzûlî’nin metninde yer almamıştır. Ayrıca Fuzûlî’nin monologları³²⁵ ve psiko-anlatıları kullanım biçimi yalnızca bir tema (delilik, aşk ve kendinden vazgeçme arasındaki ilişki) vurgulanmak üzere şekillenmiştir. Dihlevî’de de Mecnûn’a ait delilik ve kendinden vazgeçme hakkında fikirler içeren beyitler bulunmaktadır, fakat bu beyitler aktarılan uzun monologlar ve olaylar arasında kaybolmuştur.

³²⁵ Nevâî’de ilk ayrılık sonrası Mecnûn’u çölde kabilesi bulmuş ve zincire bağlayıp geri getirmiştir. Babasının öğütleri ise ölmeden önce görmek istemesinin anlatıldığı bölümde verilmiştir. Fuzûlî’nin çevirileri de vardır.

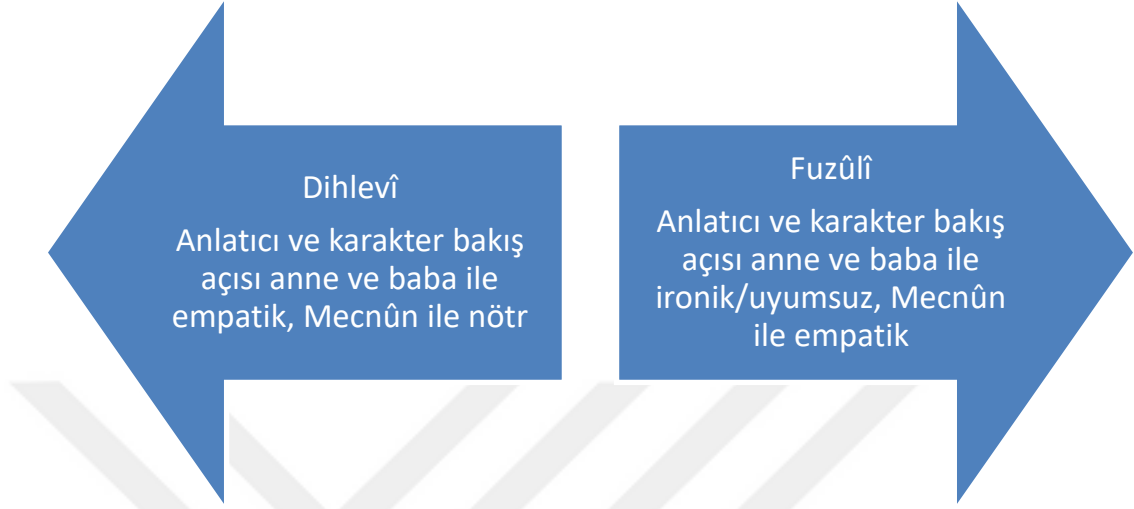


Şekil 5.42. Dihlevî ve Fuzûlî’de anne ve baba nasihatlerinde psiko-anlatı ve monolog münavebesi

Şekilde de görüldüğü üzere Fuzûlî’nin metnindeki monologların sırlaması ve yorumlarla desteklenmesi, bir diyaloga yaklaşacak şekilde metindeki farklı ideolojik yaklaşımların (anne-baba-gelenek-çocuk) çatışmalarını arttırmaktadır. Özellikle gazellerin ve monologların etrafında şekillendiği tema, bölümdeki vurguyu Dihlevî’nin aksine, nesil çatışmasına değil, âşıklılığın gerekleri ve aşk hastalığının sonuçları meselesine yöneltmektedir.

Mecnûn’la kurulan empatinin en önemli işareti, Mecnûn’un annesinin nasihatlerinin aktarıldığı bölümün başlığıdır. Başlık, “Bu Mecnûn’a anası pend virdügidür ve bustân-ı melâmetden hâr-ı nedâmet dirdügidür” ifadesi ile oluşturulmuştur. Kınama bostanından pişmanlık dikeninin toplanması benzetmesi, Mecnûn’un annesinin, oğlunu ayıplamanın yanlış olduğunu farkına vardığını belirtmektedir. Anlatıcı, tercih ettiği başlıkla bölümün en başında kimden yana empatik tavır içinde olacağını göstermiştir. Böylece taraflı bir yorum içeren bu başlığın daha annesinin nasihatleri

sunulmadan önce anlatıcı tarafından kullanılması, Fuzûlî'nin metnini Dihlevî'den kesin şekilde ayıştırmıştır.



Şekil 5.43. Dihlevî ve Fuzûlî'de anne ve baba nasihatlarında empatik ve ironik işlev. Fuzûlî ve Dihlevî'nin metinlerinde karakter ve anlatıcı bakış açıları arasında göreceli bir empati/ironi ilişkisi vardır. Bu görecelilik, Fuzûlî'nin monolog ve psiko-anlatı arasındaki uyumsuzlukları tüm metnin ana fikrine uygun olarak kullanmasından; Dihlevî'nin ise metnin ana fikrine göre değil, bölümdeki olayın getirdiği temaya (nesil çatışması) göre tercihlerde bulunmasından kaynaklanmaktadır. Bu aşamada Fuzûlî'nin Hâtifi'den yaptığı çevirilere dikkat etmek, yapılan tasarrufun ideolojik düzlemdeki yansımalarını daha açık hâle getirecektir.

Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda bölümlendirmede Dihlevî izlense de asıl olarak çevirilerin yapıldığı metin, Hâtifi'nin *Leylâ vü Mecnûn*'udur. Mecnûn çöle kaçtıktan sonra babasının, onu Leylâ'nın çağırdığını söyleyip kandırarak eve getirmesi olayı ilk kez Hâtifi'de anlatılmıştır.³²⁶ Fuzûlî de bu bölümü kendi metnine alarak kullanmıştır.

³²⁶ Hamdî de Hâtifi'yi takip etmiştir.

Hâtîfî	Fuzûlî
“Mecnûn be’shan zebân çü be’gşâd Ġayr ez-Leylî neyâmedeş yâd Sûy-ı pedereş nazâr çü endâht Ez-ğâyet-i bî-hodîş ne-şinâht Güfteş çi kesî ve ez-kücâyî K’âyed zi-tu bûy-ı âşinâyî Güfteş peder-i tûem men-i zâr V’ez-derd-i tû rûz u şeb âzâr Mecnûn güfteş begû peder çîst Ġayr ez-Leylî kesî diger kîst N’âmed zi-meyî ki ‘aşk dâdeş Nî mâder ü nî peder be-yâdeş Çün dîd peder ki hâl-i ü çîst Û nîz zi-derd-i zâr begirîst Desteş be’grîft ü güft ber-hîz Leylî talebîdeet biyâ tîz Mecnûn çü şenîd nâm-ı Leylî Z’ân nâm-ı nikû şüdeş tesellî Güft ey Hızr-ı Mesîh-kirdâr În müjde ki mî-dehî zi-dildâr Yâ Rab ki haţâst yâ şevâbest Der-bîdârîst yâ be-hvâbest În-müjde-i vaşl ez-ân zebân	“Mecnûn didi ey maña viren pend Dânâ-yı sühanver ü hîredmend Kimsen nedürür bu güft ü gûlar Bî-fâ’ide bâtıl ârzûlar Git derdüme devâ degûlsen Bîgânesen âşinâ degûlsen Men beyle kelâma dutmazem gûş Leylî sözi söyle yoḥsa ḥâmûş Didi menem atañ ey belâkeş Men seng-i nedâmetem sen âteş Didi nedür ata yoḥsa ane Leylî gerek özgedür fesâne Çün gördi iṭâ‘atinde iḥmâl Bildî ki faḳîre özgedür ḥâl Virdî bu firîb ile tesellî Kim dur gidelüm çağırdı Leylî Leylî bize geldi miḥmândur La‘lî talebûñde dür-feşândur Mecnûn ki işitdi Leylî adın Şandı ki felek virür murâdın Lebbeyk diyüp ayağa durdı Ol Ka‘be-i maḳşada yüz urdı (Fuzûlî 1955:B.930-940)”

nîst	
K'ez t̤ālî' -i ḥVīšem īn-gümān	
nîst	
Qavl-i tu ki mūcib-i ūēq̤ibest	
Ger nîst be-ḥVāb īn fir̤ibest ³²⁷	
(Hâtîfî 2016:B.785-797)''	

Tablo 5.20. Hâtîfî ve Fuzûlî'de Mecnûn ve babasının ilk monologları

Mecnûn'u çölde bulan babası ile arasında geçen konuşma yukarıdaki gibidir. İki anlatıcının da monologlardan sonra yaptığı yorumlar, okuru iki farklı Mecnûn tiplemesine yönlendirmektedir. Bu bağlamda Hâtîfî'deki Mecnûn, söylenenin doğru olduğuna inanmasa da eve dönmeyi kabul etmiştir. Fuzûlî'de ise söylenenin doğru olup olmadığını bile sorgulayamayacak bir Mecnûn tasviri yapılmıştır.

Anlatıcıların yorumları, yukarıda bahsedilen Dihlevî-Fuzûlî ilişkisinde olduğu gibi burada da metinlerin temel olarak etrafında şekillendiği dünya görüşleri ile ilişkilidir. Öyle ki Fuzûlî'de bölümün içinde verilecek gazellerin ve diğer monologların içeriği sadece delilik, aşk ve kendinden vazgeçme arasındaki ilişki üzerine oluşturulmuştur. Bu noktada doğru ile yalanı ayırt edemeyecek bir Mecnûn tarifi öykünün odak noktası olan dünya görüşüyle de uyum içindedir.

Hâtîfî ise klişeleşmiş nesil çatışmasını ve kabile onuru gibi konuları işlemiştir. Burada da Dihlevî'deki gibi bölümün gerektirdiği tema öncelenmiştir. Nitekim bu monologlardan sonra babasının çok zahmetler çekerek Mecnûn'u eve götürdüğü, annesinin onu görünce perişan olduğu, oğlunun üstünü başını temizleyip, doyurduğu gibi detaylar aktarılmıştır. Anlatıcının bu olanları anne ve babanın yaşadığı acıyı vurgulayarak anlatması da onu Dihlevî'nin anlatıcısına yaklaştırmaktadır. Monologlar ise bu bölümden sonra başlamaktadır.

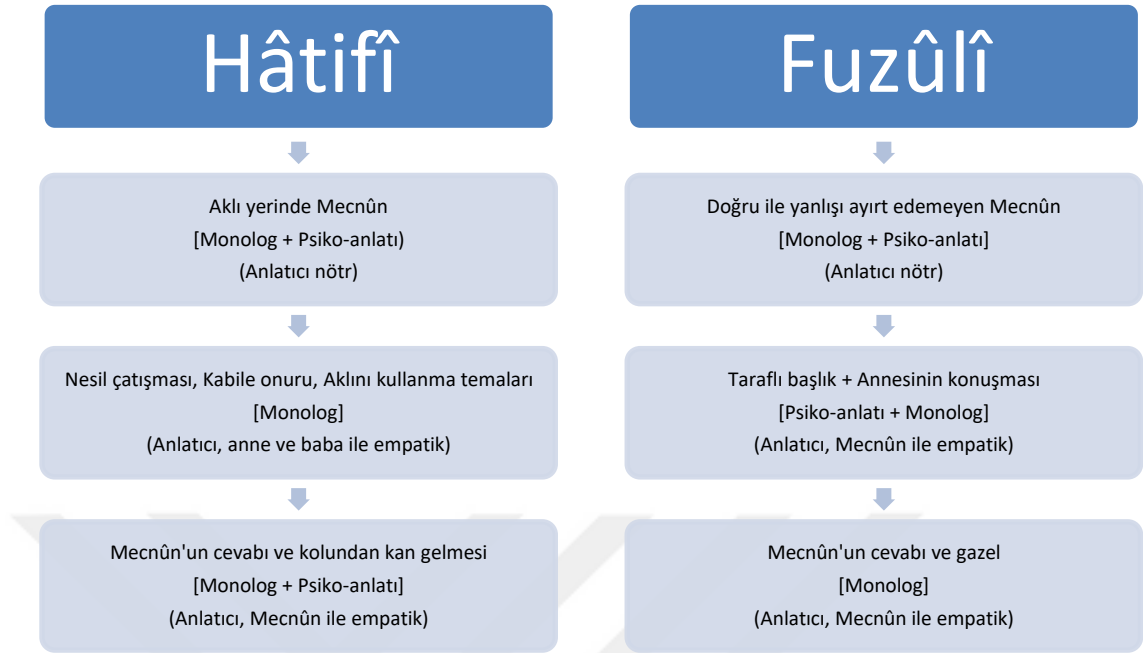
³²⁷ “Mecnûn ağzını açtığında Leylâ'dan başkasını hatırına getirmedi. Babasına dönüp baktığında kendinden geçmişliği yüzünden onu tanımadı. Dedi ki: ‘Kimsin? Nerelisin? Zira senden bir aşinalık kokusu gelmekte. Babası ona dedi ki: ‘Ben gece gündüz senin derdine üzülmekten perişan olan pederinim senin.’ Mecnûn dedi ki: ‘Söyle bana peder nedir? Leylâ'dan başka geriye kalanlar kimdir ki?’ Aşkın verdiği şaraptan kendine gelemedi. Ne pederi ne annesi aklına geliyordu. Babası onun bu hâlini görünce o da bu dermansızın üzüntüsünden ağladı. Elini tuttu ve dedi ki: ‘Haydi kalk! Leylâ seni çağırıyor. Çabuk gel’, dedi. Mecnûn, Leylâ'nın adını duyunca bu güzel isimden teselli buldu. Dedi ki: ‘Ey Mesih-davranışlı ve Hızır gibi olan kişi! Sevgiliden getirdiğin bu müjde tanrı bilir ki doğru mudur yalan mıdır veya gerçek midir, rüya mı? Bu kavuşma müjdesi onun dilinden değildir. Benim talihimin kötülüğünden de şüphe yoktur. O halde senin sözün şüphe içermektedir. Eğer rüya değilse de bu bir aldatmacadır.”

Hâtîfî’de Mecnûn’un babasının nasihatleri eve geldikten sonradır. Anlatıcının yorumları olmadan kesintisiz aktarılan 49 beyitlik bu nasihatlerin içeriği Mecnûn’u akıl yoluna sevk etmek, tedbirli davranması ve hayatını heba etmemesini öğütlemek üzerine şekillenmiştir. Mecnûn’un babasının ağzından “bizim adımızı kötüye çıkarma, gençliğinin kıymetini bil ve sonra pişman olma, güzellere bel bağlama” gibi klişeleşmiş öğütler aktarılmıştır. Bu bölümden hemen sonra ise Mecnûn’un cevabı yine anlatıcının müdahalesi olmadan 37 beyitte sunulmuştur.

Fuzulî’de ise Hâtîfî’de baba tarafından verilen öğütler, Mecnûn’un annesinin ağzından özetlenerek ve seçilerek aktarılmıştır. Fakat yukarıda bahsedilen *başlık kullanımı; anlatıcı yorumları ile oluşturulan farklı Mecnûn tiplerleri; anne³²⁸ ve oğul tarafından karşılıklı okunduğu belirtilen gazellerin içerikleri* Hâtîfî’den yapılan alıntılar farklı bir bağlama yerleştirmektedir. Fuzulî’deki tüm bu müdahaleler psiko-anlatı ve monolog münavebesinin anlatısal etkisini kullanarak metnin temel dünya görüşünü vurgulamaya yöneliktir.

Bu durumun en dikkat çekici delili ise Leylâ’dan kan aldıklarında Mecnûn’un kolundan kan gelmesi olayının anlatımında bulunmaktadır. Kan alma olayını ilk defa Hâtîfî işlemiştir ve söz konusu olayı Mecnûn’un babasına verdiği cevabın sonunda aktarmıştır. Böylece Mecnûn’un cevabında belirtilen “ihtiyarın elinde olmaması” vurgusu psiko-anlatı ile de onaylanmış olmaktadır. Oluşan yapıda anlatıcı bir taraftan anne ve babaya diğer taraftan da Mecnûn’a empatik yaklaşım göstermiştir. Bu nedenle Hâtîfî, bölümdeki temayı uyumlu bir psiko-anlatı monolog münavebesi (babanın monoloğu-empatik anlatıcı/Mecnûn’un monoloğu-empatik anlatıcı) etkisi ile vurgulamıştır.

³²⁸ Necmettin Halil Onan’ın neşrinde annenin nasihatlerinden sonra “Bu gazel Mecnûn’un atası dilindendir” başlığı tercih edilmiştir. Fakat gazele geçiş beyti anne tarafından yapılmıştır. “Uşşâk sefâhetin kılup yâd / Bu şi’ri ne hoş dimiş bir üstâd” beyiti annesine aittir. Burada söz annede iken birden babasının gazel okumaya başlaması mümkün olsa da şüpheli bir durum oluşturmaktadır. Muhammet Nur Doğan’ın bir nüshayı dikkate alarak yaptığı neşirde ise “Gazel-i Üstad” başlığı kullanılmıştır. Bu durumda gazeli okuyanın annesi olması gerekir. Metnin devamlılığına uygun olması nedeniyle biz de gazeli annesinin okuduğunu kabul ettik.



Şekil 5.44. Hâtîfî ve Fuzûlî'de babasının öğütlerinde anlatıcının empatik ve ironik etkisi

Fuzûlî ise Hâtîfî'den aynen alarak çevirdiği bu parçayı, metnin başlarında yer alan yukarıdaki bölümde değil, öykünün sonlarına doğru, Mecnûn'un babası ölmeden önce ikisinin yaptıkları son konuşmada kullanmıştır.

Hâtîfî	Fuzûlî
Mî-güft hadîs-i 'aşk Mecnûn Der-pîş-i peder dü-dîde pür- hûn Mecnûn çü be-pîç ü tâb üftâd Ân-pîr der-ıztırâb üftâd Güfteş benişîn peder ki gam nîst În-râhat-ı cân bûd elem nîst Bî-vâsıta serd şüd cebîneş Hûn geşt revân zi-âstîneş Faşşâd be-dest-i yâr zed nîş Ber-dest-i men âmed ân meyendîş	Lerzân oluben ten-i hazîni Kân doldı kolından âstîni Elvirdi atasına taḥayyür Mecnûn didi eyleme tefekkür Faşd eyledi ol büt-i perî-zâd Nîş urdı anuñ kolına faşşâd Ol zâḥm eşeri göründi mende Bir bir rûḥuz iki bedende Bizde ikilik nişânı yoḥdur Her bir tenüñ özge cânı yoḥdur Şaḡınma ki oldur ol menem men

Ān-cā mūte'ellimest yārem Īn-cā men ez-ān elem fīgārem Nezd-i men ü ü men ü tuyī nīst Der-mezheb-i 'āşıkān düyī nīst Nī ü Leylīst men ne Mecnūn Yek ten şüdeyīm her dü eknūn ³²⁹ (Hâtîfî 2016:B.899- 906)	Bir cān ile zindedür iki ten Hurrem olurem ol olsa hurrem Ğam yitse aña maña yiter ğam (Fuzûlî 1955:B.2130- 2136)

Tablo 5.21. Hâtîfî ve Fuzûlî'de Mecnûn'un kolundan kan gelmesi.

Fuzûlî'nin yaptığı eksiltme ve yer değiştirme eylemi, iki metin arasındaki ayrışmayı da göstermektedir. Nitekim Fuzûlî için öykünün başında delilik ve aşk gibi konular, doğmadan önce aşka bağlı olma gibi durumları anlatmak önceliklidir. Karakterin daha sonra kazanması gereken olgunluğu gösterecek anlatı parçasını da bu nedenle Hâtîfî'nin yaptığı aksine öykü sonuna yerleştirmiştir. İlk nasihatın yapıldığı zaman kullanılan başlıkla, sonraya alınan yukarıdaki parçadan sonra kullanılan başlığın karşılaştırılması da bu fikri desteklemektedir.

Fuzûlî, baba ile ilk karşılaşmanın hemen öncesinde “Mecnûn'un cünûnunun sıfatıdır ve vâdî-i 'aşk sevdâsının keyfiyyetidir” başlığını tercih etmiştir. Anlatıcının amacı, karakterin deliliği ve deneyimlediği aşk duygusu hakkında okura bilgi sunmaktır. Çünkü karakterin tecrübe ettiği bu durumlar tüm metin boyunca etkili olacaktır ve dolayısıyla metnin ana fikri ile de uyumlu olmalıdır. Fuzûlî'nin anlatıcısı da monologlardan önce kullandığı bu başlıkla bölümün işlevini en baştan belirlemiştir.

İkinci karşılaşmadan hemen sonra ise “Bu Mecnûn'un şemme-i keyfiyyet-i hâlidür ve Ba'zı safahât-ı kemâlidür” başlığına yer vermesi yapılan eksiltmenin amacını da göstermektedir. Hâtîfî'nin öykünün başında kullandığı alıntı da burada kullanılmıştır. Böylece çektiği ıstırap dolu yolun sonunda olgunluğa ulaşan kahramanın mertebesi, kan gelme olayı vasıtasıyla anlatılmıştır.

³²⁹ “Mecnûn, babasının önünde kanlı gözlerle aşk sözünden dem vurdu. Mecnûn, acı içinde kalınca, o pîr de ıstıbara düştü. Mecnûn babasına dedi ki: Sakin ol baba, üzülme. Bu gönül sevinci idi, elem değil. Sebebsiz yere alnı buz kesti (hareketsiz kaldı) ve kolunun yeninden kan boşaldı. ‘Hacamatçı, sevgilinin eline neşter vurunca kan benim elimden geldi, korkma! Sevgilim orada acı çektiği için ben de burada o acıdan feryat etmekteyim. Bizim nazarımızda benlik, senlik yoktur. Aşıkların mezhebinde ikilik yoktur. Ne o Leylâ ne de ben Mecnûn’um. İkimiz de artık tek beden olmuşuz.”

Doğrudan bir karşılaştırma yapıldığında Fuzûlî'nin Hâtîfî'den neredeyse birebir bir çeviri yaptığını gösterecek yukarıdaki beyitler, monolog ve anlatıcı yorumlarını değerlendirirken bunların metnin bütünü içindeki yerine de dikkat etmenin gerektiğini göstermektedir. Hamdî'nin Hâtîfî'deki sıralamayı aynen takip etmesi ve yaptığı çeviride bir tasarrufta bulunmaması da dikkate alındığında Fuzûlî'nin yukarıdaki gibi bir çeviri yöntemi izlemesinin nedeninin öykünün üzerine inşa edildiği dünya görüşü ile ilgili olduğu ortaya çıkmaktadır. Buradaki monologlar ve psiko-anlatılar da bu etkiyi vurgulayacak şekilde düzenlenmiştir.

5.3.5.2. Psiko-anlatı ve monolog münavebesinde zamansal-mekânsal düzlem

Bakış açısı düzlemlerinden olan zamansal ve mekânsal düzlemler, psiko-anlatı ve monolog münavebesinin etkileri ile de oluşturulmaktadır. Anlatıcının, okurun ve karakterin konumlarına yönelik oyunlar ile meydana gelen bu düzlemler, olayların akışının düzeni ve oluşan akışın takip edilebilmesi için gerekli zemini de hazırlamaktadır. Ayrıca münavebelerin diğer metinlerden farklı şekilde kullanılması ile karakterlerin ayırt edici özelliklerinin ve olaylarda yer alan nüansların da vurgulu şekilde sunulması mümkün olmaktadır. Fuzûlî'nin metnini bu açıdan diğer Leylâ ve Mecnûn mesnevilerin ayırtıştıran iki örnek tespit edilmiştir. Örneklerden birincisinde Fuzûlî, zemin metnin hızını yavaşlatmayı, ikincisinde ise hızlandırmayı tercih etmiştir.

Münavebelerin zamansal düzlemi oluşturduğunu gösteren ilk örnek, Leylâ'nın evlenmesinin anlatıldığı bölümdedir. Fuzûlî, burada Hâtîfî'yi açıkça takip etmiş ve çeviriler yapmıştır. İki metin arasındaki ayrışma ise bölümlerdeki ritmik kullanımlarda ortaya çıkmaktadır. Hâtîfî, hızlı bir ritim; Fuzûlî ise yavaş bir ritim tercih etmiştir. Bu noktada ilk olarak Hâtîfî'nin metnine dikkat etmek gereklidir.

“Meşşâta be-û be-çâplûsî
K'eş zîb dehed pey-i 'arûsî **(Psiko-anlatı)**
Her hâl ki zed be-rûy-ân hûr
Û kerd be-nâhun ez-ruheş dūr **(Psiko-anlatı)**
K'în hâl hoşest ber-ruh-ı âl
Men rû-siyehem ne-bâyedem hâl **(Monolog)**
Sürhî ki zedend ber-'izâreş
Mî-şüst zi-çeşm-i eşk-bâreş **(Psiko-anlatı)**
K'în çihre zi-hûn-ı dîde gülgün
Ân bih ki buved zi-hecr-i Mecnûn **(Monolog)**
Ân nîl ki ber-ruheş keşîdî

K'ez çeşm-i bed-kesân rehîdî **(Psiko-anlatı)**
Mî-berd zi-rûy-ı ĥod be-mi'cer **(Psiko-anlatı)**
K'in nîl be-mi'cerest der-ĥor **(Monolog)**
Ber-rûy ne-zed sefide Leylâ **(Psiko-anlatı)**
K'in rû be-siyâhî est evlâ **(Monolog)**
Z'âyîne keşîd dest-râ pes **(Psiko-anlatı)**
K'âyîne-i zânüyem merâ bes **(Monolog)**
Meşşâta nihâd dest pîşeş
Zed dest ü keşîd pîş-i ĥvîşeş **(Psiko-anlatı)**
Gûfteş ki begîr tîğ ü ber-ĥîz
İnek ser ü taşt ĥûn-ı men rîz ³³⁰ **(Monolog)** (Hâtifi 2016:B.1306-1316)”

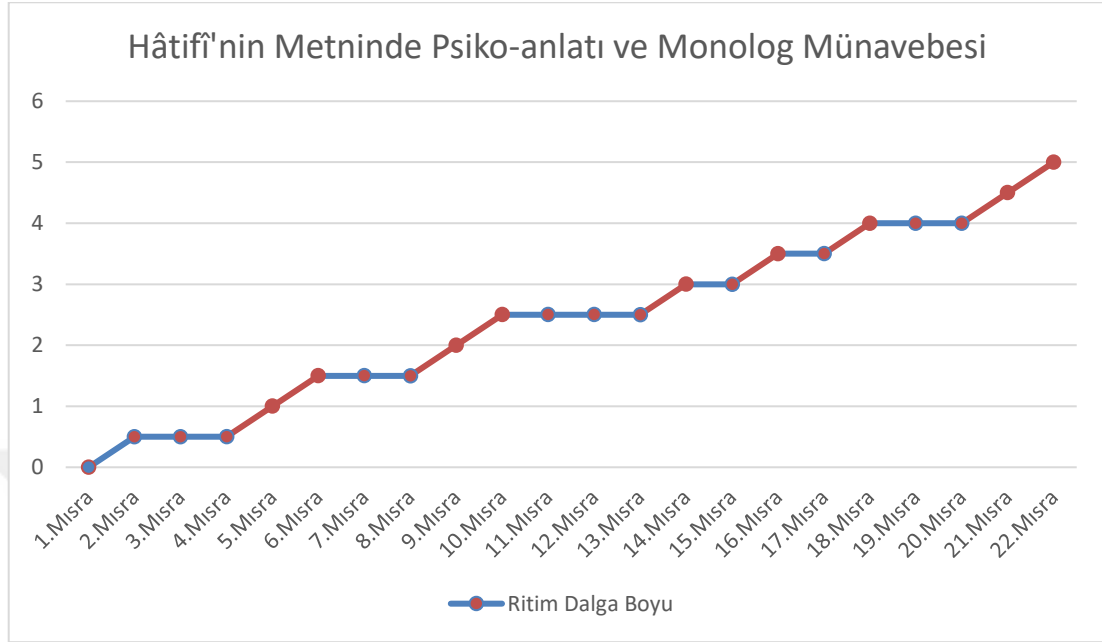
Leylâ'nın düğüne hazırlanmasının anlatıldığı bu bölümde Leylâ hem üzüntülü hem de çok kızgın bir durumdadır. Hatta annesi ile tartışmış, açıkça Mecnûn'u sevdiğini söylemiş ve İbn Selâm'ın oğlunu istemediğini belirtmiştir. Düğünden sonra da Nizâmî'deki gibi ona el sürmek isteyen damada tokat atmış ve aşağılayacak ifadeler kullanmıştır. Bunun sonucunda da İbn Selâm'ın oğlunun büyük bir kızgınlıkla Leylâ'yı boşadığı anlatılmıştır.

Tüm bu gerilimli olayların aktarılabilmesi için öyküdeki ritmin arttırılması ve okurun yaşanacak tartışmalara uygun bir şekilde hazırlanması gereklidir. Hâtifi, bu etkiyi yaratabilmek için Leylâ'nın düğüne hazırlanmasını anlatan klişeleşmiş tasvirleri kullanmıştır. Böylece tasvirler, evlilik ve sonrasında gerçekleşecek olaylar için arka fonda bir gerilim müziği işlevi görmüştür.

Ritmin ortaya çıkışı ise öykünün bu kısmında yapılan psiko-anlatı ve monolog münavebesi ile gerçekleşmiştir. Bu sebeple Leylâ'nın hazırlanmaya başladığı bölüm, ilk olarak bir beyit psiko-anlatı, bir beyit monolog münavebesi ile anlatılmıştır (1. ve 12. mısralar arası). Daha sonra 13. mısradan itibaren bir mısra psiko-anlatı, bir mısra monolog sıralaması kullanılmıştır. Söz konusu tasarruf, ritmin artmasına neden olmuştur. Aşağıdaki grafikte de 13. mısradan itibaren dalgalı hareketin sıklaştığı ve yukarı ivmenin hızlandığı görülmektedir (bknz. grafik...). Hâtifi'nin burada

³³⁰ “Gelini süsleyici Leylâ'ya dalkavuklukla yanaşıyor, düğün için onu güzelleştiriyordu. O melek gibi güzelin yüzüne çizdiği her beni Leylâ, tırnağıyla yanağından kazıyordu: ‘Bu benler, al yanakta güzeldir. Benim yüzümün karasına ben gerekmez.’ Yanağında sürdükleri bütün allıkları gözlerinden akan yaşlarla yıkıyordu: ‘Kanlı gözlerle kızıla dönen bu yüzün kızıllığının Mecnûn'un ayrılık acısından olması allıktan olmasından daha iyidir.’ Kötü kimselerin nazarından korusun diye yüzüne sürdükleri çiviti (üzerlik tohumu) alıp başörtüsüne koyuyordu: ‘Bu çivit, baş örtüsüne lâyıktır bana değil!’ Leylâ yüzüne yumurta akı da sürmedi: ‘Bu yüzün siyah olması daha iyidir.’ Daha sonra eline ayna verdiler: ‘Dizimin aynası bana yeter.’ Süsleyici elini yanına koyunca Leylâ, onun eline vurdu ve kendini çekti. Dedi ki: ‘Bir kılıç al da kaldır bana! İşte başım burada, dök kanımı!’”

oluşturduğu ritmik durumu bir grafik³³¹ üzerinden takip etmek, yapılan anlatı hamlesini daha açık hâle getirecektir.



Şekil 5.45. Hâtîfî'de psiko-anlatı-monolog münavebesi ve zamansal etki.

En son aşamada artan ritme uygun olarak gerilim içeren bir olay, Leylâ'nın annesi ile tartışması anlatılmıştır. Tartışmanın anlatılması için de 18. mısradan itibaren tekrar en baştaki ritme (bir beyit psiko anlatı bir beyit monolog) dönülmüştür.³³² Burada dalga boyunun tekrar uzaması ile aktarılacak diyalogun içeriğine uygun bir düzlem meydana getirilmiştir.

Fuzûlî'de ise bir tartışma veya gerilim anlatılmamıştır. Leylâ, düğün sırasında üzüntü içinde olsa da buna karşılık bir olay çıkarmamıştır. Hatta anne ve baba yerine sadece kocası ile kalmayı, “iki gam yerine bir gamla uğraşmak daha iyidir” ifadesi ile yorumlayıp, kaderine razı olmuştur.

“Kurtar meni atadan anadan

Bir gam yeg olur iki belâdan (Fuzûlî 1955:B.1747)”

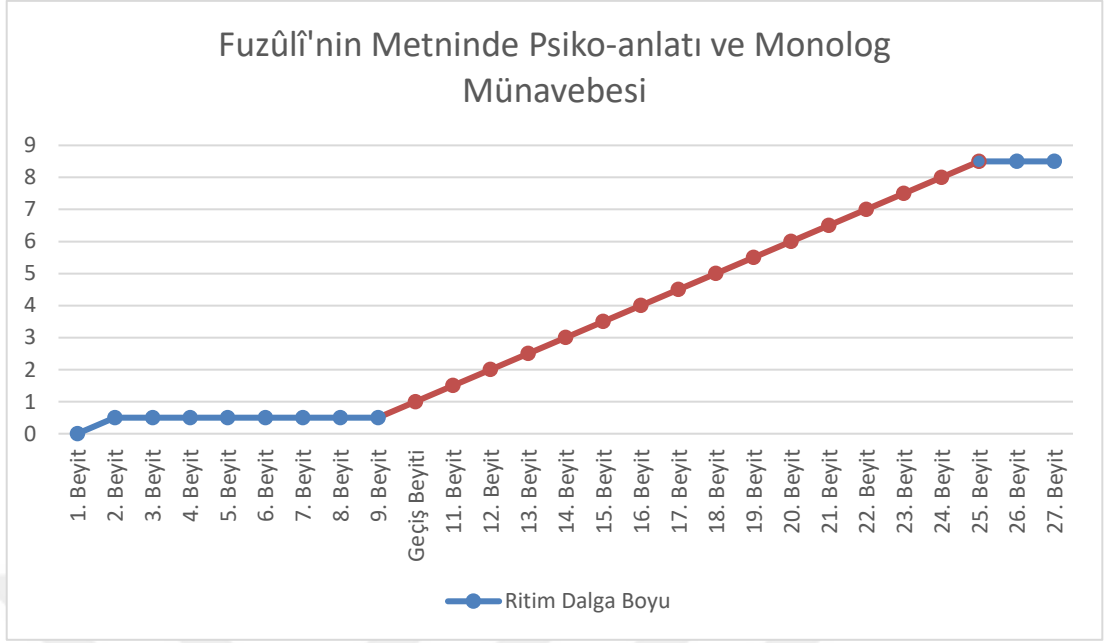
³³¹ Grafikte mavi renk ile gösterilen çizgiler, psiko-anlatı kullanılan mısraları; turuncu renk ile gösterilenler ise monolog kullanılan mısraları ifade etmektedir. Tüm mısraların 0,5 miktarında ritimsel etkiye sahip olduğu varsayılmıştır. Psiko-anlatı mısraları yatay hareket sergilerken, monologlar dikey yönde ilerleme sağlamıştır. Bu durumun tek istisnası birinci psiko-anlatı mısramdaki dikey harekettir. Çünkü anlatının ilk zamansal hareketi burada oluşturulmuştur ve anlatma eylemi burada başlamıştır. Bu nedenle sıfır noktasından çıkış için psiko-anlatının varlığı yeterlidir. Fakat monologlar devreye girdiği andan itibaren psiko-anlatı, monoloğa kıyasla ritmi yükselten değil, durağanlaştıran bir görev üstlenir.

³³² Hamdullah Hamdî, Hâtîfî'nin düzenini izlemiş ancak, bir beyit ve bir mısra düzenini değiştirerek zemin metindeki ritimsel düzeni bozmuştur. Nevâyî, düğünü detaylı işlememiştir.

Bu yorumdan sonra da Leylâ'nın içsel durumunu aktarmak için bir gazel verilmiş ve Leylâ, felekten şikâyet etmiştir. Tüm bu kabullenmişlik öncesinde ise Hâtifi'deki gibi hızlı ve ritmik bir yapı uyumsuzluk yaratacağı için Fuzûlî burada ritmi düşük tutacak şekilde sadece psiko-anlatıdan faydalanmış ve Leylâ'nın duygularını anlatıcının gözünden aktarmıştır.

“Meşşâta silerdi zülf ü hâlin
Arturmağa zîb ile cemâlin
Ol âh ü sirîşk ile dem-â-dem
Hâli güm iderdi zülfî der-hem
Eğmezdi hilâli vesmeye baş
Gözden giderürdi sürmesin yaş
Gîsûsı çekerdi şânedan ser
Bir bâr idi gerdeninde gevher
Gözüye keder virürdi âhı
Zulmât-ı haţ istemezdi mâhı
Pâ-bûsına bulmayup hınâ dest
Kılımdı neķâreni üni pest
İklîle ruhı ururdi âteş
Büy-ı hoş aña gelürdi nâ-haş
Ta'ne tikeninden itmeyüp bâk
Gül kimi kılurdi giydüğün çāk (Fuzûlî 1955:B.1723-1730)”

Hâkimiyetin tamamen anlatıcıda olduğu bu parça, Leylâ'nın içselliğini aktarma görevini üstlenmektedir ve anlatıcı burada psiko-anlatının zamanı belirsizleştirme özelliğinden faydalanmıştır. Hâtifi'den yapılan çevirilere rağmen bölümde uygulanan tasarruf bu açıdan önem arz etmektedir. Örneğin, Hamdullah Hamdî de aynı bölümde Hâtifi'deki yapıyı çevirmesine rağmen zemin metnin ritimsel tasarrufunu takip etmemiştir. Bu tercih de Hamdî'nin metnindeki ritmin düzensizleşmesine neden olmuştur. Fuzûlî'nin çeviride yaptığı ritmik dalgalanmayı durağan tutma hamlesi ise Hâtifi'deki gibi anlatılan olayın bütününe katkıda bulunan bir tercihtir. Fuzûlî'nin metnindeki psiko-anlatı ve monolog münavebesi ise aşağıdaki grafikte gösterildiği gibidir.



Şekil 5.46. Fuzûlî'de psiko-anlatı-monolog münavebesi ve zamansal etki.

Hâtifi'nin metninin ritim dalga boyu değerlendirilirken dikkat edilen kurallara (bknz. Dipnot BBBB) göre oluşturulan yukarıdaki grafikte Fuzûlî, 8,5 düzeyine ulaşabilmek için 27 beyit kullanmıştır. Hâtifi'nin mevcut ritimsel tercihleri ile aynı düzeye çıkmak için kullanması gereken beyit sayısı ise 18,7'dir. Bu durum Hâtifi'deki ritmin Fuzûlî'nin bu bölümde oluşturduğu ritimden yaklaşık olarak 1,5 kat daha hızlı olduğu olduğunu göstermektedir.

Buradaki farkın oluşmasında Fuzûlî'nin yaptığı ritim durağanlaştırma hamlesi önemli rol oynamıştır. Fuzûlî, ilk olarak birbirini takip eden psiko-anlatıları kullanmış ve Hâtifi'den alıntıladığı parçayı tamamen anlatıcının yorumları ile aktarmıştır (1. ve 9. beyitler). Burada yapılan tasvirler ve yorumlardan sonra ise bir mısraı psiko-anlatı, bir mısraı monolog olan geçiş beyti (10. beyit) [Her lahza kılurdu âh ü feryâd / Dirdi ki elünden ey felek dâd (B.1731)] eklemiş ve hemen ardından aralıksız bir monolog serisi aktarmıştır (11. ve 25. beyitler). Bu aşamada Leylâ'nın kendi kendine konuşması ile metnin ritmi "sabit" şekilde artmakta ancak bir önceki grafikte (bknz grafik...) görüldüğü gibi dalga boyu bir aşağı bir yukarı hareket etmediği için monolog, durağan bir ritim meydana getirmektedir. Hâtifi'deki zikzaklı hareketin yarattığı ivme ve gerilim burada oluşmamıştır.

Ayrıca şimdiki zamanın hikâyesi ile kullanılan geçiş beyti nedeniyle zaman belirsizleştirilmiştir. Bu tasarruf da monoloğun hızlandırıcı etkisini azaltmış ve etkiyi

lirik düzleme kaydırmıştır. Bununla birlikte aynı hamle, bölüm sonunda verilen gazelden hemen önce de yapılmıştır. Öyle ki Leylâ'nın monoloğundan sonra anlatıcı tekrar iki beyit ile sözü geri almış ve bir kez daha şimdiki zamanın hikâyesi ile oluşturulan başka bir geçiş beyitini (27. beyit) ["Devrândan idüp figân ü feryâd / Bu şî'ri ohurdı ol perî-zâd (B.1749)] kullanarak Leylâ'nın kendi kendine okuduğu gazeli aktarmıştır.

Bu tercih, ifade edilen olayı, geçmiş bir zaman diliminde sürekli hâle getirmiştir. Neticede Leylâ'nın düğüne hazırlığının anlatılmasından sonra eklenen gazelin bir monolog olarak anlatı temposunu hızlandırması beklenirken, tam aksi bir etki meydana getirmiştir. Böylece anlatıcının oluşturduğu durağan ve sabit ritim, geçiş beytinin yumuşatma hamlesi ile gazelin ritmini de önceki beyitlere yakınlaştırmış; okur, gazeldeki lirik duruma odaklanma imkânı elde etmiştir.

Fuzûlî'nin Hâtîfî'den farkı, yukarıda gösterilen anlatısal tercihlerin sonucunda oluşan durumda açıkça görülmektedir. Hâtîfî'de bir korku filmindeki gibi kriz anı öncesi kesik kesik sunulan ve kriz anından hemen önce kısa süreliğine sabitleşen gerilim müziğine benzer ritimsel bir hız oluşturulmuştur. Aynı bölüm, Fuzûlî'nin yaptığı dönüşümle birlikte ise giderek artan lirizme hizmet eder hâle gelmiştir.

Zamansal düzlem ile monolog ve psiko-anlatı münavebesi ilişkisine dair ikinci örnek ise Mecnûn'un ceylanları kurtardığı bölümdeydir. Fuzûlî'deki Mecnûn'un hayvanlarla olan monologları için en uygun karşılaştırma imkânını da Nizâmî'nin metni sunmaktadır.³³³ Fuzûlî'nin yaptığı değişiklikler hem karakterin özelliklerini gösterme ve duygu durumunu iletmede hem de ritimde farklılıklara yol açmıştır.

Nizâmî'de Mecnûn'un ceylanları kurtardığı bölümde anlatıcının ifadeleri ile açılan bölümde yapılan tasvir ve yorumlar, Mecnûn'un avcıya olan tavrını keskin ve sert biçimde gösterirken, monologda Mecnûn'un ceylan hakkındaki yorumlarında şefkatli bir söylem kullanılmış ve oluşan zıtlıkla içinde bulunulan durum belirgin hatlarla aktarılmıştır. Bölümde yer alan avcının monoloğunun ise Mecnûn'un söylediklerini öne çıkarmaktan başka bir işlevi yoktur.

³³³ Şâhidî'de de ceylan ve sevgili arasındaki ilişki ve aşk konusu ön plana çıkmıştır. Ancak Şâhidî, mağarada yılan gibi kıvrılma, karga ile sohbet gibi unsurları Nizâmî'den almıştır. Bu sebeple Fuzûlî'deki gibi bilinçli bir bölümlendirme olduğunu belirtmek mümkün değildir.

Mecnûn'un avcıya rastlaması, çölde atı ile dört nala giderken olmuştur.³³⁴ Buradaki tasvirler, karakterin avcıya yönelik monologlarındaki öfkeli içerikle de uyum içerisindedir.

“Tayyâre-i tünd-râ şitâbân
Mî-rând çü bād der-beyâbân

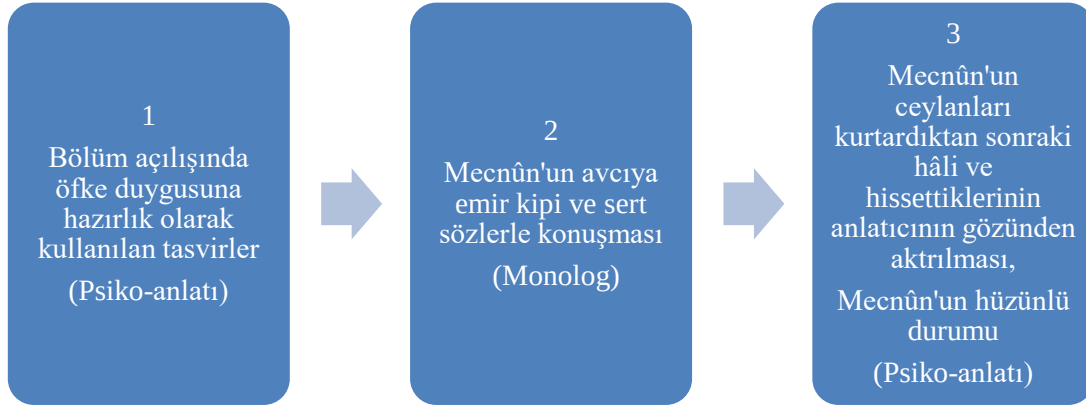
....

Mecnûn be-şefâ‘at esb-râ rând
Şayyâd süvâr dîd ü der-mând
Güftâ ki be-resm-i dâm-yârî
Mihmân-ı tûem be-dân çi dârî
Dâm ez-ser-i âhuvân cüdâ kün
În-yek dü remîde-rehâ kün
Bî-cân çi künî remîdeî-râ
Cânîst her-âferîdeî-râ
Çeşmî vü serînî inçenîn hûb
Ber-her dü nübişte gayr-i mağzûb
Ân-kes ki ne âdemîst gürg est
Âhû küşî âhu-yı büzürg est³³⁵ (Nizâmî 2013:B.1854-1866)”

Nizâmî'nin metnindeki monologların ve psiko-anlatıların empatik ve ironik etki açısından işlevleri ise aşağıdaki şekilde gibidir.

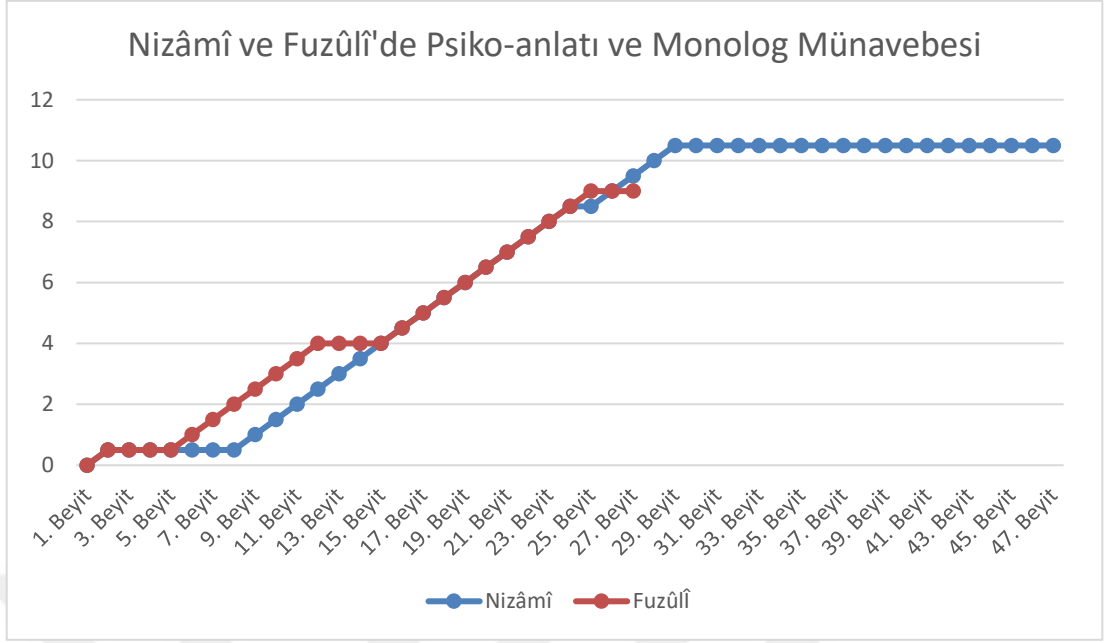
³³⁴ Hamdî, hayvanlarla olan yakınlık bölümünde Nizâmî'yi takip etmiş ve çeviriler yapmıştır.

³³⁵ “Atını dört nala koşturarak, çölde rüzgâr gibi gidiyormuş... Mecnûn, acıyıp atını sürmüş. Avcı da atlıyı görünce işini bırakmış, beklemiş. Mecnûn avcıya demiş ki: ‘Avcılık usulündendir. Misafirinin senin. Neye sahipsens artık, payımı isterim. Ceylanların başındaki bağı çöz. Bu birkaç ürkmüş hayvanı serbest bırak. Ürkmüşlerin canını neden alıyorsun? Bütün yaratılmışların canı vardır. Böyle güzel bir göz ve sağrı. İkisinde de ‘gayr-ı mağzûb’ (gazap edilmemiş) yazılmış. Ceylan öldüren kişi insan değil, kurttur. Ahu öldürmek de büyük suçtur.”



Şekil 5.47. Nizâmî'de avcı bölümündeki psiko-anlatı ve monolog münavebesi.

Anlatıcı ve karakterin konuşmalarının birbirlerini izlediği bu bölümde “1” numaralı parça, “2” numaralı parça ile uyumludur. Fakat “3” numaralı parçadaki tasvirler, ilk iki parça ile uyumsuzluk yaratmaktadır. Buradaki empatik ve ironik ilişkinin vurgulu şekilde sunulabilmesi ise münavebenin zamansal etkisi ile mümkün olmuştur. Oluşan zamansal etki ise aşağıdaki grafikte gösterilmiştir.

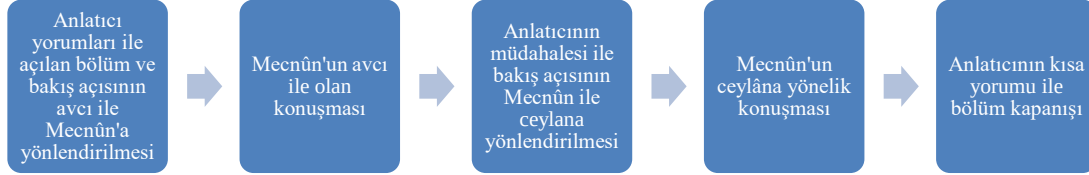


Şekil 5.48. Nizâmî ve Fuzûlî'de avcı bölümündeki psiko-anlatı ve monolog münavebesi ve zamansal etki

Grafikteki yatay düzlemler, psiko-anlatı beyitlerini; dikey düzlemler ise monolog beyitlerini göstermektedir. Nizâmî'nin metninde hem yatay hem de dikey düzlemde uzun dalga boyları oluşmuştur. Özellikle yatay düzlemdeki uzunlukların fazlalığı anlatıcının bakış açısının bölümde daha fazla kullanıldığını göstermektedir. Bu da metnin ritmini yavaşlatmıştır.

Fuzûlî'nin metninde ise yatay düzlemlerde kısa hareketlerden sonra tekrar uzun dikey düzlemler ortaya çıkmıştır. Bu durum, Fuzûlî'nin metninde monologların etkisi ile artan bir ritmi göstermektedir. Nitekim Nizâmî'nin 47 beyitte ulaştığı dalga boyuna Fuzûlî'nin metnindeki hızla 31,5 beyitte ulaşılabilir.

Fuzûlî'de monolog ve psiko anlatı arasındaki münavebenin yarattığı ritim, hareketli bir olay aktarımını beraberinde getirmektedir. Oluşan bu etki ise yukarıdaki grafikte de görüleceği üzere anlatıcının kısa süreli müdahaleleri ile bakış açısında yaptığı değişikliklerle meydana gelmiştir. Yapılan hamleler aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir.



Şekil 5.49. Fuzûlî'de avcı bölümündeki psiko-anlatı ve monolog münavebesi.

Nizâmî'deki monolog ve psiko-anlatı içerikleri ile oluşan zıtlık etkisi Fuzûlî'de kullanılmamıştır. Baştan sona uyumlu bir kullanım vardır. Olaylar tasvir edilmemiş ve daha çok hareket hâlinde aktarılmıştır. Bu durum da bakış açısının anlatıcıdan Mecnûn'a; Mecnûn'dan avcıya; avcıdan Mecnûn'a doğru yönlendirilmesi, daha sonra anlatıcının söz alması ve nihayet ceylanla yapılan monolog ile mümkün olmuştur.

Psiko-anlatı ve monologlar arasında içerik olarak uyumsuzluğun olmaması ve avcı ile olan monologtan sonra, avcının birden anlatıdan kaybolup, ceylanla sohbetin başlaması da olayların hareket halinde ilerlemesine imkân veren bir diğer teknik unsurdur. Nitekim var olan bir cismin birden görünmez olması, hareketi canlandırmayı sağlayan önemli bir anlatı tekniğidir (Scarry 2020:110). Burada da bu teknik, monolog ve psiko-anlatı münavebesi ile işletilmiştir. Böylece hem anlatılan zamanın ilerlemiş ve ritim artmış³³⁶ hem de karaktere ait özellikler ve duygu durumu aktarılabilmiştir.

³³⁶ Nizâmî, daha önce de belirtildiği üzere zamanın ilerlemesini gece ve gündüz tasvirleri ile ve psiko-anlatı yoluyla yapmıştır. Ayrıca mitolojik anlatıların sembolizminden de yararlanarak bu tasvirleri zamansal etki için kullanmıştır. Fuzûlî'de ise zamansal etki monolog ve psiko-anlatı arasındaki münavebe ile bakış açısının değişmesi sayesinde mümkün olmuştur.

5.3.5.3. Psiko-anlatı, monolog ve kademeli geçişler

Fuzûlî'nin metnini Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinden ayırıştıran bir üslup özelliği mevcuttur. “Kademeli geçiş” olarak adlandırdığımız bu özellik, monolog ve psiko-anlatı münavebesinin veya bakış açısındaki kaymaların etkilerinden yararlanılarak oluşturulmuştur. Nevâyî, Hâtîfî ve Câmî'nin metinlerinde yakın örnekleri tespit edilebilen kademeli geçiş tekniğini Fuzûlî, sıklıkla ve tutarlılıkla kullanmıştır. Bazen soyut varlıklardan somut varlıklara yönelerek, bazı durumlarda da tam tersi yönde bir yol izlenmiştir. Sonuç olarak uyguladığı bakış açısı tekniği ile monolog sahibinin iç sesi, düşünceleri ve duygusal durumlarının mevcut sahnede bulunmayan başka bir karaktere ulaştırılmasını mümkün kılmıştır.

Ayrıca münavebelerin ironik etki oluşturma işlevinden ziyade uyum etkisinden yararlanan Fuzûlî, yabancılaşmayı engellemek adına da bu yöntemden yararlanmıştır. Nitekim konuşurken hayal edilen bir karakteri zihinde oluşturmak yeteri kadar zorken, bir de bu hayalî varlığın başka bir hayalî varlığa ve orada olmayan birisine hitap etmesini takip edebilmek okur açısından zorlayıcı bir durumdur. Bu bağlamda kademeli geçişlerle oluşturulan monologlar, okurun öyküye yabancılaşma riskini azaltmakta ve asıl yönelinen kişiye yapılan konuşmayı daha anlaşılabilir ve kabul edilebilir hâle getirmektedir.

Fuzûlî'nin bu üslup özelliğini kullandığı ve diğer metinlerden ayırıştığı beş örnek³³⁷ tespit ettik. Bunlardan birincisi, Hâtîfî'nin mesnevisinin okul bölümünde bulunan ve

³³⁷ Toplam tespit ettiğimiz örnek sayısı altıdır. Ancak altıncı örneği, Nizâmî'nin Leylâ ve Mecnûn'unun metin neşrindeki problemlerden dolayı burada kullanmadık. Vâhid Destgerdî'nin sonradan eklendiğini düşündüğü için, yayınladığı metin neşrinde dipnotlarda verdiği bu bölüm Hamdî ve Fuzûlî'de de yer almaktadır. Güncel metin neşri uygulamalarına göre bir tenkitli yayın yapılana kadar bu parçaların asıl metinde yer alıp almadığı problemi, çözüm bekleyen bir sorun olarak duracaktır. Bununla birlikte Fuzûlî ve daha erken örnek olan Hamdî'de söz konusu parçaların yer alması, sonradan eklenmiş olsalar bile erken tarihlerden itibaren nüshalarda yer alabildiklerini de göstermektedir.

Bize göreyse bu bölümün ve Destgerdî'nin neşrinde dipnotlarda verilen diğer anlatıların nüshalara sonradan eklenme ihtimali ciddiyetle dikkate alınması gereken bir durumdur. Dipnotlarda verilen kısımların birçoğu anlatının bütünlüğünü bozmaktadır. Örneğin, hem yaşlı adamla buluşmaya yer verilmesi hem de Zeyd ve Zeyneb hikâyesi anlatılıp Zeyd'in aracılığının aktarılması aynı işlevde iki karakterin kullanılması anlamına gelmektedir. Bu da açıklaması zor bir durum ortaya çıkarmaktadır. Nizâmî gibi bir anlatıcıdan beklenmeyecek derecede dağınık bir düzenle hikâye parçalarının arka arkaya eklendiği görünümü yaratan bu ve benzeri tercihlerin tenkitli bir yayınla birlikte sorgulanması bu bağlamda daha da önem arz etmektedir.

Hamdî, Celîlî, Sevdâyî³³⁸ gibi Türk mesnevi yazarlarının da değişikliğe gitmeden alıntılanmayı tercih ettiği harfler klişesinin kullanıldığı monologda yer almaktadır.

Okulda âşık olma sonrası ayrılığın gerçekleşmesi anlatılırken, Hâtîfî’de Mecnûn, Leylâ’yı anmak için her gün okula gider şekilde tasvir edilmiştir. Mecnûn’un konuşması, doğrudan orada olmayan Leylâ’nın bilincine yapılmış ve daha sonra Mecnûn, harflerle kendi durumu ve üzüntüsü arasında ilişki kurarak çeşitli klişeleşmiş benzetmeler kullanmıştır. Mecnûn, kullandığı benzetmelerde harflerin doğal şekillerini almasının nedenini Leylâ’dan ayrı kalması olarak göstermiştir. Özellikle gam ve hecr kelimelerini sık sık kullanarak kendi durumu ile harflerin aktardığı özellikleri arasındaki bağı güçlendirmiştir.

Fuzûlî’de ise okula gittikten sonra Leylâ’nın gelmeyeceğini anlayıp feryat etmeye başlayan bir Mecnûn söz konusudur. Harflerle yapılan benzetmelerin yer aldığı beyitler de monoloğa çevrilerek değiştirilmiştir.

Öncelikle her yerde bulunan feleğe daha sonra, harflere, kaleme, tahtaya, muallime ve en son aşamada Leylâ’ya hitap edilmiştir.³³⁹ Yapılan kademeli geçiş, karakterin söylemini ilk olarak bulunduğu düzlemi çevreleyen feleğe, daha sonra yakınında bulunan somut nesnelere ve Leylâ gibi gerçek kişilere yöneltmiştir. İki metindeki monologlar ise aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

³³⁸ Bu yazarlar Hâtîfî’yi aynen izlemiş ve bir değişiklik yapmamışlardır. Yalnızca birkaç harf ile daha benzetme yaparak eklemeye bulunmuşlardır. Şâhidî ise Nizâmî’deki gibi sabâya hitap ederek haber iletme temasını takip etmiştir.

³³⁹ Bu teknik Nevâyî ve Câmî’de de görülmektedir. Câmî’nin metninde Mecnûn, ilk ayrılık zamanında Leylâ’nın çadırına doğru gitmiş ve doğrudan çadıra hitap ederek içinden geçenleri aktarmıştır. Daha sonra bu sözleri duyan Leylâ dışarı çıkmış ve Mecnûn’la konuşmuştur (Câmî 1958:773). Nevâyî’de ise Mecnûn, bahçede bayılıp Leylâ’dan ayrı düştükten sonra önce bülbüle hitap etmiş ve bülbül ehl-i visâl olarak görüp kendisi ile zıtlık oluşturmuştur. Daha sonra yine bayılmış ve kabilesi gelip onu alıp geri götürmüştür (Nevâyî 2011:B.1003-1016). Hemen sonraki bölümde yine başka nesnelere yönelip hitap ederek Leylâ’nın kabilesinin olduğu mekâna ilerlemiş ve önce ateşe sonra, eşikteki köpeğe seslenmiştir. Daha sonra sesini duyan Leylâ ortaya çıkmış, böylece karakter içsel durumunu lirik bir şekilde aktarabilmiştir (Nevâyî 2011:B.1075-1115).

Hâtîfî	Fuzûlî
1	1
K'ey lâle-‘izâr sîm-ğabğab Mâtemkede geşte bî-tû mekteb Tıflân ki sebak künend bünyâd ³⁴⁰ Ez-hecr-i tû ber-keşend feryâd Ez-düriyet ey nigâr-ı dil-cûy Mânde varağ-ı sebak siyeh- rûy Geşte elif ez-ğam-ı tû müyî Meyleş ne-şevêd be-hîç süyî Bî-ğonce-i ân -dehân çün mîm Dil-teng be-mânde gonce-i cîm Sîn ez-ğamet ey nigâr-ı hândân Engüş-ti elif gezed be- dendân Der-hecr-i tû hâlhâ-yı müşgîn Şüd katre-i eşk ber-ruh-ı şîn Bî-hvâb be-mânde şad ez- ğam Çeşmeş ne-resîde bî-tû ber- hem Der-hecr-i tû nûn zi-nokta be-n'hâd Dâgî ki siyâhiyeş neyüftâd ³⁴¹	Nevmîd olup itdi nâle bünyâd Didi nedür ey felek bu bî-dâd N'itdüm saña kaçd-ı cānum itdün Kağ-ı reh-i dil-sitānum itdün Kesdün taleb-i ğarazda rāhum Bildür maña ki nedür günāhum Evvel meni eyledün mükerrem Vaşl-ı şanem ile şād ü hürrem Döndün yine beyle cev idersen Ol devre naķîz devr idersen Vehm eylemedün mi ki çeküp āh Süz-ı ciger ile bir sehergāh Yanduram oda tokuz revākuñ Süzın saña bildürem firākuñ 2 Tedbîr kıl ey mu'allim -i pîr İt sihr ile ol perîni teşhîr Ancak maña şanma yetdi bu ğam Kim yetdi maña yeten saña yeten hem 3 Düş ey elif istikāmetünden

³⁴⁰ “Ki ey lâle-‘izâr u sîb ü ğabğab
Baña sensiz cehennem oldı mekteb
Yüzün levhisüz ey dildâr-ı dil-cûy
Sebak çeşmüme olmışdur siyeh-rûy
Elif başuma kaddüñsüz ‘aşâdur
Elemeler başı pâyân-ı belâdur
Belâlar başı olur üstime bâ
İki tây olur iki nokta-i tâ (Hamdullah Hamdî 1982:B.395-398)”

2 Çendî be-ümîd-i vaşl-ı dildâr Mî-reft be-mekteb ân-dil-efkâr Mi-güft be-girye âh-ı Leylî Ez-derd-i firāk vāy veylî ³⁴² 3 Bî-tû digere ne-mānd tākāt Cānem be-leb āmed ez-firāket Ey şem‘ şebî be-pürs sūzem B’nger ki çi mî-reved be-rūzem Bî-tû men-i cān-figār-ı dil-rîş Rāzı şūdeem be-mürden-i hVîş Derd ü gam ü hecr eger buved in Vāy men-i derdmend-i miskîn ³⁴³ 4 Ey cān çi buved zi-ten ber-āyî V’ey ‘ömr hoş est eger ser-āyî ‘Ömrî ki çünîn buved harāmest Mergîst ki zindegîş nāmest ³⁴⁴	Şerm eyle bu kadd ü kâmetûnden Kaddi hevesiyle dem urursen Ol getdi ‘aceb ki sen durursen Ey nûn çü nihāndur ebrû-yı yār Sen dahı nazarda durma zinhār Ey mîm çü ağzı oldı gā’ib Oldı saña hem ‘adem münāsib Olsan n’ola ey devāt dil-teng Āyîne-i hâtıruñ dutup jeng Ol turra-i müşg-būdan ayru Hicrān kara bağruñ eyelmiş su Ey hāme sirişk-bār olupsen Ser-geşte vü bî-қarār olupsen Gūyā bugün itmemiş müyesser Devrān saña dest-būs-ı dilber Ey levh hâtınuñ eyle yādın Kıl sînede naқş gam sevādın 4 Bir niçe gün ol esîr-i hicrān Mektebde gezüp kılurdı efgān Her rûz figānı ile tâ-şeb

³⁴¹ “Ey lâle yanaklı, gümüş gerdanlı. Okul, sensiz matem yerine döndü. Ders okuyan bütün çocuklar, senin ayrılığının acısı ile feryat ediyor. Ey gönlün arzuladığı sevgili! Ders tahtası senden uzak kaldığı için yüzü karadır. Elif, senin üzüntünden kılca kaldı. Hiçbir tarafa gitmeye hevesi kalmadı. Mîm gibi olan o gonca ağzının yokluğundan Cîm’in halkası gamlar içinde büküldü. Senin kederinden ey güleç güzel! Sîn, elifin parmağını dişledi. Senin ayrılık acısından Şîn’in yanağındaki misk kokulu benler, göşyaşı damlaları oldu. Sad, senin gamın yüzünden uykusuz kaldı. İki gözü sensiz kapanmadı. Senin ayrılığında Nûn, noktasını öyle bir dağladı ki siyahlılığı hiç kaybolmaz.”

³⁴² “Bir zaman sevgiliye kavuşma umuduyla o gönlü tasa dolu okula gitti. Ağlayarak Leylâ diye feryat etti. Ayrılık acısından ah ü vah etti.”

³⁴³ “Sensiz bende artık dayanacak güç kalmadı. Ayrılığının acısından canım ağzıma geldi. Ey mum gibi aydınlık olan güzel, bir gece olsun sor ki nasıl yanmaktayım. Anla artık gündüzüm niçin yok olmuştur. Sensizlikten gönlü yaralı ve ruhu incinmiş olan ben kendi ölümüne razıyım. Eğer dert, keder ve ayrılık denen şey böyle ise, vay zavallı ve dertli benim hâlime.”

5 Ey kâş ki māderem ne-zādī V'er zād eccl be-bād dādī Men lezzet-i zindegī ne-dānem Merg-i digerest her zamānem Mī-būd zi-hecr-i yār dil teng Ber-sīne-zenān zi-dest dil seng³⁴⁵ (Hâtifî 2016:B.681-710)	Ta'zīb çekerdi ehl-i mekteb Şeb hem kıluben figān ü zārı Eylerdi muḥātab ol nigārı 5 K'ey göz nūrı gönül sürürı Sensüz gözümüñ yoḥ oldı nūrı Evvel ne idi bu āşınālīg Āḥir nişe eyledün cūdālīg Evvel nişe eyledün meni mest İzhār-ı maḥabbet ile pā-best Āḥir ne içün ḥumāra şalduñ Bu miḥnet-i intizāra şalduñ Şaldun dil-i zāra nār-ı fūrkat Qıldun gözümü pūr-āb-ı ḥasret Gönlüm odı kıldı yana yana Āheng şafaḳ tek āsumāna Yaşum suyu oldı vara vara Bir baḥr ki yoḥ aña kenāre Men istemezem bu günde hem Yanumdan ilet ḥayālünü hem Olmaya düşüp ḥayālün ey meh Oda yana şuya baṭa nā-geh Ser-mest-i şarāb-ı iştiyākem Medhüş-ı taḥayyür-i firākem Qoyma ḡamuñı menümle hem-rāh Fāş eylerem anı ḥalka nā-gāh Ser-mestde iḥtiyār olmaz

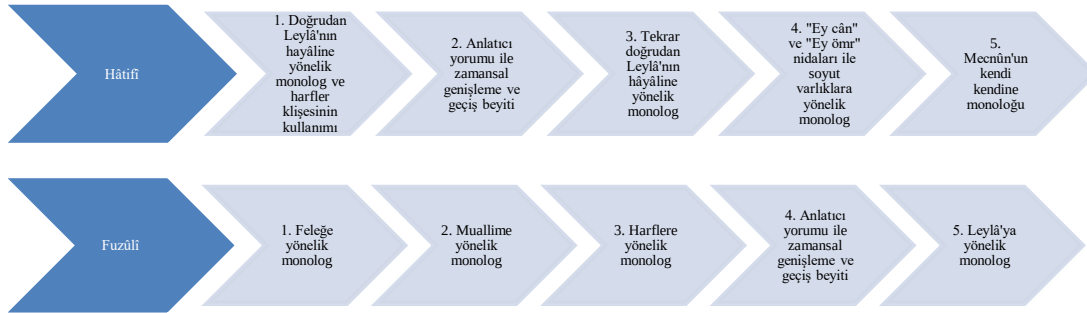
³⁴⁴ “Ey cân! Tenden çıkarsan ne olur? Ey ömür! Hoştur eğer sona erersen. Böyle yaşanan ömür haramdır. Sanki ölüme hayat denmiştir.”

³⁴⁵ “Keşke anamdan doğmasaydım. Doğduysam da eccl hemen beni zamana karıştırsaydı. Ben yaşamının lezzetini bilmiyorum. Her anım bir başka ölümdür. Gönü, sevgilinin ayrılığı ile özlem içindeydi. Elleri ile göğsünü döve döve gönü taşa dönmüştü.”

	Medhūşda i ‘tibār olmaz Cān oldı ğamuñ gelende ber- bād Teşvīş-i fenādan oldum āzād Gösterdi maña ğamuñ mezākı ‘Ayš-ı ebedī neşāt-ı bākı Ger gelse ecel menüm nem ala Cān hūd yoğdur meger ğam ala Şem ‘-i şeb-i miñnet ü belāyem Āşüfte-i cünbiş-i hevāyem Sūz-ı dil ile dökülse yaşum Tīg-i ğam ile kesilse başum Cāndan çıkarup hevā-yı ‘aşkı Terk eylemezem belā-yı ‘aşkı (Fuzûlî 1955:B.742-780)

Tablo 5.22. Hâtîfî ve Fuzûlî’de harflere hitap.

Yukarıdaki beyitlere göre Hâtîfî ve Fuzûlî’nin monolog sıralaması aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir.



Şekil 5.50. Hâtîfî ve Fuzûlî’de harflere hitap bölümünde psiko-anlatı ve monolog münavebesi

Hâtifi, monologları sıralarken bir kural gözetmemiştir. Hâtifi'deki bu yapı, bakış açısını ilk iki bölümde Mecnûn'dan Leylâ'ya, son bölümde ise Mecnûn'dan Mecnûn'a yöneltmiştir.

Fuzûlî'de ise bakış açısı sürekli bir hareket hâlinindedir. Önce feleğe, sonra öğretmene, daha sonra da harflere hitap edilmiş ve okur, Mecnûn'la birlikte her seferinde başka bir unsura yönelmiştir. Burada soyuttan somuta doğru bir sıralama bulunmaktadır. Dördüncü aşamada anlatıcının yorumları tıpkı Hâtifi'de olduğu gibi yapılan eylemlerin ve çekilen acının sürekliliğini vurgulamış, geçiş beyti ile yalnızca son bölümde doğrudan Leylâ'ya yönelik ifadeler kullanılmıştır.

Yapılan bu hamle ile konuşan karakterin orada olmayan kişiye karşı ifadeleri iletilebilir bir biçime kavuşmuştur. Ayrıca monoloğun içeriğinin vurgusu artmış ve bölümdeki lirizm olabilecek en son aşamaya ulaşmış; kademe kademe yapılan hitap ile Leylâ'ya iletilmek istenen duygular, bir cümlelerin en vurgulu bölümü gibi aktarılabilmektedir. Sonuç olarak Hâtifi'de yalnızca kendi kendine acı içinde kıvranan bir karakter anlatılırken Fuzûlî'de karakterin duyguları, oluşturulan kademeli monolog yapısı sayesinde dalgalar hâlinde asıl hedefine ulaştırılabilmektedir. Böylece okur da bu bakış açısı tercihlerini takip ederek aynı duyguları bilincinde taklit edebilme imkânı bulmuştur.

Karakter veya anlatıcının bakış açılarının sürekli hareket hâlinde olmasından faydalanılarak oluşturulan kademeli geçişe dair ikinci örnek ise, Kâbe bölümünde yer almaktadır. Fuzûlî'nin metni bu bölümde Nizâmî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'u ile yakınlaşmıştır. Fakat bölümlendirmede ve monoloğu inşa etmede ayrılmıştır.

Mecnûn, her iki metinde de Kâbe'ye yönelerek monoloğuna başlamıştır. Monologlardaki en temel farklılık ise duadaki düzen ve sıralamada bulunmaktadır. Nizâmî, belirgin bir sıralama izlememiş, birbirini takip eden yakarış cümleleri kullanmıştır.³⁴⁶ Ayrıca aşağıdaki tabloda “2” numaralı bölümde de görüleceği üzere Kâbe'nin halkasına yapıştıktan sonra doğrudan Kâbe'ye veya Tanrı'ya yönelerek mi yoksa kendi kendine mi konuştuğu açık değildir.

³⁴⁶ Şâhidî de Nizâmî'yi takip etmiştir. Hamdî'de de aynı durum söz konusudur. Ayrıca Hamdî dua için ayrı bir bölüm açmış, bölüm başında Arapça bir dua ifadesi vermiş ve klişe bir duayı Mecnûn'un ağzından aktarmıştır. Nevâyî'de Kâbe bölümünde klasik yöntem izlenmiş ve dua verilmiştir.

Fuzûlî’de ise ilk aşamada anlatıcının yorumları ile yapılan bir yönlendirme (1) bulunmaktadır. Nizâmî’de önce ağlayıp sonra güldüğü bildirilen Mecnûn (1) yerine Fuzûlî, ciğerden gelen feryat ile dua etmeye başlayan bir Mecnûn tasvir etmiştir. Daha sonra da Kâbe’ye övgü (2), Kâbe ile kendisi arasında bir benzetme (3) ve nihayet isteklerini belirtme (4) şeklinde bir sıralama izlemiştir. Duaların içeriği, Nizâmî ile Fuzûlî’de benzerlik göstermektedir.

Nizâmî	Fuzûlî
1 “Mecnûn çü hadîs-i ‘aşk şenîd Evvel begirîst pes behandîd 347 2 Mî-güft girifte hâlka der-ber K’imrûz menem çü hâlka ber der Der-hâlka-yı ‘aşk cân- fürûşem Bî-hâlka-yı ü me-bâd gûşem Güyend zi-‘aşk kün cüdâyî K’in-est tarîk-i âşinâyî Men kuvvet zi-‘aşk mî- pezîrem Ger mîred ‘aşk men be- mîrem Perverde-i ‘aşk şûd siriştem Cüz ‘aşk me-bâd ser- nüviştem Ân-dil ki buved zi-‘aşk hâlî Seyl-âb-ı gameş be-râd hâlî 348	1 “Mecnûn bulup ol maķāmdan zevķ Şaldı anı çarķa neş’ e-i şevķ Sûz ile çeküp cigerden âvâz ‘Arz itdi binâ-yı Ka’be’ye râz 2 K’ey şakfı bülend ü kadri ‘âlî Mihrâb-ı e’âzım u e’hâlî Ey kıble-i ehl-i izz ü ikbâl Ruhsâr-ı zemîne ‘anberîn hâl Ey mağz-ı vefâya kisvetüñ pûst Hem-reng-i pelâs-ı hâne-i dûst Ey gülbün-i ğonce-i ‘ibâdet Şandûk-ı cevâhir-i sa’âdet 3 Ey dâ’im olan menümle hem- derd Ammâ ne menüm kimi cihân-gerd Göğsine uran hacet kimi daş Zemzem kimi gözden aķıdan

³⁴⁷ “Mecnûn, aşk sözünü işitince önce ağladı, sonra güldü.”

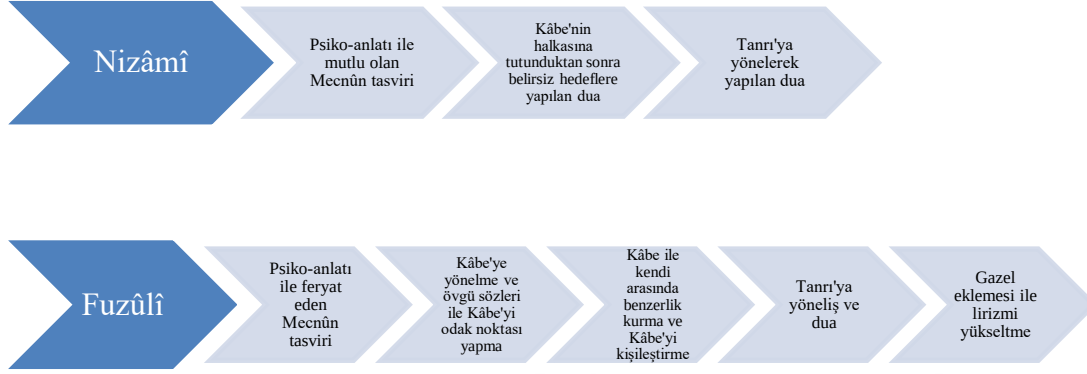
³⁴⁸ “Kabe’nin halkasına sarılıp dedi ki: Bugün kapındaki halka benim. Aşk halkasına canımı satmışım. Kulağım o aşk küpesiz olmasın. Diyorlar ki ‘aşktan ayrı kal’. Bu mudur tanıdıklığın yolu? Ben bütün yaşam kuvvetimi aşktan buluyorum. Eğer aşk ölürse ben de ölürüm. Benim tabiatım aşkla beslendi. Bu yüzden alınyazım aşk aşktan başka bir şey olmasın. Aşksız bir gönül varsa eğer, keder seli onu silip süpürsün.”

2 Yâ Rab be-ḥudâi-i ḥudâit V'ân-geh be-kemâl-i pādşâit K'ez 'aşk be-gâyetî resânem K'û māned eger çi men ne- mānem ... Yâ Rab tû merâ be-rûy-ı Leylî Her laḥza bedeh ziyâde meylî ³⁴⁹ (Nizâmî 2013:B.1180-1191)”	yaş Peyveste siyeh kılan libâsın Gönlünde nihân dutan hevâsın Billâh kimesen bu yirde 'âşık Söyle ki enîsüñem muvâfık Olmış saña 'aşk feyzi ḥâşıl Kılmış seni kıble-i ḳabâ'il 4 Yâ rab bu ḥarem-serâ ḥaḳkıyçün Bu ma'bed-i pür-şafâ ḥaḳkıyçün Kıl mende binâ-yı 'aşkı dâ'im Mānend-i esâs-ı Kābe ḳā'im Şal göñlüme derd-i 'aşkdan ḡam Her laḥza vü her zamân ü her dem 'Aşk içre müdām şevḳüm artur Şevḳ ile hemîşe zevḳum artur ... Artur maña zevḳ ü şevḳ-i Leylî Dâ'im maña anda kıl tecellî (Fuzûlî 1955:B.1101-1118)”

Tablo 5.23. Nizâmî ve Fuzûlî'de Kâbe bölümünde psiko-anlatı ve monolog münavebesi

İki metnin psiko-anlatı ve monolog münavebesi ile monologlardaki tasarrufları ise aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir.

³⁴⁹ “Yâ Rab! Tanrılığının ve ululuğunun kemâli aşkına! Ben aşkta öyle bir mertebeye erişeyim ki ben ölsem dahi o yaşasın... Yâ Rabb! Leylâ'nın yüzü suyu hürmetine her an benim ona olan meylimi arttır.”



Şekil 5.51. Nizâmî ve Fuzûlî'de Kâbe bölümünde psiko-anlatı ve monolog münavebesi

Fuzûlî, bu bölümde de kademeli geçişi kullanmıştır. İlk olarak “âvâz çekme” ifadesi ile Kâbe’ye yönelmiş ve ona hitap eden Mecnûn’u anlatmış, bu tasvirin canlandırılmasını sağlamıştır. Daha sonra da Kâbe’ye yönelik ifadelere yer vererek karakterin içsel durumunu yoğun bir lirizm içinde sunmuş ve en son aşamada tanrıya hitap eden bir monolog aktarmıştır.

İlk örneğin (bkzn. Okul bölümü) aksine bu kez somut bir nesneden soyut bir varlığa yönelik kademeli geçiş ile monolog oluşturulmuştur. Ayrıca duaların içeriklerinde benzerlik olsa da bölümlendirmede yapılan farklılık, anlatıdaki lirizmin boyutundaki ayrışmaya işaret etmektedir. Nitekim Fûzûlî de Nizâmî gibi aşkın artması konusunda dualara yer vermiştir. Bununla birlikte Mecnûn’un beladan korkmadan dua etmesi, anlatıcı tarafından hayretle karşılanmıştır. Bu yorum, karakterle anlatıcı arasındaki mesafeleşmeyi arttırmıştır.

“Tuğyân-ı belâdan itmeyüp fikr

Bu şi‘r idi her dem itdüği zıkr (Fuzûlî 1955:B.1122)”

Anlatıcının yaptığı yorumun karakterin hisleri ile yarattığı zıtlık, hem duadaki isteklerin duygusal aktarımını kolaylaştırmakta hem de yorumdan sonra Mecnûn’un sürekli kendi kendine söylediği ifade edilen gazeli bir çerçeve içine almaktadır. Bakış açısının kademeli olarak geçişi ise son aşamada aktarılan gazeli olayın zirve

noktası hâline getirmiştir. Tüm bu tercihler, Mecnûn'un duygularının Nizâmî'deki örneğin aksine en uç noktaya çekilmesini mümkün kılmıştır. Böylece gazelde kullanılan tema vurgulu bir tonda iletilebilmiştir.

Fuzûlî'nin gazel kullanımı,³⁵⁰ Kâbe bölümünü yalnızca tek bir temaya odaklamıştır. Anlatıcının seçtiği odak noktası ise aşkın getirdiği coşkunluk nedeniyle âşığın yaşadığı kriz anıdır. Robert Dankoff'un (1984) Türk şairlerin gazel kullanımında tespit ettiği, "bir eğilim olarak kriz anlarında gazel ekleme" durumuna da bir örnek olacak bu bölüm, (s.20) Nizâmî'nin eserinden ayrışan bir yön olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca Dankoff, gazel söylenen bölümlerde okurun, bir nefes aldığını ve dinlenip öyküyü daha iyi kavramak için zaman kazandığını vurgularken, Fuzûlî'de bu duruma neden olan tercihlerin okuru rahatsız etmeden yapıldığına ve akış bozulmadan ritmik yapının inşa edildiğine dikkat çekmiştir (Dankoff 1984:20).

Bir monolog olarak değerlendirilebilecek gazellerin lirizm yaratmada ve öykünün zamansal ritminde etkili olduğu bir gerçektir. Kahramanın ağzından dolayimsız aktarılan sözler kriz anlarında uygulandıklarında genellikle ritmi arttırmakta ve olaydaki duygusal durumları belirgin bir çerçeve içinde sunmaktadır. Yukarıdaki gazelin bu etkisinin ortaya çıkması da Fuzûlî'nin monolog kullanımındaki kademeli geçiş tekniği ile mümkün olmuştur.

Nizâmî ise bölümdeki duygusal durumu iletmek için gazel kullanmak yerine dua esnasında iki kez "Yâ Rab" nidâsı ile dönüşler yapmış ve kriz anını zirveye çıkarmadan anlatıya devam etmeyi tercih etmiştir. Nitekim Mecnûn'un duasından sonra, anlatıcı devreye girmiş ve anlatı temposu yavaşlatılmış, sonra kısa bir monolog (babasının durumu akrabalarına anlatması) ile bölüm sonlandırılmıştır.

Kademeli geçişin kullanıldığı üçüncü örnek, yaşlı kadının Mecnûn'u zincire vurmasının anlatıldığı bölümde karşımıza çıkmaktadır. Fuzûlî, monologlarda içerik olarak Nizâmî'yi yakından takip etmiş³⁵¹ ve Nizâmî'nin girişteki psiko-anlatısını özetleyerek içeriği iki beyitte aktarmayı tercih etmiştir.

³⁵⁰ Mecnûn bu bölümde "Yâ rab belâ-yı 'aşk ile kıl âşinâ meni / Bir dem belâ-yı 'aşkdan itme cüdâ meni" matlaı ile başlayan gazeli okumuştur.

³⁵¹ Aynı bölüm Şâhidî'de de işlenmiştir. Fuzûlî'nin doğrudan Nizâmî'yi izlediği açıkça tespit edilebilmektedir. Çeviriler ve kullanılan kelimeler Nizâmî'den alınmış ve anlatı tekniği değiştirilmiştir.

Nizâmî	Fuzûlî
1 “Çün nûr-ı çerâğ-ı âsmân gerd Ez-perde-i şubh ser-be-der kerd Der-her nazârî şikûft bâgî Şüd her başarî çü şeb-çerâgî 352 2 Mecnûn çü perende-zâğ cüyân Pervâne-sıfat çerâğ-cüyân Ez-râh-i rahîl hâr ber-dâşt Hencâr-ı diyâr-ı yâr ber-dâşt 353 3 Çün bûy-ı demen şenîd b’nşest Yek lahza nihâd ber-ciger dest Bâz ez-nefeseş ber-âmed âvâz Çün mürde ki cân be-der- resed bâz 354 4 Şüd pîr-zenî zi-dûr peydâ Bâ-û şahşî be-şekl-i şeydâ Ser-tâ-quademeş keşîde der- bend V’ân şahş be-bend-geşte hursend 355 356 (Nizâmî 2013:B.1997-1998)”	“Bir gün seher ol mücâvir-i deşt Eylerdi gürûh-ı vahş ile geşt Bir pîr-i hazîn görindi nâ-gâh Zencîrlü bir eşîri hem-râh (Fuzûlî / B.1602-1603) ... Ol silsileye olup hem-âvâz Aglardı ki ey menümle hem- râz Sen genc-i belâya ejdehâsen Ser-rişte-i miḥnet ü belâsen Şerḥ-i ğama var miñ dehânuñ Deprendükçe çıḥar fiğânuñ Başdan ayaga delük delük ten Göñlündeki râzuñ itdi rûşen Ey muntazır-ı nezâre –i yâr Nezzâre-i yâra miñ gözüñ var (Fuzûlî 1955:B.1624-1628)”

Tablo 5.24. Nizâmî ve Fuzûlî’de Mecnûn’un zincire vurulması.

Nizâmî’de sabah tasviri ile yapılan başlangıç (1) ve Mecnûn’un çölde koşuşturarak dolaşmasının anlatılması (2), karakterin ruh hâlini göstermek için kullanılmıştır. Daha sonra, hareket hâlindeki karakter bir noktada durmuş, sevgilinin kokusunu alınca elini kalbine koymuş ve derin bir ah çekerek beklemiştir (3). Karakterin

³⁵² “Gökyüzünün mumunun ışığı görününce ve sabah perdesinden başını dışarı çıkarınca, her bakışta bir bahçe açıldı ve her göz bir şebçerağ gibi parladı.”

³⁵³ “Mecnûn da uçan karga gibi koşuşturmaya, ışığını arayan pervane gibi dolaşmaya başladı. Göç yolundan dikenleri kaldırıyor, sevgilisinin diyarının yolunda ilerliyordu.”

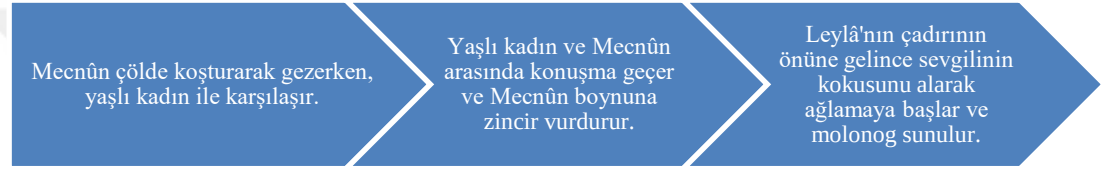
³⁵⁴ “Çöl kokusunu alında durdu ve bir an bekleyip elini kalbine koydu. Sonra yine hırıltılı sesler çıkardı. Tıpkı can veren ölümler gibiydi.”

³⁵⁵ “Bir yaşlı kadın, yanında çılgın görünümlü birisiyle beraber uzaktan belirdi. Adam, baştan ayağa zincire vurulmuştu ve zincirlenmekten memnundu.”

³⁵⁶ Hamdullah Hamdî, eserinde aynı olayı anlatan bölümü Nizâmî’den çevirmiştir.

eylemlerinin sırayla aktarılması yoluyla okura çeşitli talimatlar verilmiştir. Bu sayede de okur, verilen tüm talimatları zihninde canlandırmış, tek bir noktada sabit kalan Mecnûn'un açısından onun karşısından gelen yaşlı kadını görmeye hazır hâle gelmiştir.

Tabloda numaralandırılarak gösterilen üç parçadan hemen sonra ise yaşlı kadının gelişini anlatan beyte yer verilmiştir (4). Böylece Mecnûn'un mekânsal düzleminden ama anlatıcının bakış açısıyla olayları gören okur, yaşlı kadının Mecnûn'a doğru yönelmesiyle gelişen olayları daha yakından takip etmeye başlamıştır. Bölüm, olay odaklı oluşturulmuştur. Nizâmî'de bölümün işleniş sıralaması ise aşağıdaki gibidir.

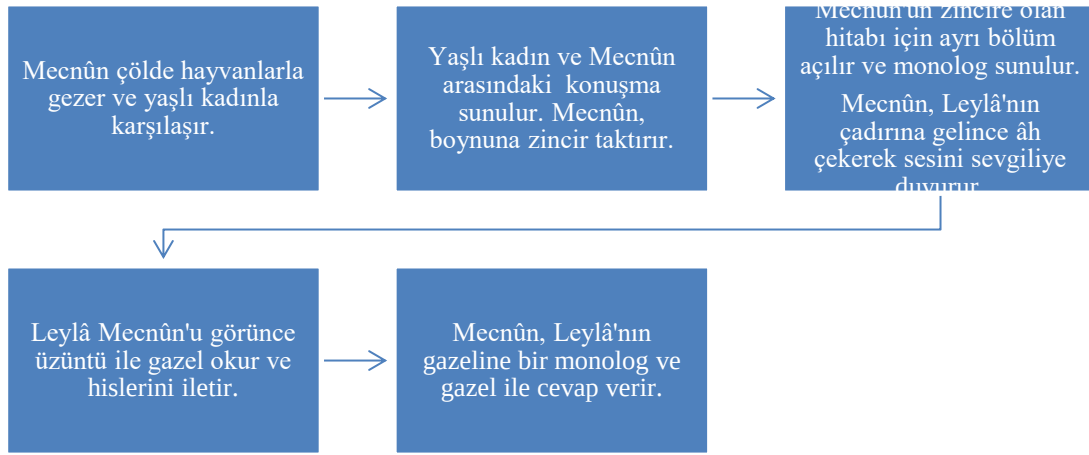


Şekil 5.52. Nizâmî'de Mecnûn'un zincire vurulması ve monolog sunumu.

Fuzûlî'de ise aynı ruh hâli zincire hitap monoloğu ile aktarılmaya çalışılmıştır³⁵⁷ ve bu monolog Fuzûlî'nin metninde bulunan Leylâ ile karşılıklı konuşma bölümüne geçiş için kullanılan bir araç görevi görmüştür.

Fuzûlî'nin eklemesi, bir kademeli geçiş uygulamasıdır. Fuzûlî, yukarıdaki iki örnekte olduğu gibi bakış açısını önce bir nesneye (zincir) yönlendirmiş, daha sonra asıl odak noktasına (Leylâ) yöneltmiştir. Ayrıca Nizâmî'de yalnızca Mecnûn konuşurken Fuzûlî'de önce Leylâ monoloğa başlamış, daha sonra Mecnûn, sevgilisine cevap vermiştir. Nizâmî'de olmayan bu bölümün başlığı da monoloğun iletmek istediği temanın özeti mahiyetindedir: “Bu Mecnûn'un zencîre şerh-i gamıdur ve Beyân-ı silsile-i elemidür”. Fuzûlî'deki olay sıralaması ve bölümlendirme ise aşağıdaki gibidir.

³⁵⁷ Fuzûlî, bölümde olayın ilerlemesine yönelik bir çaba içinde olmamıştır. Asıl olarak karakterlerin yaşadığı acı ve duyguları anlatmayı amaçlamıştır. Nizâmî'de anlatılan, sabah vakti Mecnûn'un çölde yürümesi, elini kalbine koyması gibi eylemlerin anlatılmaması da bu durumu teyit etmektedir. Fuzûlî, okura eylemleri anlamasına yönelik talimatlar değil, anlatılmak istenen duyguları hissetmesine yönelik talimatlar vermiştir.



Şekil 5.53. Fuzûlî'de Mecnûn'un zincire vurulması ve monolog sunumu.

Fuzûlî'de zincire yapılan hitap, doğrudan psiko-anlatıdan monoloğa evrilen bir geçişin yarattığı yabancılaşmanın önüne geçmektedir. Öyle ki Mecnûn, zincire yönelik ifadelerinde kendi durumu ile zincirin özellikleri arasında benzerlik kurmuştur. Somut bir nesne olan zincirin kişileştirilerek soyutlaştırılmasının meydana getirdiği geçişkenlik etkisi ile de anlatıcı aradan çekildikten sonra, karakterlerin iletilmesi zor olan duygusal ve lirik içeriğe sahip konuşmaları, yadırgatıcı bir etki olmadan aktarılabilmektedir.

Sonuç olarak bu bölümden yararlanılan başka metinler olmasına rağmen, Nizâmî'yi en çok takip eden, ondan çeviriler ³⁵⁸ de yapan Fuzûlî'dir. Ancak kendi üslup özelliği

³⁵⁸ Fuzûlî'deki yaşlı kadın ve Mecnûn arasındaki konuşma da Nizâmî'den çevrilmiştir:

Nizâmî	Fuzûlî
“Bî-nîm ki ez-ân miyân çi ber-hâst Dü-nîme künîm râstâ râst Nîmî men ü nîmî ü sitâned Gerdî be-miyâne der-ne-mâned (Nizâmî 2013:B.2008-2010)” (Bu arada ne topladığımıza bakıyoruz ve onu aramızda adaletli şekilde ikiye bölüyoruz. Yarısını ben alıyorum diğer yarısı onda kalıyor. Aramızda bir sorun da çıkmıyor.)	“Her ne kazanur gezende ev ev Takşîm iderüz arada cev cev Kısmetde hem itmişüz kararî Men yarıyem ü bu şahş yarı (Fuzûlî 1955:B.1614-1615)”

Yapılan çeviride kafiyelerde ikilemeler kullanılması (râstâ rast /cev cev), mısraların bağlaçla bölünmesi (nîmî men ü nîmî ü / men yarıyem ü bu şahş yarı) bölümde üslubun da takip edildiğini göstermektedir. Anlamca takip edilen diğer beyitler ise aşağıdaki gibidir.

Mecnûn'un sesini duyan Leylâ, dışarı çıkarak “dîdâr” göstermiş ve üzüntü ile bir gazel okumuştur.

“Dîdâr ile ol şeh-i leâfâf

Mihmânına eyledi ziyâfet

Râz-ı dil-i zârın itdi ifşâ

Bu şi'r-i bedîhi kıldı inşâ (Fuzûlî 1955:B.1641-1642)”

Nizâmî bu bölümde Leylâ'nın tepkisi hakkında bir bilgi vermemiş yalnızca, Mecnûn'un konuşmasını aktarmıştır. Fuzûlî, Mecnûn'un monoloğunda içerik olarak Nizâmî'yi takip etse de monoloğu Leylâ'nın gazelinden hemen sonra vermiş ve metinde sürekli yaptığı gibi iki aşkın karşılıklı duyguları

olan kademeli geçiş ile buradaki monologların işlevlerini farklılaştırmış ve bölümü tam anlamıyla yeniden yazmıştır.

Kademeli geçişin dördüncü örneği ise Leylâ'nın ölümünün anlatıldığı bölümdür. Tüm metinlerde sonbahar tasviri ve Leylâ'nın ölümünün anlatılması klişesi ortaklık göstermektedir. Bu bölümlerde sonbahar tasviri ile Leylâ'nın ölümü anlatılmış ve annesine vasiyeti olduğu belirtilerek Leylâ'nın son sözleri okura iletilmiştir.

Fuzûlî de sonbaharın gelişı ve ölüm arasındaki klişeleşmiş bağlantıyı devam ettirmiştir. Bununla birlikte Leylâ'nın annesine yönelik hitabından önce Leylâ'nın bahçeye ve Tanrı'ya yönelik monologlarını ekleyerek kendi kademeli geçiş tekniğinden yararlanmıştır. Karakterin düşüncelerinin ve duygu durumunun aktarılmasına yönelik bu hamleler, bölümde anlatılmak istenenlerin vurgusunu arttırmaktadır. Fuzûlî'nin eklediği monologlar aşığıdaki gibidir.

“Süz-ı ciger ile yana yana
Şerh itdi ğamını **bostāna**
K'ey bāğ nedür bu āh-ı serdüñ
Men hasteye zāhir eyle derdüñ
Men dahı senüñ gibi nizārem
Bir gülden ırağ zerd ü zārem

üzerinden hareket etmiştir. Bu kullanım olay aktarımından çok aşk hâlindeki durumların ve ruh hallerinin aktarılmaya çalışıldığına önemli bir örnektir. Fuzûlî, bu karşılıklı gazellerden sonra bir de Mecnûn'un körlük bahanesi ile Leylâ'yı görmeye gitmesini anlatırken, Nizâmî'nin İbn Selâm'ın istemesi bahsine geçmesi de aradaki farkı gösteren bir diğerk delil olarak sunulabilir. Mecnûn'un monoloğunda Nizâmî'den kullandığı beyitler ise aşığıdaki gibidir:

“İyneker ser ü pây her dü der-bend

Geşten be-‘ukûbet-i tû hursend

Ger z’ân ki nümûdeem günāhî

Ma‘zûr neyem be-hîç rāhî

Men hükm-keş ü tû hükm-rānî

Te’ dîb künem çünān ki dānî (Nizâmî 2013:B.2026-2028)”

(İşte başım ve ayağım! İkisi de bağılı. Vereceğın cezaya da razıyım. Eğer bir günah işlediysen hiçbir şekilde mazur değılim. Ben hükme boyun eğen, sen hüküm veren. Nasıl istersen öyle ver cezamı.)

“Men beyle niçün zebûn u hārem

Ha geldüm eger günēh-kārem

Çökdüm yire gerdenümde zencîr

Bismillāh eger olursa ta‘zîr

Fermān senden kabûl menden

Olma güzelüm melûl menden (Fuzûlî 1955:B.1660-1662)”

Leylâ'nın hükmüne tabi olduğunu belirten beyitleri kullanan Fuzûlî, Nizâmî'yi izlemiştir. Bununla birlikte Nizâmî'de Mecnûn'un monoloğu daha uzun sürmekte, anlatılan zamanının da uzamasına neden olmaktadır. Mecnûn, Nevfel'le Leylâ'nın kabilesi arasında yapılan savaşı neden olmasından dolayı Leylâ'nın kendisine kızmamasını ve affetmesini istemektedir. Fuzûlî, bu nedenleri metnine almamış yalnızca aşğın gamı, sevgilinin onu görmezden gelmesi (tegâfûl) gibi konulara değinmiş, aşk temasından çıkınamaya çalışmıştır. Nizâmî'nin ise yine öykünün Arap anlatılarındaki bilgilerine dayanan verileri kullandığı ve anlatısında olayların nedenleri gösterebilmek için bu bilgileri organize ettiği anlaşılmaktadır.

Ne devlet-i kurbine kabûlüm
Ne ravza-i kûyına vüşûlüm

...

Arturdu gam ağladuğça derdin
Giryân göge dutdı rüy-ı zerdin (Fuzûlî 1955:B.2839-2845)”

Önce bahçeye hitap eden Leylâ, burada yaşadığı üzüntüyü dile getirdikten sonra yüzünü göge dönerek tanrıya dua etmeye başlar.

“**Ma‘būdına** arza kıldı rāzın

Bildürdi gönüldeki niyāzın

K‘ey hâkim-i arşa-i kıyâmet

Şulţân-ı serîr-i istidâmet

Nevmîdliĝ âteşine yandum

Billâh bu vücûddan uşandum

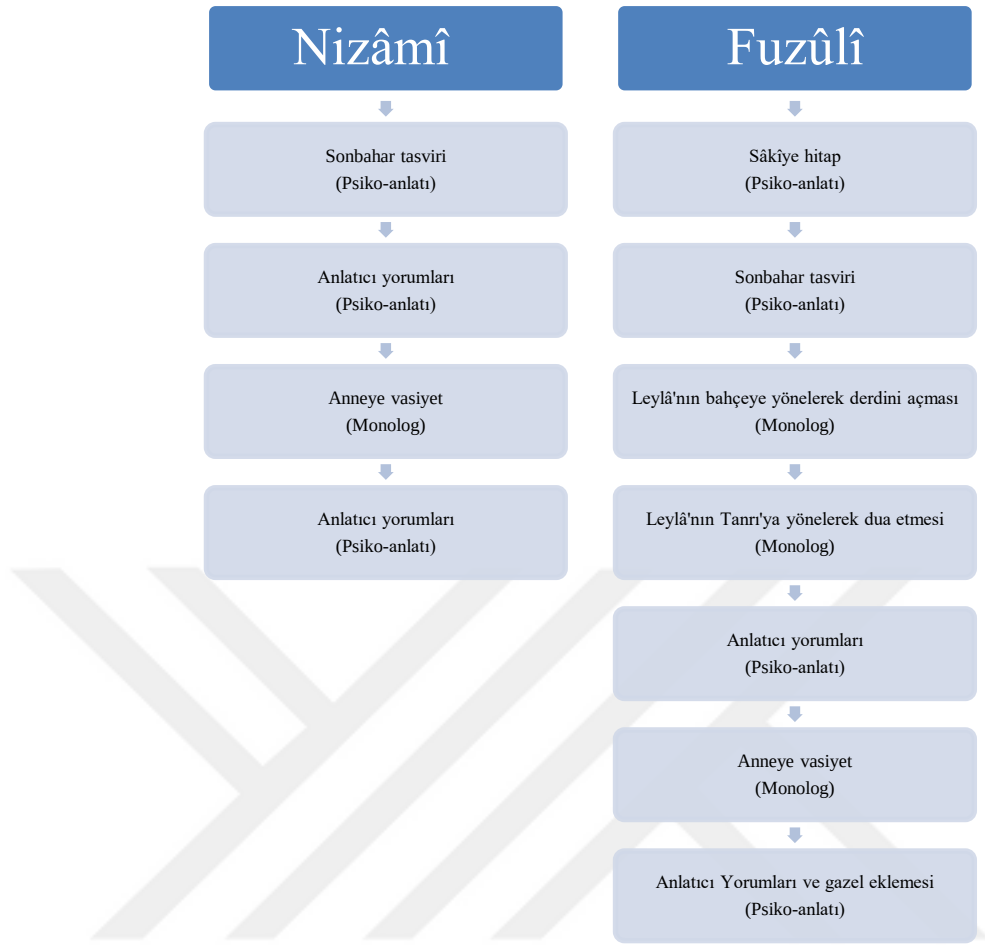
....

Yâ Rab meni it fenâyâ mülhak

Kim rāh-ı fenâ imiş reh-i Hâk (Fuzûlî 1955:B.2846-2854)”

Tanrı’ya yapılan yakarıştan sonra tekrar anlatıcı devreye girmiş ve Leylâ’nın hastalanmasını, hastalığın son aşamasında da annesine söylediklerini aktarmıştır.³⁵⁹ Nizâmî ve diğerlerinde tek seferde verilen monolog, Fuzûlî’de üç aşamada yapılmıştır ve öncesindeki sâkîye hitap ve sonbahar tasviri ile de anlatıcının bakış açısı da kullanılarak olayların lirizm düzeyi yükseltilmiştir. Leylâ’nın yaşadığı iç sıkıntısı, üzüntü, ümitsizlik, yok olma isteği gibi duygular arka arkaya sıralanmak yerine farklı yerlere yöneldiği belirtilen karakterin hareketli hâli ile iletilmiştir. Böylece bakış açısında yapılan değişikliklerle her duygu ayrı bir çerçeve içinde sunulabilmiştir. Ayrıca anlatı tekniğindeki tasarruf sayesinde ölüme doğru giden bir insanın yavaş yavaş yaşadığı çöküntü ve üzüntü de kademeli olarak anlatılmış olmaktadır. Fuzûlî’deki bu farklılık, Nizâmî’deki bölümle yapılan karşılaştırmada daha açık hâle gelecektir:

³⁵⁹ Nevâyî’de Mecnûn’un anne ve babasının ölümünden kendisini sorumlu tutan Leylâ üzüntü ile feleğe sitemlerde bulunur ve vücudu çok zayıflayıp hastalanır. Daha sonra yapılan sonbahar tasviri ile de ölümü aktarılmıştır. Fuzûlî’nin kademeli geçişine benzer bir yapılanma Nevâyî’de de görülebilmektedir. Ancak bölümdeki çeviriler çeşitli metinlere yayılmış durumdadır ve Fuzûlî’de Leylâ, feleğe şikâyetle bulunmak yerine vazgeçmiş bir hâlde Tanrı’ya ölmek için dua etmektedir.



Şekil 5.54. Nizâmî ve Fuzûlî’de sonbahar tasviri bölümünde psiko-anlatı ve monolog münavebesi

Nizâmî’nin metninde İbn Selâm’ın ölümünden hemen sonra sonbahar tasviri yapılmış ve aktarılan monolog zamansal açıklığa izin vermemiştir. Burada ani ve bir anda gelen bir ölümden bahsedilmektedir.³⁶⁰

“Leylî zi-serîr-i ser-bülendî

Üftâd be-çâh-ı derdmendî

Şüd çeşm-zede bahâr-ı bâğes

Zed bād tepânçe ber-çerâğes³⁶¹ (Nizâmî 2013:B.3440-3441)”

³⁶⁰ Dihlevî’de de ölümün gelişine ani bir geçiş yapılmıştır.

“Nâ-geh be-çünîn şükûfe-rîzî

Üftâd gülî be-rasthîzî

Leylî ki bahâr-ı ‘âlemî bûd

Z’ü çeşme-i zindeğî nemî-bûd

Âteş-zede geşt nev-bahâreş

V’ez âb be-reft çeşmesâreş (Dihlevî 1978:239)”

(Birden böylesi bir çiçek dökümünde bir gül, kıyametin içine düşmüştü. Leylâ idi âlemin baharı ama artık ondaki hayat pınarı yoktu. İlkbaharı (gençliği) hisma uğradı. Göz pınarlarında artık yaş kalmadı)
Not: Nevbahâr, ilkbahar anlamının yanında Belh şehrindeki bir ateşkedenin de adıdır (Ferheng-i Mu’in).

Nizâmî'nin yaptığı benzetmeler de ölümün birden gelişine işaret etmektedir.³⁶² Muma vurulan fiske ve birden mumun ateşinin sönmesi bu durumu ifade etmek için kullanılmıştır. Ayrıca Fuzûlî'nin bu bölümde monologları üç kez kullanması, karakterin yaşadığı iç dönüşümü aktarmayı ve bunun zamanla oluştuğunu vurgulamayı istediğini göstermektedir. Bu nedenle Fuzûlî'de yer alan Leylâ'nın annesi ile olan konuşması bölümü, Nizâmî'deki örneği ile benzer bir içeriğe sahip olmasına rağmen, bölümdeki bağlamdan dolayı zemin metinden farklılaşmış olarak değerlendirilmelidir.³⁶³

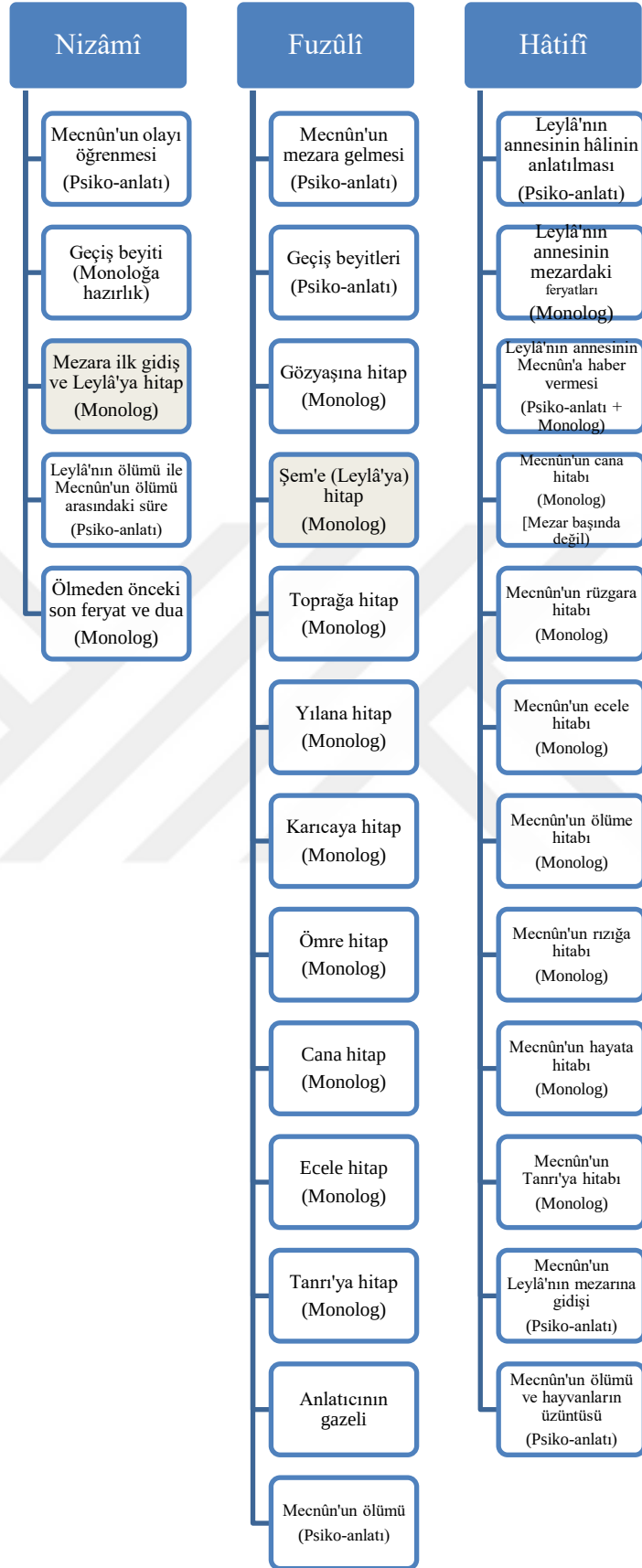
Beşinci kademeli geçiş örneği, Mecnûn'un Leylâ'nın mezarının başındaki feryatlarında bulunmaktadır. Fuzûlî'nin metnin bu bölümde diğer metinlerden ayrıştığı yönler ise Nizâmî ve Hâtifi ile yapılacak karşılaştırma sonucunda ortaya çıkmaktadır. Nitekim Nizâmî de monoloğa geçiş için Fuzûlî gibi bir anlatı tekniğinden faydalanmıştır. Ayrıca Hâtifi'nin aynı bölümdeki bakış açısı tasarruflarının bir kısmı Fuzûlî tarafından dönüştürülmüştür. Üç metnin monolog kullanımları aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir.

³⁶¹ “Leylâ gurur tahtından hastalık kuyusuna düşmüştü. Bahçesinin baharına nazar değmiş. Mumunun ateşine rüzgâr (zaman) fiske vurmuş.”

³⁶² Câmî'de Leylâ, Mecnûn'un ondan önce ölmesi nedeni ile hastalanmaktadır. Câmî, bu aşamada monologlardan yararlanmamış, hastalığı psiko-anlatı ile anlatmış ve son aşamada yine sonbahar tasviri yaparak annesine vasiyetini aktarmıştır. Ölüm, ani değil yavaş yavaş gelen bir durum olarak belirtilmiştir. Ancak monolog ve psiko-anlatı münavebesi ile değil sadece psiko-anlatı yapılmış ve zamansal yavaşlama bu şekilde sağlanmıştır.

Hamdî ise ölümden önce iki aşığı son kez buluşturmuş ve –şart-ı ismet- koşulu ile işret ettiklerini anlatmıştır. Burada Mecnûn'un sessiz kalması, Leylâ'nın buna içerlemesi ve âşık olanın dilsiz olması gerektiği önermesinin verilmesi diğer metinlerden ayrışan bir yön olarak dikkati çekmektedir. Bununla birlikte sonbahar bölümünde Nizâmî'nin metnini izlediği ve çeviriler yaptığı tespit edilebilmektedir.

³⁶³ Psiko-anlatı bölümünde monologlardan önce yer alan anlatıcı yorumlarının monolog ve psiko-anlatı münavebesinde yarattığı farklılıklara değinildiği için burada tekrara düşmemek adına yer verilmemiştir. Yalnızca bölümlendirme ve anlatısal düzlemdeki ayrışmalar ve monologların bu düzlemlerdeki işlevleri söz konusu edilmiştir.



Şekil 5.55. Nizâmî, Hâtîfî ve Fuzûlî'de Mecnûn'un Leylâ'nın mezarındaki feryatları ve psiko-anlatı-monolog münavebesi

Nizâmî’de Leylâ’nın ölümünü öğrenen Mecnûn, onun mezarının başına gitmiş ve konuşmaya başlamadan önce üzüntüden kanlı göz yaşları dökmüştür.³⁶⁴ Dökülen gözyaşlarının ise mezardaki lâleler olduğu ifade edilmiştir. Yapılan bu benzetme biraz sonra yapılacak monoloğun yöneldiği kişi ile söylenen sözlerin arasındaki bağı güçlendirmektedir. Nitekim monologda ölü bir kimseye yapılan hitap ve sorulan sorular her ne kadar duygu durumunu aktarma amacı taşısa da doğrudan verildiğinde ve anlatıcının müdahalesi olmadığında yadırgatıcı olacaktır.

“Ez-bes ki sirişk-i lālegûn rîht
Lāle zi-giyāh-ı gūreş engîht
Hûn-âb-ı ciger çü şem‘ pālūd
B’egşād zebān-ı âteş-ālūd
V’āngeh be-dahme ser-fürū kerd
Mî-güft ü hemî girist ez-derd
K’ey tāze gül-i hāzān-resīde
Refte zi-cihān ne-dīde³⁶⁵ (Nizâmî 2013:B.3504-3507)”

³⁶⁴ Dihlevî’de Mecnûn’un haber alması uzun uzun anlatılmamıştır. Doğrudan haber aldığı ve cenazeye katıldığı belirtilmiştir. Nizâmî ve Fuzûlî’de ise Mecnûn Leyla defnedildikten sonra mezara gelmiştir. Dihlevî olay akışında burada oldukça farklı bir yol izlemiştir. Mecnûn cenazenin önünde sürûd ve dans ederek gitmiş ve Leylâ’nın akrabaları cenazenin üstüne kapanan Mecnûn’a saldırmış, zaten canı ağzında olan Mecnûn orada ölmüştür. Şâhidî de bu bölümde Dihlevî’den yararlanmıştır.

“Der-pîş-i cenāze refte hāndān

Nî derd ü ne dāğ-ı derdmendān

Ez-dīde reh-i cenāze mî-rûft

Mî-güft sürûd u pāy mî-kûft

Naẓm ez-ser-i cidd ü hāl mî-hvānd

Hōş hoş ғazel-i vişāl mî-hvānd (Dihlevi 1978:255-257)”

(Cenazenin önünde güle oynaya gidiyordu. Ne dert ne de üzüntülü insanların yarasından eser yoktu. Gözleri ile cenazenin önünü süpürüyordu. Şarkılar söylüyor, ayak vurup oynuyordu. Bahtının ve hâlinin durumunu anlatan şiirler okuyordu. Tatlı tatlı kavuşma gazelleri söylüyordu.)

...

“Ü ez-ser ü pençe bî-ḥaber bûd

Penciş-i şikence-i diger bûd

Bā-hem şüde bûd pûst-bā-pûst

Pervāz nûmûde düst-bā-düst

Kerdend be-cünbiş āzmüneş

Ez-cān ramākî n’daşt hūneş

Bāzū ki ḥamā’il-i şanem geşt

Ez-hem ne-güşād bes ki ḥam geşt (Dihlevi 1978:255-257)”

(Başına vurulan tokatlardan habersizdi. Başka bir işkencenin pençesindeydi. Ten tene kavuşmuştu artık. Âşık ve sevgili birlikte uçmuştu. Leylâ’nın akrabaları Mecnûn’u kıpırdatmayı denediler. Mecnûn’un bedeninde tâkat kalmamıştı. Kolu sevgilinin boynuna dolanan bir muska olmuştu. Öyle bir bükülmüştü ki hiç açılmadı.)

Dihlevî uzun monologlarda sık sık tekrar sanatı kullanarak lirizmin etkisini arttırmaya çalışmıştır. Mecnûn’un kabir başındaki konuşması artık mezarda kavuşup kimsenin kınaması olmadan istediğimizi yapabiliriz, bana mezardan daha iyi bir halvetkede olamaz anlamında özetlenebilmektedir. Nizâmî ve Fuzûlî’nin hitap edilen nesneye yönelme eylemleri için kullandıkları tekniğe yer vermemiştir.

³⁶⁵ “O kadar çok lâle renkli gözyaşı dökmüş ki Leylâ’nın mezarının üstünde lâleler bitmiş. Yüreğinin yağı mum gibi erirken, ateş gibi can yakan şiirler okuyormuş. Yüzünü mezarın baş kısmına koyup,

Nizâmî'nin monoloğa geçiş için kullandığı mezardan çıkan lâleler ile gözyaşı arasında bağ kurma ve Mecnûn'un yüzünü toprağa sürerek konuşmaya başlamasına benzer bir hamle Fuzûlî'nin metninde de mevcuttur. Bununla birlikte Fuzûlî birçok durumda yaptığı gibi burada da kademe kademe ilerlemeyi tercih etmiştir.

“Çün gördi mezâr-ı gül-‘izârın
Düşdi vü kucakladı mezârın
Gögsini kılup lahid kimi çāk
Merkad kimi saçdı başına hāk
Qabr üzre ahtıdu kanlı yaşın
La 'l eyledi yaşı qabri daşın
Yir yüzün sirişk idüp memlû
Giçdi yire ol sirişkden su
Oldı dür-i eşk-i bî-ğarârı
Qabr içre nigârınun nişârı
Göz yaşını eyledi muhâtab
K'ey tîre şeb-i firâka kevkeb
Çıhmağ oldu şimdi saña vâcib
Kim oldu ol âftâb gâ'ib
Bir burcı maqâm dutmuş ol mâh
Kim olmaz aña nesîm hem-râh
Sen durma eger mürüvvetüñ var
Gir toprağa anı iste zinhâr
Gör handadur ol dür-i yegâne
N'etmiş aña âfet-i zamâne
Pâ-bûsın idüp yetür niyâzum
Bildür bu tazarru' ile râzum
K'ey şem' nedür bu ictinâbuñ
Men bahtı siyâhdan hicâbuñ
Câm-ı mey-i ğam âlem
Sen içmiş idün bu câmı hem men (Fuzûlî 1955:B.2946-2958)”

Beyitlerde Mecnûn'un mezar başına koşup, mezarın üzerine kapanması, başına topraklar saçması gibi hareketleri anlatıldıktan sonra gözyaşlarının mezara aktığı ve mezarın içinde yatan Leylâ'ya ulaştığı belirtilmiştir. İkinci aşamada ise Mecnûn, Leylâ'nın yattığı yere kadar ulaşan gözyaşlarına hitap etmiş ve söylediklerini ona aktarması için talimatlar vermiştir. Bu talimatlar hem gözyaşına hem de okura verilmektedir.

Kişileştirilen gözyaşının toprağa girip (gir toprağa), sevgiliyi bulması (gör handadur), ayağına kapanıp (pâ-bûsın idüp) Mecnûn'un sözlerini iletmesi (bildür), imkânsız gibi görünen, ölü kimseyle yapılan konuşmayı kurmaca dünyasında mümkün bir olay

kederden hem ağlıyor hem de feryat ediyormuş: ‘Ey, sonbaharın soldurduğu taze gül. Dünyada gün yüzü görmeden gittin.’”

hâline getirmektedir. Eylemlerin taklidine dair yapılan bu yönlendirmeler, okuru anlatılanların gerçekliğine ikna etmeye olanak tanır. Okur da gözyaşı ile birlikte bu talimatları takip eder ve karakterin lirik ifadeleri etkili şekilde yeniden üretilir. Böylece öyküde yer alan olayın geçerliliğini kabul eden ve anlatılanların abartılı olup olmamasını sorun etmeyen okur, monologda iletilen düşünce ve duyguları anlamlandırma aşamasına geçebilmektedir. Ayrıca Fuzûlî, kademeli geçişi bu bölümde tekrarlı şekilde kullanmıştır. Mecnûn'un Leylâ'nın mezarından başka bir yere yönelmesine geçişten hemen önce de farklı nesnelere yapılan hitap bu tercihi göstermektedir.

“Eflâke tefâhür eyle **ey hâk**
Kim oldı defînün ol dūr-i pāk
Zülfine mu‘arız olma **ey mār**
Kim anda muķīmdür dil-i zār
Hâline ta‘arruz itme **ey mūr**
Kim baēlıdur anda cān-ı mehcūr
Ey ‘ömr gel imdi başa sen hem
Kim çeşmime tīre oldı ‘ālem
‘Ālem hoş idi ki var idi yār
Çün yār yoē olmasun anda ne kim var
Ey cān ten-i hasteye vedā‘ it
Bir haste ile yiter nizā‘ it
Müşţākunem **ey ecel** kerem kıl
Def‘-i elem eyle ref‘-i ģam kıl
Kurtar meni ıztırāb-ı ģamdan
Vīr müjde vücūduma ‘ademden

...
Yā Rab maña cism ü cān gerekmez
Cānānumsuz cihān gerekmez
Min-ba‘d zelīl ü hūār kılma
Ser-geşte-i rūzgār kılma
Efgānda iken gidüp qarārı
Oldı bu ģazel dilinde cārī (Fuzûlî 1955:B.2964-2980)”

Bölüm başında mezarın dışından gözyaşı ile içeriye yönelen hitap Leylâ'yı hedeflemektedir. Daha sonra mezarın içindeki toprak, yılan ve karınca gibi nesnelere hitap edilerek monoloğun hedefi başka bir yöne geçmiştir. Tıpkı gözyaşının vasıta olması gibi burada toprak, yılan ve karınca, monoloğun geçişi için kullanılan estetik nesneler, anlatısal araçlar olarak görev almışlardır. Nihayet, Mecnûn bu hitaplardan sonra ömre, cana ve ecele de hitap ederek dua etmiş ve son aşamada Tanrı'dan ölümünü dilemiştir. Tüm bunların yanında somuttan somuta ve somuttan soyuta yönelerek yapılan kademeli geçişler, Fuzûlî'deki anlatıcının Mecnûn'un ölümünün

aniden değil, uzun süren bir zaman zarfında gerçekleşmesini ifade etmeyi tercih ettiğini de göstermektedir. Fakat burada da anlatılan zamandan ziyade deneyimlenen zamanın ön plandadır.

Fuzûlî'nin bu bölümdeki kademeli geçişini dikkate değer kılan asıl durum ise aynı tekniğin Hâtîfî'de de yer alması ve yapılan hitapları Fuzûlî'nin Nizâmî'deki ölüm bölümünün yapısına uygun şekilde eklemleyerek kullanmasıdır.

“**K’ey cān** zi-tū geşt sīneem teng
Ez-sīne be-sūy-ı leb kün āheng
V’ey bād birūn rev ez-dimāgem
Şūd rüz-ı ecel beküş çerāgem
Ey peyk-i ecel tū hem merā zūd
Ez-müjde-i merg sāz hoşnūd
Vaqt āmedeī **nefes** ki z’ın pes
Ez-reften ü āmeden künī bes
Ey merg maḥall-i cān sipārīst
Taḫşīr me-kūn ki vakt-i yārīst
V’ey āb-ı ḥoriş bürīde şev zūd
Bedrūd şev **ey ḥāyāt** bedrūd
Yā Rab be’rhān ez-īn ‘azābem
Me-p’send çünīn der-ıztırābem^{366 367} (Hâtîfî 2016:B.2057-2063)”

Yukarıdaki beyitler Fuzûlî'nin sürekli kullandığı kademeli geçiş beyitleri için Hâtîfî'den de yararlandığını göstermektedir. Fakat Fuzûlî buradaki monologların hem lirik işlevini hem de zamansal ritmini değiştirmiştir.

Hâtîfî'de ölümü isterken yapılan duada yalnızca bir acının aktarımı söz konusudur ve Mecnûn'un Leylâ'ya yönelik hiçbir monoloğu aktarılmamıştır. Bakış açısı ya anlatıcıdadır ya da Mecnûn'dadır. Böylece olaylar, bölümün büyük bir kısmında

³⁶⁶ “Ey cân! Senin yüzünden nefesim daraldı. Derunumdan dışarı çık. Ey rüzgâr (nefes)! Burnumdan son kez dışarı çık ve ölüm vakti ol, söndür can mumunu. Ey ecel habercisi! Sen de çabuk ol. Ölüm müjdesi ile mutlu et beni. Ölüm vaktin geldi ey nefes, bu kadarı yeter. Gelip gidişlerin yeter artık. Ey ölüm! Canı teslim etme mahalidir burası. Kusur etme, sevgiliye kavuşma vaktidir. Ey rızık! Hemen kesil sen de. Veda et artık ey hayat veda! Ya Rabbi! Kurtar beni bu azaptan. Bana bu ızdırabı reva görme.”

³⁶⁷ Bu bölümü Hamdullah Hamdî'de çevirmiştir ancak, Fuzûlî'deki gibi bir dönüştürme söz konusu değildir.

“Gel ey peyk-i ecel vaqt-i ‘aceldür
Baña bu derd ile ölmek maḥaldür
Çık ey cân ṭurma cānānsuz bedenden
Ki bīzār olmuşam ben cân u tenden
Kesil ey ser ki bu dem derd-i sersin
Çık ey göz ki baña ‘ayn-ı zararısın
Tutul ey dil ki ğavġā-yı ceressin
Açılma ey dehen rāh-ı nefessin
Gidüp gelme nefes şād itme zātı
Gerekmez baña dil-bersüz ḥāyātı (Hamdullāh Hamdî 1982:B.3779-3784)”

anlatıcının bakış açısı ile aktarılmış, söz Mecnûn'a geçtiği zaman da anlatıcının tespitleri karakterin ifadeleri ile onaylanmıştır. Bu bağlamda Hâtifi'de bulunan cân, rüzgâr, ecel, ölüm, hayat gibi kavramlara yapılan seslenişler, temel olarak anlatıcının bakış açısı ile görülen durumları onaylama görevi görmektedir. Odak noktası ise lirik etki değil, olayların aktarımı olmuştur. Mecnûn'un ifadelerine çok az yer verilmiştir.

Fuzûlî ise Nizâmî'deki gibi Leylâ'ya yönelik monoloğu da bu yapı ile birlikte kullanmıştır. Feryat ve figan içindeki bir karakterin durumunu sadece sözlerle değil hem içsel durumunu göstererek hem de telaş içinde bir vaziyette aktarabilmiştir. Fuzûlî'nin Hâtifi'den alıntılandığı bu parçada (can, rüzgar vb. unsurlara sesleniş) ayrıştığı nokta da tam olarak burada ortaya çıkmaktadır: Çeşitli unsurlara yönelik seslenişler bölümün en başından itibaren bir düzen ve plan dâhilinde kullanılmıştır; kullanılan düzenli ve kademeli geçişler, olayı değil karakterin duygusal bilincini ve olayların lirizmini ön plana çıkartmıştır; anlatıcıdan ziyade karakterin bakış açısı hâkimdir; Mecnûn ölmeden önce onun ağzından aktarılan gazel ise bir kriz anı olarak bölümdeki lirik zirve noktasını göstermektedir.

6. ZAMAN

6.1. Zaman ve Anlatı

“Peki o hâlde zaman ne? Hiç kimse bana sormazsa biliyorum da, biri sorup da ona açıklama yapmam gerektiğinde bilmiyorum. Buna rağmen bildiğimden eminim diyeceğim bir şey varsa o da şudur: Hiçbir şey geçip gitmemiş olsa geçmiş zaman olmaz...”
(St.Augustinus 2022:484)

“Baştan başlarken, sondan başa dönerken, ortadan başlayıp başa dönüşlerle sona yaklaşırken, ileri geri atlayan iç monolog ya da bilinç akışıyla ilerlerken, istençdışı büyülü anlar belleğin saatinde biçimlenirken, yitik zamanda gömülü öykülerin peşinde koşarken, büyülü bir dağda zamanı durdurmaya çalışır ya da Londra’nın göbeğindeki saat kulesinin çanlarına meydan okurken, mitik zamanın canlanışlarında insanlığın korkulu düş ve arzuları başkaldırırken, bilinçdışı sahneyi ele geçirip kişiyi suçtan cezaya, acıdan intikama, öfkeden teslimiyete savururken anlatı, zamandır
(Parla, 2021, s.232).”

Zamanın ne olduğu, varlığı, deneyimlere bağlı bir kavram olarak sonradan üretilip üretilmediği gibi konular hakkındaki tartışmalar antik dönemden bugüne kadar süreklilik göstermiştir. Ancak Turetzky’nin de vurguladığı üzere zamanın “doğa bilimlerini, sosyal bilimleri, edebiyat ve sanatı, siyaseti, ekonomiyi, dini ve özel yaşamı boydan boya kat etmesi” nedeni ile hangi yönü ile ele alınsa bir eksikliğin bulunması ve ortaya çıkan sonuçların kapsayıcılıktan uzak olması kaçınılmazdır (Turetzky 2015:7).

Kurmaca metinlerdeki zamana dair yapılan incelemelerde de yukarıdaki paragrafta belirtilen kapsayıcılığın etkileri görülmektedir. Bu durum dikkate alındığında anlatılardaki zamansallığı³⁶⁸ incelemek için yapılan çalışmalar üç temel başlıkta sıralanabilir:

- Zamansallığın genel felsefi görünüşü
- Anlatının öykü ve söylem düzeyleri arasındaki ilişki

³⁶⁸ Dilsel olması, metnin dolayımından geçmesi nedeniyle metinlerdeki zaman, zamanın kendisi değil, bir zaman etkisidir ve zamansallık olarak isimlendirilir (Dumantepe 2018:232).

- Dilbilgisindeki zamansal göstergelerin fiil zamanları ve bunların anlatı düzeyindeki önemleri (Dervişcemaloğlu 2016:61) (Dumantepe 2018:64).

Yukarıdaki sıralamaya daha fazla ekleme yapmak mümkündür. Bununla birlikte özellikle anlatıbilim alanında öykü ve söylem düzeyleri arasındaki ilişkilerin incelenmesi, kurmaca anlatıların zamansallığını değerlendirmede en çok tercih edilen yol olmuştur (Dervişcemaloğlu 2016:161). Hiç şüphesiz ikili bir karşıtlık üzerinden hareket etmek ilk başta belirttiğimiz, zamanın birçok yönünü aynı anda ele almanın zorluğunu aşmak için kolaylık sağlar. Fakat bu kez de deneyimlenen/öznel zaman dışarıda bırakılmak zorunda kalır.

Öznel zaman, “insanın idrakine bağlı olarak değişen iç zaman deneyiminin bir sonucu (Dumantepe 2018:21)” dur. Kurmaca anlatılarda da zaman etkisi, kahramanın ya da anlatıcının kurmaca zamanı hissediş ve algılayış biçimleriyle birlikte metinsel düzeyde oluşur. Yorumu açık, yeniden yapılandırılabilir bütünlükler olarak var olan metinlerin, zamansal yapılanmasının tek ve temel koşulu ise öykü ve söylem karşıtlığına atfedilemez.

Paul Ricoeur de fiil zamanlarının deneyimin ilk dilselleştirildiği anda yaşanan zamandan kopmasına³⁶⁹ (Ricoeur 2016c:125) ve “bir dilden öbürüne değişen zamanlar sisteminin, zamanın fenomenolojik deneyiminden ve bunun şimdi, geçmiş, gelecek arasındaki sezgisel ayrımından doğmayacağına” (Ricoeur 2016c:117) dikkat çekmiş³⁷⁰, ikili karşıtlığın yarattığı eksikliklerin üstesinden gelmeye çalışmıştır.

³⁶⁹ “Antropolojik zaman, en genel tanımıyla dünyadaki tüm canlılar tarafından paylaşılan bir ritmin zamana dönüştürülmesi olarak ifade edilebilir. Uyku ve uyanıklığın birbirini izlemesi, açlığın ve sindirimin iç organların ritmik düzenini ayarlaması, gecenin gündüzü izlemesi, soğuk mevsimlerin sıcak mevsimleri takip etmesi gibi doğal akışın karmaşık ve esnek düzenine bir ritim ve sıralama sunar. Bu ritmin zamana dönüşmesi için öncelikle insanın onları sembolik bir düzenlenişle algılaması gerekir. Zamanın sembolik düzenlenişi, tarım toplumlarıyla birlikte, ekim ve hasat zamanlarının güneşin ve yıldızların hareketleriyle hesaplanmasıyla organize bir şekilde ortaya çıkmıştır... Antropolojik zamanda mit gibi kültür materyalleri kronolojik bir ilerleme göstermez. Mitler, sadece mekân boyunca üretilir. Bu şekilde, mitlerin, zamandaki bir noktadan diğerine, kıtaların bir tarafından diğerine nasıl sıradığını ve geçirdiği dönüşümleri açıklar (Dumantepe 2018:39).”

Dumantepe’nin belirlemelerinden hareketle iki önemli gereklilik ortaya çıkmaktadır. Birincisi ritmi fark etmek ve bunun bilincine varmak. İkincisi ritmi sembolik dolayım yani, dil dolayımı ile çerçeve içine almak. Bu sebeple antropolojik zaman ile ya da bir başka deyişle, “insan zamanı” ile “nesnel zaman” arasındaki ilişki ayrılması zor bir şekilde birleşmiştir.

³⁷⁰ Ricoeur’ün yönteminin Eski Türk Edebiyatı araştırmaları için önemi, özellikle yabancı dillerde yapılan dilbilimsel çalışmalardan kaynaklanan söylem ve öykü ayrı ayrımının doğrudan Türkçe için uygun olup olmadığı sorununa da çözüm önermesindedir. Öykü zamanı ve söylem zamanı çalışmalarının ilk ortaya çıkışı Dervişcemaloğlu’nun da belirttiği üzere Charles Bally’nin “serbest dolaylı söylem” bağlamında Fransızca’daki “imparfait” zamanı üzerine çalışmaların etkisi ile olmuştur (Dervişcemaloğlu 2016:158). Türkçede bu zaman kipinin tam karşılığının olmaması, yapılan

Ricoeur'e göre anlatı incelemelerinde zamanın canlı deneyiminden anlatı zamanı ve anlatılan zamanı ayırmak gereklidir ancak, ondan tam olarak ayırmak da imkânsızdır.³⁷¹ Çünkü bizim kurmaca metindeki zamansal deneyimleri alımlamamız, bunlar hakkındaki ön bilgilerimizden bağımsız olamaz (Mimesis - I) ve yeniden biçimlendirme edimimize maruz kalmadan tam anlamıyla temellük edilemez (Mimesis - III). Kısacası, “anlatısal biçimlendirmeler hem gündelik deneyime göre bağımsızdır hem de anlatının kalkış noktası ile varış noktası arasında dolayım işlevini üstlenir (Ricoeur 2016c:117).”

Bachelard'a göre de “iç gözlemin çok özel bir niteliği olan değer yargısı, basit deneyim yargısını aydınlatma amacıyla devreye girer. Zamanı yargılamadan bilmek imkânsızdır. Davranışlarımızı bir yargıyla oluştururuz ve zamanın fenomenlerinin hakiki bir psikolojisi, ancak davranışları³⁷² inceleyerek geliştirilebilir (Bachelard 2021:55).”

Edebi anlatılar da tam olarak zamanın içsel deneyiminin bu tekilleşmesinin örneklerini sunarlar. Yapılan herhangi bir benzetme veya kullanılan klişe, anlatıcıya kahramanın o anki zamansallığının tekil hâlini açık ve net biçimde gösterme şansı verir.³⁷³ Böylece anlatılması zor, söylendiği anda konuşucudan kopan, yazıldığında

araştırmaların uygunluğuna dair soru işaretlerini de beraberinde getirmiştir. Yalnızca dilbilimsel düzeyde kalındığında bir ölçüde haklılık payı taşıyan eleştiriler, zamansallığı oluşturanın tek başına sabit yapılar olmadığının dikkate alınması ve yaşam zamanı ile arasındaki bağı koparmadan inceleme yapmanın gerekliliğinin kabul edilmesi ile birlikte geçersiz hâle gelmektedir. Böylece dillere özgü fiil zamanlarından değil, insan dilinin temel mantığı üzerinden hareket eden ve deneyimi de hesaba katan Ricoeur'ün zaman yaklaşımı yapılacak çalışmalarda teorik geçerlilik ve uygunluk sorununu da ortadan kaldırmaktadır.

³⁷¹ Zaman konusunda uygulanabilecek iki yöntem vardır: Birincisi tikelden genele, somuttan soyuta yani, bilimsel tavır; ikincisi, genelden tikele, kesin kavramlardan, soyuttan somuta doğru yol almak yani, spekülâtif, felsefi aklı kullanmak. İkincisi birincisini dışlamaz, birinci ikinciye dahil edilebilir. Ricoeur'ün üçlü mimesis toerisi buna önemli bir örnektir. Böylece Lefebvre'in de altını çizdiği “tikelden genele sıçramanın daima hata veya aldanma tehlikesini, yani ideoloji tehlikesini barındırması (Lefebvre, 2017, s.29)” probleminden de olasılık mantığı vasıtasıyla uzaklaşma imkânı doğar.

³⁷² Paul Ricoeur, Heidegger'den ödünç aldığı zaman içindelik kavramına dikkat çekmiştir. Burada zamanın çizgisel yani, ardışık olarak dizilmesinden başka bir zaman olan, deneyimlenen zamana dair bizim bildiklerimiz söz konusu edilmektedir (Ricoeur 2016c:121-127). Örneğin, mesnevilerdeki zaman kullanımında sık sık gördüğümüz yaz, kış ve bahar dizilimi gündelik yaşamda da bildiğimiz bir sıralamadır ancak, bu sıralamayı anlamlandırırken kahramanın ruh hâli ile benzeştiğini düşünmemiz ve mevsimlerin zamansal niteliklerini kahramana aktarmamız zaman içinde olmanın bilinci ile ilişkilidir.

³⁷³ “Zaman içerisindeki şeyleri algılayan benlikler kadar çok zaman dizisi vardır. Genel bir ifade olarak bu, kurguya da uyarlanabilir. Her iyi roman kendi zamana dayalı özelliğine ve değerlerine sahiptir ve onların yeterlilikle ifade edilmesiyle orijinalliğini elde eder. Aslında kurgunun bütün teknikleri ve araçları, kendilerini farklı zaman değerlerine ve farklı zaman serilerine uyarlamış davranışlara indirgerler (Dumantepe 2018:33).”

yazarın olmaktan çıkan ve tezkirelerin tabiri ile “dile gelmez olanın” iletilebilir hâle gelmesi ile zamansal deneyim³⁷⁴, asırlar boyunca aktarılabilir, yeniden üretilebilir olarak okura sunulur.

Paul Ricoeur’ün üçlü mimesis teorisini açıklarken de belirttiğimiz üzere (bknz. “Üçlü Mimesis”) Ricoeur, nesnel zaman ve öznel zaman arasındaki aporiaya anlatının poetik ve üretici bir çözüm önerdiğini vurgulamaktadır. Anlatı incelemeleri için de bu çözümün önemi büyüktür. Zira kurmaca anlatı metinlerinde zaman, tarihsel zaman gibi yatıştırıcı bir etkiye sahip değildir. Tarihsel zaman, aporileri törpülemeye, uyumsuzlukları ve çelişkileri ortadan kaldırmaya çabalarken kurmaca anlatılarda bunlar, şiirsel bir biçimde³⁷⁵ çözülmeye çalışılır. Fakat söz konusu çözüm, onları ortadan kaldırmak yerine felç edici etkilerinden arındırmaya ve üretken hâle getirmeye hizmet eder (Ricoeur 2016b:229).³⁷⁶ Bu nedenle anlatı metinlerinde yalnızca zıtlıkların varlığına veya zamansal sıralamanın olup olmamasına önem verilerek yapılan bir inceleme, anlatının temel karakteristiğine uymayan bir yöntem olarak değerlendirilmelidir.

Örneğin, mesneviler üzerine yapılan çalışmalarda sık sık zamanın belirsiz olması ve kronolojik bir zamanın açıkça takip edilememesi önemli bir teknik kusur olarak

³⁷⁴ Goethe’ye göre:

“Yaşam, yaşam olarak bir bütün oluşturmaz; doğa canlılar yaratabilir ama bunlar ayırımına varılmaz niteliktedir; sanat, yalnızca ölü varlıklar üretebilir ama bunlar anlamlıdır. Evet düşüncenin ufku böylece ortaya çıkar: Anlatı aracılığıyla, anlatılan zamanı ayırımına varılmaz nitelikten çekip almak. Anlatıcı hem biriktirerek hem sıkıştırarak, anlama yabancı olanı, anlam alanı içine sokar; anlatı, anlamsız yansıtmayı amaçladığında bile, onu anlamı açıklama alanıyla bağlantıya sokar (Ricoeur 2016c:148).”

Dile getirilemez olanı biz ancak anlatı dolayımı ile aktarabiliriz. Farabi, İbn Sina gibi filozofların, tezkirecilerin “dile gelmez olan” diye bahsettikleri aslında yaşanan/deneyimlenen zamandan başka bir şey değildir. Bu da yalnızca anlatılan zamanın yeniden biçimlendirilebilme özelliği ile görünür kılınabilir:

“Anlatı içinde anlatma/anlatı zamanı ile anlatılan zaman arasında yaşanan bağıntıyı, Genette’ten bir aktarma yaparak ‘zamanla oynanan oyun’ diye adlandırabilirsek, bu oyunun ortaya sürdüğü şey de anlatının hedeflediği zamansal deneyimdir (Ricoeur 2016c:149).”

³⁷⁵ Ricoeur’e göre:

“Şiirsel biçimbilimin görevi niceliksel zaman bağıntıları ile yaşamla ilgili zaman nitelikleri arasındaki uygunluğu ortaya çıkarmaktır... Bununla birlikte, hem anlatının iki zamanı arasındaki bağıntı ve gerilimin hem de bunlardan kaynaklanan biçim yasalarının birlikte belirlediği de yaşam zamanıdır. Bu bakımdan insanın içinden şöyle demek gelir: Ne kadar şair -hatta şiir- varsa o kadar zamansal deneyim vardır (Ricoeur 2016b:149).”

³⁷⁶ “Subjektif görelilik, süre, dinamik geçişme, süreklilik, ayniyet, sonsuzluk, ölümlülük gibi kavramlar edebi portrelerin yorum ve tasvirlerinde soyut dile çevrilen tanımlardır. Doğadaki somut gözlenebilen zamanın aksine, zamanın soyut görünüşleridir. İnsan tecrübesine ait zamanın niteliksel görünüşleri hakkındaki soyut kavramlardır...Özetle, edebi eserdeki subjektif zaman kendisini, değişimin görünüşleri, değişebilirlik, ölümlülük, geçicilik, sonsuzluk, süreklilik gibi soyut kavramlar altında, insan yaşamı ve tecrübesi içinde açıkça gösterir (Dumantepe 2018:38).”

görülmüş ve mitik zamanın, masal zamanının kullanılması eleştirilmiştir. Dile getirilen eleştirilerin kökeni, yapısal yöntemin etkisindeki anlatıbilimin ülkemizdeki anlatı incelemelerinde de temel alınmasından ve deneyimlenen zamanın araştırmalarda konu edilemeyeceği fikrinin olduğu gibi kabul edilmesinden kaynaklanmaktadır.

Bu bağlamda en sık atıf yapılan kaynaklardan biri olan *Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinlerin Tahlili-Teori ve Uygulama* isimli çalışmada Şerif Aktaş'ın (2017) kullandığı temel kaynaklar arasında Gerard Genette, Tzvetan Todorov gibi yapısalcıların yer alması dikkat çekmektedir. Daha sonra yapılan çalışmalarda da Aktaş'ın özetlediği teoriler bir şablon olarak kullanılmış ve metinlerde zamansal uyum, tutarlılık ve kronolojik olma gibi uzlaştırmacı özellikler aranmıştır. Ancak ne Aktaş'ın özetlediği şablonda ne de Genette ve Todorov gibi yapısalcılarda kronolojik olma durumu aranan bir özellik değildir. Aksine, anlatı zamanı ve anlatılan zaman arasındaki karşılaşmalardan doğan anlam gerilimleri tespit edilmeye çalışılmış ve ortaya çıkan zamansal oyunların metinsel düzeydeki etkileri yaratıldığı varsayılmıştır. Mesnevileri ele alan araştırmalarda bu duruma dikkat edilmemiştir. Zaman, yalnızca tarih belirtilip belirtilmemesi, kronolojinin takip edilip edilememesi gibi sorunsallarla bir genel değerlendirmeye tabi tutulup, deneyimlenen bir şey olmasına önem verilmemiştir.

Hâlbuki eylemlerin taklidi olarak yapılan anlatı metinlerindeki zamansal deneyimler de kurmacadır ve karakterlerin eylemlerine eklenirler. Böylece kurmacadaki zamansallık, sanki insan zamanıymış gibi algılanır, insan zamanına dönüşür. Sonsuzluk, sınırsızlık, ebedilik gibi zaman dışı kavramlar ve süreklilik (Dumantepe 2018:19), ardı sıralık gibi zamansal ritimler kurmaca metinlerde aynı anda yer alır ve insan zamanını metinlerde tekrar oluşturmada önemli rol üstlenirler. Böylece “zaman karşısında yazarın ya da anlatıcının aldığı tavır, kahramanların zaman içinde geçirdikleri ruhsal ve duygusal değişimler, bir edebi eserdeki zamanın çeşitli görünüşleri (Dumantepe, 2018, s.37)” hâline gelir. Bu durumu mesnevi üzerinde yapılan çalışmalarda monotonluğu kırmak amacı ile yapılmasına ve estetik bir hamle olmasına dikkat çekilen gazel, kıta gibi unsurların eklenmesi bağlamında da örneklendirmek mümkündür.

Ayşe Yıldız (2011), mesnevilerde kıta kullanımını incelediği çalışmasında anlatılara eklenen kıtaların özetleme, genelleme ve tavsif etme amacıyla genellikle de anlatıcının ağzından kullanıldığına dikkat çekmiştir. Dankoff (1984) ve Lokman (2017) ise gazeller üzerine yaptıkları çalışmalarda lirik duygu aktarımının öne çıkmasına vurgu yapmışlardır. Hem kıtalarda yapılan düşünce ve fikir özetlemeleri ve ahlaksal genellemeler hem de gazellerde karakterlerin duygularının vurgulanması, düşünce veya duyguların *yoğunlaştırılmış, sıkıştırılmış* bir şekilde aktarıldığını göstermektedir.³⁷⁷ Bu aşamada öyküye dâhil bir olaydan hemen sonra aktarılan gazel veya kıta gibi parçaların anlatının zamansal çizgisinin içinde mi yoksa dışında mı olduğu veya anlatılan olayların zamansal deneyimini daha belirgin hâle getirip bakış açılarını çoğaltarak zamansal bir oyun mu meydana getirdiği soruları ortaya çıkmaktadır.

Gazel veya kıta eklemesi gibi bir müdahale ile karşı karşıya kalan okur, anlatıdaki olayları daha iyi anlamak için bir zaman aralığına ihtiyaç duymaktadır. İhtiyaç duyulan aralık ise özel ritimlerle³⁷⁸ yaratılabilir. Bu sebeple gazel veya kıta gibi nazım parçalarının eklenmesi ile meydana gelen ritim değişikliği, estetik olmaktan ziyade zamansal düzlemde yapılan bir hamle olarak değerlendirilmelidir. Öyle ki anlatıda ritme katkı veren unsurlar, okurların, karakterin veya anlatıcının şimdiki zamanının içinde kaybolmasını engeller. Böylece zamansal algı derinleşir ve zenginleşir, insan zamanı daha başarılı olarak taklit edilebilir.

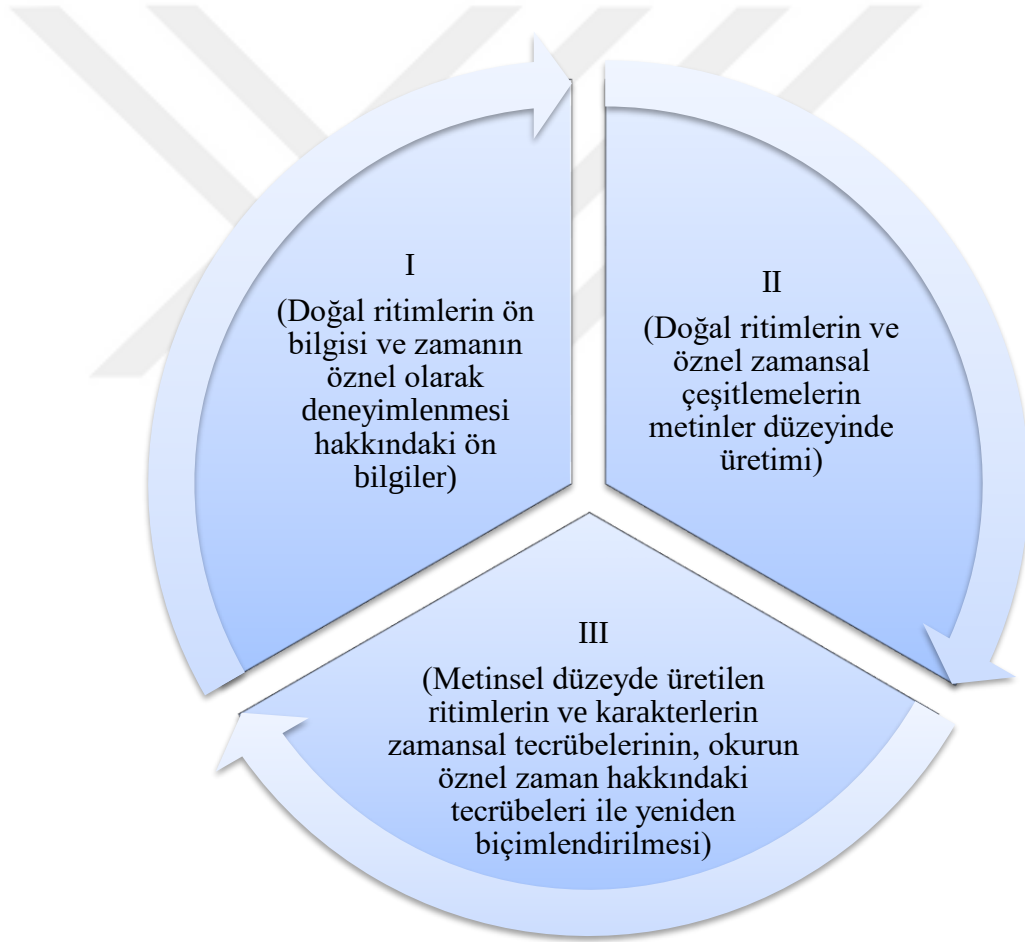
Tüm bu belirlemeler, eklemelerin temel işlevinin monotonluğu kırmak değil, insan zamanını mümkün olan en mükemmel düzeyde taklit etmek olduğunu ortaya çıkartmaktadır. Zira hiç kimse hayatında sabit bir ritimle yaşamaz. Bu nedenle monotonluğu kırma ifadesi hem bir doğruluk payı içermesi hem de yanlış bir yola yönlendirmesi nedeniyle muğlâk ve problemlidir. Çünkü söz konusu ifade, zamanın oluşturulan değil, tamamen verili, sabit ve değişmez olarak ele alındığını göstermektedir. Yani, insan zamanı ve fizik zamanı arasındaki fark ve ilişki görmezden gelinmiştir. Oysaki kurmaca anlatının en büyük özelliği insan zamanının çeşitli ve doğrusal olmayan yönlerini de göstermesi (Ricoeur 2016:187), bunları

³⁷⁷ “Anlatılan zaman, ‘bir yana konmuş’ [biriktirilmiş] bir zamanın, yani anlatı değil de yaşam olan zamanın sıkıştırılmasından kaynaklanır (Ricoeur 2016c:150).”

³⁷⁸ Einstein’a göre, “zaman basitçe saatin söylediği şeydir ve yaşamımızda veya tabiatla ritim yaratan her şey saat olabilir (Dumantepe 2018:23).”

alımlamaya, anlamaya açık hâle getirmesidir. Bunu yaparken de fiziksel zamanın ve öznel zamanın işlevlerini birlikte kullanır.

Gazel ve kıta gibi unsurların eklenmesinde de fiziksel zamanın ve öznel zamanın işlevleri bir arada kullanılmaktadır. Nitekim zamanın bir limit belirleyici olması ve sınır çekme işlevinin bulunması fiziksel/nesnel zaman ile ilgilidir. Yapılan eklemelerde öykünün asıl kronolojisinin dışına çıkılması, ritmin değiştirilmesi ile de fiziksel zamanın bu özelliği işe koşulmaktadır. Gazellerin veya kıtaların içine sıkıştırılan düşünce ve duygular ise öznel zamanla ilişkilidir. Kurmacada aynı anda var olan nesnel ve öznel zaman arasındaki ilişkiyi üç aşamada değerlendirmek mümkündür. Bu durum, aşağıdaki şekilde gösterildiği gibi özetlenebilir.



Şekil 6.1. Kurmacada nesnel ve öznel zaman ilişkisi

Kurmacadaki insan zamanının oluşumu, fiziksel zaman ile oluşturulan ritmin çeşitli soyutlamalar ile bir araya gelmesi ile mümkün olmaktadır. Bu duygu veya düşüncelerde ifade edilen gerçeklikler ve tecrübeler zamanın kurmaca deneyimidir

ve zamanın doğrusal olmayan niteliklerini taklit etmektedirler. Ricoeur, bunlara imgesel çeşitlemeler ismini vermektedir.

Ricoeur'e göre "imgesel çeşitlemeler, Mimesis I'deki "praksis (eylem) ve pathos (duygu, tutku) boyutundaki gündelik deneyime ilişkin zamansal görünüşlerin çok ötesine uzanır. Yalnızca kurmacanın ortaya koyabileceği ve sıradan zamansallığı yeniden-biçimlendirmek amacıyla okura sunulmuş, zaman deneyiminin değişik çeşitleridir (Ricoeur 2016c:187)."

Bachelard da zamanın bu niteliğine işaret ederek zaman hakkında düşünmenin yaşamı çerçeveye almak olmadığına, yaşama dair tikel bir görüntüyü yaşamdan çıkarmak ve basit bir laboratuvar malzemesi haline getirmek olmadığına işaret etmiştir³⁷⁹ (Bachelard 2021:95).

Özetle, kurmacada zaman, okurun metinle karşılaşmasıyla birlikte Mimesis – I aşamasındaki sıradan zamansallığın ötesinde bir yeniden biçimlendirmeye uğrar. Bütün bir metnin, belirli bir bölümün veya bir anlatı kesitinin asıl anlamı ve ana fikri de bu zamansallıkla ilişkilidir. Gazel ve kıta eklemelerinin birçok yazar tarafından kullanılmasına rağmen Fuzûlî ve Şeyh Gâlib gibi isimlerin metinlerinde okurda daha etkili olmaları da bu biçimlerin estetik işlevlerinden ziyade insan zamanını ve deneyimlenen zamansallığı taklit etmedeki başarıları nedeniyledir.

Tüm bunların yanında yukarıdaki açıklamalar dikkate alındığında mesnevi edebiyatındaki örneklerin zamansal incelemelerinde nesnel ve öznel zamanların işlevlerinin birlikte dikkate alınması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Yalnızca kronolojik zamanın takip edilebilirliği üzerinden hareket edilerek yapılan bir inceleme eksik kalacak ve hatalı sonuçların ortaya çıkmasına neden olacaktır. Bu nedenle biz de zaman bölümünde yalnızca metindeki zamansal yapılanmayı tespit etmekle yetinmedik ve kahramanların deneyimledikleri zamansallıkların neler olduğu, birbirleri ile nasıl etkileşime girdiği, metnin bütününe nasıl yapılandığı soruları üzerinden hareket ettik. Aşağıdaki bölümlendirmeleri de tespit ettiğimiz bu ilişkilere göre yaptık.

³⁷⁹ Edebi metinlerde deneyimlenen ve taklit edilen zaman için de bu durum geçerlidir. Kurmaca metinler, içerdikleri sınır deneyimler yoluyla okuyanlara veya dinleyenlere daha fazla yaşam tecrübesi sunmanın yanında zaman kendisi hakkında da bir düşünmeye neden olurlar. Zaman üzerine yapılan düşünceler ise kahramanlar ve anlatıcı vasıtası ile bilgi ve gerçeklik duraklarından geçer (Bachelard 2021:95).

6.2. Leylâ ve Mecnûn Mesnevilerinde Zamansallık

Bütün anlatılar birer *zaman anlatısı*dır. Çünkü kurmaca karakterler de gerçek hayattaki insanlar gibi çeşitli zamansal tecrübeler yaşarlar. Okurlar ise karakterlerin deneyimledikleri bu zamansallığı metnin dolayımıyla yeniden biçimlendirirler. Bu esnada “metinden anlatı sesi ile yansıtılan şey, okurun okuma edimi sayesinde gündelik olan eylemle kesişir (Ricoeur 2016c:186).” Böylece kurmaca zaman deneyimi okuma yoluyla yeniden biçimlendirilerek yorumlanır ve anlamlandırılır.

Paul Ricoeur’e göre zamanın kurmaca deneyimi, “metnin dünyadaki-varlığa ilişkin olarak önerdiği potansiyel deneyimin zamansal görünüşüdür (Ricoeur 2016c:186).” Fakat bazı metinler vardır ki bunlar da *zaman üzerine anlatılardır* (Ricoeur 2016c:187).

Ricoeur, “zaman anlatısı” ve “zaman üzerine anlatı” ayrımlarını A. A. Mendilow’un *Time and Novel* isimli çalışmasından yararlanarak kullanmıştır (Mendilow 1965).³⁸⁰ Bu iki kavramın ayrışmasını sadece zamanı deneyimlemek veya zaman üzerine düşünmek eylemleri arasındaki farktan anlamak da mümkündür.

Zaman anlatısı kavramı tüm kurmacaları kapsar. Çünkü anlatıda insan zamanının taklidinin üretilmesi ve karakterlerin çeşitli zamansallıkları deneyimlemesi gerekir. Bu deneyimlemeden, yani zamansal boyuttan mahrum bir anlatı ise mümkün değildir. Zaman üzerine anlatılarda ise zamanı deneyimleyen karakterlerle birlikte zaman hakkında da düşünülür. Metnin yapısal dönüşümleri de öyküdeki zamansallıklara göre biçimlenmiştir.

Zaman üzerine anlatıları temel olarak iki kategoriye ayırmak mümkündür. Bunlardan birincisi belirli bir zamanı, çağı dile getiren anlatılarken; ikincisi doğrudan zamanın kendisini konu alan anlatılardır. İkinci kategoridekilerde yer alanlar, “*zaman kavramına yeni bir yaklaşımı, uygun ‘imajlar’ ve uygun ‘anlatım tekniği’ içinde dile getirir* (Aytaç 1999:219).”

Buradaki kilit nokta, “zaman hakkında bir yaklaşım üretmek” ve “buna uygun anlatı tekniğini” kullanmaktır. Leylâ ve Mecnûn mesnevileri bu koşullar altında

³⁸⁰ Mendilow da bu iki kavramı Thomas Mann’ın *Büyülü Dağ* isimli romanına atıfla kullanmıştır. *Büyülü Dağ* hem Mendilow hem de Ricoeur tarafından zaman üzerine bir anlatı olarak kabul edilmiştir. Nitekim Thomas Mann da kendi romanını bu sınıfa dâhil ettiğini belirtmektedir (Mann 2020:246).

değerlendirildiğinde sadece Fuzûlî'nin ve Câmi'nin metnlerinin zaman üzerine birer anlatı olduğu ortaya çıkmaktadır. Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unun zamansallığı ele alması ve yapılandırmasında diğer Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinden farkı³⁸¹ da buradadır. Bu sebeple ilk olarak diğer metinleri neden bu kategoriye dâhil etmediğimizi, Câmi'nin *Leylî vü Mecnûn*'unun nasıl bir yapılanma içinde olduğunu, en son aşamada ise Fuzûlî'nin eserini neden zaman üzerine bir anlatı olarak değerlendirdiğimizi açıklamak gereklidir.

6.3. Zaman Anlatısı Olarak Leylâ ve Mecnûnlar: Nizâmî, Dihlevî, Hâtifi, Şâhidî ve Hamdullah Hamdî'nin Leylâ ve Mecnûnları

“Söz meydana şairin onda atını rahatça koşturması için geniş olmalıdır. Bu hikâye çok meşhur olsa da ondan neşe ve mutluluk çıkarmak zordur. Sözü güzelleştiren ise naz ve neşedir. Bu ikisidir sözün sebebi. Şiddetli aşk, bağ ve zincir hakkındaki süssüz sözler de sıkıcı olur. Yolunu bilmediğim bir konak yeri hakkında nasıl nükteler söyleyeceğim de bellidir. Bu öyküde ne bağ, ne şahlara ait bir içki meclisi var ne de saz, şarap ve mutluluktan bir eser. Dağların sarplığı ve kumların kuruluşu hakkında ne kadar söz söylenebilir ki? Söz, mutluluk ve neşe üzerine söylenmeli ki beyit, öykü ile raks etsin. Bu yüzdendir ki kimse bu konuda yazmaya başlamadı. Kimse bu öykünün hüznünün tozundan üstüne bulaştırmadı.”

*Leylî vü Mecnûn, Nizâmî
Olsaydı tasarrufında râhat
Çoğ kâmil ana kılurdu râğbet
Billâh ki ne hoş demiş Nizâmî
Bu bâbda hatm idüp kelâmı
Esbâb-ı sühân neşât ü nâzest
Z'in her-dü sühân bahâne-sâzest
Meydân-ı sühan ferâh bâyed
Tâ-tab' süvârîi nümâyed
Der-germî-i rîk ü sahtî-i kûh*

³⁸¹ Fuzûlî'nin eserinin Câmi'nin metninden farkı ise bu metinleri ayrı ayrı değerlendirdiğimizde kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Tekrara düşmemek için ayrıca ele alınmamıştır.

*Tâ-çend sühan reved be-enbûh
Bir iş ki kılur şikâyet üstâd
Şâgird olur rücû'ı bî-dâd
Leylî vü Mecnûn, Fuzûlî³⁸²*

Hiçliğin temsili olarak kabul edilen çölde geçen, olay akışında kahramanın tehlikeler yaşamadığı ve engellerden geçmediği bir hikâyede okuru sayfalarca meşgul edebilmek ve memnun edebilmek, yazar için zorlayıcı bir meydan okumadır. Leylâ ve Mecnûn hikâyesini yazan tüm yazarlar da bu meydan okumaya girişmiştir. Nizâmî ve Fuzûlî ise bunu karşılaştıkları zorlukları açıkça dile getirerek yapmışlardır. Gerçekten de öykünün ufkunun gidebileceği yerler sınırlıdır. Karakterin eylemsizliği ve bir köşeye çekilerek yaşaması ile çılgınlığın getirdiği anlamsız davranışları karşı karşıya getirip, buradan bir anlam üretmekten başka çare yoktur. Bunun için de aşk, hayat, ölüm, varlık gibi genel temalar, öyküyü anlatanların yardımına koşmuştur (bknz. Psiko-Anlatı ve İdeolojik Düzlem).

Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinin tamamında Nizâmî'nin öyküsünü kurgularken yararlandığı³⁸³ delilik ve akıllık çatışmasından yararlanılmıştır. Bu bağlamda Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinin hepsi, bu çatışmanın yarattığı zamansal deneyimi dile getirme bakımından birer *zaman anlatısı*dırlar. Nevâyî, Câmî ve Fuzûlî'nin eserleri dışında ise metne Nizâmî'den farklı bir yorum getirilmemiştir. Nevâyî'nin metninde zamansallık, bilgi sorunsalı ile ele alınmıştır. Fakat Nevâyî'nin *Leylî vü Mecnûn*'u öyküye “zaman hakkında yeni bir fikir ekleme” ve bu fikirle “uyumlu teknikleri birlikte kullanma” kriterlerinden yalnızca birincisini taşımaktadır.

Câmî'nin metninde ise Nizâmî'deki çatışmalar kaldırılmış, öykü sadece bir insanın hayatının akışına odaklanmıştır. Câmî, zamanın akıp giden bir seyir içinde olduğunu ve bu süre sonunda insanın yalnızca hayal kırıklığı ile başbaşa kalacağını göstermeyi

³⁸² Beyitlerin öncesinde yer alan ifadeler aşağıdaki gibidir. Fuzûlî de öykünün çeşitli konular hakkında söz söylemeye müsait olmadığını ve yalnızca hüzn, üzüntü ve gam ile dolu olduğunu belirtmiştir.

“Sevdâsı dırâz ü bahrı kûtâh
Mazmûnı figân ü nâle vü âh
Bir bezm-i musîbet ü belâdur
Kim evveli gam sonı fenâdur
Ne bâdesine neşâtdan reng
Ne nağmesine ferâhdan âheng
İdrâke virür hayâlî âzâr
Efkârı ider melâlî efgâr
Olsaydı teveccühi münâsib

Tevcîhine çoh olurdu râgıb (Fuzûlî 1955:B.424-428)”

³⁸³ Mecnûn anlatısındaki bu çatışma daha önce sufiler tarafından da yoğun olarak kullanılmıştır.

amaçlamıştır. Metnin yapılanmasını da buna göre düzenlemiştir. Câmî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda tarihsel anlatının lineer yapısı ve neden sonuç ilişkisi kullanılmıştır.³⁸⁴ Bu çerçevede Fuzûlî'nin metni ile ilişkili olduğunu tespit ettiğimiz tüm metinlerin zaman üzerine anlatı olarak kabul edilmeleri için gereken niteliklerden hangilerine sahip oldukları aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

	Zaman Hakkında Yeni Bir Yorum Önerme	Zaman Hakkında Önerilen Yorum ile Uyumlu Anlatı Teknikleri Kullanma
Nizâmî	+	-
Dihlevî	-	-
Câmî	+	+
Hâtîfî	-	-
Nevâyî	+	-
Şâhidî	-	-
Hamdullah Hamdî	-	-
Fuzûlî	+	+

Tablo 6.1. Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde zamana dair yeni yorumlar ve uyumlu teknikler.

Tabloda da görüleceği üzere Dihlevî, Hâtîfî, Şâhidî ve Hamdullah Hamdî'nin eserleri, metnin genel zamansal tezi açısından Nizâmî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'undan ayrışmamışlardır. Ayrıca karakterin yaşadığı tekil olaylarda eklemeler veya değişiklikler yaparak yaratmaya çalıştıkları farklılık, anlatı teknikleri ile öykünün zamansal önerisinin uyumunu daha da zorlaştırmıştır. Örneğin, Dihlevî'de evlenen Leylâ değil, Mecnûn olmuştur. Fakat bu olayı terse çevirme hamlesi, metindeki ana fikirde farklılık ve zamansal düzlemde ayrışan bir yapılanma meydana getirememiştir.

Dihlevî'nin hacimli tasvirleri ve diğer metinlere göre çok daha uzun monologları ise birer şairlik gücü gösterme alanına dönüşmüştür. Ayrıca Dihlevî'de Nizâmî'nin

³⁸⁴ Bu anlatı tekniğinin işlevlerinden Nevâyî de faydalanmıştır. Ancak Nevâyî'deki asıl işlev, okuru ikna etmektir. Câmî'nin eserinde ise bu teknik, metnin zamansal önermesini destekleyecek şekilde kullanılmıştır. Hayatın lineerliği, zamanın akıcılığı ve öykünün boşluksuz gidişatı birbiriyle uyum içindedir. Mecnûn'un ani ölümü ile de bu akış kesintiye uğramış, metnin anlamı burada oluşan boşluktan üretilmiştir.

düalist zamansal çatışması zayıf bir şekilde devam ettirilmiştir. Metinde çocuksuzluk motifinin yer almaması ise baba ve oğul arasındaki monologların gelenekteki anlamlarını zayıflatmaktadır. Böyle tercihler de metnin zamansal çatışmalarını azaltmıştır. Bu bağlamda Dihlevî'nin metninin tüm poetik teknikleri, Câmî'nin de belirttiği üzere daha çok Nizâmî'nin ortaya çıkardığı anlamlara bir süs vermek üzere kullanılmıştır.

“Ez-Gence çü genc ān güher-rîz
V'ez Hind çü tütî in şeker-rîz
Ān mîkra'a-zen be-kûs-ı da'vî
V'in cîlve-deh-i 'arûs-ı ma'nî
Ān kende zi-naẓm naẓş der-seng
V'in dâde be-sûhan şan'ateş reng
Ān borde 'ilm ber-evc-i i'câz
V'in kerde füsûn-ı Sâmirî sâz³⁸⁵ (Câmî 1958:759)”

Dihlevî'nin yaptığı süs ve sanat gösterme tercihi, anlatıda yer alan zamansal deneyimleri bütünlükten yoksun bırakmıştır. Ancak oluşturduğu psiko-anlatılar ve kullandığı benzetmelerde kahramanların belirli olaylar hakkındaki içsel durumlarını anlık olarak gösteren birçok örnek bulmak mümkündür. Farklılıklar, bu tekil olaylarla meydana getirilmiştir. Tüm bu nedenlerden dolayı Dihlevî'nin metni için Nizâmî'nin *Leylî vü Mecnûn*'undan farklı zamansal bütünlüğe sahip bir öykü olarak bahsetmek mümkün değildir.

Fuzûlî'nin yakından takip ettiği Hâtîfî ise metnindeki temel zamansal çatışmalarda Nizâmî'nin çerçevesi içinde kalmıştır. Bu durumun en dikkat çeken örneği, Câmî'den aldığı deve ile göç bölümünde sevgiliyi reddetme temasını eserinde kullanmamasıdır.

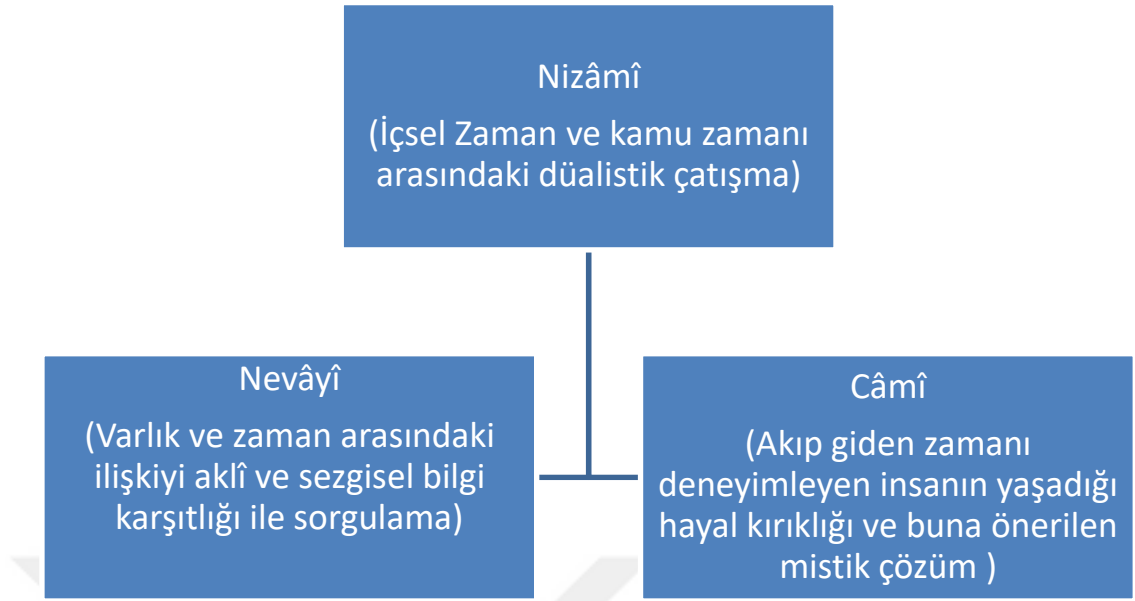
Câmî'nin yeğeni olduğu için Hâtîfî-i Câmî olarak da anılan ve eserini yazarken Câmî'yi de zikreden Hâtîfî'nin, amcasından alıntıladığı bu bölümde Nizâmî'yi izleyerek toplumsal reddedilme korkusu nedeni ile iki aşığı ayırması (bknz. Kendini Kaybetme ve Sevgiliyi Reddetme), metninin zamansal çatışmasında içsel zaman ve kamu zamanını esas aldığını göstermektedir. Nitekim öykünün dönüm noktalarından birisinde yapılan bu tercih, metnin ana fikrini de göstermektedir.

³⁸⁵ “O cevherler saçan (Nizâmî), Gence'den bir hazinedir. O şekerler döken (Dihlevî), Hind'den bir tutidir. O (Nizâmî), dava davulunun çalıcısıdır. Bu (Dihlevî), mana gelinine cîlve verendir. O (Nizâmî) nazımla taşta resim yapar. Bu (Dihlevî), sanatına sözle renk verir. O (Nizâmî), şiir ilmini icaz sanatının zirvesine çıkarır. Bu (Dihlevî), Sâmirî büyüü yapar.”

Hâtîfî, amcasının kullandığı mistik temayı değil, Nizâmî'nin zamansal çatışmasını kullanmıştır. Yaptığı tercihler de bu nedenle Dihlevî'deki duruma benzer bir etkiye neden olmuştur. Öyle ki Dihlevî'de yapılan eklemeler öyküye sadece süs vermektedir. Hâtîfî'nin yaptıkları ise öykünün dönüşümü için kullanılmaya uygun anlatı parçalarını Leylâ ve Mecnûn'u daha sonra yeniden yazacaklar için geleneğin hizmetine sunmuştur. Bu anlatı parçaları ile Leylâ ve Mecnûn öyküsüne farklı bir zamansal bağlam verecek kişi ise Fuzûlî olmuştur.

Nizâmî'yi büyük oranda takip eden Şâhidî, Hamdullah Hamdî gibi Anadolu sahasında Leylâ ve Mecnûn kaleme alan mesnevi yazarları için de yukarıda sunulanlara benzer durumlar geçerlidir. Bahsedilen yazarların eserlerinde kahramanın zamansal tecrübesini göstermek için kullanılan tekniklerde eksiklikler olmasının yanı sıra zamana dair yeni bir problematik de oluşturulamamıştır. Böylece bu metinler hem zamansal deneyimleri gösterme açısından zayıf kalmışlar hem de okura zamanın doğrusal olmayan yönlerini farklı şekillerde gösterememişlerdir. Tüm bunlar da yazarları öykünün anlatımındaki eksiklikleri gidermek için mistisizmin bilinmezliğine yönlendirmiştir.

Leylâ ve Mecnûn öykülerine yeni bir zamansal görüş getiren yazarlar, Nizâmî, Nevâyî, Câmî ve Fuzûlî'dir. Bu yazarların tümü aklını kaybeden bir insanın içinde bulunduğu zamanı algılamasını farklı açılardan yorumlamışlardır. Ancak daha önce de vurgulandığı üzere adı geçen yazarlardan sadece Câmî'nin ve Fuzûlî'nin metinleri zaman üzerine olma kriterlerini karşılamaktadır. Bu nedenle Fuzûlî'nin metninin detaylı incelemesine geçmeden önce, Nizâmî, Nevâyî ve Câmî'nin Leylâ ve Mecnun mesnevilerini zaman kullanımı açısından nasıl değerlendirdiğimizi açıklamak gereklidir. Nizâmî, Câmî ve Nevâyî'nin öykülerinde merkeze aldıkları zamansal görüş ve deneyimler ise aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir.



Şekil 6.2. Nizâmî, Nevâyî ve Câmî'de zamansal görüşler ve deneyimler.

Nizâmî'nin metni, Leylâ ve Mecnûn öyküsünün ilk kez bir bütünlük içinde anlatılmış hâli olduğu için yazar, Arap edebiyatında yer alan dağınık ve birbiriyle ilişkisiz bağlamlarda üretilmiş çok sayıda anlatı parçasının düzenlenmesi gibi bir sorunla karşılaşmıştır. Kendisi de karşılaştığı problemi sebep-i te'lîf bölümünde dile getirmiştir.

“Râhî talebîd tab‘-ı kûtâh
K’endîşe bud ez-dırâzî-yi râh
Kûtehter ez-în ne-bûd râhî
Çâbukter ez-în miyâne-gâhî
...
Der-cüsten-i metâ‘-ı nağzem
Yek mûy ne-bûd pây-ı lağzem
Mî-güftem ü dil cevâb mî-dâd
Hârîdem ü çeşme-i âb mî-dâd (Nizâmî / B.395-402)³⁸⁶”

Nizâmî, varyantlar şeklinde bulunan anlatı parçalarından anlamlı bir bütün oluşturmanın ve tamamen üzüntü dolu bir hikâyeyi anlatmanın zorluğu ile mücadele etmiştir. Bu nedenle anlatının genel bir tutarlılık içinde olmasını sağlamak adına diğer yazarlara göre daha fazla çaba harcamıştır.

³⁸⁶ “Kısa ve öz şekilde anlatmak için şairliğimin tabiatı ile bir yol aradım. Çünkü yolun uzunluğu (anlatılacakların çokluğu) düşündürücüydü. Bundan daha kısa ve hızlı gidebilecek bir yol da yoktu. Bu latif eserimin arayışındayken ayağım bir kıl kadar kaymadı (kusursuz bir eser meydana getirdim). Sorduklarıma gönül verdi cevapları ve ben de suyun kaynağına ulaşınca dek kazdım.”

Ayrıca metindeki olay halkalarında kahramanın zamansal deneyimlerini anlatmış, deneyimlenen zamansallıkları imgesel çeşitlemeler ile göstermiştir. Fakat metnin zamansal yapılanması, zamanın kendisi hakkında değil, yalnızca bu zamansallıkları kendi bağlamında göstermekte işlevseldir. Zamanın doğrudan kendisi de sorunsallaştırılmamıştır.

Nizâmî'nin *Leylî vü Mecnûn*'u gelenekler karşısında çaresiz kalan iki sevgilinin karşılaştığı zorluklar ve delilik-akıllılık çatışmaları üzerine kurgulanmıştır. Öyküde zamanın kendisi de değersiz olarak değerlendirilmiş ve Mecnûn'un ölümünden çıkarılacak ders, böyle bir çerçeve içinde sunulmuştur. Bu tasarruf, her ne kadar zamanın kendisi hakkında düşünmek anlamına gelmese de öykünün deneyimlenen zaman hakkında bir fikir üretmesine neden olmaktadır. Çünkü öykü ilk defa kesintisiz bir olay akışı içinde ve ana fikre sahip olarak anlatılmıştır.

Arap edebiyatının kaynaklarında parça parça bulunan metinler, bir karakterin baştan sona takip edilebilen zamansal deneyimleri olarak bir araya getirildiği için Nizâmî'nin metni, öyküyü ödünç aldığı geleneğin kabul ettiğinden farklı bir zamansal deneyim önermektedir. Ancak burada zamanın değersizliği fikri ile ilişkili veya içsel zamanla kamu zamanı çatışmasını destekleyen anlatı teknikleri metnin bütününde hâkim değildir. Bu nedenle yukarıda belirtilen durumlar, öyküde yer alan karakterlerin zamansal deneyimleri ile öykünün bütünü içindeki zamansal yapılanmanın birbirlerini besleyen bir ilişki içinde olmasını engellemiştir. Sıralanan tüm bu sebeplerden dolayı Nizâmî'nin metnini zaman üzerine bir anlatı olarak kabul etmek mümkün değildir.

6.4. Zaman Üzerine Anlatıya Doğru: Nevâyî'nin Leylî vü Mecnûn'u

Nizâmî'nin metninden sonra yazılan Leylâ ve Mecnûn mesnevileri arasında metne farklı bir zamansal çatışma ekleyen ilk isim, Ali Şir Nevâyî olmuştur. Nevâyî, çeşitli zamansal tecrübeler yaşayan karakterine anlatıcının yorumları vasıtasıyla bir bakış açısı farklılığı getirmiştir. Böylece Nevâyî'nin eseri ile Mecnûn, ilk defa “doğrudan” varlık ve var olma ile ilgili sorunsallarla ilişkilendirilmiştir (bknz. Aşk ve Varlığa Gelmek). Dolayısıyla zaman hakkındaki düşüncelerinde içsel zaman ve kamu zamanı zıtlığının dışına çıkan bir karakter, yeniden yazım geleneğine eklemlenmiştir. Nevâyî'nin eserindeki Mecnûn için dünyada olmak, dünya zamanı ile de yüzleşmek

gereklidir: Ölümlü olmanın bilinci bunu gerektirmektedir (bknz. Aşk ve Varlığa Gelmek / Sorunu Derinleştiren Çözüm: Üreterek Var Olmak).

Nevâyî'nin *Leylî vü Mecnûn*'unda Mecnûn'un varlıkla ilişkili soruları olan bir karakter olarak kurgulanması ise sezgisel bilgi ve aklî bilgi karşıtlığından faydalanılarak yapılmıştır. Bu tasarruf, Nizâmî'nin de kullandığı delilik ve akıllılık sorunsalının çerçevesinin genişletilmesi anlamına gelmektedir. Fakat metnin bütünü boyunca bu bakış açıları ile uyumlu bir anlatı tekniği kullanılmamıştır.³⁸⁷

Nevâyî'nin metnindeki zamansallık ile anlatı teknikleri arasındaki ilişkinin zayıflığını göstermek için metnin bütününe hâkim olan bir zamansal yapılanmanın varlığını sorgulamak önem arz etmektedir. Nitekim uyumlu bir yapılanma oluşturabilmek için tekrar eden yapıların veya eksiltmelerin anlatıda bir düzen içinde kullanılması gerekmektedir. Böylece oluşan kesintiler, sıralama değişiklikleri ve bunların meydana getirdiği *düzen*, *süre* ve *sıklık* ilişkileri ile metni kapsayan bir zamansal yapılanmadan ve etkiden bahsetmek mümkün olur. Çünkü anlatıdaki zamansal oyunlar, anlatı zamanı ve anlatılan zaman arasında oluşan fark ile meydana gelmektedir (Dumantepe 2018:233). Fakat Nevâyî'nin olayları nedene bağlama çabası ile oluşturulan açıklamaları ve öykünün gelenekteki bilgi eksikliklerinden kaynaklanan boşluklarını kapatmaya yönelik eklemeleri, metninde tekrarlı yapıların ve eksiltmelerin meydana gelmesinin önüne geçmiştir.

Örneğin, Mecnûn'un birçok olay hakkında rüyada haber alması ve buna göre davranması, davranış nedenlerinin sürekli açıklanması³⁸⁸; Mecnûn'un yaşadığı bölgede iyi hoca olmaması nedeniyle Leylâ'nın babasının kızı için yaptırdığı okula verilmesi gibi detayların verilmesi; Leylâ'nın hastalığının Mecnûn'un anne ve babasının ölümünden kendisini sorumlu tutması ile nedenselleştirilmesi; Nevfel'in diğer metinlerden farklı olarak entrik kurguda çok sayıda boşluğu dolduracak şekilde kullanılması (kızını Mecnûn'a vermesi, Zeyd'in metinde belirışinde etkili olması vb.)

³⁸⁷ Nevâyî'nin metninin Fuzûlî'nin *Leylî vü Mecnûn*'u ile olan yakın ilişkisine “İdeoloji ve Bakış Açısı” bölümünde değinilmiştir. Nevâyî'nin metninde de zaman ve dünyada olmak hakkında çeşitli yorumlar ve görüşler sunulmuştur. Fakat metnin zamansal yapılanması bu fikirlerle Fuzûlî'deki gibi bir uyum içerisinde değildir. Bu durum aşağıdaki bölümlerde Fuzûlî'nin metninin zamansal yapılanması gösterildiğinde tam olarak açıklığa kavuşacaktır.

³⁸⁸ Agah Sırrı Levend, Nevâyî'nin bu tercihini Mecnûn'u bir ermiş gibi gösterme çabası olarak değerlendirmiştir (Levend 1959:146). Nevâyî'nin öykü sonundaki ifadeleri dikkate alındığında Mecnûn'un ermiş değil, sezgisel bilgi sahibi bir insan olarak kabul edildiği ortaya çıkmaktadır. “Ermiş” değerlendirmesi Nevâyî'nin metnini tasavvufi bir çerçeveye yerleştirmesi nedeniyle yanıltıcı olarak kabul edilmelidir.

gibi durumlar öykünün iç zamanındaki kopuklukların, eksiltelerin ve tekrarların önüne geçmiştir. Çünkü anlatılanlar olaylardaki sebep sonuç ilişkisi korunmuş, boşluklara, süreksizliklere izin verilmemiştir. Fuzûlî'deki eksiltmelerin aksine burada bir süreklilik vardır. Nevâyî'nin *Leylî vü Mecnûn*'unda meydana gelen sürekliliğin temel işlevi ise öyküyü okura şüphe uyandırmadan anlatabilmek amacı ile ilişkilidir.

Bilindiği üzere Mecnûn'un gerçekten yaşamış tarihi bir karakter olup olmadığı öykünün yazı ile kayıt altına alındığı ilk dönemlerden itibaren tartışılan bir konu olmuştur (İnalcık 2023:37). Nizâmî, bu olayları Fars geleneğine uygun şekilde düzenlemiş, doğal olarak içinde bulunduğu anlatı geleneğinin imkânlarından faydalanmıştır. Nizâmî için anlatılanların tarihselliğinin ya da tarihsel anlatı tekniğinin hiçbir önemi yoktur. Nizâmî, gerekli lirizmi veya gerilimi oluşturmak için zamansal eksiltmeler, tekrarlı yapılar gibi teknikleri bütünsel tutarlılıkla olmasa da kullanmıştır. Ayrıca öykünün Arap anlatılarındaki eksiklik ve tutarsızlığı, Nizâmî'nin öyküye rahatça yeni anlamlar yükleyebilmesine olanak da tanımıştır.

Nevâyî için de olayın tarihsel gerçekliğinin bir önemi yoktur. Fakat Nevâyî, tarihsel anlatılardaki ardışıklık ve nedenselliği kullanmıştır. Olayları gerekçelendirme için gösterilen bu çaba ise temelde anlatılmak istenen asıl fikri vurgulamak isteği ile ilişkilidir.

Nizâmî'nin yeni bir anlam katmanı yüklemek için faydalandığı boşluklar, Nevâyî tarafından detaylandırarak kullanılmıştır. Zira Nevâyî de amacının sadece hikâyeyi anlatmak değil, öyküye “kendi yüklediği anlamı” iletme olduğunu belirtmiştir. Bu amacın hedefine ulaşması için de okurun ikna edilmesi ve buna uygun anlatı hamlelerinin yapılması şarttır.

“Yazmakka bu ‘ışk-ı cāvidāne

Maḫṣūdum emes idi fesāne

Maẓmūnıḡa boldı rūḡ meyli

Efsāne edi anıḡ tufeyli

Līkin çü raḡamḡa keldi maẓmūn

Efsāne edi aḡa libās-ı maẓmūn (Nevâyî 2011:B.3588-3590)”

Burhân-ı Kâtı’ tercümesinde “efsāne” kelimesi için “hikâye ve sergüzeşt manasınadır ki ahvâl-i mâzîyeyi nakl ve beyândır. Amme mesel muharrefi masal derler. Şayi ve meşhur manasınadır ki dillerde destan olmuş olunur (Mütercim Asım Efendi

2009:200)” açıklaması yapılmıştır. Aynı kökten (fesânîden) türetilen “fesâne” kelimesi için ise “asılsız ve vâhi mesel, kıssa, hikâye manasınadır. Meşhur ve şâyi manasınadır (s.252)” ifadesi kullanılmıştır.

Sözlükte kelimenin hem geçmişî anlatma hem de boş ve aslı olmayan şeyleri öyküleme anlamlarına gelmesi çelişkili bir yaklaşım olsa da Nevâyî’nin amaçladığı şeyle tam bir uyum içindedir. Çünkü Nevâyî için asıl olan Mecnûn’un gerçekten yaşayıp yaşamadığı veya gerçek bir kişilik olup olmadığı değildir. Bu bağlamda Leylâ ve Mecnûn hikâyesini bir masal gibi görmek sorun teşkil etmez.

Asıl amaç okuru ikna edebilmek ve öyküye yazarın yüklediği anlamı bir hakikat olarak sunmaktır. Bunun için de gerçeklik iddiasında bulunan tarih anlatılarının öyküleme tekniklerini kullanmak, neden sonuç ilişkileri ile öyküde süreklilik yaratmak tercih edilebilecek en kestirme yollardan birisidir.

Yukarıdaki beyitlerde yer alan ifadeler, Nevâyî’nin öyküyü kurgulama tarzı ile birlikte değerlendirildiğinde yazarın öyküyü tasarlariken tarihsel anlatıların doğrusal ve ardışık yapısından yararlandığı ancak, tarihsel olarak bir gerçekliğin Nevâyî için de bir öneminin olmadığı ortaya çıkmaktadır. Fakat metindeki bu yapılanmanın, öykünün önerdiği aklî bilgi ve sezgisel bilgi karşıtlığından hareket ederek zaman ve varlık hakkında düşünme fikri ile bir ilişkisi bulunmamaktadır. Bu nedenle Nevâyî’nin metnini de zaman üzerine bir anlatı olarak değil, zaman anlatısı olarak kabul etmek gereklidir.

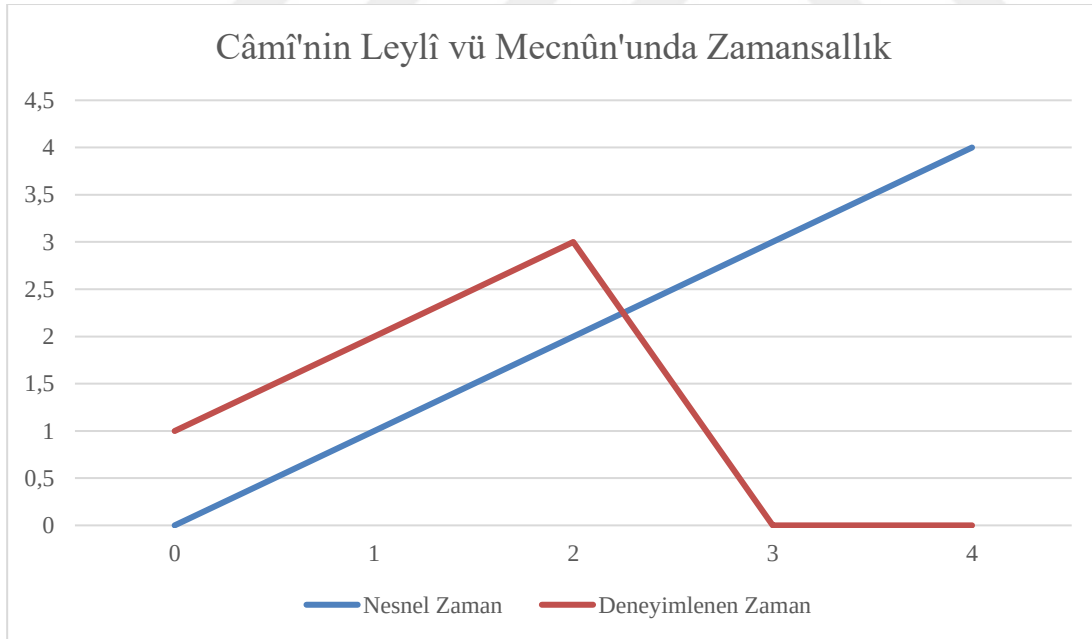
Sonuç olarak Nevâyî’nin Nizâmî’den ilk farkı, öykünün kurmaca yapısında tarihsel anlatının neden sonuç ilişkisi mantığını kullanmasıdır. İkinci olarak, Nevâyî, öyküye zaman hakkında yeni bir yorum kazandırmıştır. Ancak bunu metindeki zamansal tekniklerle bir uyum içinde gerçekleştirmemiştir. Leylâ ve Mecnûn mesnevisini zaman üzerine bir anlatı olarak değerlendiren ilk isim ise, Nevâyî’nin yakın arkadaşı olan Molla Câmi olmuştur.

6.5. Zaman Üzerine Anlatı Olarak Molla Câmi’nin Leylî vü Mecnûn’u

*Gulgamış, krallık yaptım senin alın yazını,
ama ebedi yaşam yapmadım onu.
Ömrü ne olursa olsun insanın,
Yaşam kalbini kırmazın senin,
Umutsuzluğa düşme, yüreğin daralmasın!*

*İnsanın felaketidir buraya-kadar-olmak,
sana demiştim bunu,
göbeğin kesildiğinde buraya-kadar-olmak
tayin edildi sana demiştim bunu.
Fani insanın en kara günü geldi çattı sana da,
Fani insanın tek başına kaldığı yer geldi çattı sana da!
(Gilgamiş Destanı, Gilgamiş'in Ölümü)³⁸⁹*

Molla Câmi'nin *Leylî vü Mecnûn*'u zaman üzerine bir anlatı olması ve ele aldığı zamansal deneyimin sınırları nedeniyle diğer Leylâ ve Mecnûn'lardan ayrılmaktadır. Öyküde Nizâmî'den itibaren Mecnûn'un yaşadığı zamansal deneyim, kamu zamanı, içsel zaman, dünya zamanı arasındaki çatışmalardan oluşmuştur. Câmi'nin eserinde ise sadece nesnel zaman (akıp giden fiziksel zaman) ile içsel zaman (deneyimlenen zaman) karşı karşıya gelmiştir. Bu karşılaşma, Mecnûn'un hayatının biyografik bir metin gibi kurgulanması ile yapılmıştır. Mecnûn'un deneyimlediği zaman bir noktada aniden kesilmiş, nesnel zaman hareketine hep devam etmiştir. Metindeki iki temel zamansal hareket aşağıdaki tabloda gösterildiği gibidir.



Şekil 6.3. Câmi'nin Leylî vü Mecnûn'unda Zamansallık.

Tabloda yer alan “deneyimlenen zaman” çizgisi Mecnûn’un deneyimlediği zaman aralığını, “nesnel zaman” çizgisi ise öyküde akış hâlinde olduğu vurgulanan fiziksel

³⁸⁹ Çeviri, Kaan H. Ökten’e aittir. Metnin alıntılıandığı kitap: George, A. (2020). “The Death of Gilgamesh”, *The Epic of Gilgamesh – The Babylonian Epic Poem and Other Texts in Akadian and Sumerian*. Penguin Classics.

zamanı ifade etmektedir. Bu bağlamda on kardeşten biri olarak dünyaya gelen Mecnûn için yaşadığı çeşitli olaylardan sonra zaman, bir noktada aniden kesilmiş ve fiziksel zaman akıp gitmeye devam ederken o, ölümle karşılaşmıştır. Sadece Mecnûn için geçerli olmayan, tüm insanları kapsayan bu tecrübe, Câmî'nin metnindeki temel zamansal yaklaşımı oluşturmaktadır. Buradaki zamansal yapılanmanın yarattığı zıtlık ile de metnin ana fikri oluşturulmuştur: Geçici ve sonlu olan zaman değil, insan zamanıdır. Mecnûn da bu sonlu zaman içinde kaçınılmaz olarak hayal kırıklığına uğrayarak ölmüştür. Bu durumu daha iyi anlayabilmek için metnin zamansal yapılanmasını incelemek gereklidir.

6.5.1 Câmî'nin *Leylî vü Mecnûn*'unda Zamansal Yapılanma

6.5.1.1. Doğrusal zaman ve tarihsellik

Câmî'nin *Leylî vü Mecnûn*'unun zamansal yapılanması, yukarıdaki tabloda gösterilen zaman hakkındaki yaklaşım ile de uyum içindedir. Câmî, metninde zamana dair bu görüşe uygun anlatı tekniklerini kullanmıştır. Bunlar: Tarihsel anlatının neden sonuç mantığının kullanılması ve ardışıklık; bölüm başlarında ve sonlarında geriye dönüş ile özetleme; tekrarlı ve devamlı olarak kullanılan gece-gündüz tasvirleridir.³⁹⁰

Burada ilk olarak değinilmesi gereken özellikler, tarih anlatılarında görülen ardışıklığın yarattığı iknâ etkisi ve neden-sonuç ilişkisinin süreklilik yaratacak şekilde kullanılmasıdır. Bu tekniklerden belirli ölçüde Nevâyî de yararlanmıştır. Ancak Câmî'nin tasarrufları Nevâyî'den ayrılmaktadır.

Câmî, tarihsel kaynaklardan çıkarılabilecek kronolojiyi tespit etmiş, buradaki olayları metinde detayları ile işlemiş ve kopuşların meydana gelmediği bir öykü kurgulamıştır. Câmî'nin öyküsü, gerçek olduğu düşünülen öykü ile paralel bir kronoloji ve olay akışı izlemektedir.

Câmî'nin, *Leylî vü Mecnûn*'unda bir insanın hayatının izleyebileceği en doğrusal/lineer zaman çizgisi anlatılmıştır. Ayrıca Nizâmî'nin eklediği çocuksuzluk motifi, mektep bölümü gibi Fars geleneğine ait çok sayıda anlatı parçası kullanılmamış ve Arap kaynaklarında yer alan olaylara dayalı bir “Mecnûn biyografisi” oluşturulmuştur.

³⁹⁰ Son iki özellik, birincinin oluşmasında ve nesnel zamanın devamlılığının vurgulanmasında da işlevseldir.

Şevkiye İncalcık da (2023) Mecnûn'un hayatı hakkında ihtilafli haberlerden mantikî bir silsile çıkarmanın mümkün olduğunu belirtmektedir (s.47). Câmî, ahhâr geleneğinde bulunan tarih kitaplarından yararlanarak bu mantikî silsileyi kurmaca içine dâhil etmiştir. Câmî'nin metnindeki olay sıralamasını, kullandığı kaynaklardan çıkarım yaparak kurguladığının delilleri ise aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- Mecnûn, Leylâ ile okulda değil kaynaklarda belirtildiği üzere Mecnûn'un Leylâ'nın güzelliğini duyarak onu görmeye gitmesi sonucunda tanışmışlardır (İncalcık 2023:49). Câmî'nin metninde de olay aynı şekilde işlenmiştir.
- Arap anlatılarında Leylâ'nın babasının Mecnûn'u hâlifeye şikâyeti iki aşğın buluşmalarının önüne geçilememesi nedeniyle erken zamanlarda yapılmıştır (İncalcık 2023:51). Bu olay sıralaması Câmî'nin metninde de böyledir. Câmî'de tanışma sonrasında sık sık buluşmalar; buluşmanın öğrenilmesi sonucu engelleme çabası ve netice alınamayınca halifeye şikâyet sıralaması kullanılmıştır. İsteme bölümü de bu olaylardan sonra aktarılmıştır.
- Halifenin öyküdeki ikinci konu edilişi ise Mecnûn'un yakaladığı ceylanları serbest bırakmasını gören Küseyyîr'in kendisinden daha iyi şiir okuyanın Mecnûn olduğunu haber vermesi ile olmuştur (İncalcık 2023:55). Bu olay Câmî'de de anlatılmıştır. Küseyyîr ismi de aynen kullanılmıştır. Halife, Mecnûn'u huzuruna çağırması ve şiir okumasını, nedimi olmasını emretmiştir. Mecnûn, bir bahane bularak bu tekliften kurtulmuştur.
- Arap kaynaklarına göre Mecnûn'un babası oğlu delirmeden önce ölmüştür. Bu nedenle öyküde büyük bir yeri yoktur (İncalcık 2023:48). Halbuki Nizâmî'de ve onu izleyenlerde baba-oğul çatışması kullanılmıştır. Câmî'nin metninde ise öykünün ilk bölümlerinde yer alan ve en son Leylâ'nın istendiği bölümde karşılaşılan baba, metinde birden kaybolmakta ve Mecnûn'un defnine kadar bir daha hiç adı geçmemektedir.
- En eski rivayetlerde Mecnûn, çölde bir başına ve Leylâ'dan önce ölmektedir (İncalcık 2023:6). Bu olay yalnızca Câmî'nin metninde bu hâliyle işlenmiştir.

Metnin kurgusu, Arap anlatılarındaki versiyonlara sadık kalınarak yapılmıştır. Câmî'nin eserinin bu özelliğine ilk olarak Ali Nihad Tarlan ve Agâh Sırrı Levend dikkat çekmiştir:

“Câmî’nin eseri aslı olan Arab’a çok yakındır. Muhît Nizâmî’den fazla Arab muhîti Mecnûn, Arab âşık şairidir (Tarlan 1922:226)

“Câmî, Arap edebiyatındaki ikinci söylentiği yani, Kays’ın Leylâ’nın güzelliğini işiterek onu ziyarete gitmesi söylentisini esas olarak almıştır. Bu noktadan hareket eden Câmî, bundan sonraki olaylarda da Arap kaynaklarındaki söylentilere dayanmıştır. Eserindeki dekor daha çok Arap çevresine uygundur (Levend 1959:56)”

Eserin “âğâz-ı dâstan”dan önceki “dua” bölümünde yer alan ifadeler ve “âğâz-ı dâstan” başlığının hemen ardından kullanılan ara sözdeki ilk iki beyit de yazarın metni kurgularken dikkate aldığı yöntemin ipuçlarını sunmaktadır.

Câmî, öyküye geçmeden önce aktardığı dua bölümünde, hikâye anlatmak ve şiir söylemekteki amacının zamanın bedi ölçütlerine uygun olarak sufilîğe yaraşır eylemleri aktarmak olduğunu belirtmiştir (D1³⁹¹). Daha sonra bir sâkîye hitap ile ara söz kullanmış, tarihte eski ve yeni olanlardan haber verecek şarabın anlatıcıya sunulması istenmiştir. Burada eski zamandaki büyük hükümdarların bütün haşmetlerine rağmen nerede oldukları sorulmuş, onlardan geriye kalanın ise hiçlik olduğu anlatılmıştır.³⁹²

Anlatıcı, öyküyü anlatmaya başlarken dayandığı kaynakların birer tarih kitabı olduğunu ise aşağıdaki beyitlerle (AD 1³⁹³) ifade etmiştir. Bu klişe yapıyı birçok metinde bulmak mümkündür. Ancak Câmî’nin eserinin kurgusal yapısı yakından incelendiğinde Arap edebiyatındaki kaynakların takibinin yapılabilmesi, kullanılan ara sözün sıradan bir klişe olarak kabul edilemeyeceğini göstermektedir. Çünkü Câmî, olay seçiminde Arap geleneğindeki nakilleri ve bu nakillerin yer aldığı ahhâr/tarih³⁹⁴ kitaplarını yakından takip etmiştir.

³⁹¹ Dua Bölümü, 1.Parça (bkz. Tabloxxxx).

³⁹² Burada sorulan sorular, Mecnûn’un öykü içinde birden ve hiçbir neden yokken Leylâ’dan vazgeçmesi, zamanın karakter için sona ermesi ile de bir yakınlık içermektedir. Çünkü metnin ana fikri de fiziksel zamanın sürekli akıp hâlinde olmasına karşın, insan zamanının sonlu ve geçici olmasıdır. Haklarında şimdi neredeler, güçleri, orduları nerede denilen hükümdarlar da geçiş gitmiş ama, zaman akmaya devam etmiştir.

³⁹³ Âğâz-ı Dâstân Bölümü, 1.Parça (bkz. Tablo xxxxx).

³⁹⁴ Geçmişteki bir kişi, olay veya topluluğa ait bilgileri nakletme eylemini tanımlamak için kullanılan “eyyâmü’l-arab” ve “ahbâr” kavramlarının yerine “târîh” kelimesi, hicretin takvim başlangıcı sayılması ile birlikte Hicaz Arapçası’na geçmiş ve Âvâne b. Hakem’in eserine *Kitâbü’l-Târîh* ismini vermesi ile de yaygınlaşmıştır. Kelime, Farsça ve Türkçe’ye de Arapça’dan geçmiştir (Fayda 2011:30).

Dua Bölümü	Âgâz-ı Dâstân
D 1 “Der-şi’r çü z’insân ber-âyed Z’in kâfiye hûb-ter neşâyed Tertüb-i rûsûm- şûfiyâne Naẓmîst bedî’ der-zamâne În-naẓm ki bād lâ-yezālî Z’in kâfiyehâ me-bād hâlî³⁹⁵ D 2 Sâkî be-deh ân-mey çü hurşîd Der-câm-ı cihân-nümây-ı Cemşîd Ân-mey ki bûd zi-nûr-ı pertev Târîh-güşây-ı kühne vü nev Behrâm kucâ vü gür-ı û kû V’ân bâzû-yı şîr-zûr-ı û kû Kâvûs çi kerd kâs-ı hod-râ V’ân-kâh-ı sipîhr-esâs-ı hod- râ Çingîz ki bûd gûrg in-deşt V’in-deşt zi-gürgiyeş tehî geşt Câmî be-cünûn-ı ışk-bâzî Hod-râ be-rehân zi-hîle-sâzî Be-nişîn fesâne h’ân ve efsûn Z’an-kes ki zi-ışk bûd Mecnûn³⁹⁶ (Câmî 1959:762- 763)”	AD 1 “Târîh-nüvîs-i aşk-bâzân Şîrîn-raqam-ı sühân-tırâzân Ez-server-i aşıkân çü dem zed Ber-levh beyân çünîn raqam zed (Câmî 1958:763)”

Tablo 6.2. Câmî'nin Leylî vü Mecnûn'unda dua bölümü ve âgâz-ı dâstân.

³⁹⁵ “Şiir insandan sadır olduğu zamandan beri bu kafiye (kafiyeli sözden) daha güzeli söylenmedi: Şiir, sufilik kurallarının tertibidir; zamanın bedî’ ilmine uygun olan da budur. Bu nazm, ebedi olsun. Bu kafiyelelerden eksik olmasın.”

³⁹⁶ “Ey Sâkî! Güneş gibi olan o şarabı, Cemşid’in dünyayı gösteren kadehinde sun. Öyle bir şaraptır ki o, ışığının nuruyla eski ve yeninin tarihini anlatır. Behrâm nerede? Onun mezarı nerede? Ve onun aslan gücündeki pazuları nerede? Kâvûs, kâsesini ne yaptı? Göklere yücelen sarayını ne yaptı? Cengiz, bu çölün kurduydı. Ve şimdi bu çöl onun kurtluğundan hâlî kaldı... Câmî! Âşıklığın deliliği ile kendini bu hilekârlıktan kurtar. Otur, o kendisi aşkın ta kendisi olan Mecnûn’dan efsane ve sihirler oku.”

Leylâ ve Mecnûn hikâyesinin ana kaynakları, ahhâr geleneği içinde yer almaktadır. *Kitabu'l-Agânî*, *Kitâbu'u-Şi'r* gibi eserler bu kategori içinde üretilmişlerdir (Fayda 2011:32) (Küçüktaşçı 2011:37). Câmî'nin eserini dayandığını belirttiği tarih yazıcıları, bu kaynakların yazarları olmalıdır. Bununla birlikte Câmî'nin metni, tarihsel sıralama ve kaynaklarla olan ilişkisine rağmen bir tarih metni değil, kurmaca eserdir. Yukarıda sıralanan tüm maddeler ise onun tarihsel olarak geçerliliğini kabul ettiği anlaşılan bir olaya yüklediği anlamla açıklığa kavuşabilmektedir. Bu anlam, Câmî'nin Leylâ ve Mecnûn mesnevilerine sufi gelenekte kullanılan çok sayıda motifi eklemesi ile oluşmuştur.

Mecnûn'un Leylâ'nın kabilesinin çobanı ile konuşması, post giymesi, Leylâ'nın mahallesinin köpeği ile konuşması, kâse kırma olayının anlatılması ve en son aşamada Mecnûn'un Leylâ'yı açıkça reddederek tek başına ölmesi, Câmî'nin mistik ve mitolojik kökenleri bulunan temaları öyküye eklemlediğinin en önemli göstergeleridir. Bahsedilen anlatı parçalarının kullanımı, dua bölümde vurgulanan sufîyâne usûlleri anlatma amacı ve öykünün bağlanacağı sonucu da göstermektedir.³⁹⁷

6.5.1.2. Ardışıklık ve süreklilik

“Masal, akıl yürüten bir hayaldir. Olağanüstü hayalleri, birbiriyle tutarlı hayallermiş gibi bir araya getirme eğilimindedir. Dolayısıyla masal, ilk hayâle dair bir insanın tüm türetilmiş hayâllere yayılmasını sağlar. Arada kurulan bağ o kadar kolay, akıl yürütme o kadar akıcıdır ki, kısa süre sonra masalın tohumunun nerede olduğunu bilemez oluruz (Bachelard, 2017, s.201).”

³⁹⁷ Ali Nihad Tarlan, Câmî'nin metni için:

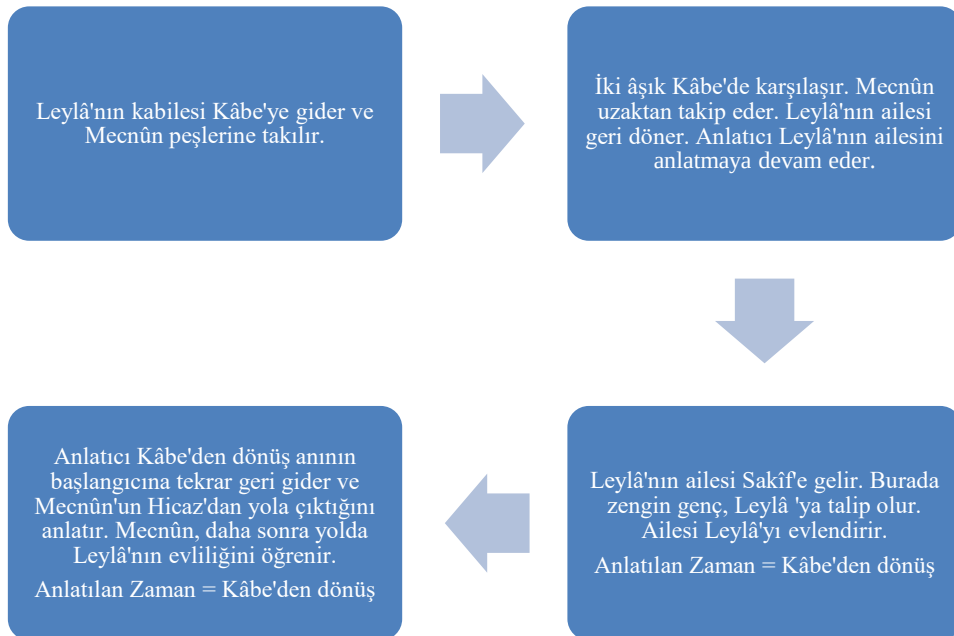
“Onun da tasvîr ettiği aşk, hicranlı ve müessir bir sevdâ olmaktan pek kurtulamıyor. Vâkı'aların garâbeti de o kadar nazar-ı dikkate alınmamış, onlara bir ma'nâ-yı timsâli izafe edilmemiştir... Câmî yalnız eserin sonunda Mecnûn'un sevgisini tanımaması hâdisesinden başlayarak (o kadar az zamanda bir aşkın tebdîl-i mâhiyyet etmesi mantikî olmasa gerektir) bir az tasavvufî nokta-ı nazarı müdâfaa ediyor (Tarlan 1922:226).”

yorumlarını yapmıştır.

Metin, alegorik bir tasavvuf metni değildir ancak, yazarın en baştan itibaren amacı bu aşkı sufi cezbe hâli ile ilişkilendirmek ve öykünün tamamını bir insanın sufiliğe girmesi ile izleyeceği yol ile bağlantı kuracak şekilde düzenlemektir. Daha genel düzlemde ise ölüme doğru giden insan ile bağlantı kurmuştur. Dua bölümünde de bu durumu açıkça ifade etmiştir. Aşağıda zamansal yapı ortaya çıkarıldığında bu ilişki açık hâle gelecektir.

Câmî'nin *Leylî vü Mecnûn*'unda oluşan ardışıklık, metin boyunca istisnasız olarak izlenebilmektedir. Bu da bölüm başlarında yapılan geriye dönüş ve özetlemeler; gece ve gündüz tasvirleri ile mümkün olmuştur. Bölüm başlarında ve sonlarında kullanılan geriye dönüş ve özetlemelerde, anlatılacak olayların önceki bölümün hemen sonrasını ifade ettiği vurgulanmıştır. Dokuz defa³⁹⁸ yapılan bu uygulama, zamandaki kopuşu engellemiş ve sürekliliğe imkân vermiştir.

Bu teknik, Leylâ ve Mecnûn'un ayrı ayrı anlatıldığı bölümler arasında geçiş yapmak için de kullanılmıştır. Örneğin, Leylâ'nın kabilesi Hac ziyaretinden dönerken Sakîf'den³⁹⁹ geçmiş, burdaki zengin bir genç, Leylâ'ya âşık olmuştur. Kâbe ziyareti sonrasında Leylâ'nın istenmesi ve evliliği anlatılmıştır. Leylâ'nın kabilesinin yaptığı Hac ziyaretinde peşlerine takılan Mecnûn'un durumuna tekrar dönmek için ise Leylâ ve ailesi Kâbe'den ayrıldıktan sonra Mecnûn'un Hicaz'dan yola çıkış zamanına tekrar geri dönülerek zamansal anlamda hem geri gidilmiş hem de olay akışındaki süreklilik korunmuştur (Câmî 1959:846-851). Yapılan hamle, öyküdeki olay zincirlerinin birbirinden hiç kopmadan anlatıldığı izlenimini vermektedir. Bu durum, aşağıdaki gibi gösterilebilir.



Şekil 6.4. Câmî'nin *Leylî vü Mecnûn*'unda Kâbe bölümü.

³⁹⁸ Yapılan geriye dönüş ve özetlerin bulunduğu sayfalar: 765, 771, 775, 777, 783, 801, 815, 862, 886.

³⁹⁹ Arap anlatılarında da Leylâ'nın Sakîf'den birisi ile evlendiği aktarılmıştır.

Şekilde de görüldüğü üzere Kâbe'den dönüş olayı iki kere anlatılmıştır: Birincisi Leylâ'nın düzleminden, ikincisi ise Mecnûn'a ait düzlemden. Bunun için de ilk olarak zamanın Leylâ için geçen kısmı anlatılmış, daha sonra Mecnûn için işleyen zaman dilimini anlatmak için aynı noktaya tekrar geri dönülmüştür. Yapılan zamansal hamle aşağıdaki gibi formülleştirilebilir.

Kâbe bölümü kapanışı ve Leylâ'nın kabilesinin ayrılması: Z1

Leylâ'nın başından geçenler: Z2

Mecnûn'un Hicaz'dan ayrılışı: Z1¹

Mecnûn'un olayı öğrenmesi: Z2¹

$Z1 > Z2$

$Z1 = Z1^1$

$Z2 = Z2^1$

Olayların gerçekleşme sırası normalde $Z1/Z1^1 + Z2/Z2^1$ olarak düşünülmelidir. Çünkü, Leylâ'nın ailesi Sakîf'e doğru giderken Mecnûn, Hicaz'a yönelmiştir. Kâbe'den ayrılış zamanları aynıdır. Bu nedenle Mecnûn'un ve Leylâ'nın durumlarının anlatıldığı bölümlerde aktarılanlar aynı zaman aralığında olmuştur. Ancak anlatıcı bunlar arasında bir sıralama tercihi yapmış ve olayları, geriye dönüş tekniğini kullanarak ifade etmiştir. Bu nedenle önce Leylâ'nın başına gelenler Z1 noktasından başlanılarak anlatılmış, daha sonra aynı zaman dilimine karşılık gelen Z1¹ noktasına geri dönülüp bu kez de Mecnûn'un yaptıkları iletilmiştir. Böylece zamanda geriye gitme tasarrufu, öyküdeki zamanın devamlılığı için işlevsel olarak kullanılmıştır ve zamanda yapılan oyun ile olayların sürekliliği sağlanmıştır.

Câmî'nin *Leylî vü Mecnûn*'unda defalarca kullanılan geriye dönme tekniği gibi gece ve gündüz tasvirleri de öyküdeki ardışıklık ve sürekliliği meydana getiren anlatı teknikleridirler. Câmî, bölüm başlarında ve sonlarında gece ve gündüz tasvirleri ile açılış ve kapanışlar yapmıştır.⁴⁰⁰ Bu tasvirlerden Nizâmî de sık sık yararlanmıştır. Fakat Nizâmî'de yapılan tasvirler, zaman aralığını daha çok belirsiz hâle getirmiş veya mitolojik anlamlara göndermede bulunmuştur. Câmî'de yapılanlar ise iki bölüm arasındaki zamanı birbirine bağlamak için kullanılmıştır. Örneğin, Mecnûn,

⁴⁰⁰ Metinde altı defa kullanılan bu yöntemin bulunduğu sayfalar: 775, 793, 825, 828, 854, 857.

Leylâ'nın evlilik haberini aldıktan sonra olanların aktarıldığı bölüm, bir gece tasviri ile kapatılmıştır.

“Ez-ḥalka-i hemdemân birûn cest
Bâ-gûr u gevzen-i ḥ^vîş peyvest
Cân-ı bî-cânân resîde ber-leb
Şeb bürd be-ser çünânki her şeb⁴⁰¹ (Câmî 1958:857)”

Hayvanlarla dostluk kurup insanlardan uzaklaşmaya başladığı bildirilen Mecnûn'un hâlinin anlatıldığı bölüm, yukarıdaki beyitlerle sonlandırılmıştır. Özellikle her gece alevlendiği (şebb)⁴⁰² ve isyan ettiği anlatılarak ruh hâli ile de rutini özetlenmiştir. Hemen sonraki bölümde ise sabah tasviri yapılarak gece ve gündüz arasındaki geçişin devamlılık etkisinden faydalanılmıştır.

“Çün zerde-i beyzâ-i gerdûn
Âmed seher ez-sepîde bîrûn
Zîr-i ḥam-ı tâḳ-ı lâcüverdî
Z'ân-zerde girift zemîn zerdî
Mecnûn pey-i cüstûy-ı dilber
Ber-dâşt zi-ḥ^vâb-ı bî-ḥodî ser⁴⁰³ (Câmî 1958:858)”

Yukarıdaki beyitlerde yapılan sabah tasvirinin sonucunda ruh hâli gece gibi olan Mecnûn'un kendinden geçmişliğinden uyandığı (baş kaldırdığı⁴⁰⁴) belirtilerek evlilik haberi sonrasında olanlar anlatılmaya devam edilmiştir. Burada da devamlılık hem tematik hem de zamansal açıdan sağlanmıştır. Metindeki diğer sabah ve gece tasvirleri de defalarca aynı şekilde kullanılmıştır. Böylece bu klişe yapı, metinde süreklilik oluşturma işlevine sahip olmuştur.

6.5.1.3. Anlatılan zamanda yaşanan kopuş

Yukarıdaki iki örnekte gösterilen zamansal oyunlar, metin boyunca takip edilebilmektedir. Câmî'nin anlatı zamanında yaptığı bu oyunlar neticesinde oluşan

⁴⁰¹ “Dostlarının arasından dışarıya kaçtı. Mağarası ve geyiklerinin arasına döndü. Sevgilisinden ayrı kalmaktan canı ağzına gelmişti. Her gece başı (isyan ve ayrılıktan) alev almaktaydı.

⁴⁰² Mısradaki ilk kelime vezin gereği “şeb” olarak okunmuştur. Doğrusu, “alev almak”, “isyan etmek” anlamlarına gelen “şebb” kelimesidir.

⁴⁰³ “Feleğin yumurtasının sarısı (güneş), seher vakti beyazlıkta (aydınlıkta) dışarı çıktı. Mavi kemerin (gök) kavisinin altında yeryüzü bu yumurta sarısından (güneş) sapsarı oldu. Mecnûn, sevgilisinin peşinde kendinden geçme uykusundan başını kaldırdı.”

⁴⁰⁴ Kapanışta kullanılan ve baş kaldırmak anlamına gelen şebb kelimesi ile ilişki dikkat çekmektedir.

doğrusal ve süreklilik arz eden bir zamansal yapı oluşmuştur. Bu durum metnin tarihsel zamanın imkânlarından faydalanmasına imkân vermiştir ve oluşan süreklilik etkisi ile zamanın akıp giden bir şey olduğu duygusu anlatım teknikleri ile yeniden üretilmiştir. Bununla birlikte metnin anlamının ortaya çıkmasına imkân tanıyan anlatı zamanı ve anlatılan zaman arasındaki farkı, anlatılan zamandaki kopuş sağlamıştır. Nitekim aniden yapılması nedeniyle Ali Nihad Tarlan'ın da dikkatini çeken ve tuhaf gelen bu müdahale, Tarlan tarafından “yazarın öyküye tasavvufî bir fikri metnine eklemek istemesi amacı” ile ilişkilendirilmiştir.

“Câmî yalnız eserin sonunda Mecnûn'un sevgilisini tanımaması hâdisesinden başlayarak **(o kadar az zamanda bir aşkın tebdîl-i mâhiyyet etmesi mantıkî olmasa gerektir)** bir az tasavvufî nokta-ı nazarı müdâfaa ediyor (Tarlan 1922:226).”

Öykü boyunca, geriye dönüşler, özetler, gece ve gündüz tasvirleri ile anlatılan zaman hep takip edilebilir olmuştur. Ancak öykünün bir noktasında Leylâ ile buluşan Mecnûn, Leylâ'yı tanımaz hâle gelmiş ve onu reddetmiştir. Bu olaydan sonra da Mecnûn'un deneyimlediği zamansal aralığı tespit etmek mümkün değildir. Zaman, Mecnûn için bir anda yok olmuştur.

Mecnûn'un Leylâ'yı reddettikten sonraki zamandan yoksun hayatını özetlemek için ise onun şiirlerini dinleyip toplamak isteyen bir Arabî'nin Mecnûn'un yanına gidip gelmesi anlatılmıştır. Burada artık gece ve gündüz tasvirleri yapılmamış, süreklilik kopmuştur. İlgili bölümlerde uzun, ama belirsiz bir zaman aralığının anlatıldığı anlaşılmaktadır. Bu gidiş gelişlerin sonunda da Mecnûn'un cansız bedeni bir ceylana sarılı halde bulunmuştur.⁴⁰⁵ Mecnûn'un Leylâ'yı ortada görünür hiçbir neden yokken reddetmesinin anlamını bu sıralamada aramak gereklidir. Çünkü Mecnûn, tıpkı Arap anlatılarında olduğu gibi Leylâ'dan önce ölmüştür ve onun ölümünden sonra da zaman hâlâ akmaya devam etmiştir.

Câmî'nin eserinde dünya, öykünün en başından itibaren değersiz kabul edilmiş ve insanın yapması gerekenin Tanrı'ya yönelmek olduğu vurgulanmıştır. Anlatıcının

⁴⁰⁵ Câmî'nin metninde Mecnûn, Leylâ'dan önce bir ceylana sarılarak ölmektedir. Leylâ yerine tanrıyı seçen ve bu seçimin huzuru ile ölen bir karakter söz konusudur. Metinlerde iki aşığı ne rüyada ne de gerçek hayatta kavuşturmayan tek metin Câmî'ye aittir. Hatta mezarda bile yan yana defnedilmemişler ve Leylâ, Mecnûn'un ayak ucuna defnedilmiştir. Bu bağlamda kahramanın tanrı uğruna her şeyden vazgeçen birisi olarak sunulması tüm metinler içinde yalnızca Câmî'nin metninin net olarak mecâzdan hakikî aşka yönelişi ve bunun tasavvufî bir hedefi olduğunu söylemeyi mümkün kılmaktadır. Diğer metinlerde mecâziden hakikîye yönelişi anlattığını ifade edenler de dâhil olmak üzere terimlerin iki yönlü kullanımı nedeniyle böyle bir yorumda bulunmak problemli olacaktır.

okura aktarmak için uğraştığı mesele de bundan ibarettir. Mecnûn, sıradan herhangi bir insanın temsili olarak doğrusal bir hayat yaşamış, sonunda da ölümle yüzleşmiştir. Ancak zaman onun için ölünce değil, ölmeden önce Leylâ'yı reddederek hakiki olana yönelmesi ile durmuştur. Böylece gelenekteki “ölmeden önce ölmek” paradoksu Mecnûn için gerçekleşmiştir. Ali Nihad Tarlan'ın tasavvufi yönü müdafaa olarak yorumladığı anlatı, metnin bütününden ayrı değildir. Aksine metnin ana fikrinin tam olarak ortaya çıktığı nokta olarak değerlendirilmelidir.

Öykünün sonunda Mecnûn'un ölmeden önce kuma yazdığı, Arabî'nin onun cansız bedeninin yanında bulduğu şiir de metnin ana fikri ve zaman hakkındaki önerilerini son kez açıklığa kavuşturmuştur. Burada karakter, dünyanın değersizliğinden bahsetmekte ve çektiği acılar nedeniyle şikâyetle bulunmaktadır.

“K’âveh ki zi-dâğ-ı ‘aşk mürdem
Ber-bister-i hicr cân sipürdem
Şüd mihr-i zamâne serd ber-men
Kes merhametî ne-kerd ber-men
B’eşkest şeb şabûriyem pûşt
V’eyyâm be-tîğ devriyem küşt
Nî ber-ser-i men girîst yârî
Nî şüst zi-rûy-ı men ğubârî
Ne ez-dûst kesî selâmî âverd
Der-pürsiş-i men peyâmî âverd
Dâdem be-ṭabîbî-i felek dest
Nabżem ne be-i ‘tidāl mî-cest
Dâd ez kadeḥ-i serâb âbem
V’ez raş‘e-i ḥûn-ı dil şerâbem
Yek zinde ğazâ çü men ne-ḥorde
Yek mürde be-rûz-ı men ne-mürde
Şüd şîşe-i çarḥ ber-dilem teng
Zed şîşe-i zindegîm ber-seng
Tâ-ḥaşr-ı ḥuld behr-i dil-rîş
În şîşe-i rîze rîze çün nîş⁴⁰⁶ (Câmî 1958:893)”

Kimse kalan, elinden tutanı olmayan, suçsuz günahsız cezalandırılan Mecnûn'un aşkın hicranı ile can verdiği, kahramanın kendi dilinden aktarılmıştır. Burada zamana

⁴⁰⁶ “Yazık ki aşk yarasından öldüm, ayrılık yastığında can verdim. Zamanın güneşi ve şefkati bana katı ve soğuk oldu. Kimse bana merhamet etmedi. Gece, sabrımı zayıflattı. Günler, kılıcıyla zamanımı öldürdü. Ne kimse yanımda dostlukla ağladı. Ne kimse yüzümdeki tozumu toprağımyı yıkadı. Ne kimse dostlukla bir selam yolladı. Ne de beni merak edip haber sordu. Elimi feleğin hekimliğine verdim. Nabızım itidalle atmadı. Suyum serap kadehinden verildi. Şarabım gönül kanının titreyişlerindendi. Hiçbir canlı benim gibi beslenmemiştir. Hiçbir ölü benim her gün öldüğüm gibi ölmemiştir. Feleğin şişesi gönülmü daralttı (özleme sebep oldu). Hayat şişemi taşa çaldı. Ebedi haşra kadar yaralı gönül için bu paramparça olmuş şişe bir zehirli iğne gibidir.”

ve onun temsilcisi olarak konumlanan feleğe yapılan sitem de Mecnûn'un bakış açısını göstermektedir.

Sonuç olarak, Câmî'nin metninde öykünün taşıdığı lineerlik, zamanın durdurulamaz şekilde aktığını göstermektedir. Ayrıca anlatıcı da çeşitli bölümlerde zaman ve zamanın acımasızlığı hakkında yorumlarda bulunarak öyküde zamana atfedilen bu nitelikleri vurgulamıştır. Böylece zamanın bu özellikleri, kimsesiz ve bir başına olan, aşkın vesvesesi ile deliren Mecnûn'un hâlleriyle karşı karşıya gelmiştir.

Anlatıdaki zaman teknikleri ile nesnel zamanın uyuşması ve Mecnûn'un deneyimlediği zamanın bir noktada bu paralellikten ayrılması ile ortaya çıkan zıtlık, okura zaman hakkında diğer metinlerden farklı bir anlam üretme imkânı sunmaktadır. Bu veriler, Câmî'nin *Leylî vü Mecnûn*'unun “zamana dair bir görüş oluşturma” ve buna “uygun anlatı teknikleri” kullanma kriterlerinin ikisini birden karşıladığını, dolayısıyla zaman üzerine bir anlatı olduğunu göstermektedir. Son olarak Câmî'nin *Leylî vü Mecnûn*'undaki zamansal yapılanmayı aşağıdaki maddelerdeki gibi özetlemek mümkündür:

- Öykünün zamanında bir bölüm dışında hiç kesinti olmamıştır.⁴⁰⁷ Nesnel zamanın devamlılığı ve kesintisizliği her zaman gösterilmiştir. Karakterin hayatı ise normal bir insanın hayatından farksız ilerlemiştir. Mecnûn'un ölümünden sonra Leylâ'nın ölümünün anlatılması da nesnel zamanın devamlılığın işaretidir.
- Bölüm başlarında ve sonlarında yapılan gece ve gündüz tasvirleri öyküde zamanın bilinmezliğini arttırmamış, aksine nesnel zamanın devamlılığına hizmet etmiştir.
- Bölüm başlarında yapılan geriye dönüşler ve özetlemeler, nesnel zamandaki boşlukları kapatmıştır. Nevâyî'nin metninde olduğu gibi neden-sonuç ilişkisi ön plana çıkarılmıştır. Bu teknik sayesinde de boşluksuz bir anlatı oluşturulmuştur. Böylece okura, Câmî'nin metnini okuduğunda Mecnûn'un başından geçenlerin tamamına hâkim olduğu düşündürülmüştür.
- Karakterin deneyimlediği zaman, metnin son aşamasına kadar nesnel zamanla paralel gitmiştir. Ölmeden önceki son bölümde (Leylâ'yı reddetme) Mecnûn için

⁴⁰⁷ Zamanın akışını durduran tek bölüm, Halife'nin Mecnûn'un çağırmasına neden olan Küseyyir'in geçmişe dönerek Mecnûn ile olan anılarını anlattığı bölümdür. Ancak burada öykünün zamanı anlık olarak kesilse de metindeki zaman belirsizleşmemiştir. Aksine geçmişe dönük olay ile Mecnûn'un tarihsel kaynaklarda geçen bir anlatısı daha kurmacanın içine dâhil edilmiştir.

zaman aniden kesilmiş ve nesnel zaman ile deneyimlenen zaman arasında oluşan fark burada ortaya çıkmıştır.

- Nedensellik, ardışıklık, süreklilik ve tarihi kaynaklardaki kronolojiyi takip etme nedeni ile Câmî'nin metnindeki zamansallık, Fuzûlî'deki kaotik ve giderek kaybolan yapının tam tersi bir düzene sahiptir. Ortaya çıkan düzen, tam da Ricoeur'ün tarihsel zamana ait olduğunu belirttiği yatıştırıcılık etkisinden kaynaklanmaktadır (Ricoeur 2016b:229). Öykünün en başında anlatıcı tarafından dile getirilen “sûfiyâne rûsûm”u dile getirme amacı da bu durum ile ilişkilidir. Câmî, nesnel zaman ve öznel zaman arasındaki çatışmaları yatıştırmış, mistik bir çözüm önermiştir. Bu nedenle de Câmî'nin “Mecnûn biyografisi” niteliğindeki bu eseri kurmaca ve tarih arasında gidip gelen bir metin ve zaman üzerine bir anlatı olarak kabul edilmelidir.

6.6. Zaman Üzerine Bir Anlatı Olarak Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'u

“Demek ki bir öykü de zamanı bağımlıların düşleri gibi ele alıp işleyebilir. Zamanı kullanabildiğine göre, anlatımın ögesi olan zaman onun konusu da olabilir ve ‘zaman anlatılabilir’ demek biraz aşırıya kaçmak demek olsa da ‘zamanla ilgili bir şeyler anlatılabilir’ demek, bizim başta varsaydığımız kadar aptalca bir şey olmaz.”

Büyülü Dağ, Thomas Mann

Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde ölümcül zamandan⁴⁰⁸ ve kamusal zamandan⁴⁰⁹ sıyrılarak bir içsel zamana/tanrısal zamana⁴¹⁰ ulaşma isteği açıkça tespit edilebilmektedir. Öykünün temel unsurları yazarlar tarafından bu zamansal imgeleri göstermeye uygun birer araç olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte Fuzûlî'nin zamansal tasarruflarının Nizâmî'den itibaren yazılan eserlere hem benzerlikleri hem de farklılıkları mevcuttur. Anlatının sonunda “metafizik öğretilerle” içsel olarak

⁴⁰⁸ Ölümcül zamanla kastedilen, insanın müdahale edemediği ve onun ölümü ile sonuçlanan zaman dilimidir. Fiziksel zamanın durdurulamazlığı ve ölümlü olma bilinci ile ilişkilidir.

⁴⁰⁹ Kamusal zaman ifadesi, otorite ile ilişkili anlatı unsurlarının, karakterlerin zamansal deneyimi ile ilişkisini ifade etmektedir:

“Kronolojik zaman, anıtsal zamanın yalnızca işitilebilir ifadesidir. Anıtsal zaman da otorite ve iktidar figürleri ile ilişkilidir. Kahramanların çatışmalarında önemli rol oynar (Ricoeur 2016c:196).”

“Saatlerin zamanı, anıtsal tarihin zamanı, otorite figürlerinin zamanları hep aynı zamandır! (Ricoeur 2016c:197)”

⁴¹⁰ İçsel zaman bazı durumlarda karakterin öznel olarak deneyimlediği zaman için, bazı durumlarda da (karakterin benliğinin kaybolması ile) tanrısal zamanla özdeşleştiği için tanrısal zaman yerine kullanılmıştır.

gelişen bir kahraman modeli Nizâmî’de yokken⁴¹¹ Câmî’den itibaren kahramanın gelişiminde, mistik anlamlar daha yoğun kullanılmaya başlamıştır⁴¹² (Khairallah 1980:2). Nevâyî’de ise delilik ve akıllık karşıtlıkları bilgi ve bilme sorunsalları ile ilişkilendirilmiştir. Metinde bedenleşen⁴¹³ zamansal imgeler de buna göre düzenlenmiştir.

Fuzûlî, özellikle bu iki yaklaşımı tekrar ele almış, Hatifi’nin olay akışından da yararlanarak öykünün zamanı ele alış biçimini başka bir şekle büründürmüştür. Fuzûlî’nin Mecnûn’u en başından sonuna kadar varlık problemi ile uğraşan bir karakter olarak tasarlanmış, karakterin zaman içindeki dönüşümü zamanla oynanan oyunlar ile bu tasarıma göre gerçekleşmiştir.

Fuzûlî’nin anlatısında sâkîye hitaplarda, “tamâmî-i sühan” bölümlerinde ve anlatıcının şimdisinin, karakterin şimdisinin, karakterin geçmişinin aktarıldığı anların tamamında var olmaya çalışan bir karakterin deneyimlerini ön plana çıkartacak uygun zamansal oyunlar yapılmıştır. Olgunlaşmaya çalışan bir karakterin zamansal anlamda kronolojik bir ilerleme değil, içsel zamanda derinleşme yaşadığı belirtilmiş ve aklını kaybeden insanın zamandan kopuşu bu bağlamda anlamlandırılmıştır. Yapılan zamansal önceleme/ileri gidiş (prolepsis), geriye dönüş (analepsis), akroni

⁴¹¹ Nizâmî’de kahraman içsel olarak gelişir, ancak bu metafizik bir öğreti aracılığı ile olmaz.

⁴¹² Khairallah, Câmî’nin Leylâ ve Mecnûn anlatısına metafizik öğretilerin yoğun şekilde iliştiirdiğini belirtmiştir. Ancak anlatıya mistik öğelerin ilk defa onunla girmediğini, Nizâmî’den önce de bulunduğunu vurgulamıştır (Khairallah 1980:12). Michael W. Dols, bu iddiaya karşı çıkmıştır ve Khairallah’ın mistisizm fikrinin yeteri kadar ikna edici olmadığını vurgulamıştır. Nizâmî’de hikâyenin dünyanın geçiciliği gibi konulara vurgu yapmasına dikkat çekerek Arap anlatılarında Leylâ’nın da hiç öneminin olmadığını, Leylâ’nın tanrının bir sureti olduğu fikrinin Câmî’ye kadar hiç görülmediğini öne sürmüştür (Dols 1992:323).

Her iki iddianın da doğruluk payı bulunmakla beraber konuyu yanlış bir noktadan ele aldıklarının belirtmemiz gereklidir. Buradaki problem söz konusu dönemdeki bilgi teorisini, normalde olmadığı şekilde seküler-teolojik/mistik epistemoloji şeklinde yapay bir ayrıma sürüklemektir. Öykünün ortaya çıktığı dönemde kullanılan kavramların nereden türediğine bakmak ise bu sorunu ortada kaldıracaktır (bkznz. Aşkın İdeolojisi). Böyle bir çaba içine girdiğimizde de Yunan eserlerinin çevirileri neticesinde, özellikle felsefe metinlerinde kullanılmak üzere üretilen kavramlar karşımıza çıkmaktadır. Bunların ana kaynağının ise ontoloji ile iç içe girmiş bir epistemoloji olduğu bilinmektedir. Mevcut durum dikkate alındığında Khairallah’ın sezgilerinin aslında çok da yanlış sayılamayacağı ancak, basit bir bilinmezliği ima eden mistisizm olarak adlandırmanın sorunlu olabileceğini belirtmek gerekir. Bununla birlikte mistisizm etkisini Câmî ile başlatmak da problemlili görünmektedir. Çünkü, Mevlânâ ve Attâr gibi yazarlarda Mecnûn ve Leylâ hikayesi zaten bir klişe olarak ve ilahî aşkın temsili şeklinde kullanılmaktaydı. Bu da Dols’un itirazının yerinde olmasına karşın hareket noktasının çok isabetli olmadığını göstermektedir. Ayrıca Leylâ’nın Tanrı sureti olarak görülmesi ise Câmî’den önce de sufi gelenekte yerleşmiştir. Bu nedenle Dols’un itirazına ihtiyatla yaklaşmak gereklidir. Biz de tezde Câmî’nin mistik etkisinden bahsederken, her iki araştırmacıdan ayrılarak ontolojik meselelerle de ilişkili ve bilinmezliğe kaçmayan, ayağı yere basan bir mistisizmi kastettik.

⁴¹³ “Zaman, kendisini göstermek için bedenler bulur ve bu bedenlerde kişileşir. Zamanı kişileştirme aşamasında kurmaca efsaneyle tekrar ilişkiye geçer (Ricoeur 2016b:228).”

yaratma teknikleri vasıtası ile anlatıdaki ana fikir tekrarlanarak vurgulanmıştır. Fuzûlî'nin dönüşlü üslubu ve kullandığı tekrarlı yapılar bu düşünceyi vurgulamakta işlevsel olmasıyla da diğer metinlerden ayrılmaktadır.

Örneğin, metinlerdeki zamansal ilerlemede Nizâmî düalist çatışmalara, Câmî lineerliğe/doğrusallığa önem verirken, Fuzûlî, bir yetişme anlatısının gerektirdiği sürekliliği sık sık kopukluklar yaratarak ve “ân⁴¹⁴”lara odaklanarak çatıştırmıştır.⁴¹⁵ Kahramanın zamansal deneyimi, zamanı ortadan kaldırmaya yönelik çabanın sunulduğu ile anlatılmıştır. Fuzûlî'nin eseri, kendisinden önce yazılan diğer tüm Leylâ ve Mecnûn metinlerinden zamansal anlamda en belirgin şekilde bu özelliği ile ayrılmaktadır.

Fuzûlî'nin Mecnûn'u tüm zamansal düzlemleri kat ederek onu aşmaya çalışan bir kahramandır. Nitekim içsel bir ilerleme kaydetmesi gereken “çılgın” Mecnûn karakterinin zamandan kopması ise gerekli bir anlatı hamlesidir. Özellikle öykünün başında Hâtifi'yi çok yakından takip eden Fuzûlî'nin öykünün gelişiminde ve sonunda ondan ayrılması da yazarın bu amacı ile ilişkili olmalıdır. Metnin genel kurgusu ve anlatıcının en son bölümdeki yorumları ise bu duruma önemli deliller sunmaktadır.

“Psiko-Anlatı ve İdeolojik Düzlem” bölümünde de gösterildiği üzere Fuzûlî'nin metninde anlatının başındaki ve sonundaki yorumlar, zamanın bedenleşmelerinden olan felek ile yapılan söyleşiler de kahramanın sadece zamansal deneyimlerinin anlatılmadığına, oluşturulan öykünün zaman hakkında bir anlatı olduğuna işaret etmektedir. Ayrıca Fuzûlî'de felekle yapılan söyleşme sadece metnin sonunda verilmemiştir. Anlatı boyunca sâkîye hitaplarda da feleğe yönelik sitemler dile getirilmiştir.

Metnin başında yer alan ve münacattan hemen sonra gelen “Bu izhâr-ı i'tirâf-ı cehâletdür ve İkrâr-ı isrâf-ı ma'siyetdür” başlıklı bölümde ise anlatıcı, yine zamânın

⁴¹⁴ Buradaki “ân” kavramı tasavvuf, kelim ve antik felsefedeki karşılığı ile birebir eşleşecek anlamda kullanılmamıştır. Karakterin belirli bir zaman aralığındaki duygu, düşünce ve deneyimlerinin tek bir odak noktasına yoğunlaştığı zaman dilimini ifade etmek için tercih edilmiştir. Kavramın tezdeki çerçevesi, öykünün zamanı ilerlerken, olay akışının bir noktada durularak oradaki zamansal deneyimlerin doğrusal olmayan yönlerinin anlatıldığı zaman parçası olarak belirlenmiştir.

⁴¹⁵ Özellikle anlatıcının şimdiki ile anlatılan zamanın dışına çıkarak, anlatı zamanını (anlatma zamanı) uzatmış ve böylece anlattığı öykünün zamanı (anlatılan zamanı) içerisindeki temaları tekrarlı şekilde ve önceleyerek vurgulamıştır. Bu konu aşağıdaki bölümlerde daha detaylı değerlendirilip gösterildiği için burada tekrar ele alınmamıştır.

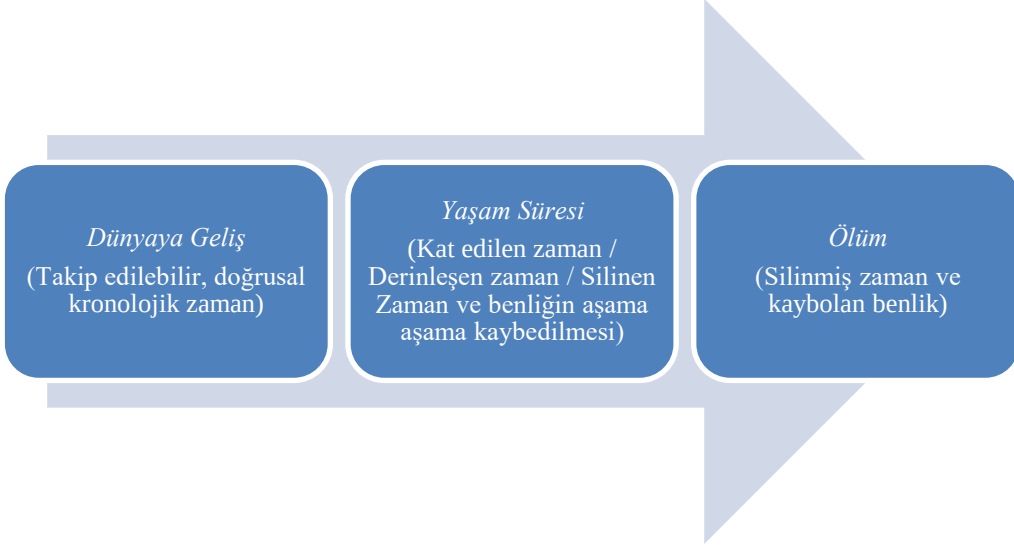
hâllerinden (ahvâl-i zamâne) bahsederek insanın başına gelenlerde feleğin bir suçunun olmadığını aktarmıştır. Bu durum, en başından itibaren metnin tüm kurgusal yapısında zamansallık ve bunun kurmacadaki hâlleri, yani imgesel çeşitlemeleri hakkında düşünüldüğünün ilk işaretidir.

“Ey hikmete bahmayan nazarsuz
Ahvâl-i zamāneden habersüz
Ta’n itme ki çarh bî-vefâdur
Dâ’im işi cevır ile cefâdur
Şerh eyle maña ki **çerh n’etdi**
Andan ne cefâ zühûra yetdi
Neñ var idi kim elüñden aldı
Ne mertebeden aşğa şaldı (Fuzûlî 1955:B.145-148)”

Yukarıdaki beyitlerde dünyaya gelmiş insanın karşılaştığı zorluklar nedeniyle, feleğe şikâyetle bulunmasının yanlış olduğu belirtilmiştir. Daha önceki metinlerde ise sadece zamanın ve dünyanın değersizliği vurgulanmıştır. Zamana söz veren, onu kişileştiren ise yalnızca Fuzûlî olmuştur. Böylece Fuzûlî, *Leylâ vü Mecnûn*’unun bu bölümünde zaman hakkında, zamanın kendi dilinden “yeni” bir düşünce ve “bakış açısı” sunmuş ve klişe şikâyet yapısı ile yetinmemiştir.

Fuzûlî’nin zaman hakkındaki yeni görüşü tüm metin boyunca nasıl kompoze ettiğine daha yakından dikkat edildiğinde ise metnin sunduğu kurmaca zaman deneyimi ile bu zaman görüşü hakkındaki ilişkiyi incelemek gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda ilk olarak okurun dikkatini çeken, kronolojik zamanın⁴¹⁶ öykünün başında belirgin olmasına rağmen karakterin benliğini kaybetmesine paralel olarak silikleşmesidir. Fakat burada Fuzûlî’nin metnini farklı kılan asıl durum, Mecnûn’un benliğinin kaybolmaya başladığı bölümlerde kronolojik zamanı işaret eden ifadelerin de zamanı göstermekten çok karakterin deneyiminin derinliğini gösterecek şekilde kullanılmasıdır. Ricoeur’ün de belirttiği gibi zamanın doğrusal olmayan böylesi yönleri ancak kurmaca ile aktarılabilir (Ricoeur 2016c:187). Metindeki zamansal yapılanma karakterin kat ettiği zamansallık açısından aşağıdaki şekilde gösterildiği gibi bir mekanizmaya sahiptir.

⁴¹⁶ Mesnevi edebiyatında, modern romandaki gibi bir anlatı zamanı tekniği bulunmamaktadır. Nitekim anlatı zamanı üzerinden hareket ederek farklı zamansal oyunlar üretmek, roman öncesi romanslar ve klasik biçimlerde de görülen bir durum değildir. Bu nedenle karakterin bir saatini beş yüz sayfaya sığdıran modern anlatılardaki kronoloji takibi ile klasik anlatılardaki kronoloji takibi aynı kapsamda değerlendirilmemelidir.



Şekil 6.5. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda karakterin kat ettiği zamansallık.

Tüm metinlerde zamanın varlığı takip edilebilmektedir ve hiçbir zaman “silinmemiştir”. Fuzûlî’de ise zamana dair tasvirler yapıldığında bile aşağıda örnekleri görüleceği üzere “hangi zaman” sorusundan çok “nasıl bir zaman” sorusunu cevaplayacak anlatı parçaları oluşturulmuştur. Öykünün zamansal yapılanması da en başından itibaren Fuzûlî’nin belirlediği bir çözüm önerisine göre düzenlenmiştir.

Gaston Bachelard’a göre zaman hakkında düşüncenin iki uğrağı vardır: Birisi bilgi, diğeri ise gerçeklik (Bachelard 2021:95). Fuzûlî’de de zaman üzerine yapılan düşünme pratikleri, zamanı çerçeve içine alma ve çerçeve dışına doğru yönelme hareketi ile temellendirilmiştir. Mecnûn’un zaman hakkındaki fikri de doğar doğmaz bu doğrultudadır (bknz. Aşk ve Varlığa Gelmek).

Zamanı çerçeve içine alan (belirli ölçüde bir dünya zamanının takip edilebildiği) tüm poetik uygulamalarda kahraman, aslında dünyada bir karşılığı olan bilgi edinmenin peşindedir.⁴¹⁷ Mecnûn, gerçekliğe ulaşmayı amaçladığıdaysa, bu zamansal çerçevenin dışına çıkmak gerektiği fikrine yönelmiş ve zamanı askıya alacak anlatı teknikleri metinde yoğunlaşmıştır. Böylece karakterin yaşamı önce düzeltilmiş, daha

⁴¹⁷ Sartre’a göre:

“En kendiliğinden insani varoluş, insani düş kırıklığıdır... Bilgi beni bir adım bile ilerletmez. ‘Tasarım’ denilen şey, filozofların kurguladıkları bir şeydir. Ne var ki bu hiç, tam tamına hiçlik olduğu için aşılamaz. Bilgi, ‘dolaysız olarak erişilmez olan şeydir’; temeldeki yeni düş kırıklığıdır (Mounier 2019:99)”

Daha sonra da görüleceği üzere Mecnûn, bilgiden ve sayımı dökümü yapılabilecek şeylerden uzaklaşmıştır.

sonra ise zenginleşmiştir. Bu zenginliğe tam olarak erişmenin tek yolunun fakirlik yani, ölümden (ölmeden önce ölmekten) geçtiği klişesi ise bir paradoks olarak kullanılmıştır. Bu nedenle öykü, Tanrı gibi olmak isteyen insanın bir trajedisi olarak kabul edilmelidir.

Tanrının sonsuz zamanına ulaşabilmek, dünya içinde olan insan için mümkün değildir. İnsan doğal olarak ölümlü ve ölümlü olduğunun bilincindedir. Ancak Sartre'ın da belirttiği üzere:

“İnsan tanrı olmayı tasarlayan bir varlıktır. İnsan temelde Tanrı olma arzusudur. Ama her şey, sanki dünya, insan ve dünyadaki insan ancak kusurlu bir Tanrı'yı gerçekleştiriyormuş gibi olup biter.’ (Mounier 2019:98).”

Fuzûlî'nin Mecnûn'u da tanrısal zaman dışılığına ulaşmak amacı ile zamanı kat etmiştir. Öyküdeki zamansal tasarruflar bu bağlamda değerlendirildiğinde⁴¹⁸ metinde zamanın dört şekilde bedenleştiği tespit edilmektedir:

- 1) Mecnûn, ilk olarak *zamanın ölümcül yanı* ile yüz yüze gelir. Ölümlü olduğunun bilincine varır.
- 2) İkinci aşamada kahramanın zamansal deneyimi ile otoritenin temsillerini (anne, baba, Nevfel vd.) içeren *kamu zamanı* karşı karşıya getirilmiştir. Böylece insanın ölümlü olduğunun farkında olmasının yanında dünyaya geldiğinde bir toplum içinde yaşamaya mecbur olmasından kaynaklı sorunlar da anlatının bir konusu hâline gelebilmiştir.
- 3) Üçüncü aşama ise zamanın düzenleyiciliğinden kurtulmak isteyen kahramanın düzenle ilişkili olan *kozmetik zamanı* aşmasını gerektirmiştir. Mükemmel ve boşluksuz evren kabulünün olduğu bir bilgi sisteminde sınırlayıcı olan ve limitleme işlemi yapan kozmik zamanın düzenle olan ilişkisi, kaotik olan içsel zaman ve dile gelmez olan tanrısal zamanın karşıtlığı ile gösterilmiştir.
- 4) Son aşamada da öykünün sonundaki düzenlemelerde *içsel zamana/tanrısal zamana* ulaşmak için zamanın dışına çıkmak gerektiği fikrinden hareket edilmiştir.

⁴¹⁸ Öykünün zamansal katmanlarının bölümlendirmesi de bu fikirden hareket edilerek yapılmıştır.

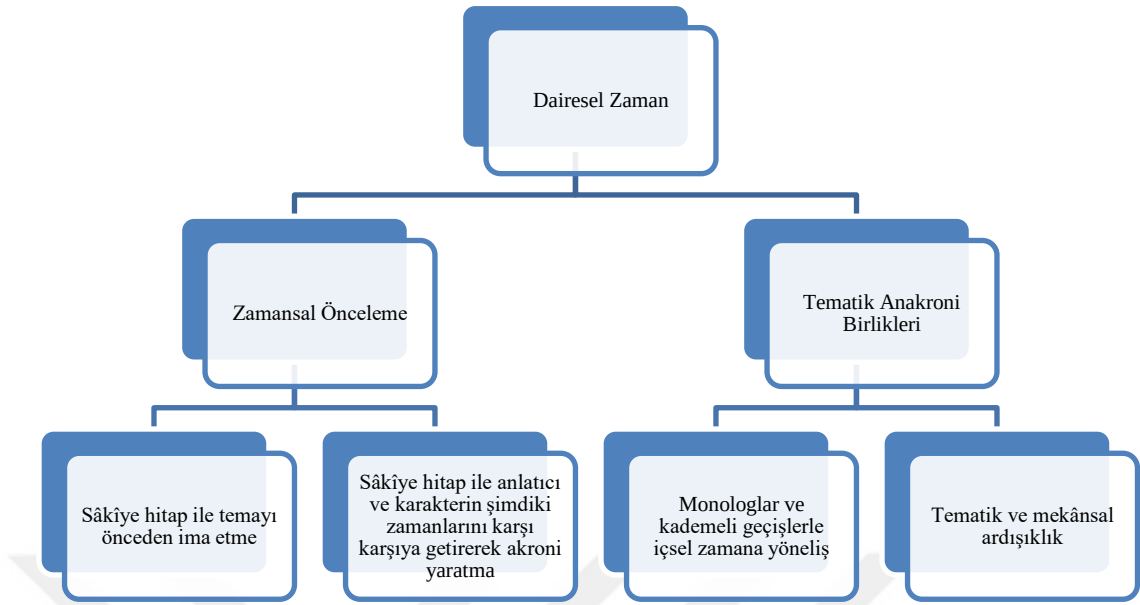
Sonuç olarak Fuzûlî, Nizâmî ile başlayan ölümlü olma paradoksuna özellikle anlatıcının müdahaleleri ve kullanılan poetik tekniklerle yeni bir yorum getirmiş ve konuyu zamanın kendisi ile ilişkilendirmiştir. Böylece Nizâmî’de yer alan ve kamu zamanı ile ölümcül zaman arasında sıkışan; daha sonra Nevâyî’de bilgi ve bilme probleminin öne çıkarılması vasıtasıyla ölümcül zamana getirilen açılım ile bir boyut daha kazanan; Câmî’de mistik genişlemelere uğrayan paradoks nihayetinde Fuzûlî’de bir kat daha zenginleşmiştir. Tam da kurmaca bir anlatıdan beklendiği gibi hayata ve deneyimlenen zamana dair bir aporia çözülmemiş ancak, üretici şekilde derinleştirilmiştir. Aşağıdaki bölümlerde de ilk olarak bu derinleşmeye imkân tanıyan anlatı teknikleri ve zamansal yapılanmalar gösterilecektir. Daha sonra belirtilen tekniklerle uyumlu olduğu tespit edilen zamansal imgeler, zamanın bedenleşmeleri ele alınacaktır.

6.6.1. Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’unda Zamansal Yapılanmalar⁴¹⁹

Bütün Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde “toplu anlatım”, “tasvirî geriye dönüş”, “ileri gidiş”, “mola”, “eksilti”, “özet” gibi anlatı teknikleri kullanılmıştır. Metinlerdeki zamansal yapılanmaları değerlendirirken bu tekniklerin hangilerinin daha sık kullanıldığını tespit etmek, metinlerin zamansal etkiyi nasıl ürettikleri hakkında bir bilgi vermektedir. Fuzûlî’nin eseri bu bağlamda değerlendirildiğinde yazarın *dairesel zamanı* ve *tematik anakroni birliklerini* kullanarak metnin kronolojik zamanında düzenli olarak kopukluklar meydana getirdiği ve bu özelliği ile diğer metinlerden ayrıştığı ortaya çıkmıştır.

Fuzûlî’nin metnini zaman üzerine anlatı olarak kabul etme nedenlerimizden birisi olan zamana dair yeni bir bakış açısını “uygun tekniklerle dile getirme (Aytaç 1999:219)” kıstasından uygun teknikler kısmını da bu iki kategori (dairesel zaman ve tematik anakroni birlikleri) karşılamaktadır. Özellikle metindeki dairesel zamansal yapılanma, kahramanın dairesel hareketi ve metindeki imgesel çeşitlenmeler ile uyum içerisindedir. Tematik anakroni birlikleri ise zamanın metin boyunca silinmesinde işlevseldir ve dairesel yapıya katkı vermektedirler. Bu nedenle aşağıda öncelikle bu iki kategori ele alınmış, daha sonra Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’un da zamanın bedenleşmeleri olan imgesel çeşitlemeler değerlendirilmiştir.

⁴¹⁹ Bu bölüm ve takip eden alt bölümler, zaman üzerine anlatı olma kıstaslarından “uygun teknikler” kısmı ile ilişkilidir. Önerilen yeni zamansal deneyimini daha iyi anlatmaya olanak tanıdığını tespit ettiğimiz anlatı tekniklerini burada örnekleri ile gösterdik.



Şekil 6.6. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda zamansa yapılanmalar

6.6.1.1. Dairesel zaman ve zamansal önceleme

“Zamanı anlatabilir miyiz – şöyledir ya da böyledir diye, salt onu yani kendisini? Kesinlikle hayır; boşuna bir çaba olur bu ve ortaya şöyle bir öykü çıkar: ‘Zaman ilerler, geçer ve su gibi akıp gider.’ Ve bu öykü aynı minval üzere sürer de sürer. Akli başında hiç kimse buna bir şeyi anlatmak diyemez.”
Büyüülü Dağ, Thomas Mann

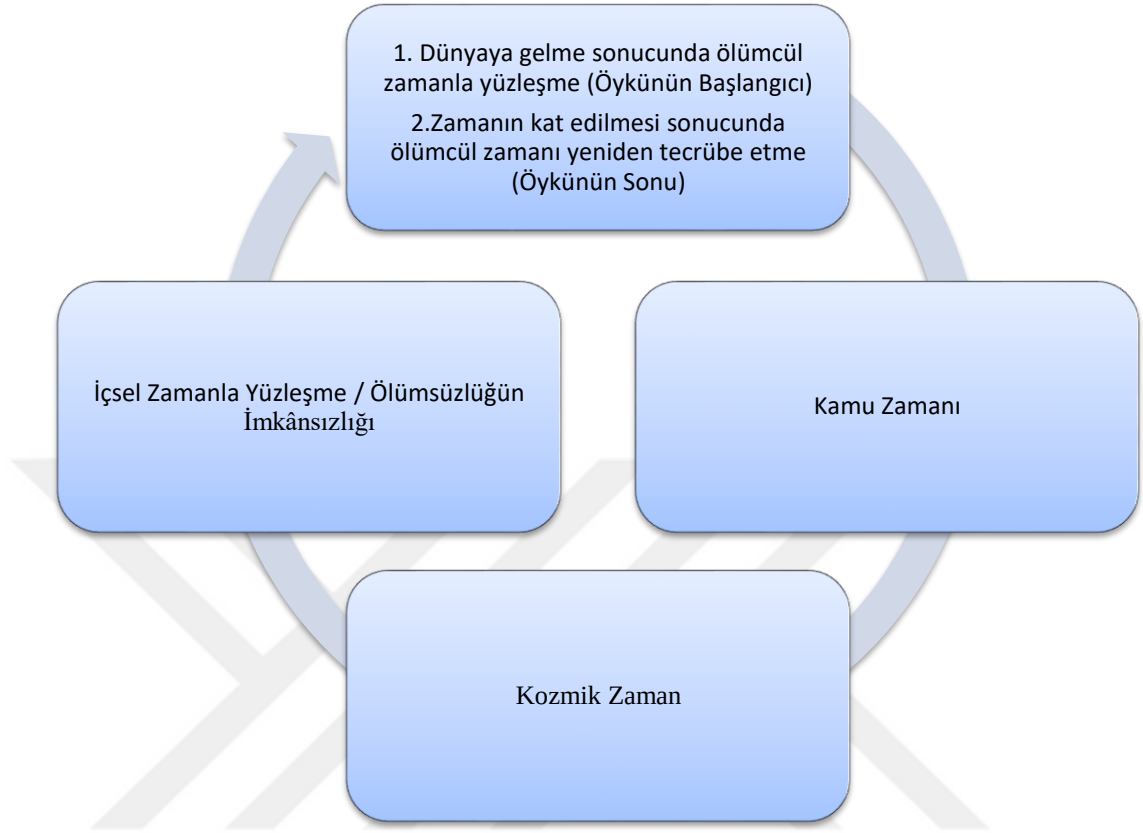
Zamanın içerisinde olan bir varlık için zaman hakkında düşünmek, kendi başına problematik bir durumdur. Kapalı bir bilgi sisteminde, zaman hakkında fikir yürütmek ise doğal olarak bir döngüsellığe yönelir. Mitik zamanın dairesel olması da bu yüzdendir. Çünkü kapalı bir bilgi sistemi içerisinde zamana dair konuşmanın en kolay yolu, zamanın kendisini de kapalı hâle yani, dairesel/döngüsel bir şekle büründürmekten geçer. Bu ise çelişkilere neden olur. Çelişkiler ve çıkmazlar ise edebiyatın temel besin kaynaklarıdır.

Mircea Eliade'ye göre geleneksel toplumlarda mitik zamanın devreviliği ile zamanın ilga edilmesi sık görülen bir durumdur. Eliade'ye göre:

“Geleneksel toplumlarda Zaman'ı devrevi olarak ilga etmek, geçmiş silmek ve bir bakıma kozmogoniye yeniden güncelleştiren bir âyinler dizisi aracılığıyla

Zaman'ı yeniden canlandırmak üzere bilinçli bir çaba sarf edilmekteydi... Bir mitin insanı kendi zamanından, kendi bireysel, kronolojik, 'tarihsel' zamanından kopartarak, onu en azından simgesel olarak Büyük Zaman'ın içine, bir süre tarafından oluşturulmadığı için ölçülemez olan paradoksal bir ânın içine yansıttığını hatırlatmakla yetinelim. Bunun anlamı, mitin zamana ve çevre dünyada bir kopuşa yer açmasının gerektiğidir; mit, Büyük Zaman'a, kutsal Zaman'a doğru bir açılmayı gerçekleştirmektedir (Eliade 2017:69)."

Aporialarla uğraşmayı seven kurmaca eserlerde de dairesel zaman kullanılmıştır. Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'u da bu eserlerden birisidir. Fuzûlî'nin metninde mitlerin sembolik anlamları zayıflamış olsa da mitsel anlatıların "biçimsel" yapılarından olan zamanın dairesel hareketi korunmuştur. Tıpkı mitlerde olduğu gibi kurmaca anlatılarda da kullanılan dairesel zaman, kurgulanan zamanını siler (Parla 2021:257). Bu da metinde deneyimlenen kurmaca dünya zamanının silinmesi anlamına gelmektedir. Öyle ki Mecnûn, dünyaya geldiği andan itibaren zamanda hiç var olmamayı dilemiş ve zamanı baştan sona katederek onun dışına çıkmaya çalışmıştır. İmkânsız bir amacın peşinde koşan kahramanın bu çabası düz bir okuma ile "Mecnûn doğar, yaşar ve ölür" sonucuna varmamıza neden olur. Halbuki öykü bunu anlatmamaktadır. Metinde Mecnûn'un deneyimlediği kronolojik zaman silinmiş ve onun yerine bir insanın yaşamı boyunca edindiği zamansal tecrübeler, anlatıcının yorumları ile aktarılmıştır. Okura kalan da bu öznel zamansal deneyimlerdir. Dairesel zaman anlayışı da tam olarak bu noktada silinen ve yeniden üretilen zamanı biçimlendirmede görev almaktadır. Metindeki bu yapılanma ise aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir.



Şekil 6.7. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda dairesel zaman

Şekildeki döngüsel hareket, metnin okur tarafından yorumlanması ile ortaya çıkmaktadır. Bu yorumun yapılabilmesi için de doğal olarak belirli anlatı tekniklerinin de kullanılmış olması gerekir. Bu teknikler, Fuzûlî'nin eseri bağlamında dairesel zaman ve tematik anakroni birlikleridir.

Fuzûlî'nin metninin zamansal yapılanmasını dairesel hâle getiren en önemli yapılanma ise bölüm başlarında kullanılan sâkiye hitaplarda karşımıza çıkmaktadır. Bu klişe tekniğin zamansal düzlemde üç işlevi bulunmaktadır: 1) Zamansal önceleme ile anakroni oluşturma, 2) Anlatıcının şimdisi ile öykü zamanını askıya alma 3) Akroni yaratma

Fuzûlî'ye ait *Leylâ vü Mecnûn*'da metnin tümüne yayılan sâkiye hitaplar, neredeyse sistematik olarak kabul edilebilecek şekilde “ortalama” 255 beyitte bir kullanılmıştır. Söz konusu klişenin yer aldığı bölümler aşağıda gösterildiği gibidir.

Bölüm	Beyit Aralığı	Kullanılan Anlatı Tekniği
Annesinin Leyla'yı okuldan alması sonrası Mecnûn'un hali (B.724)	269	Zamansal Önceleme
Leylâ'nın istenmesi (B.1022)	277	Akroni Yaratma
Leylâ'nın çerağ vb. ile sohbetleri (B.1218)	196	Zamansal Önceleme
Mecnûn'un Nevfel ile tanışması (B.1450)	232	Zamansal Önceleme
Leylâ'nın düğünü (B.1703)	253	Zamansal Önceleme
Mecnun'un babasının vefatını öğrenmesi (B. 2159)	456	Zamansal Önceleme
İbn Selam'ın ölümü (B. 2428)	269	Zamansal Önceleme
Leyla'nın ölümü ve sonbahar (B. 2814)	386	Zamansal Önceleme
Anlatıcının kapanış yorumu (B.3033)	219	Akroni Yaratma

Tablo 6.3. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda sâkiye hitaplar ve ilişkili olduğu anlatı teknikleri.

Tabloda da görüldüğü üzere sâkiye hitap klişesi en çok zamansal önceleme işlevi ile kullanılmıştır. Böylece öyküdeki kahramanın geriye doğru hareketi ile öncelemenin meydana getirdiği ileri yönlü hareket zıtlamış ve dairesel zaman etkisi üretilebilmiştir. Bu durum, aşağıdaki bölümlerde daha detaylı açıklanacaktır.

6.6.1.1.1. Sâkîye hitaplar ile zamansal önceleme (prolepsis)

Anlatının şimdiki zamanının durdurulması ve gelecekteki olayların önceden anlatılması olarak tanımlanan zamansal önceleme (prolepsis) (Dumantepe, 2018, s.267) (Genette, 2020, s.57). Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'undaki sâkîye hitapların birinci işlevini oluşturmaktadır. Gerard Genette'in (2020) *Anlatının Söylemi* isimli çalışmasında değerlendirdiği ve alt kategorilere ayırarak incelediği bu anlatı tekniği, geleceğe yönelik bir ima, önceden haber verme görevlerini yerine getirerek zamansal bir oyun meydana getirir. Böylece anlatıda gerçekleşecek olaylara dair bir beklenti veya merak yaratma imkânı olur. Okur, anlatılacak olayların ana fikrini daha iyi kavrayabilir.

Aşağıdaki sunulan örneklerde de özellikle tekrarlayan zamansal öncelenmenin bir türü olan önceden ima⁴²⁰ ile (Dumantepe 2018:272) (Genette 2020:64) okur, anlatılacak olaylara hazır hâle getirilmiştir. Ayrıca bu tekrarlı yapının sürekli (ortalama 255 beyitte bir kere) kullanılması ile de zaman, önce anlatıcının şimdisine getirilmiş, daha sonra öykünün zamanında ileri gidilmiş ve nihayet kahramanın ve öykünün şimdisine geçilmiştir/geri dönmüştür. Zamanla oynanan bu oyunda ortaya çıkan yapı ve akroni aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir.

⁴²⁰ Önceden ima etme, aynı zamanda bir askıda bırakma tekniğidir (Dumantepe 2017:272).



Şekil 6.8. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda sâkiye hitaplar ile zamansal önceleme.

Şekildeki yapının öykü boyunca sürekli ve düzenli şekilde tekrar edilmesi, metin tarafından kurmaca olarak sunulan ve okur tarafından alımlanan zamana dairesel bir kimlik vermektedir. Nitekim öykünün akışı bu klişe seslenişlerle sık sık anlatıcının müdahalesi ile durdurulmakta ve zaman askıya alınmaktadır.⁴²¹ Öykünün durduğu bu anlatı parçalarında gelecekteki olayların temasına uygun ifadelerin kullanılması ise öyküyü zamansal olarak ileri taşımaktadır.

Öyküdeki dünya zamanı bu şekilde akıp giderken de Mecnûn hep aynı zaman aralığında sıkışıp kalmıştır. Böylece akıp giden zaman, sanki hep başladığı yere geri dönmüştür. Oluşan bu etki, zamanın doğrusal şekilde ilerlediğine dair algımıza da ters bir durum oluşturmaktadır. Dairesel harekete anlamını veren de buradaki anlatı

⁴²¹ Ayrıca bu yapı anlatının ritimsel düzeni açısından bir “mola” tekniği olarak işlemektedir. Böylece zamansal ilerlemenin sık sık kesintiye uğraması Fuzûlî'nin metnine karakteristik bir nitelik kazandırmaktadır. Gerard Genette'e (2020) göre anlatıcının tasvirlerinin devreye girdiği bu teknik, kullanıma göre anlatının hızını arttırabilir veya yavaşlatabilir (s.92). Not: Ferit Burak Aydar çevirisinde “ara” kelimesi kullanılmıştır. Ancak biz, Seçil Dumantepe'nin “mola” çevirisini tercih ettik.

teknîği ile Mecnûn'un eylemsizliği ve sürekli zamanın dışına doğru hareketinin bir araya gelmesidir.⁴²²

Karakterin zamansal deneyimi ve metnin zamansal yapılanmasının karşı karşıya geldiği an ise şekildeki son aşamada gösterildiği gibi öyküye geçmeden hemen önce bir klişe geçiş beyitinin⁴²³ kullanılması ile oluşmaktadır. Bu teknikle de zamansal bir akroni yaratılmakta ve anlatıcının şimdinden öykü ile karakterin şimdisine geçiş için uygun zemin meydana gelmektedir.

Fuzûlî'nin eserinde var olan bu döngüsel yapı, öykü içinde sekiz defa ve öykü sonunda bir defa olmak üzere toplam dokuz kere kullanılmıştır.⁴²⁴ Öykü içindeki örneklerden yalnızca bir tanesi hariç tutulursa (Leylâ'nın istenmesi)⁴²⁵, tümü gelecek bölümde anlatılacak olayları tematik olarak ima etmektedir ve hepsinde geçiş beyitleri ile akroni oluşturulmuştur. Öykünün sonundaki sâkîye hitap ile yapılan akroni de zamanın silindiğini gösteren son parçadır. Tespit edilen bu örnekler sâkîye hitapların dairesel zamanı oluşturmadaki işlevini de teyit etmektedir. Aşağıdaki örnekler ise tespit edilen zamansal yapılanmayı daha açık hâle getirecektir.

6.6.1.1.2. Sâkîye hitaplar ile akroni yaratma

Zamanı dairesel olarak göstermek ve zamanı silmeye çalışmak, zaman içinde olanlara zaman dışı bir alandan bakmayı zorunlu kılar. Bu bakış açısından “dünya zamanına” bakmak ise dünya zamanını ve buradaki tüm varoluşları gelip geçici ve birer yanılısamadan ibaret hâle getirir (Eliade 2017:79).

Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda öykü içinde yer alan ilk sâkîye hitapta da bu durumun örneğini görmekteyiz. Burada zamanın kişileştirmesi olan felek, yani dünya zamanı, gelip geçici olması nedeniyle bir yanılısama olarak görülmüştür. Aşağıdaki beyitlerde dikkat edilmesi gereken ilk durum ise beyitlerin Leylâ'nın söylediği

⁴²² Mecnûn'un zamansal hareketi, “imgesel çeşitlemeler”in anlatıldığı bölümlerde daha detaylı ele alındığı için burada ayrıca değerlendirilmemiştir.

⁴²³ Leylâ'nın düğününün anlatıldığı bölümde geçiş beyti kullanılmamıştır. Fakat sâkîye hitap bölümündeki tematik içerik yine devam ettirilmiştir. Benzeri bir durum Mecnûn'un babasının vefatını öğrendiği bölümde de bulunmaktadır. Burada da klişe yapının tematik işlevi kullanılmıştır. Ancak geçiş beytinin işlevi “bir gün ki” kalıbı ile yapılmıştır. Böylece yine eksilti ile akroni oluşturulmuş, zaman belirsizleştirilmiştir. Bu iki örnek dışında tüm bölümlerde geçiş beyti de kullanılmıştır.

⁴²⁴ Âğâz-ı dâstan bölümünden önce anlatıcıyı var edecek şekilde kullanılan sâkîye hitapların ritmik özelliklerine bakış açısının incelendiği bölümde değinildiği için burada ayrıca ele alınmamıştır.

⁴²⁵ Leylâ'nın istenmesinin anlatıldığı bölümde geçiş beyti bulunmasa da sâkîye hitap ile dairesel yapı devam ettirilmiştir. Diğer örneklerin tamamında bulunan askıya alma tekniği ve anlatıcının şimdisi ile karakterin şimdisinin karşı karşıya getirilmesi ile akroni yaratma işlevi burada da kullanılmıştır.

belirtilen bir gazelden hemen sonra aktarılmasıdır. Öyle ki bir karakterin içsel durumundan ve zamansal tecrübesinden, başka bir karakterin zamansal deneyimine geçmek yadırgatıcı bir etki meydana getirecektir. Çünkü gerçek dünyada olduğu gibi kurmaca dünyalarda da her karakter farklı bir zamansal deneyime sahiptir.

Ayrıca birkaç ana karakterin olduğu metinlerde sürekli farklı zamansallıklar arasında gidip gelmek de metni takip edilmesi zor bir diyaloga dönüştürmektedir. Bu nedenle anlatıcının devreye girerek (1) farklı zamansallıklar ve zaman dilimleri arasındaki ayrışmayı gösterecek anlatım tekniklerini kullanması gereklidir. Anlatıcılar genellikle bunu zamanı askıya alarak, akroniler meydana getirerek yapmaktadır. Sâkîye hitap beyitlerinde olan da ilk aşamada tam olarak budur.⁴²⁶

1

(Leylâ'nın şimdinden anlatıcının şimdisine geçiş ve zamanı belirsizleştirme)

“**Sâkî** getir ol mey-i muğânı

Kim unudalum ğam-ı cihânı

Raḥm eyle ki kaşd-ı cân ider ğam

Bağrum sitem ile kan ider ğam

Kıl ‘aqlumı bâde ile zâ’il

Çerhün **siteminden** eyle ğâfil

2

(Anlatılacak olayları bir nedene bağlama)

Feryâd ki çerh bî-vefâdur

Dâ'im işi cevır ile cefâdur

Bir âdet ile medârı yoḥdur

Devrânınuñ i 'tibârı yoḥdur

3

(Anlatılacak olaylar hakkında ön bilgi verme, zamansal önceleme, anakroni yaratma)

Ger hem-nefes itse iki yârı

Bir yire getürse iki zârı

Elbette sebep salup araya

Anları eṣîr ider belâya

Billâh ne yamandur âşinâlıĝ

Çün vâki' olur cüdâlıĝ

4

(Geçiş beyiti ile kahramanın ve öykünü şimdisine geri dönüş)

Gülzâr-ı kelâm bâĝbâni

Beyle bezemiş bu bostânı (Fuzûlî 1955:B.724-732)”

⁴²⁶ Öyküde Leylâ'nın şimdinden, anlatıcının şimdisine geçilmiş ve zamansal belirsizlik oluşturulmuştur. Burada öykünün dışına çıkmış ancak hemen birkaç beyit sonra gelecek bölümde anlatılacak olayla hakkında ipuçları verilmiştir. Son aşamada ise geçiş beyiti ile tekrar öykünün şimdisine ve Mecnûn'un zamansal deneyimine geçiş yapılabilmektedir.

Anlatıcı, yukarıdaki sâkîye hitap ile zamanın itibarsız⁴²⁷ olmasından ve sürekli insana eziyet etmesinden şikâyet ederek, ayrılığın da zamanın işkencelerinden birisi olduğunu dile getirmiştir. Geçiş beyitinden (4) sonra ise Mecnûn'un okula giderek Leylâ'yı bulamaması, üzüntüden perişan olması ve ayrılık acısını anlatmıştır. Böylece karakterin çektiği ayrılık acısı, anlatılmadan hemen önce bir nedene bağlanmış, zamanın kendisi ile ilişkilendirilmiş ve okur, Mecnûn'un duygusal hâlini anlamaya hazır hâle getirilmiştir.

Klişenin gelecek bölüme dair imaları ile zamansal önceleme yaptığı içeriğe (3) ve bunların nedenselleştirilmesine (2) daha yakından dikkat edildiğinde ise zamanın kişileştirmesi olan feleğin dönüşünün bir ölçüsünün (itibar) olmamasına yapılan vurgu öne çıkmaktadır. Ayrıca zamanın acımasızlığı da iki sevgilinin ayrılığının nedeni olarak değerlendirilmiştir.

Bu durum zamanın anlatıcı tarafından da dairesel olarak kabul edildiğini teyit etmektedir. Çünkü dairesel zaman anlayışında “bu dünyadan kurtulmak ve Kurtuluşa erişmek, Kozmik Zaman'dan kurtulmaya eşdeğerdir (Eliade 2017:86).” Mecnûn da eylemleriyle kozmik zamandan ve dünya zamanından bağımsızlaşabilmeyi amaçlar. Nitekim sâkîye hitap ile başlanan bölümde anlatıcının ağzından aktarılan fikirler, karakterin şimdisine geçildiğinde tekrar Mecnûn'un dilinden de iletilmiştir.

“Nevmîd olup itdi nâle bünyâd
Didi nedür ey **felek** bu bîdâd
N'itdüm saña ıaşd-ı cānum itdün
Çat'-ı reh-i dil-sitānum itdün
Kesdün taleb-i ğaraẓda rāhum
Bildür maña kim nedür günāhum
Evvel meni eyledün mükerrerem
Vaşl-ı şanem ile şād ü ħurrem
Döndün yine beyle cevır idersen
Ol devrede naķız devr idersen (Fuzûlî 1955:B.742-746)”

Yukarıdaki beyitler, Mecnûn'un okula gittikten sonra Leylâ'yı görememesi ve bir daha kavuşamayacağını anladığı bölüme aittir. Zamansal öncelemedeki tema devam ettirilmiştir. Ayrıca doğduğu andan itibaren zaman ve dünya hakkında şikâyetle başlayan Mecnûn (bknz. Aşk ve Varlığa Gelmek), burada da aynı düşüncüyü devam

⁴²⁷ “Ölçmek, tartmak” anlamlarına gelen ‘abr kökünden türeyen “itibar” kelimesi ile zamanın dönüşünün anlatılması ayrıca dikkate değer bir durum oluşturmaktadır. Bu kelime tercihi, geçiciliği ve süreli olmasından şikâyet edilen dünya zamanının aynı zamanda ölçülü olma, ölçülebilirlik niteliği ile “ölçsüzlüğün” bir temsili olan Mecnûn'un karşısına yerleştirildiğini göstermektedir.

ettirmektedir. Böylece öykünün zamanı ve Mecnûn'un içinde bulunduğu nesnel zaman akıp giderken, Mecnûn'un en baştaki zamana, doğmadan önceki zamana sıkışıp kaldığı ortaya çıkmaktadır.

Okuma zamanı, anlatı zamanı sürekli ileriye yönelmişken, Mecnûn'un eylemde bulunmaması ve eski mutlu zamanların özlemi içinde olması ile geriye yönelik hareket arasındaki zıtlık, zamanı aşama aşama silmektedir. Bu durum, tüm metin boyunca devam etmiştir. Hatta, Mecnûn'un içsel durumu ve zamansal deneyiminin *anlatılmadığı* bölümlerde kullanılan sâkîye hitap bölümleri de bu dairesel yapılanmaya hizmet etmektedir. Bunun dikkate değer bir örneği, Leylâ'nın ölümünün anlatıldığı bölümde yer almaktadır.

1
(Mecnûn'un şimdinden anlatıcının şimdisine geçiş ve zamanı belirsizleştirme)

“Sâkî göze geldi neş'e-i mey
Bir niçe kadeh yürüt pey-â-pey
'Azm-i tarâb itdük ihtimâm it
Zevkin tarâb ehlinüñ tamâm it
Bezm ehline cām-ı lāle-gün dut
Ammā manā cümleden füzün dut
Zîrâ ki henüz nîm-mestem
Ġam silsilesine pây-bestem

2
(Anlatılacak olaylar hakkında tematik bilgi verme, zamansal önceleme, anakroni yaratma)

Hoşdur tarâb ehlinin bu bezmi
Dağılmağa olmasaydı 'azmi
Hoşdur ferâh ehlinüñ bisâtı
Olsaydı şebât-ı inbisâtı

3
(Geçiş beyiti ile kahramanın ve öykünü şimdisine geri dönüş)

Tārîḫ-nüvîs-i ḥāl-i eyyām
Bu kışşaya beyle virdi itmām (Fuzûlî 1955:B.2814-2820)”

Leylâ'nın ölümünün anlatıldığı bölüm başındaki sâkîye hitap, bir önceki örneğe benzer şekilde başka bir karakterin (Mecnûn) zamansal deneyimini aktaran gazelden sonra verilmiştir. Klişe yapı, burada da farklı bilinçler arasındaki geçiş için zamanı askıya alma işlevi (1) görmektedir. Aynı zamanda anlatılacak olaya dair önceden ima ile de zamansal önceleme yapılmış (2) ve geçiş beyiti (3) ile öykünün zamanına geri dönmüştür. Tüm bu tasarruflar, diğer örneklerde olduğu gibi dairesel zaman

algısını oluşturmaktadır. Bölümün son kısmında ise anlatıcının zaman hakkındaki yorumları, yine klişe yapıda sunulan tema ile uyum göstermektedir.

“Kimdür ki cihānda fānī olmaz

Devr-i felegūn amānı olmaz

Dünya yedi başlu ejdehādur

Endīşe-i ülfeti haṭādur

Her luṭfinadur defîne miñ ḳahr

Her şehdinedür ḳarīne miñ zehr

Devrān üzerindedür zamāne

Elbette gelen gider cihāne (Fuzûlî 1955:B.2899-2900)”

Yukarıdaki yorumlar sadece Fuzûlî’nin metninde değil, tüm metinlerde bulunabilecek zamanın geçici olması, dünyanın değersizliği gibi konuları işlemektedir. Ancak işlenen konunun (zamanın geçiciliği ve döngüsellliği) anlatı tekniği ile olan uyumu, Fuzûlî’nin eserini diğerlerinden ayıştırmaktadır. Fuzûlî’nin metninin zaman üzerine bir anlatı olması da bu teknik ve konu uyumu ile mümkün olmuştur.

Sonuç olarak metindeki öykü içine dâhil olan altı sâkîye hitap bölümünde de aynı yapılanma bulunmaktadır. Her seferinde tercih edilen anlatı hamlesi ile mitlerde bulunan dairesel zaman biçimi, metnin bütününde işlevsel hâle gelmiştir. Zamanın silinmesine neden olan bu etki, tematik anakroni birlikleri ile de pekişmiştir. Aşağıdaki bölümde de bu tekniğe uygun olan örnekler ele alınmıştır.

6.6.1.2. Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’unda tematik anakroni birlikleri (syllepsis) ve zamanın silinmesi

Bütün anlatılarda karşılaşılabilen ve tematik veya coğrafi bir ardışıklık sonucu meydana gelen *tematik/çağrışıma bağlı anakroni birliklerinin*⁴²⁸ işlevleri Gerard Genette (2020) tarafından açıklanmıştır. Genette’in, bu birlikleri ilk olarak *Anlatının Söylemi* isimli kitabında, “Akroniye Doğru” başlığı altında değerlendirmesi ise adı geçen tekniği zamansal olarak nerede konumlandığını göstermektedir (s.70). Nitekim anlatılarda bazı durumlarda olayın ilerlemesi ve zamanın akmasından ziyade

⁴²⁸ Seçil Dumantepe syllepsis terimi için çağrışımsal anakroni birlikleri terimini önermiştir (Dumantepe 2018:279). Ancak biz burada tematik anakroni birliği ifadesini seçtik. Çünkü Genette (2020) göre syllepsis ya tematik ya da coğrafi ardışıklıkla oluşmaktadır (s.76). Ayrıca Fuzûlî’nin metninde yer alan syllepsis örnekleri de tematik ardışıklık ile oluşturulmuştur.

metinde yer alan tematik boşlukların doldurulması, hatırlama yolu ile geçmişteki bilgi eksikliklerinin kapatılması gibi geriye dönüşlü durumlar, öykünün geleceği hakkında veya karakterin başına gelecek olaylarla ilişkili zamansal öncelemelerle iç içe kullanılabilir. Böylece anlatıdaki zamansal yönelim hakkında kesin bir yorum yapmak zorlaşır ve zamandışı (akronik) bir durum oluşur. Zamandışılığın öykünün ana fikri ile ilişkili ve bir zamansal oyun olarak kullanılıp kullanılmayacağı ise anlatıcının öykü boyunca yaptığı tercihlerle ilgilidir.

Öyküdeki geçmiş, şimdi ve gelecek zamanların bir doğru üzerinde soldan sağa doğru konumlandığını düşünürsek, zamanla oynanan oyunlar bunlar arasındaki ileri gidiş ve geri dönüşlerde bu gidiş ve dönüşlerin kapsamlarının değişkenliği ile ortaya çıkmaktadır. Kısacası bu oyunlar vasıtasıyla zamanda bir yöne doğru hareket etmenin veya âna bağlı kalmanın bir işlevi ve anlamı olur. Halbuki zamandışı (akronik) durumlarda anlatının, zaman doğrusunun neresinde bulunduğunu bilmenin bir önemi kalmaz. Zaman, çoğu durumda tamamen belirsizdir. Önemli olan nasıl bir zamansallık içinde olunduğunun bilinmesidir. Tematik anakroni birlikleri de bu açıdan akronik yapıların özelliklerini gösterirler. Bununla birlikte mekân veya tema ile yapılan ardışıklık, bir ilerleme duygusu meydana getirir. Böylece kahraman ve öykü zamanda ilerliyormuş illüzyonu yaratılır.

Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinin tamamında bu tarz akronizme yönelmiş karmaşık anakroniler (zamanda ileri ve geri gidişler) bulunmaktadır. Ancak metinlerdeki anakronilerin işlevleri ve birer bütün olarak metnin içindeki konumları değerlendirildiğinde Fuzûlî'nin bu yapıdan farklı şekilde yararlandığı ortaya çıkmaktadır. Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda yer alan tematik anakroni birliklerinin farklılığı, metnin temel zamansal yapılanmasının yanında, zaman hakkında önerilen yeni görüş ile de uyum içerisinde olmaları ve sistematik⁴²⁹ şekilde kullanılmalarından kaynaklanmıştır.

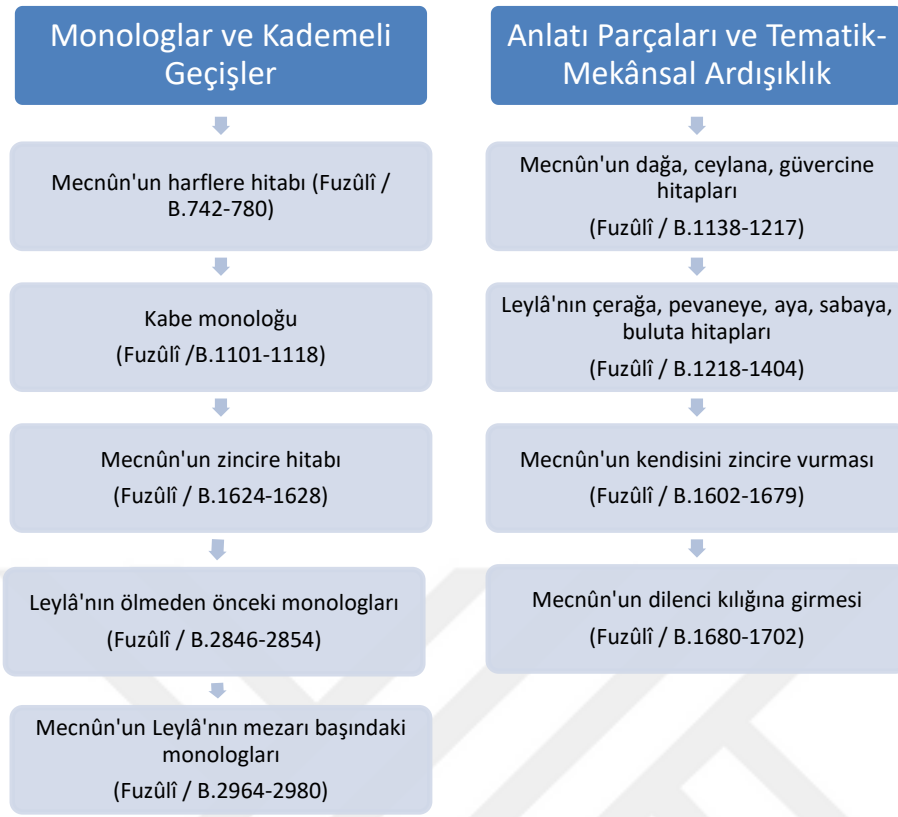
Fuzûlî'nin eserindeki tematik anakroni birliklerini iki ana grupta toplamak mümkündür. Bunlardan birincisi, “Psiko Anlatı, Monolog ve Kademeli Geçişler” bölümünde tespit edilen beş örneğin dâhil olduğu monolog yapılarıdır. Bu yapılarda karakterlerin sırayla çeşitli nesnelere yönelerek mekânda bir hareket ve ardışıklık

⁴²⁹ Bu ifade yazarın niyetini okuma amacı taşımamaktadır. Sistematik kelimesi, bahsedilen yapının düzenli bir tekrarla kullanılmasını ve üslup özelliği göstermesini anlatmak için tercih edilmiştir.

oluşturmaları ile zaman ileri doğru hareket etmiştir. Ancak ilerleyen zamanın bir önemi bulunmamaktadır. Çeşitli temalar ve kullanılan klişelerle yapılan çağrışımların içerdiği duygular, fikirler veya durumların anlatılması amacı esastır. Nitekim zamandaki belirsizlik de iletmek istenen içeriklerin vurgulanmasına olanak sağlamıştır.

Tercih edilen tekniğin metnin bütününe yayılmış şekilde ve tekrarlı olarak kullanıldığını düşündüğümüzde ise metnin zamansal anlamda ilerlemediği ve karakterlerin içselliğine yönelerek kesintiler yarattığı ortaya çıkmaktadır. Böylece her seferinde zamanın belirsizliğinin vurgulanması sayesinde (Kademeli geçiş tekniği ile beş kez; tematik anlatı parçaları ile on kez) dairesel hareketin zamanı silme işlevi katlanarak artmış olmaktadır. Bu da kademeli geçişle oluşturulan monologların anlatının temel zamansal görüşü ile uyum içinde olduğunu göstermektedir. Öyküde zaman, on beş kez kesintiye uğramış ve silinme etkisi güçlendirilmiştir.

Tematik anakroni birliklerinin ikinci grubunu ise Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde bir klişe hâline gelen ceylanları avcıdan kurtarma bölümü ve Mecnûn'un körlük, dilencilik gibi bahanelerle Leylâ'yı görmeye gitmesinin anlatıldığı bölümler oluşturmaktadır. Bu bölümlerde yer alan ve arka arkaya sıralanan parçalarda Fuzûlî, diğer metinlerden farklı tercihlerde bulunarak metnin genel zamansal yapısına uygun anlatılar meydana getirmiştir. Buralarda zamanın kronolojik durumu önem arz etmemekte, bölümlerde anlatılması amaçlanan temalar ise mekânsal geçişlerle aktarılmaktadır. Her iki tematik anakroni birliğinin yapılanması ise aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir.



Şekil 6.9. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda zamanın silinmesinde etkili olan teknikler ve bölümler.

6.6.1.2.1. Kademeli geçiş tekniği ile kahramanın zamansal deneyimine yönelme

Kademeli geçişlerin hepsinde kahramanların kendi kendine konuşmalarının yer alması nedeniyle anlatı zamanı ile anlatılan zaman olabilecek en yakın noktadadır. Anlatıcı, sözü Mecnûn veya Leylâ'ya bırakmıştır. Böylece öyküde kahramanların şimdisine geçilerek sadece belirli bir zaman aralığına odaklanılmış ve monolog içeriğinde kahramanların deneyimledikleri zamansallıklar dile getirilmiştir.

Birer anlatı hamlesi olan bu yapılar, Genette'in de ifade ettiği üzere Homeros'tan bugüne kadar tüm klasik anlatılarda kullanılan tekniklerle⁴³⁰ (Genette 2020:110-111) yakınlığa sahiptir: Monolog öncesi hazırlık yapılır ve bir özet verilir; monologda kahramanın duygu veya düşünceleri aktarılır; uygun bir kapanış klişesi ile yeni bölüme geçilir. Benzeri tasarrufları herhangi bir mesnevîde bulmak da mümkündür. Ancak Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn* 'unda beş defa tekrarlanan bu teknik, iki yönden

⁴³⁰ Gerard Genette, birden çok olayı tek seferde anlatılmasına toplu anlatım, aynı olayın birçok defa anlatılmasına ise yinelemeli anlatım ismini verir (Genette 2020:110). Bakış açısı ile de ilişkili olan bu anlatım şekilleri öykünün ritmik düzenini de etkilemektedir. Mesnevîlerde de bu teknikler sık sık kullanılmıştır.

diğer metinlerden ayrılmaktadır: Birincisi monologların tekrarlandığı her bölümde bir kriz anı bulunmaktadır ve gazel kullanımı gibi tercihlerle kriz sürekli doruk noktasına çıkarılmış, lirizm arttırılmıştır.⁴³¹

İkincisi monolog içeriğindeki somuttan soyuta ve soyuttan somuta doğru yapılan kademeli yönelişlerle “çağrışımsal” ve “tematik” bir ardışıklık oluşturulmuştur. Bu nitelikleri sayesinde kademeli geçişler, öykünün temel zamansal akışında kullanıldığı her durumda bir zamansal belirsizlik ve derinleşme etkisi yaratmaktadır. Böylece zamanın doğrusal çizgisinin de dışına çıkılmaktadır.

Kademeli geçişin kullanıldığı bölümlerde okur, olayların akışını bir kenara bırakır. Bu sayede yatay zamanda değil, doğrusal olmayan bir zamansallıkta derinlik içeren ânlara (kahramanın yaşadığı çatışmalar, duygulanmalar vb.) yani, kahramanın deneyimlediği zamansallığa yönelir. Kullanılan klişelerde geleneğe ve geçmişe yönelik olarak yapılan veya geleceğe atıfta bulunan çağrışımların tekrarlanması ise zamanı ortadan kaldıran hamlelerdir. Bu durumu aşağıdaki örnek daha açık hâle getirecektir.

1

“Mecnûn bulup ol makâmdan zevk
Şaldı anı çarha neş’e-i şevk
Sûz ile çeküp cigerden âvâz
‘Arz itdi binâ-yı Ka‘be’ye râz

2

K’ey şakfı bülend ü kadri ‘âlî
Mihrâb-ı e’âzım u e’hâlî
Ey kıble-i ehl-i izz ü iqbâl
Ruhsâr-ı zemîne ‘anberîn hâl
Ey mağz-ı vefâya kisvetüñ pûst
Hem-reng-i pelâs-ı hâne-i dût
Ey gülbün-i gönçe-i ‘ibâdet
Şandûk-ı cevâhir-i sa‘âdet

3

Ey dâ’im olan menümle hem-derd
Ammâ ne menüm kimi cihân-gerd
Gögsine uran hâcer kimi daş
Zemzem kimi gözden ahıdan yaş
Peyveste siyeh kılan libâsın

⁴³¹ Şekilde belirtilen kademeli geçişlerden birincisi olan “harflere hitap” Mecnûn’un Leylâ’dan ayrıldığını anladığı anda kullanılmıştır. İkincisi de yine bir kriz anı olan Kâbe bölümünde; üçüncüsü, Mecnûn’un Leylâ ile karşılaşmadan hemen önceki yani, bir kriz anından hemen önceki bölümde günlük rutinlerini anlatmak için; dördüncüsü, Leylâ’nın ölümünden önce; beşincisi de öyküdeki son kriz ve gerçekle yüzleşme anı olan Mecnûn’un ölümünde kullanılmıştır.

Gönlünde nihân dutan hevâsın
Billâh kimesen bu yirde ‘âşık
Söyle ki enisûnem muvâfık
Olmış saña ‘aşk feyzi hâşıl
Kılmış seni kıble-i kabâ’ il

4

Yâ rab bu harem-serâ hakkıyçün
Bu ma‘bed-i pür-şafâ hakkıyçün
Kıl mende binâ-yı ‘aşkı dâ’im
Mânend-i esâs-ı Ka‘be kı‘im
Şal gönlüme derd-i ‘aşkıdan ğam
Her lahza vü her zamân ü her dem
‘Aşk içre müdâm şevküm artur
Şevk ile hemîşe zevküm artur

...

Artur maña zevk ü şevk-i Leylî

Dâ’im maña anda kıl tecellî (Fuzûlî 1955:B.1101-1118)”

Fuzûlî’nin Nizâmî’den yararlanarak oluşturduğu⁴³² Mecnûn’un babası ile Kâbe’ye giderek kendi aleyhine dua ettiği bu bölüm, içerik olarak tüm metinlerde ortaktır. Fuzûlî’nin zamansal düzlemde ayrışması ise yarattığı tematik anakroni ve bunun sonucunda oluşan akroniden kaynaklıdır.

Yukarıdaki beyitlerde ilk olarak anlatıcının yönlendirmesi ile bir giriş yapılmış (1) daha sonra Mecnûn’un ifadelerine yer verilmiştir. Mecnûn’un Kâbe’ye yöneldiğini gösteren sözlerin sunulmasından (2) sonra da kendisi ile Kâbe arasında benzerlik kurması (3) ve Kâbe’yi kişileştirmesi aktarılmıştır.

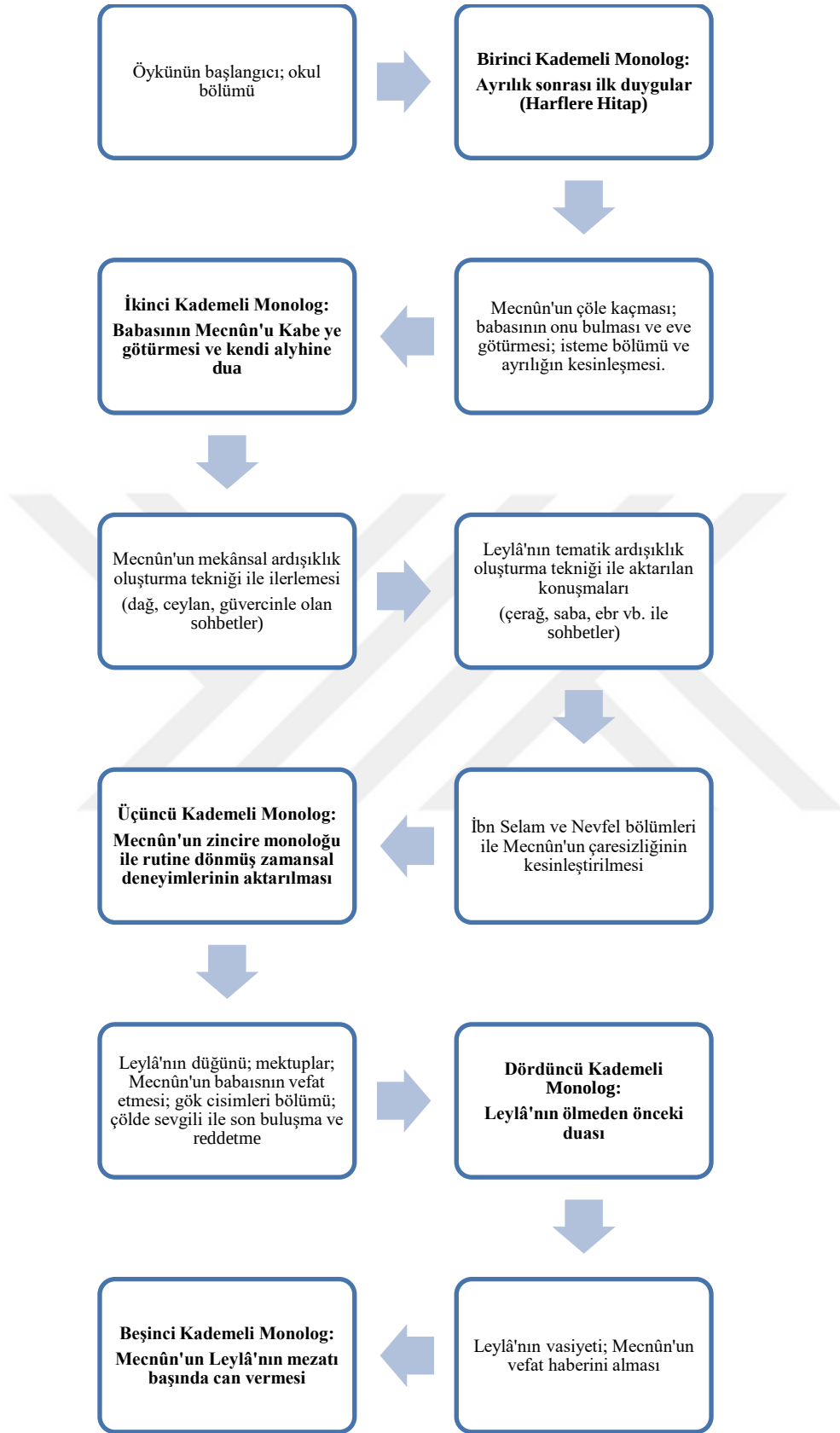
Bir âşık gibi gösterilen Kâbe’nin üzüntüden siyahlara bürünüp, göğsüne taş basması gibi klişelerin çağrışımları, bir geleneğe yöneliktir. Çağrışımların bir geçmişten ziyade geleneğe yönelik olması da metnin zamanını bir kat daha belirsizleştirmiştir. Tüm bu akronik etki sayesinde de (Kâbe ile âşık arasında kurulan ilişki; bir âşık tipi olan Mecnûn’un bu nesne ile olan bağı; Mecnûn’un babasını ve anlatıcıyı hayrete düşüren kendi aleyhine dua; son bölümde lirizmin doruk anında verilen gazel) kronolojik zamanda bir yarık açılmış ve okur bu zamansal aralığa çekilmiştir.

Buradaki gibi çeşitli temalar ve çağrışımlarla zamanı askıya alma ve kahramanların zamansal deneyimlerine odaklanma hamlelerinin öyküde düzenli olarak tekrarı,

⁴³² İlgili anlatıya dair detaylı bir karşılaştırma “Psiko Anlatı, Monolog ve Kademeli Geçişler” bölümünde yapıldığı için burada ayrıca değerlendirilmemiştir.

zamanın silindiği algısının oluşmasında etkili olmuştur. Çünkü monologlarda kullanılan kademe kademe bir hedefe doğru yöneliş, derinlik algısı oluşturmaktadır. Bu durumu Lewis Carroll'un *Alice Harikalar Diyarında* isimli kitabındaki kahramanı Alice'in bir tavşan deliğine girmesi sonucunda farklı bir zamansal ve mekânsal boyuta geçmesi (Carrol 2017) ile örneklendirmek mümkündür.

Fuzûlî'nin metninde de kademeli geçişler Carroll'un eserine benzer bir zamansal etki yaratmaktadır. Monologların aşamalı şekilde kurulması, karakteri ve okuru her seferinde bu tavşan deliğinin içine çekmektedir. Mecnûn'un veya Leylâ'nın girdiği bütün tavşan deliklerinde yani, tüm kademeli monologlarda ise nesnel zaman değil, deneyimlenen zaman hâkimdir. Bu bağlamda tüm metni ve öykü zamanını bir yol, kademeli geçişleri de birer tavşan deliği gibi düşündüğümüzde ortaya çıkan zamansal belirsizlik ve değişimlerin dairesel zamana katkısı da kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Kâbe bölümü dışındaki diğer örneklerde de aynı yapı ve teknik ısrarla kullanılmıştır. Bu durumu öykünün genel çerçevesi içinde aşağıdaki şekildeki gibi göstermek mümkündür. Kademeli geçişi kullanan tüm monologlarda zaman askıya alınmış, karakterlerin zamansal deneyimleri sunulmuştur.



Şekil 6.10. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda kademeli geçişler ve zamansal deneyimler.

6.6.1.2.2. Tematik ve mekânsal ardışıklıkla zamanı belirsizleştirme

Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda zamanı giderek daha belirsiz hâle getiren ve dairesel zaman algısının oluşmasında etkili olan ikinci teknik, tematik ve mekânsal ardışıklık ile akroni yaratmadır. Meydana getirilen akroninin en önemli işlevi ise kahramanın tüm ilerlemeye rağmen hep aynı yere geri döndüğüne veya saplantılı şekilde tek bir noktada kaldığına vurgu yapılmasına olanak tanınmasıdır. Bu etki, öyküdeki kronolojik zamanın zayıflaması ve deneyimlenen zamanın yinelenen bir vurguyla anlatılması ile ortaya çıkmaktadır.

Fuzûlî'ye kadar yazılan *Leylâ* ve *Mecnûn* mesnevilerindeki ceylan, güvercin, geyik gibi hayvanları avcıdan kurtarma bölümlerinin tamamında akroni yaratma işlevi geçerlidir ve buralarda kahramanın deneyimlediği zamansallık çeşitli açılardan gösterilerek vurgulanmıştır. Ancak bölümlerde tercih edilen anlatı tekniğinin metnin bütünsel yapısı ve zaman hakkındaki görüşü ile uyumu yalnızca Fuzûlî'nin metninde tespit edilmektedir. Ayrıca Fuzûlî'nin bu bölüme paralel olarak aktardığı, *Leylâ*'nın çeşitli klişe benzetme unsurları ile yaptığı konuşmalar, okura ikinci bir seçenek daha sunmaktadır. Bu seçenek, *Leylâ*'nın ve *Mecnûn*'un deneyimledikleri zamansallıkları karşılaştırma imkânıdır.

Tematik ve mekânsal ardışıklıkla akroni yaratılan ikinci durum, *Mecnûn*'un dilenci kılığına girerek ve kör taklidi yaparak *Leylâ*'nın evine gitme çabaları anlatıldığında karşımıza çıkmaktadır. Arka arkaya sunulan bu iki anlatı parçasında da “bir gün ki” kalıbı ile bir eksilti⁴³³ yapılmış; anlatılan olayların zaman doğrusundaki yeri belirsiz hâle getirilmiş; *Mecnûn*'un günlük ve sürekli tekrarlayan rutini anlatılmış; iki sevgilinin yaşadıkları aşk acısını nasıl deneyimledikleri gösterilmiştir.

Her iki anlatı birliği toplamda on küçük bölümden oluşmaktadır. Hayvanları avcıdan kurtarmada ve buna paralel oluşturulan “*Leylâ*'nın ahvâlinde bir haberdür ve ma'sûk-ı 'âşık-pîşe etvârından bir eserdür” başlıklı bölümlerde sekiz; *Mecnûn*'un dilencilik ve körlük bahaneleri ile *Leylâ*'nın evine gitmesinin anlatıldığı bölümlerde ise iki anlatı parçası vardır. Bu anlatı parçalarının en önemli özellikleri ise giriş veya kapanış beyitlerinde zamanın belirsizliğine vurgu yapan ifadelerin kullanılması ve bölüm içerisinde karakterin hislerinin lirizm ile aktarılmasıdır. Yapılan tasarruf,

⁴³³ Atlanmış bir hikâye süresine eksilti denir. Olayın bir bölümü hikâyede hiçbir sayfaya karşılık gelmez. Anlatının ritmi ile ilgilidir. Öykünün zamanında açılan boşlukla ritmin artması beklenir (Genette 2020:99).

metnin gidişatında akıp giden zamana karşı⁴³⁴, karakterin sürekli içe doğru bir hareket hâlinde olduğunu ve zamanın okunun tersine yöneldiğini defalarca ifade ederek pekiştirmiştir.

Avcıdan kurtarma, dilencilik ve körlük anlatılarının yer aldığı parçalar, öykünün tümü içerisinde iki büyük öbek oluşturmaktadır ve böylece zamanı askıya alarak okuru kahramanın şimdisine ve deneyimlediği zamansallığa yöneltmektedir. Bir önceki bölümde kullanılan tavşan deliği metaforu, buradaki akronik işleve sahip anlatı birlikleri için de geçerlidir. Ayrıca ceylanları kurtarma gibi bölümlerin mitolojik olarak yeraltına geçiş motifleri ile olan ilişkisi (bknz. Dünya Görüşü ile Karakter Oluşturma) de kahramanın doğrusal bir zamansallıktan dışarı çıktığı tezini doğrulamaktadır. Alice'in normal zamanın dışına geçtiği tavşan deliğinin görevi bu kez mitolojik geçmişi olan anlatı parçaları ile gerçekleştirilmiştir.

Anlatı birliklerindeki tercihler neticesinde oluşan bu zamansal hareketi mikro düzeyde bir dairesel hareket olarak kabul etmek gereklidir. Çünkü Mecnûn'un çöl boyunca ilerlediği belirtilen bölümlerin sonundaki hâli anlatıcı tarafından tasvir edildiğinde, saplantısının arttığı ve insanı insan yapan zaman algısından uzaklaştığı belirtilmiştir. Neticede Mecnûn, dönüp dolaşıp yine kendisine ulaşmıştır. Geri kalan her şeye yabancılaşmıştır. Bu da sanki hiç var olmamış gibi davranarak, başlangıç noktasına yönelerek ve zamanın okunun tersine bir hareketle mümkün olabilir.⁴³⁵

“Olmışdı beşerden eyle bî-zâr

Kim öz 'ağsin şanurdı ağyâr

Dartup göge dūd-ı şu'le-i âh

Öz sâyesin istemezdi hem-râh (Fuzûlî 1955:B.1216-1217)”

Kâbe bölümünde ve öncesindeki isteme bölümünde görülen saplantılı vaziyet, çöldeki yolculuk sonunda da artarak devam etmiştir. Hatta Mecnûn, gölgesine bile yabancılaştığı bir durumdadır. Böyle bir insan için doğal olarak zamanın geçişinin bir önemi olamaz. Nitekim yukarıdaki beyitlerden hemen önce aktarılan dağ, ceylan, güvercin bölümlerinin hazırlanışı da Mecnûn'un bu durumuna uygun bir seyirle

⁴³⁴ Burada zaman hem okur için hem de karakterin dâhil olduğu öykü dünyasında akıp gitmektedir. Zaman belirsizleştirilse de biz günlük yaşantımızdaki tecrübelerimizle yaşayan her şey için zamanın akıp gittiği fikrine sahip olmamız nedeniyle bu akışı algılamaya devam ederiz.

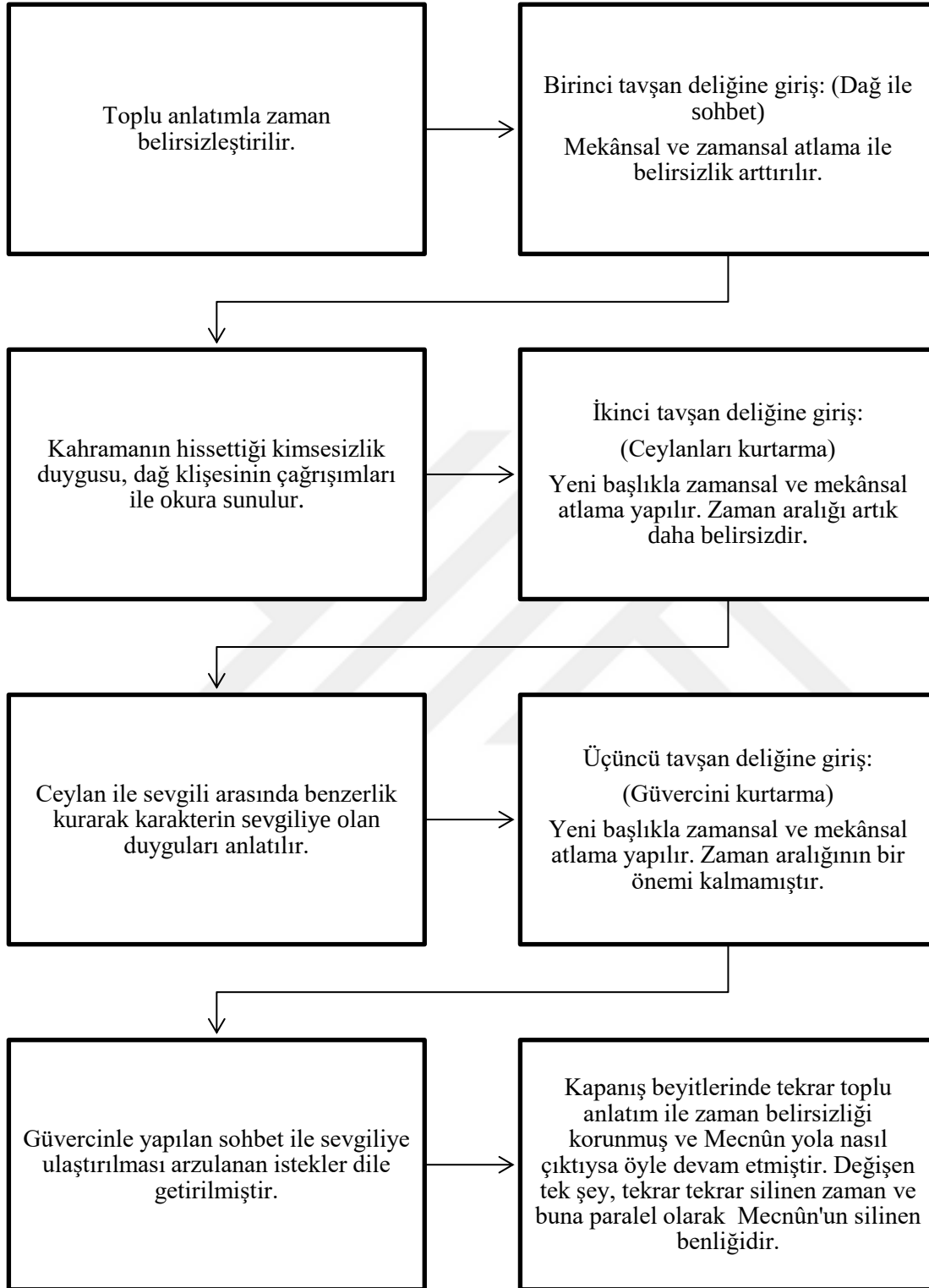
⁴³⁵ Buradan itibaren aktarılan örnekler, Mecnûn'un tuzağa düşmüş hayvanları avcıdan kurtardığı bölümlerle ilişkilidir. Körlük ve dilencilik temalarının kullanıldığı örnekler de mevcut yapısal durumu aynen devam ettirdiği için ayrıca gösterilmemiştir.

kurgulanmıştır. Oluşan zamansal yapılanmada önce aşağıdaki toplu anlatım⁴³⁶ tekniğı ile kurgulanan beyitler (Fuz  l  1955:B.1134-1137) kullanılmış, daha sonra hayvanlarla olan konuşmalarda ise mek nsal ardışıklık yaratılarak⁴³⁷ karakterin zamansal deneyiminin çeşitli yönleri vurgulanmıştır. Bu durum, aşağıdaki şekilde gösterildiğı gibidir.



⁴³⁶ “Toplu anlatım”, Genette’in sıklık kategorisinde yer verdiğı, birden çok benzer olayın tek seferde hızlıca özetlenmesi anlamına gelen anlatı tekniğıdir (Genette 2020:110).

⁴³⁷ Buradaki mek nsal ardışıklık, yeni başlık kullanımı ile oluşmaktadır.



Şekil 6.11. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda tematik ve mekânsal ardışıklık ve zamansal deneyimler.

Yukarıdaki şekilde de görüldüğü üzere Mecnûn, mekânsal ardışıklıkla ilerliyor gibi görünmesine rağmen geriye doğru bir hareket sergilemektedir. Zamanın sürekli belirsizleştirilmesi ile Mecnûn'un benliğinin silinmesi arasındaki uyum da bu sayede ortaya çıkmaktadır. Bölümlerin daha yakından incelenmesi, oluşan zamansal yapılanmayı daha iyi açıklayacaktır. Aşağıdaki beyitler, Kâbe bölümünün kapanışına aittir.

“Ol pîr aluben arada hayrân
Mecnûn dutuben reh-i beyâbân
Tenhâ sefer ihtiyâr kıldı
‘Azm-i ser-i kûy-ı yâr kıldı
Gündüz gözi yaşı hâdî-i râh
Gice yolu şem‘-i şu‘le-i âh
Gerd-i reh-i yârı yâd iderdi
Geh otura geh dura giderdi (Fuzûlî 1955:B.1134-1137)”

Bölüm kapanışı olarak kullanılan bu beyitlerde Mecnûn'un rutini anlatılmıştır. Mecnûn, sevgilinin olduğu yere doğru gece gündüz demeden, üzüntü içinde ilerlemiştir. Burada zamanın akışı devam etse de zaman aralığı belirsizdir. Mecnûn'un ne kadar süre bu durumda olduğunu tespit etmek de mümkün değildir. Ayrıca yapılan toplu anlatım tekniği ile aşağıdaki bölüme bir arka plan hazırlanmıştır. Dağ ile sohbet bölümünün açılışında ise bu belirsizlik arttırılmıştır.

“Bir dâğa iriştî yolda nâ-gâh

addine libâs-ı vehm kûtâh (Fuzûlî 1955:B.1138)”

Bu beyitte kullanılan nâ-gâh kelimesi ile zamanda ve dağa erişme ifadesiyle de mekânda bir atlama yapılmaktadır. Fakat hangi zamana geçildiği açık değildir. Nitekim dağ ile yapılan sohbetin içeriği, öykünün kurgusunda bir ilerleme sağlamazken, okura Mecnûn'un deneyimleri hakkında daha fazla bilgi vermeye hizmet etmektedir. Bu işlev, bölümde karakterin kendi ağzından hissettiklerinin aktarılması yani, monolog kullanımı ile meydana getirilmiştir. Böylece anlatı zamanı ile anlatılan zaman eşitlenmiş, odak noktası karakterin deneyimlediği zaman olmuştur.

Bölüm sonunda ise Mecnûn'un tekrar yola koyulduğu belirtilmiş ve bu kez de açılan yeni başlıkla tekrar bir mekân değişimi yapılmıştır. Mecnûn, ulaştığı noktada bir ceylan görmüş ve onu avcıdan kurtarmıştır.

“Çün ol beşeriyetin unuttı
Âhû hem anuñla üns dutdı
Anuñ sebebiyle hem çoğ âhû
Şahrâda anunla dutdılar hû (Fuzûlî 1955:B.1185-1186)”

Ceylanı kurtarma bölümü, Mecnûn’un rutinini ve sevgilide ceylanla özdeşleştirdiği nitelikleri anlatmayı amaçlamaktadır. Ceylanı kurtaran Mecnûn, onunla arkadaş olmuş ve diğer ceylanlar da onunla gezmeye başlamıştır. Yukarıda aktarılan beyitler de bölüm kapanışına aittir. Yine toplu anlatım yolu ile zaman aralığı belirsizleşmiş ve bir sonraki bölüme geçilmiştir.

Güvercinin avcıdan kurtarıldığı bölümde de aynı yapı devam etmektedir. Bu bağlamda zamanın giderek belirsizleşmesi ile Mecnûn’un benliğinin silinmesi arasındaki ilişki arka arkaya üç defa vurgulanmış olmaktadır. Bir sonraki aşamada ise aynı teknikte Leylâ’nın yaşadığı zamansal deneyimler aktarılmıştır. Her iki anlatı birliğinde de kronolojik zamanın bir önemi yoktur. Leylâ’nın çerâğ, pervâne, mâh, sabâ ve ebr ile yaptığı konuşmalarda da beş defa daha tekrarlanan anlatı tekniği, silinen ve kesintiye uğrayan zaman etkisini arttırmıştır. Nitekim yukarıda da belirtildiği üzere okur, Leylâ için oluşturulan paralel anlatıyı okuduğunda anlatılanları Mecnûn’un deneyimleri ile karşılaştırma imkânı da bulmaktadır. Böylece aktarılan bu bölümlerde zamanın geçmesinin değil, bir aşk öyküsünde anlatılması beklenen duyguların ve aşkla ilgili temaların eksikliğin kapatıldığı da ortaya çıkmaktadır.

Sonuç olarak Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’undaki zamana dair yeni bir bakış öneren imgesel çeşitlemeleri değerlendirmeye geçmeden önce, metinde bu bakış açısı ile uyum içerisinde olduğu tespit edilen anlatı teknikleri toplu hâlde aşağıdaki maddelerdeki gibi özetlenebilir:

- Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’u mitik bir anlatı değildir. Ancak mitlerde sık sık kullanılan mitik zamanı “biçimsel” olarak kullanmış ve buradan dairesel bir zaman etkisi üretmiştir.
- Dairesel zamanı oluşturmada iki anlatı tekniği işlevseldir. Bunlardan birincisi, zamansal önceleme; ikincisi ise tematik anakroni birlikleridir.

- Zamansal önceleme tekniği, Fuzûlî'nin eserinde önemli bir yeri olan sâkiye hitaplarda düzenli olarak kullanılmıştır. Bu anlatı parçalarında önceden ima ile okura, bölümde olacak olaylara dair bir ön bilgi verilmiş ve okur bunlara hazır hâle getirilmiştir. Bu tercih, karakterin geriye yönelik hareketi ile zıtlaşan bir durum meydana getirmiştir. Ayrıca belirli bir yapıya sabit bu klişenin 255 beyitte bir kullanılması ile bir akroni oluşturulmuştur. Kendi içinde bir döngüsellik barındıran bu yapının metinde defalarca tekrarlanması ise sâkiye hitapların doğrusal zaman algımıza zıt bir etki yaratmasına olanak vermiştir.
- Sâkiye hitapların dairesel zaman etkisi yaratmasındaki ikinci neden ise bu anlatı parçalarının içeriklerinde de aynı temanın vurgulanmasıdır. Zamanın askıya alınmasına olanak tanınarak, anlatıcı yorumları sunulmuştur. Tüm bunlar, zaman hakkındaki fikrin anlatıcı vasıtası ile de tekrar edilmesi anlamına gelmektedir.
- Dairesel zamanı oluşturmaya etki eden ikinci teknik ise tematik anakroni birlikleridir. Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda bu tekniğin kullanıldığı bölümler iki ana grupta toplanmıştır. Bu gruplardan birincisi, kademeli geçiş tekniği ile oluşturulan monologlar; ikincisi ise tematik ve mekânsal ardışıklık ile akroni yaratılan bölümlerdir. Her iki teknik de metnin zamansal akışı dışında bir zamansallığa geçiş için Lewis Carroll'un *Alice Harikalar Diyarında* isimli kitabındaki kahramanın başka bir zamana geçmesine imkân tanıyan "tavşan deliği" gibi işlev görmüştür. Kullanılan tekniklerden dolayı meydana gelen zaman etkisi de bu nedenle dairesel yapıyı pekiştirmekte ve kahramanın deneyimlediği zamanı ön plana çıkarmaktadır.

6.6.2. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda Zamanın İmgesel Çeşitlemeleri

Zaman, insanın deneyimleriyle kurulur. Basit bir kronolojiden ve tarihsel sıralamadan ibaret kabul edilemez ve zamanın doğrusal olmayan yönleri de vardır. Kurmaca da zamanın özellikle ardışık olmayan bu yönleri ile ilişki içindedir. Kurmacadaki zaman ise gerçek dışıdır. Çünkü kurmaca zaman, gerçek olmayan karakterlerin gerçek olmayan zamanı deneyimlemesi ile oluşur. Peki nasıl oluyor da tarihsel bir geçmişe sahip olsun ya da olmasın dünyadaki olaylar, bir öyküde kurmaca karakterlerin zamansal deneyiminin bir parçası hâline gelebiliyor? 8. yüzyılda yaşadığı düşünülen insanın başından geçenler, yeniden yazımlar yolu ile bir

kurmaca karakterin zamansal deneyimleri olarak her seferinde farklı şekilde çeşitlenebiliyor?

Paul Ricoeur'e göre yukarıdaki sorunun yanıtını kurmacanın kendisi ile bulmak mümkündür.⁴³⁸ Çünkü “kurmaca, fenomenolojinin başat aporisine yanıt veren imgesel çeşitlemeler yelpazesini sergileyerek bu soruyu yanıtlar (Ricoeur 2016b:216).” İmgesel çeşitlemeler ise *insanın zamansal tecrübesinin kurmacadaki yeniden ve yaratıcı üretimleridir*.

Kurmacadaki imgesel çeşitlemeler aracılığıyla, “eğer geçmiş artık yoksa, gelecek henüz olmamışsa, şimdi de hep şimdi değilse, bu durumda zaman nasıl var olabilir ki? (Ricoeur 2016a:32) (St. Augustinus 2022:484)” sorusunun felç edici etkileri üretici biçimde çözülebilir. Var olan ve inkâr edilemez “zaman deneyimi”ne kurmacanın imkânları ile çok çeşitli yanıtlar getirilebilir.

Gaston Bachelard’a göre de süre bir metafordur:

“Zamanı resmetmek için metaforlar bulunabilmesinde şaşılacak bir şey yoktur; yeter ki zaman, en çeşitli alanlardaki bağlantıların tek etmeni olsun: Yaşam, müzik, düşünce, tarih. Az ya da çok boş olan, beyaz olan tüm bu imgeleri üst üste koyarak zamanın gerçekliğine dokunabilmeyi umarız; varlığın basit imkânlarının sıralandığı beyaz ve soyut süreden yaşanan, hissedilen, sevilen, şarkısı söylenen, romanı yazılan bir süreye geçebilmeyi umarız (Bachelard 2021:127).”

Bachelard’ın belirttiği imgeleri üst üste bindirme eylemi, kurmacanın imgesel çeşitlemeleri sıralaması ile oluşmaktadır. Edebi eserlerde üst üste binen zamanlar, tıpkı rüyadaki zaman gibidir.⁴³⁹ Bunlar çeşitli davranışların ya da dünyayı kavrama

⁴³⁸ Paul Ricoeur, kurmaca zamanın değişken yapısı ile tarihsel zamanın sabit yapısını karşı karşıya getirerek hangi ortak aporilere farklı yanıtlar verdiklerini sorgulamak gerektiğini belirtmiştir. Böylece tarihsel zamanın doğruluk ve gerçeklik iddiaları nedeniyle bastırdığı fenomenolojik zamanı besleyen kaynaklar, kurmaca yardımı ile ortaya çıkarılabilir. İki anlatı biçimi arasındaki bağı da bu gizlenmiş kaynaklar kurmaktadır (Ricoeur 2016b:214). Bu bağlamda Leylâ ve Mecnûn öyküsü de tarihsel olarak bir geçmişe sahip olması ve aynı zamanda kurmaca ile yeniden üretilmesi nedeniyle böyle bir karşılaştırmaya en uygun olan metinlerdendir. Câmî’nin metni ise bu konuda inceleme yapmak için dikkate değer ölçüde malzeme sunmaktadır. Fakat tezde Fuzûlî’nin metnini esas aldığımız ve kurmacanın zamansal deneyimleri nasıl bedenleştirdiği ve çeşitlendirdiği ile ilgilendiğimiz için ana hareket noktamız tarihsellik ve kurmaca ikiliği olmadı. Bu nedenle imgesel çeşitlemeleri, “insanın zamansal tecrübesinin kurmacadaki yeniden üretimleri” tanımı ile sınırladık. Tarihsel zamanla ilişkiyi ise “kamu zamanı” ve “içsel zaman”ın karşı karşıya geldiği bölümde “nesil” kavramı üzerinden kurduk (bknz. İçsel Zamana Karşı Kamusal Zaman). Tarihsel olanı da temsil etme üzerinden değil, imgesel olma açısından değerlendirdik. Çünkü kurmacadaki tarihsel olaylar, tarihsel geçmişin temsil etme işlevinden koparılmıştır (Ricoeur 2016b:216). Aynı öykünün farklı şekillerde defalarca yazılması da bu durumun en açık göstergesidir.

⁴³⁹ “Rüya görmek, üst üste konmuş zamanları birbirinden ayırmaktır (Bachelard 2021:113).”

hallerinin bir forma sokulmuş şekillerdir. İmgesel çeşitlemeler, zamanın yatay ekseninin dışına çıkılan durumları ifade eder.⁴⁴⁰

Ricoeur (2016b) için kurmaca, deneyimlediğimiz zamana ve bu zamanın aporilerine uygulanan bir imgesel çeşitlemeler deposudur (s.214). İmgesel çeşitlemeler sayesinde doğrusal zamanın sınırlaması ve temsil alanında yer almaları nedeniyle görüş alanımızın dışında kalan zamansallıkları da imgesel olanla yeniden üretme ve keşfetme imkânı ortaya çıkar. Böylece kurmacada fenomenolojik zaman ve kozmik zaman öykünün merkezinde karşı karşıya gelir. Yani, kendi yaşantıları, algıları ile bir belleğe ve geçmişe sahip “kurmaca karakterin deneyimlediği zaman” ile öyküde hep bir akış hâlinde olan ve başka bilinçlerin deneyimlediği zamansallıkları da içeren “kozmetik zaman” iki ayrı zıt uç olarak belirir.⁴⁴¹

Bu karşılaşma ile meydana gelen çatışma, zamanın okunun sürekli ileri doğru gitmesine ters bir durum yaratır; biz de aynı olayların başka bilinçler tarafından farklı şekilde deneyimlenebileceğini, zamanın nesnel olarak herkes için aynı şekilde ilerlemesine rağmen, farklı algılanma potansiyeli nedeniyle birbirlerinden ayrışan zamansal deneyimlerin de olduğunu kabul ederiz. Karakterlerin zamansal deneyimlerinin gerçek dışı olmaları ve imgesel olanın alanına dâhil olmaları bize tüm bu olanaklar alanını açar.

Örneğin, ölümlü olduğunun bilincinde olan insanı konu edinen herhangi bir öyküde zamanın varlığı ve neliği de doğal bir sorunsal olarak belirecektir. Bu insan, tanrıya ulaşmayı amaçlayan, tanrısal zamana yönelmiş birisi olabilir. Ya da tam tersi tanrının varlığını reddeden ve sonluluğu üzerinde karar vermiş bir karakter de olabilir. Her iki durumda da sonlu olan insan zamanı ile sonsuzluk kavramları karşı karşıya gelecektir. Ancak iki karakterin dünyayı algılamaları, dünyaya farklı şekillerde bakmaları nedeniyle farklı zamansallıklar ortaya çıkacaktır. İnsanın hayatındaki değişkenler ise çok sayıdadır. Bu da aynı karakterlerin dahi dünyaya çok çeşitli

⁴⁴⁰ “Sübjektif görelilik, süre, dinamik geçişme, süreklilik, ayniyet, sonsuzluk, ölümlülük gibi kavramlar edebi portrelerin yorum ve tasvirlerinde soyut dile çevrilen tanımlardır. Doğadaki somut gözlenebilen zamanın aksine, zamanın soyut görünüşleridir. İnsan tecrübesine ait zamanın niteliksel görünüşleri hakkındaki soyut kavramlardır...Özetle, edebi eserdeki sübjektif zaman kendisini, değişimin görünüşleri, değişebilirlik, ölümlülük, geçicilik, sonsuzluk, süreklilik gibi soyut kavramlar altında, insan yaşamı ve tecrübesi içinde açıkça gösterir (Dumantepe 2018:38).”

⁴⁴¹ Deneyimlenen zaman, hatırlama ve beklenti gibi eylemlerle ileri veya geriye doğru gidebilirken kozmik zamanın sürekli ileri doğru aktığını varsayabiliriz. Böylece söylem düzleminde zamanın okunun tersine bir hareket olanağı belirebilir.

açılardan bakmasına neden olmaktadır. Zaman her seferinde başka bir şekilde tekrarlanarak⁴⁴² yeniden üretilmekte ve böylece kurmacada yer alan zamansal deneyimler, zamanın kendisi ve ne olduğu hakkındaki çıkmaza geçici çözümler önerebilmektedir.⁴⁴³

Tezin örneklemeine dâhil edilen tüm Leylâ ve Mecnûn mesnevileri de kurmacanın zamanı çeşitlendirme özelliğinden faydalanmışlardır. Eserlerde ölümcül zaman, kamu zamanı, içsel zaman, kozmik zaman, tanrısal zaman karşı karşıya getirilmiş ve ortaya çıkan çatışmalarla hayata, aşka, ölüme ve dostluk gibi birçok konuya dair farklı zamansal deneyimler yaratılmıştır. Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda ise ölümcül zamandan tanrısal zamana doğru hareket eden karakterin zamansal deneyimleri sunulmuştur.

Fuzûlî, zamansızlığa ulaşmaya çalışan Mecnûn'un dünyayı kavrayışını mitlerdeki dairesel zaman formunu kullanarak göstermiştir. (bkz. *Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn*'unda Zamansal Yapılanmalar) Fuzûlî'nin yaptığı bu anlatı hamlesi, yaşadığı döneme ait zaman tasavvuru ile de ilgilidir. Nitekim İslam filozofları, kelâmcılar ve onların teorilerini farklı şekillerde yorumlayan sufiler zaman hakkında birbirlerinden ayrışan görüşler üretmişlerdir. Ancak ortak olan nokta, dünya zamanının değişime bağlı olduğunun kabul edilmesi ve tanrının zamandan münezzehliğidir⁴⁴⁴ (Kutluer 2013:111). Bu yaklaşım, metafizik bir zamana ulaşmak isteyen Mecnûn'un tanrının zamandışılığına ulaşması için dünyadaki zamanı kat etmesi ve zamanı silmesini bir zorunluluk hâline getirmektedir. Fuzûlî de eserinde bunu hem yapısal olarak hem de imgesel çeşitlemeler ile yapmayı başarmıştır. Mounier'in de belirttiği üzere:

⁴⁴² “Kurmacada zaman, imgesel çeşitlemelerle peşi sıra tekrarlanır (Ricoeur 2016c:222).”

⁴⁴³ Ricoeur'e göre kurmacanın imgesel çeşitlemeleri zamanın aporilerine çok sayıda çözüm getirir. İmgesel çeşitlemeler aracılığıyla kurmaca:

a) “zamansal akışın enlemesine yapısından kaynaklanan uyumsuz uyumluluğun veçhelerini; b) zamansallaşma düzeylerinin hiyerarşik hâle getirilişinden kaynaklanan uyumsuz uyumluluk türlerini; c) zamanın ve sonsuzluğun uç noktalarını işaretleyen sınır-deneyimleri; masal ve mit arasındaki sınırları keşfeder (Ricoeur 2016c:227).”

⁴⁴⁴ Sonsuzluk, tanrısal zaman, geçici insan zamanı konularındaki problemlere çözüm üretmek için kelâmcıların, filozofların ve sufilerin farklı yorumları olmuştur. Fakat temel olarak sonsuzlukla ilişkili tanrısal zamanı anlamaya çalışmaları nedeni ile zamanda sürekliliği varsaydıklarında (filozoflar) veya süreksizliklere (kelâmcılar ve sufiler) önem verdiklerinde de insanî olan ve tanrısal olan ikiliğini keskinleştirmişlerdir. İslam zaman teorileri hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Dağ, Mehmet. (2019). *Zaman Öğretisi*, Endülüs Yayınevi.; Kutluer, İlhan. (2013). “Zaman” *İslam Ansiklopedisi*. C.44, s.111-114. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

“Kişisel yaşam, yaşamla birlikte hazır olarak doğmaz. Her bireyin onu ele geçirmeye başlaması gerekir. Akıp giden zamanın söz konusu anlamı da buradadır. Tüm varoluş felsefeleri bir dönüşüm diyalektiği gerektirir (Mounier 2019:112).”

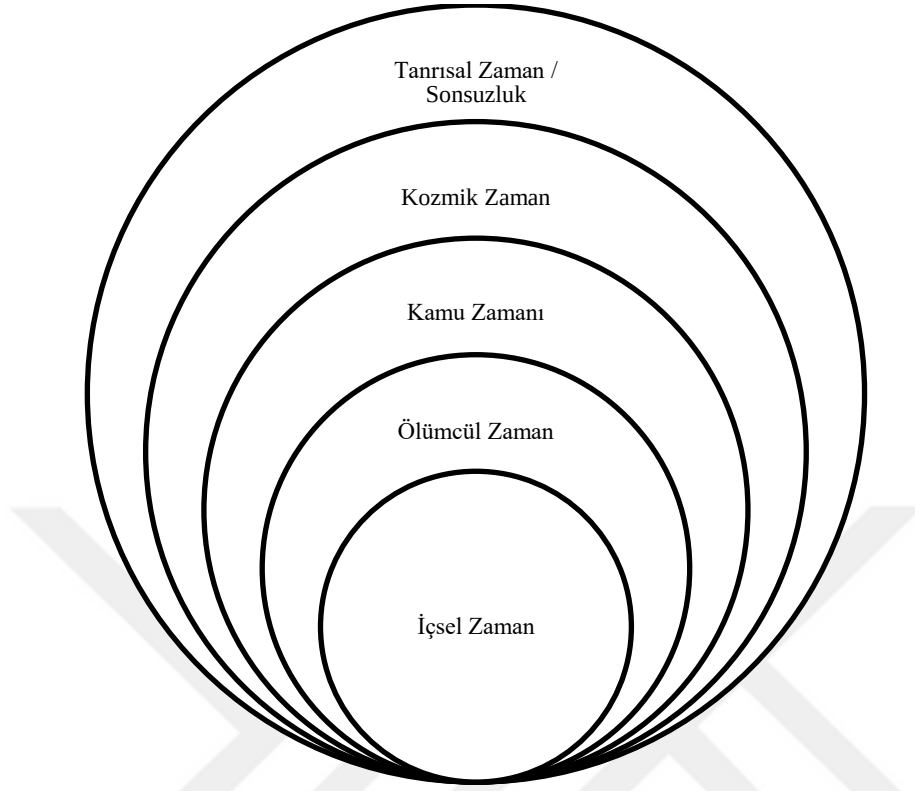
Fuzûlî, *Leylâ vü Mecnûn*’unda buradaki dönüşüm diyalektiğini kurmayı denemiştir. Bu nedenle bir taraftan öykünün zamansal yapısını döngüsel olarak kurup zamanın silindiği düşüncesini anlatı teknikleri ile okura biçimsel olarak yeniden ürettirmiş; diğer taraftan kahramanın kat ettiği zamanın yok oluşunu gösterecek olayları, metaforları ve imgesel çeşitlemeleri kullanmıştır.

Fuzûlî, Mecnûn’un ulaştığı kaotik hiçliği kurmacanın yardımı ile tarif etmiştir.⁴⁴⁵ Meisel’e göre de kaosu betimlenmesi için şiirsel imgelem gücü gereklidir. Sanat ve edebiyat, kaosu imgelemesi ve tanınması için felsefe ve bilim kadar zengin bir araştırma alanı sunar. Ayrıca şiir ve kozmogoni bir zamanlar kadim düşüncede mutlu bir evliliğe sahiptir.⁴⁴⁶ Bu da şu anlama gelir: Kozmogonik açıklamalar, mitler ve kurmaca öyküler, kaosu, entropiyi, düzensizliği bir düzen içinde açıklama çabasının ürünleri olarak, hiçliği parçalar hâlinde tanzim ederek, onu zamansal düzende anlamaya çalışarak hareket etmişlerdir (Meisel 2019:35).

Sonsuzluk kurmacada sayısız farklı şekillerde gösterilebilir. Leylâ ve Mecnûn mesnevileri de bu duruma bir örnek teşkil etmektedir. Aşağıdaki başlıklar ise Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’unda kurmacanın imkânları ile ortaya çıkarılan zamansallıklara göre oluşturulmuştur. Bu bağlamda Mecnûn, ölümlü olduğunu fark etmiş ve onu aşmak isterken toplumsal bir varlık olduğunun bilincine varmıştır. Toplumsal olandan kurtulmak için onunla uyusmak yerine toptan bir reddetme eylemi ile kamu zamanını ortadan kaldırmayı denemiştir. Daha sonra kozmik zamanı aşarak tanrı zamanına ulaşmayı amaçlamış ve son aşamada bu zamansızlığa ulaşamayacağını anlamış, acı ve keder içinde sevgilisinin mezarına kapanarak can vermiştir. Metindeki tüm karakterler ise bu zamansal deneyimlerin bedenleşmiş hâlini temsil etmektedir. Karakterin zamanı ortadan kaldırmaya yönelik çabasını anlatan tüm kurgu, aşağıda detaylı olarak gösterilmiştir. Zamansal hiyerarşi ise aşağıdaki şekilde gösterildiği gibidir.

⁴⁴⁵ “Zaman, kendisini göstermek için bedenler bulur ve bu bedenlerde kişileşir. Zamanı kişileştirme aşamasında kurmaca efsaneyle tekrar ilişkiye geçer (Ricoeur 2016c:228).”

⁴⁴⁶ “Şair olmak, zamanın diyalektiğini çoğaltmaktır, duyumun ve tündengelimini sürekliliğini reddetmektir, titreştirilen durmayı, titreştirilen psişizmi kabul etmek üzere katagenik durmayı reddetmektir (Bachelard, 2021, s.140).”



Şekil 6.12. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda zamansal hiyerarşi.

6.6.2.1. Ölümcül zamana karşı içsel (internal time) zaman

*“Değişim her zaman için duygularla ilişkilidir.
Çoğunlukla da hüznün duygusuyla. Aslında
değişim her zaman için hüznüldür;
neredeyse her zaman, her şekilde değişim
yok olmadır. Böylece hayatımızdaki bütün
olayları acılarımızın sürekliliğinde
temellendiririz (Bachelard 2021:62).”*

Öykülerde her şeyin bir düzen içinde başlaması ve olayların sıradan yaşamın beklentilerine uygun olarak ilerlemesi anlatıcılara bu durumu tersine çevirme imkânı sunar. Özellikle zaman üzerine bir anlatının başında zamanın okunun ileri doğru hareketinin takip edilebilmesi, daha sonra yapılacak hamlelerin de önünü açar. Meisel'e göre de edebiyatta sonsuzlukla sık sık yer değiştiren kaos imgesi ve zamanın okunun tersinemezliği sürekli karşı karşıya getirilir:

“İşe sadece bir şeyle değil, düzenli bir şeyle başlanırsa, o zaman kaos imgesine varmanın en kolay yolu bu bir şeyi alt üst etmektir. Ama böyle bir stratejinin

etkili olabilmesi için, özgün düzenin yalnızca örüntü ve düzenleme değil, neden-sonuç, ‘Varoluşun Büyük Zinciri’ ya da **zaman oku** gibi hiyerarşik ve temelden tersinemez gözüken bir ilişkisel mantık da içermesi gerekir. O zaman altüst ediş paradokslu, çelişkili bir düşünce olur, tıpkı hiçbir şeyi olmayan ve güçsüz dilencinin kral olması ve her şeye sahip olan ve güçlü kralın da dilenmeye başlaması gibi (Meisel 2019:95).”

Akıllılık ve delilik zıtlığında temellenen, varoluşa dair sorunlarla ilgilenen Leylâ ve Mecnûn anlatısında da zaman altüst edilmiştir. Fuzûlî’nin eserinde bu olayın gerçekleşmesi için ilk olarak Mecnûn’un içine doğduğu düzenli hayat anlatılmış ve kahramanın mükemmelliği gibi klişeler kullanılmıştır. Ayrıca dünyaya geldiği için doğduğu andan itibaren isyan eden bir karakter oluşturulmuştur. Tüm bunlar öykünün hemen başında kahramanın içsel zamanı ile kamu zamanı⁴⁴⁷ ve ölümlü olma bilincini içeren ölümcül zamanı karşı karşıya getirmiştir.

Mecnûn, kozmik zamanı aşana kadar karşılaştığı zamansallıklarla mücadele etmiş ve onları silmeyi denemiştir. Nitekim kozmik zamanın temsilcisi olan gök cisimleri bölümüne doğru metindeki zaman giderek belirsizleşmiştir. Zamanın açık şekilde takip edilebildiği ve bunun bir kronoloji kurmaya yardımcı olduğu bölümler ise Kâbe bölümü ile sonlanmıştır. Daha sonraki bölümlerde de görüleceği üzere zaman tasvirleri kronolojiye değil, kahramanların duygu durumları ve içselliklerine katkı vermiştir.

Öykünün başlarında zamanın izlenebilir olması, geçiş beyitleri, geriye dönüş ve özetleme teknikleri ile sağlanmıştır. Düzenli zaman, Mecnûn’un kaotik çılgınlığı ile zıtlık meydana getirmiştir. Böylece ilk bölümlerde aktarılan temalar ve klişeler karakterin içselliği ile yaşamın durdurulamaz zamanını karşı karşıya getirme gücüne sahip olmuştur. Mecnûn’un buradaki tersinemezlikten yapacağı çıkarım ise ölümlü olduğunun bilincine varmaktır.

Mecnûn’un ölümcül zamanla karşılaşması anlatılmadan önce, öykünün başında akıp giden ve her şeyin düzen içinde olduğu zamanı göstermek gereklidir. Çünkü ilerleyen bölümlerde zamanın silinerek tersine çevrilmesi, ilk bölümlerdeki doğrusal yapının oluşturulması ile anlamını kazanmıştır. Aşağıdaki tabloda da kronolojinin nasıl kurulduğu gösterilmektedir.

⁴⁴⁷ Metinde kamu zamanı, anne, baba, Nevfel gibi karakterlerle bedenleşmiştir. Mecnûn’un bu zamanı da aşmak için yaptığı eylemler bir sonraki bölümde ele alınacağı için burada ayrıca değerlendirilmemiştir.

Bölüm	Kullanılan Teknik
Agâz-ı dâstân	Bölüm sonunda Mecnûn'un büyümesi özetlenerek anlatılmış ve okula gönderme bilgisi ile kapanış yapılmıştır. “Esbâb aña eyleyüp mürettep Virdiler anuñla zîb-i mekteb (Fuzûlî 1955:B.558)”
Mektep bölümü	Önceki bölüm kapanışındaki olaydan devam edilmiştir. “Mektebde anuñla oldı hem- dem Bir niçe melek-mişâl kız hem (Fuzûlî 1955:B.559)”
Karakterlerin tasviri	Tasvirler sonunda özet ile beraber geçirdikleri günler anlatılmıştır. “Çün bir niçe müddet ol iki pāk Evkāt geçürdiler ıtarabnāk (Fuzûlî 1955:B.606)”
Leylâ'nın annesinin durumu öğrenmesi ⁴⁴⁸	Önceki bölümden başka bir olaya geçiş için özet tekniğini kullanılmıştır. Zamanın bu şekilde akıp gittiği ifade edilmiştir. “Çün mekr ile Kays-ı bî-ser- encām Bir niçe zaman geçürdi eyyām (Fuzûlî 1955:B.640)”
Leylâ'nın okuldan alınmasından sonra Mecnûn'un hâli	Mecnûn'un okula her gün gittiği rutini ve Leylâ'yı göremeyince bu rutinin bozulduğu anlatılmıştır. “Her şubh giderdi mektebe

⁴⁴⁸ Bu bölümde ve bir sonraki bölümde Leylâ ve annesinin monologları yer almaktadır. Burada anlatı zamanı ve anlatılan zaman eşit duruma geldiği için zamanda devamlılığın varlığı veya yokluğu önem arz etmemektedir. Çünkü “şimdi” anlatılmaktadır.

	şād Mektebde olurdı ğamdan āzād Meşk-i haṭ-ı hüsn-i yār iderdi Def'-i ğam-ı rūzgār iderdi Zevk ile dutup tarīk-i şābık Ādet üzerine şubḥ-ı şādık Geldi yine mektebe ferāhnāk Tā kim kıla zevk-i vaşl-ı idrāk Gördi ki bihişte hūr gelmez Gün çıldı henüz nūr gelmez Hurşidsüz oldu rüz tā şeb Oldı başına karañu mekteb (Fuzûlî / B.734-739)” Aynı bölümde monologlardan sonra yine rutini anlatılmaya devam edilmiştir. “Her rüz figānı ile tā şeb Ta‘zīb çekerdı ehl-i mekteb Şeb hem kıluben figān u zārı Eylerdi muḥātab ol nigārı (Fuzûlî 1955:B.761-762)”
Bahçede buluşma	İlk zamanı belirsizleştirme hamlesi burada yapılmıştır. Hemen önceki bölümün kapanışında ise kahramanın artık Kays değil, Mecnûn adını aldığı belirtilmiştir. “Kim Kays iken oldu adı Mecnûn Ahvālını itdi ğam diger-gün (Fuzûlî 1955:B.797)” “Bahçe bölümünde zamanda atlama yaratan beyit ise aşağıdaki gibidir. Bir gün ki bahār-ı ‘ālem- efrüz

	Virmişdi cihāna feyż-i nevrüz (Fuzûlî 1955:B.798)”
Mecnûn’un deliliğinin anlatılması	Bahçe bölümünden sonra Mecnûn’un çılgınlığı bir rutin olarak özetlenmiştir.
Mecnûn’un babasının onu bulması ⁴⁴⁹	Bahçe bölümünde Mecnûn’un geride bıraktığı arkadaşları tekrar anlatılmaya başlanmış, zamanda geri gidilmiştir. Arkadaşları babasına haber verecektir. Bu hamle de zamandaki devamlılığı sağlamıştır. “K’ol bir niçe bî-karâr ü maḥzûn Nā-çâr kılup vedâ’-ı Mecnûn Nevmîd dönüp şikeste vü hâr Kıldılar atasını ḥaberdâr (Fuzûlî 1955:B.909)”
Leylâ’nın istenmesi	Bölümün açılışı Mecnûn’un sözlerini işiten babasının içindeki bulundukları durumu anlaması ve çare araması ile devam ettirilmiş, önceki bölümle ilişkisi kurulmuştur. “Kim ‘âciz olup ğam içre ol pîr Mecnûn’ına kıldı fikr-i zencîr (Fuzûlî 1955:B.1025) “
Mecnûn’un babasının eve dönüşü	Olumsuz cevap sonrası doğrudan dönüş anlatılmıştır. “Ol şāḥib-i neng ü nām ü nāmûs Döndi eve geldi ḥār ü me’yûs (Fuzûlî 1955:B.1067)” Aynı bölümde oğlunu iyileştirmek için aradağı çabalar özetleme tekniği ile anlatılmıştır.

⁴⁴⁹ Bu bölümde ve sonraki bölümlerde Mecnûn’un anne ve babası ile monologları sunulmuştur. Zaman “şimdi” üzerinden akmaktadır.

		“Çoh el götürüp du‘âlar itdi Çoh nezr virüp atâlar itdi Re’yiyle melûlin itmeğe şād Miñ pîrden almadı bir irşād Çoh sihr okunup yazıldı ta‘vîz Çoh mekrlere tutuldu ümmîz (Fuzûlî 1955:B.1085-1087)”
Kâbe bölümü		Akrabaların Kâbe’ye gitme önerisi ile biten önceki bölüm kapanışının devamı olarak doğrudan babasının bu işe girişmesi anlatılmıştır. “Ol pîr bu hayr işe kılup cehd Mecnûn’a müretteb itdi bir mehd (Fuzûlî 1955:B.1093)”
Mecnûn’un dönüşü	Kâbe’den	Bu bölümün sonunda yapılan özetleme ile zamanda belirsizlik arttırılmıştır. Sonraki bölümlerde de artık zamanda derinleşme, içe yönelmeyi gösteren dağ, ceylan, güvercin ile sohbet bölümleri anlatılmıştır. Kâbe bölümünün kapanışı aşağıdaki gibidir: “Ol pîr alup arada hayrân Mecnûn dutuben reh-i beyâbân Tenhâ sefer-i ihtiyâr kıldı Aẕm-i ser-i kûy-i yâr kıldı Gündüz gözi yaşı hâdi-i râh Gice yolu şem‘i şu‘le-i âh Gerd-i reh-i yârı yâd iderdi Geh otura geh dura giderdi (Fuzûlî 1955:B.1134-1137)”

Tablo 6.4. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda kronolojik devamlılık

Tabloda da görüldüğü üzere Fuzûlî'nin eseri doğrusal ve kesintisiz şekilde başlamış, olay silsileleri arasında bağ kurulmuştur. Birkaç kez anlatıcının şimdisine geçilerek

ve bahçede buluşma bölümünde ani bir atlama yapılarak zamanda kesintiler oluşturulsa da *Leylâ vü Mecnûn*'un buraya kadar olan kısmında zamanda kaybolma ve silinmeden bahsedilemez.

Öykünün başlangıcında meydana gelen doğrusal zaman, hayatın doğal akışı içine dâhil olan Mecnûn'un bu zamanı deneyimlemesi ile anlamını kazanacaktır. Karakterin içsel zamanı ile doğrusal zaman arasında oluşan zıtlık, Mecnûn'un deneyimlediği zamanı bilincinde nasıl kurduğunu incelemeye imkân tanımaktadır.

Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir durum vardır. Mecnûn'un içsel zamanı başlangıçta verili hâlde gelmiş, yaşam sürecindeki deneyimlerle değişmemiştir.⁴⁵⁰ Mecnûn, zamanı kendi içselliğine⁴⁵¹ uygun bir şekle büründürmeye çalışmıştır. Sürekli en baştaki zamana geri dönmek ve orada kalmak istemiştir. Zamanın ilerlemesi de bu duruma engel olmuştur. Meydana gelen paradoks, Mecnûn'un zamanı silmeye çabalamasını bir zorunluluk hâline getirmiştir.⁴⁵² Nitekim öykünün ilk aşamasında kahramanın zaman bilinci en aşırı uçta konumlanmış ve Mecnûn dünyaya gelir gelmez hâl dili ile dünyadan şikâyet etmeye başlamıştır (bkz. Aşk ve Varlığa Gelmek). Anlatıcının yaptığı bu tercih, Mecnûn'un doğrudan ölümcül zamanla karşılaştığını ve bunun bilinci ile dünyaya geldiğini göstermektedir.

“Ey ‘aşk ğarīb-i ‘âlem oldum
Âvâre-i vādī-i ğam oldum
Tedbīr-i ğam itmek olmaz oldu
Geldüm girü gitmek olmaz oldu⁴⁵³

⁴⁵⁰ Bu durum oldukça önemlidir. Çünkü insan, zamanı deneyimleyerek kurar. Ancak Mecnûn, doğar doğmaz hâlihazırda kurulmuş bir zaman bilinci ile doğmuştur. Anlatıcının bu hamlesi öyküdeki temel zamansal çatışma ve ana fikir ile ilişkilidir.

⁴⁵¹ Bu yaklaşım, insanın bir öze sahip olduğu ve ona ulaşması gerektiği fikri ile ilişkilidir. Fuzûlî'nin yaşadığı dönemde varolanların özünün önce geldiği kabul edilmektedir. Dolayısıyla insanın varoluşu Platoncu kurucu eksiklik fikri ile temellendirilmektedir. “Ruhun kaybettiği nesneyi özlemesi ve bununla Eros sayesinde birleşmesi düşüncesi Platon'a ait bir düşüncedir (Adkins 2020:30).”

Klasik edebiyatın klişe unsuru olan Elest meclisini özleme, aslı vatanına özlem duyma ve buraya geri dönüşün aşk vasıtası ile olması da bu düşünce tarzının ürünüdür. Örneğin, Mevlânâ'nın Mesnevî'sindeki neyin kamışlığı özlemesi ve ruhun asıl çıktığı yere geri dönmek iştîyâkı içinde olması da kurucu eksiklik düşüncesinden kaynaklanmaktadır.

⁴⁵² Yukarıdaki şekilde de görüldüğü üzere başlangıç noktasına geri dönme ihtimali yoktur. Ancak içsel zamanı da kapsayan tanrısal zamana yani, sonsuzluğa ulaşmak bu sorunu görmezden gelmeye yardımcı olacaktır. Tanrısal zamanda, yani zamansızlık âleminde yaşandığı düşünülen ilk mekân, nefislerin asıl ikâmetgahı olarak kabul edilen Elest meclisi bu paradoksu aşmak için bir kolaylık sağlamaktadır. Dünya zamanı ile tanrısal zamanı arasında bu sayede bir kısa devre yapılabilmiştir.

⁴⁵³ Mecnûn'un dünyaya gelir gelmez bir iç sıkıntısı yaşaması oldukça dikkate değer bir durum teşkil etmektedir. Nitekim, melankolinin en önemli özelliklerinden olan gama yapılan vurgu ile anlatının en başında bu metinde kahramanın var olma mücadelesinin anlatılacağı önceden haber verilmektedir. Fuzûlî'nin *Sıhhat ü Maraz* isimli eserinde de gam kişileştirilmiş ve Ruh bedene yerleşmeden önce gönül şehrinde yer alan, Ümîd, Korku (havf), Mahabbet, Adavet, Ferah, Gam'ın özellikleri

Senden dilerem meded ki dā'im
Temkīnüm ola senüñle kā'im
Bir bezmde kim şarābı kıandur
Sāķī cellād-ı bī-amāndur
Bir mey maña sun ki mest ü medhüş
Dā'im özümi kılam ferāmüş
Ne geldüğümü bilem cihāna
Ne anı ki niçedür zamāne
'Ālem gözüme görünmeye hīç
Bu riştede bulmayam ham u pīç (Fuzûlî 1955:B.519-525)”

Bebek Mecnûn, gözünü açar açmaz dünyayı bir meclise benzetmiş, dünyada sunulanların ise şarap değil kan olduğunu belirtmiştir. Şarabı sunan ise amansız bir cellattır. Buradaki benzetmeler, her an ölüme doğru ilerleyen karakterin içinde bulunduğu durumu fark ettiğini göstermektedir. Mecnûn, bu bilincin verdiği acılardan kurtulmak için her şeyi unutmak, sanki hiç var olmamış gibi yaşamak istemektedir. Ayrıca yukarıdaki beyitlerde yer alan ifadeler, Mecnûn’un öykü boyunca asla değiştirmedığı fikirlerini özetlemektedir. Anlatıda zamansal bir önceleme olarak işlev gören ve okuru karakterin acı dolu hayatına hazırlayan yukarıdaki beyitlerin içeriği, öyküde iki defa daha tekrarlanmıştır: İkincisi, ilk zamansal atlamanın yapıldığı bahçe bölümünde, üçüncüsü ise öykünün sonunda Mecnûn’un ölümünden sonradır.

sayılmıştır. Gam her ne kadar daha sonra ruha düşmanlık yapsa da onun gurur ve bilgisizliği terbiye etme görevi olduğu belirtilerek tamamen olumsuzlanmamış ve gerekli olduğu anlatılmıştır (Fuzûlî 2012:115). Sıhhat ü Maraz’ın alegorik bir eser olması ve ruhun tekâmülünü dönemin tıbbi bilgilerinin edebi temsillerle birlikte kullanarak anlatılması da dikkate alındığında Mecnûn’un gam çekmesinin ve eser boyunca bu duruma yapılan vurgunun önemi daha fazla artmaktadır. Nitekim Heidegger’e göre içdaralması denilen şey:

“İnsanlık durumunun sahilik duygusunun göstergesidir. Bu duygu belli **bir nesneye karşı duyulan iç daralması olmayıp**, dünya içindeki **varlığımızın ham ve çıplak tam algısıyla** ‘salt durumdaki dünyanın dünyalığı’ ile **bizim terk edilmiş oluşumuz ve ölüme doğru yürüyüşümüz ile tanınır**...Bu duygu bir iç uyumsuzluktan çok geniş alanlara yayılan, kozmik bir sıkıntıdır. Ne var ki **çetin bir çileciliği gerektiren bu saflık oldukça enderdir**... İç daralması genellikle korkuya, yani belli nesnelerden ürküntü duymaya döndüşür. Bu durumda iç daralması iç daralması olmaktan çıkar ve biz güven kazanırız; çünkü **sıradan insan için adı sanı olan görülür bir düşman, bağrımızda gizlenen ele geçmez bir yıldıza yeğdir**. Zaten, korku duygusu kökenindeki iç daralmasını uzun süre beslemez. Maddesel ve ahlaksal bin bir türlü güvenlik sığınaklarında onu hemen dağıtır (Mounier 2019:87).”

Heidegger’in iç daralması yaşayan insan tanımı, Mecnûn’a tam olarak uygun düşmektedir. Mecnûn, daha doğar doğmaz dünyada olmanın, asıl vatanından ayrı düşmenin sıkıntısını yaşayan bir insandır ve bu sıkıntının hakkını verebilmek için de çileci bir yaşam sürmüştür. Korkudan, yani havfdan uzak olması ise Mecnûn’un nasıl olup da tüm sığınakları reddederek yaşadığını gösteren apaçık bir işaret olarak değerlendirilmelidir. Gelenekte de sürekli övülen bu insanların nadir olmasının nedeni ise söz edilen çileciliğin çok zor ve başarması neredeyse imkânsız olmasıdır. Bu boyutta bir çilecilik, ancak anlatılarda ortaya çıkan kahramanların başarabileceği bir şeydir. Hem Fuzûlî’de hem diğer metinlerde Mecnûn’un davranışını herkesin kolay kolay yapamayacağını belirtmesi de bu gerçeğe işaret etmektedir.

Anlatının en kritik noktalarında aynı temanın çeşitli vesilelerle dile getirilmesi, Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'un çıkış noktası ile varış noktasını tek bir yerde birleştirmeyi amaçladığını da göstermektedir. Bu durum aynı zamanda Mecnûn'un başlangıç noktasına geri dönmek istediği iddiasını da desteklemektedir. Nitekim özünden ayrı düşme temasının ikinci kez dile getirildiği bahçe bölümünün sonunda Mecnûn'un kendi ağzından aktarılan ifadelerinde onun dünyada olmak değil, asıl mevkiinde kalmak istediği anlatılmıştır.

“Sizden sorar olsa ata hâlüm
Keyfiyyet-i miḥnet ü melâlüm
Söylen ki fenāya virdi raḥtın
Eyyām siyāh kıldı baḥtın
Ey pîr-i şikeste-hâl ü nâ-şād
Tañrıyçün elimden eyleme dād
...
Men bilmez idüm ğam-ı cihānı
Teşvîş-i zemîn ü āsmānı
Âsûde serāçe-i ‘ademde
Ne ğussada idüm ü ne ğamda
Bilmezliĝ ile hoş idi hâlüm
Ne ḥüsn ü ne ‘aşk idi ḥayālüm
Sen vāsıta-i vücūdum oldun
Sen mānî ‘-i feyz-i cūdum oldun (Fuzûlî 1955:B.875-882)”

Başlangıç noktasına geri dönmek isteyen bir kimsenin zamana dair hissettiği belirsizlik hissine ilk adım burada atılmıştır. Ricoeur'ün de vurguladığı üzere:

“Yaşanmış zaman ve dünya zamanı (kozmik zaman) arasında bir uçurum vardır. Bu iki uç arasında giden kahramanlar bazen bir uzlaşmayı arayabilir ya da uçlardan birisini ortadan kaldırarak sonuca ulaşmayı deneyebilir (Ricoeur 2016c:218).”

Kronolojik zamanın ortadan kaldırılmaya çalışılması, içsel zamana daha fazla yaklaşmaya neden olmaktadır. İçsel zamanın en uç noktasına ulaşmak ise doğal olarak yaratılış ve başlangıç zamanına yani, dairesel zaman düşüncesinde tanrısal zamana ulaşmak anlamına gelmektedir. Böylece kısa yoldan hedefe varmak amaçlanmıştır.⁴⁵⁴ Ayrıca ölümü reddetme davranışının, ölümden kurtulmanın bir yolu olarak kabul edilmesi anlamına gelen bu hamle, Fuzûlî'nin anlatısının temel zamansal çatışmasını da özetleme niteliğine sahiptir. Bachelard'a göre de:

⁴⁵⁴ Bu yaklaşım modern fizikteki solucan deliği teorisi ile bir benzerliğe sahiptir. Solucan delikleri de uzam-zamanda düne açılan kapılar gibi işler ve bir kestirme yoldur (Carroll 2020:150). Mecnûn'un dairesel zamanda en uç noktaya dönerek başlangıç anına varmak istemesi de yalnızca teoride mümkün olan bu durumun mitik formları kullanan bir örneği olarak kabul edilmelidir.

“Ruh, kendini düşünürken reddetme davranışını kendine şart koşar, zira nesnel düşünce tiplerini bertaraf eder; böylece yoklukla yeniden bütünleşir... Ayrıca varlığı reddederek varlığı kendine vermenin bir iyileşme güvencesi, otomatik olarak geri alınan bir minimum durma güvencesi sağlar. (Bachelard 2021:108).”

Mecnûn, nesnel zamanı reddederek ölümün üstesinden gelmeyi amaçlamıştır. Aynı zamanda sonsuzluk gibi indirgenemeyecek bir noktaya ulaşmak için ölümü yani, sonluluğu değillemeyi seçmiştir. Meisel’e göre de “indirgenemeyecek olana dolaylı yolların en doğrudanı değillemedir (Meisel 2019:43)”

Sonuç olarak, yukarıdaki beyitler, kahramanın ölümcül zamanın içinde kalıcı olarak var olmanın imkânsız olduğunun bilincine vardığını göstermektedir. Mecnûn, burada meydana gelen açmazdan çıkmak için ölümcül zamanı reddetmiştir. Nitekim son beyitte tanrısal cömertlik feyzine ulaşmasına engel olduğu için, bu dünyaya gelmesine neden olan babasına da sitem etmiştir. Dünyada bir kere var olduktan sonra “geri gitmesi artık mümkün olmayan” (Geldüm girü gitmek olmaz oldu) Mecnûn, başka bir yol bulmak zorundadır. Bu yol, Mecnûn için aşk olmuştur. Babasının onu dünyaya getirerek sonsuzluktan uzaklaşmasına ve zaman içinde olmasına neden olması karşısında, dönüş yolunu aşk sayesinde bulacağını düşünerek hareket etmiştir.

Bu bağlamda yukarıda yer alan bölümün anlatıda önemli bir eksen noktası olması daha iyi anlaşılabilir. Çünkü zamanı konu edinen anlatılar tek bir sonsuzluk modeli sunmazlar, “aksine imgeleme ölümle eşleştirilme dışında başka hiçbir ortak özelliği bulunmayan çok sayıda sonsuzlaştırma olanağı” sağlarlar (Ricoeur 2016c:233).” Yani, anlatı, ölüme doğru giden insanı iki zaman sınırı arasındaki olaylarla sonsuzluğa götürebilse de bunun farklı yolları ve çeşitlemeleri vardır. Şan için mi, aşk için mi yoksa taht için mi gibi sorular burada önem kazanmaktadır. *İlyada*’nın kahramanı Aşil’in ölümsüzlüğü aşk ile değil, şan ile olmuştur. Aşil, sonsuzluğu şan kazanarak elde etmiştir. Mecnûn ise bu yolda zamanı silmeye çalışarak aşk için/aşk vasıtası ile sonsuzluğa ulaşmaya çalışmıştır.⁴⁵⁵ Eric Blondel’e göre de:

⁴⁵⁵ Mecnûn, hayatı boyunca çekeceği acılarla dolu hayatı düşünmüş ve zaman içinde olmanın sonuçlarını aşmak için ad bırakmak gerektiğini fark etmiştir. Babasına siteminden sonra bir gazel okumuştur. Gazelin son beyiti de Mecnûn’un tercihini göstermektedir.

“Ğarağ bir ad imiş ‘âlemde men hem **eyledüm bir ad**
Bihamdillâh Fuzûlî rind ü rüsvâlıkda meşhûrem (Fuzûlî 1955:B.896)”

“Kimi zaman hırpalayıcı bir özenin ve nevrotik bağlılığın uçurumlarına varsa da özgeci bildirimlerine ve başkalarına yönelen olur olmaz vaatlerine karşın aşk, bütünüyle kişinin kendini tamamlayabilme⁴⁵⁶ umuduna dayanır (Blondel 2022:17).”

Mecnûn, melankolik bir tavır sergilemektedir ve tıp kitaplarına göre kara safranın fazlalaşması ile bu delilik zapt edilemez hâle gelebilmektedir. “Kara safranın beyinde çoğalmasının neticesinde korku, kaygı, üzüntü ve insanları sevmeme (insanlardan kaçma) görülür. Melankolinin temelinde ise **ölüm korkusunun** yattığı düşünülür. Tümünde ortak görülen davranış korku ve umutsuzluktur (Dols 1992:28).” Ayrıca Razi’ye göre “**eylemsizlik** (hareketsizlik) ve **geçmiş takılı kalma** melankolinin en önemli sebeplerindendir (Dols 1992:54).”

Gelenekte melankoliye ait olduğu kabul edilen özelliklerin tümü Mecnûn’a da atfedilmiştir. Bu da Mecnûn’un ölümsüzlüğe ulaşmanın ve bir “ad bırakmanın” yollarını arama çabasının ölüm korkusu ile ilişkili olduğunu göstermektedir. Ancak her durumda sonsuzluk, ölümlle karşı karşıya gelmektedir ve kurmaca bir eserden beklendiği üzere bu durum sınır deneyimlerle gösterilmiştir (Ricouer 2016c:443).

Anlatıda yer alacak sonraki bölümlerde sınır deneyimler ve zamanın imgesel çeşitlemeleri sonlunun sonsuz olması paradoksuyla mücadele etmek için kullanılmıştır. Sınır deneyimlere ulaşmak için delilik temasının imkânlarından faydalanılmıştır. Mecnûn’un deliliği⁴⁵⁷ ise felsefi gelenekte savunulan akla⁴⁵⁸ ve bunun getirdiği zorluklara karşı alınan tavrı uç noktalarına götürmüştür. Bu nedenle bahsi geçen delilik ve kendinden geçme, okuru çözülmek istenen asıl meselenin bilmek değil, var olmakla ilişkili olduğu fikrine yöneltir.⁴⁵⁹ Deliliğin anlatısal ve zamansal işlevleri ise Mecnûn’un içsel zamanı ile kamu zamanının karşı karşıya geldiği durumlarda ortaya çıkmıştır.

⁴⁵⁶ Kurucu eksiklik düşüncesi, aşk fikrinin kendisinde de bulunur.

⁴⁵⁷ “Bir bilginin karşıtı olmak varoluşsal düşüncenin merkezî karakteridir (Mounier 2019:61).”

⁴⁵⁸ “Akılcı sistemler ve düzenler, bu düzenleri savunan insanlar “geleceğe ve risklerine, bilinmeyene ve tehditlerine, serüven ve tehlikelerine karşı alelacele ya da kalıcı olarak yaratılan bu korunaklarla, bu kişilerin tümü de varlığın kaygı verici derinliklerinden kaçınılmaz olarak fişkiran içdaralmalarını hasıraltı etmeye çabalamaktadırlar (Mounier 2019:61).”

⁴⁵⁹ Yaşar Nuri Öztürk’e göre ayrılık ve yabancılaşma kavramları insanın varoluşunda ve tasavvuf meselesinde oldukça önemlidir. Öztürk de ayrılığın temel bir anksiyete olarak kabul edilmesine işaret ederek mutasavvıfların bu durumun bezm-i eleste ortaya çıktığını kabul ettiklerini belirtmektedir (Öztürk 1989:98).

6.6.2.2. İçsel zamana karşı kamusal (public time) zaman

Kamusal zaman, öyküdeki otorite figürlerinde bedenleşen zamandır. Kahramanların içsel zamanı ile karşı karşıya geldiği durumlarda bu iki zaman (kamu zamanı ve içsel zaman) arasındaki ayrılık veya uyum üzerinden bir anlam üretilir. Ayrıca kamu zamanı, dünya görüşlerinin/ideolojilerin zaman hakkındaki bakış açıları arasında bir ayrılık meydana getirir. Bu ayrılığın dil düzeyine gelmesi ise yalnızca kurmaca ile mümkün olabilir (Ricoeur 2016c:198).

Otoriteyi ve kamu zamanını temsil eden bir kahraman, anıtsal zamanla⁴⁶⁰ uyumun çeşitli yönlerini anlatmaya imkân vermektedir. Anıtsal zamanla kişisel zaman arasındaki ölümcül uyumsuzluğu ise bu anıtsal zamanın hem kahramanı hem de kurbanı olan karakter ortaya çıkarır. Delilik bu bağlamda tarihin dehşetini yaşayan insanı bize gösterir (Ricoeur 2016c:199).

Mecnûn'un deliliği de hâkim ideolojinin temsilleri ile karşı karşıya getirilmiştir. Mecnûn'un babası ve Leylâ'nın ailesi, deliliği kötü bir şey olarak görmeselerdi; onların zamansal deneyimleri otorite ve iktidarla uyumlu olmasaydı, Mecnûn'un deliliğinin hiçbir anlamı olmayacak ve karakterin tecrübe ettiği paradoksu anlatıcının anlatma ihtimali ortadan kalkacaktı. Bu nedenle *Leylâ vü Mecnûn*'daki mevsimsel tasvirler ve gece gündüz tasvirleri gibi tekrarlanan durumların; bunların otorite ve anıtsal zaman, kamusal zaman ile olan ilişkilerinin, zamanın kronolojik⁴⁶¹ akışını değil, sonluda sonsuzu bulma paradoksunu anlatmaya yarayan araçlar olarak kullanıldığı durumlara dikkat etmek gereklidir.

Ricoeur'ün de vurguladığı üzere “üzerinde durulması gereken, saatlerin zamanı ile içteki zamanın arasındaki bağıntıların çeşitlemesidir (Ricoeur 2016c:199).” Bu sayede kurmaca, okurun çok sayıda ve “farklılaşan” zaman üstüne bakış açılarını birleştirdiği bir aygıt hâline dönüşür. Yukarıda bahsedilen kamu zamanının neden olduğu ayrılıklar da bu şekilde dilsel düzeyde yeniden biçimlendirilerek ifade edilir ve gün yüzüne çıkar (Ricoeur 2016c:199).

Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda kamu zamanı, öykünün ilk aşamasında ölümcül zamanla birlikte belirlemektedir. Mecnûn'un babası ile olan ikinci konuşmasına kadar

⁴⁶⁰ “Saatlerin zamanı, anıtsal tarihin zamanı, otorite figürlerinin zamanları hep aynı zamandır (Ricoeur 2016c:197).”

⁴⁶¹ “Kronolojik zaman, anıtsal zamanın yalnızca işitilebilir ifadesidir. Anıtsal zaman da otorite ve iktidar figürleri ile ilişkilidir. Kahramanların çatışmalarında önemli rol oynar (Ricoeur 2016c:196).”

da karakterin silmeye çalıştığı bir zamansallık olarak öyküde çeşitli şekillerde bedenleşmiştir. Mecnûn'un kendi anne ve babası, Leylâ'nın anne ve babası, Nevfel gibi karakterler kamu zamanının çeşitli veçhelerini gösterirler. Bu açıdan diğer Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde de adı geçen karakterlerin işlevi aynıdır. Ancak öykünün bütünü dikkate alındığında Fuzûlî'nin eserindeki ideolojik ayrışma nedeniyle kamu zamanını temsil eden karakterler, “Fuzûlî'nin Mecnûn'u” ile karşı karşıya gelmektedirler. Böylece her metinde içsel zaman ve kamu zamanı arasında bir yüzleşme olsa da bu karşılaşmalardan farklı sonuçlar ortaya çıkmaktadır.

Fuzûlî'nin eserinde Mecnûn, zamanı silebilmek ve zamansızlığa ulaşabilmek için en çok kamu zamanı ile mücadele etmiştir. Çünkü insan, zamanı kendisinden farklı şekillerde deneyimleyen başka insanlarla ve bir toplumla yaşamak zorundadır. Buradaki çeşitlilik, metinde imgesel çeşitlemeler olarak zengin bir biçimde sunulmaya müsaittir.

Örneğin, Mecnûn'un anne ve babası kendinden sonraya nesil bırakarak dünyada bir ada ve devamlılığa (bir anlamda sonsuzluğa) sahip olma fikrini temsil ederken; Leylâ'nın anne ve babası toplumun kurallarının, karakterin istekleri ile uyuşmasının imkânsızlığını göstermek için kullanılmış ve toplumun sesini yansıtmışlardır. Nevfel ise mürüvvet gibi kavramlar üzerinden dünyayı gören ideal bir insan olarak sunulmuştur.

Kamu zamanının bedenleşmiş temsilleri olan tüm bu karakterlerin zamansal tecrübeleri Mecnûn'un içsel zamanı ile zıtlaşmış ve onun karşısına birer engel olarak çıkmışlardır. Mecnûn da hepsini yok sayarak bu engellerin üstesinden gelmeyi denemiştir. Bu karşılaşmaları dört maddede göstermek mümkündür:

- a) Mecnûn, anne ve babasının zaman hakkındaki görüşleri ile karşı karşıya getirilir ve nesil kavramından uzaklaşır.⁴⁶²
- b) Mecnûn, Leylâ, Leylâ'nın anne ve babası ile karşılaşmalarında (isteme bölümü) genel toplumsal kurallar ile yüzleşir. Tamamını reddeder.
- c) Mecnûn'un deliliğinin karşısına ideal bir insan tipi olan Nevfel getirilir. Mecnûn buradaki dünya görüşünü de yok sayar.

⁴⁶² “a” ve “d” maddeleri nesil kavramı ile ilişkilidir.

d) Mecnûn, babası ile ikinci buluşmasında kamu zamanını tamamen reddetmiş ve aşmıştır.

Yukarıdaki maddelerden “a” ve “d” nesil kavramı ile ilişkilidir. Mecnûn ilk olarak bu zamanla karşılaşmış, daha sonra ailesinin dışındaki zamansallıkları aşmıştır. En son aşamada kamu zamanını tamamen ortadan kaldırmak için yine başladığı yere geri dönmüştür. Babasının ölümünün anlatıldığı bu bölüm, Mecnûn’un öyküde kamu zamanını son kez deneyimlediği yerdir. Nitekim daha sonra öyküde bir dönüm noktası olan gök cisimleri bölümüne geçilmiştir.

6.6.2.2.1. Neslin devamı ve ad bırakma

“Çünkü doğurma sonsuza götürür, ölümlüyü ölümsüz eder. İyiye isteyen ölümsüzü istemek zorunda, çünkü sevgiyi bir an için değil, her zaman için istemek olduğunda anlaşıştık. Kendi sözlerimizin sonucu bu: Sevgi ister istemez ölümsüzlüğün sevgisidir (Platon, Şölen, s.51).”

“Bedenlerinde bereket taşıyanlar daha çok kadınlardan yana gider; onların sevme yolu, çocuk üreterek ölümsüzlüğü sağlamaktır. Adlarını yaşatarak, gelecek bütün zamanlar boyunca mutluluğa ereceklerini sanırlar. Ama canlarında bereket olanlara gelince; çünkü böyleleri de var; onlar bedenden çok daha bol verirler can ürünlerini. Nedir canın ürünleri? Düşünce ve daha ne varsa (Platon, Şölen, s.53).”

“Men ü sahrâ-yı vahşet menzil itmen âfiyet küncin Esîr-i dâm-ı zulmet olmazem çün tâlib-i nûrem (Fuzûlî 1955:B.891)

Nesillerin ardışıklığı, insanın biyolojik olarak varlığını sürdürmesini ifade etmektedir. Mecnûn’un anne ve babası, bu zamansallığın bedenleşmiş hâli olarak öyküde yer almışlardır. Soylarının ve adlarının devamı için Mecnûn’u dünyaya getirmişler ve zamanda kalıcı olmayı ümit etmişlerdir. Böylece öyküde Mecnûn’un zamansal deneyimine zıt, ilk ve en belirleyici kamusal zaman ortaya çıkmıştır.

Nesil kavramı, öyküde iki ana noktada konumlandırılmıştır. Bunlardan birincisi, Mecnûn'un doğumu ve onu izleyen kronolojinin takip edilebildiği bölümler; ikincisi, Mecnûn'un babasının ölümüdür. Nitekim ikinci kez nesil kavramının ortaya çıkması ile Mecnûn bu zamansallığı tamamen ortadan kaldırmıştır ve öyküde zamansal belirsizlik artmıştır. Diğer zamansal tecrübeler ise bu iki sınır noktasının arasında yer almıştır. Bu durum var olma problemi ile yüzleşilen öyküde bir gerekliliktir. Çünkü doğum ve ölümlerin birbirini izlemesi ile beliren biyolojik devamlılık fikrini aşmak için geleneksel bir toplum içinde yaşayan Mecnûn, onu reddetmek veya daha üstün bir kalıcılık yolu bulmak zorundadır.⁴⁶³ Mecnûn'un izlediği yol da tam olarak böyledir.

Mecnûn'un neslin devamlılığı fikri ile ilk karşılaşması, çocuksuzluk motifi ile oluşturulmuştur. Kahramanın ölümlü olduğunun bilincine vardığı ve öyküdeki zamanın kronolojik olarak takip edilebildiği başlangıç bölümlerinde yer alan motif, insanların dünyaya çocuk getirmelerini doğrudan zamanda kalıcı olma nedenine bağlamaktadır. Bu yaklaşım, Mecnûn'un seçeceği yol ile taban tabana zıt yöndedir. Ancak meydana gelen zıtlık sayesinde öykünün hemen girişinde okura farklı zamansal görüşler sunulmuş ve aralarında karşılaştırma yapmaya imkân verilmiştir. Buna göre iki görüş de ölümsüzlüğe ulaşmanın farklı yollarıdır: Nesil devamı ile ad bırakmak ve zamanda kalıcı olmak; ölümü yok sayarak ad bırakmak ve ölümü yenmek.⁴⁶⁴

Dünyaya gelen insanın kendisini bilmeye başlaması ile farkına varacağı en vurucu gerçek, ölümlü olduğudur. İnsan, ölümcül olan kozmik zamanla her durumda yüzleşmek zorunda kalacaktır. Nitekim toplumlar da ölümlü olma gerçeği ile baş edebilmek için toplum olma bilincinden de faydalanarak çeşitli çareler aramıştır. Mecnûn'un babasının çocuk sahibi olma isteği ile ölümün ötesine geçme çabası da böyle değerlendirilmelidir. Mecnûn doğmadan hemen önce anne ve babasının hissettikleri de anlatıcı tarafından da bu şekilde yorumlanmıştır.

“Emvâli cemî’ -i cinsinden çoğ
Ammâ bu cihânda vârişi yoğ

⁴⁶³ Ortaya çıkan durumu şöyle özetlemek mümkündür: Zamanı ortadan kaldırmayı amaçlayan Mecnûn, içine doğduğu toplumun zaman kavramını, zamansal tecrübelerini kat etmek, onları da aşmak zorundadır. Ancak bu şekilde kamusal zamanı da kapsayan kozmik zamanla yüz yüze gelebilir ve onu da aşmayı deneyebilir.

⁴⁶⁴ “İdeolojiden kaçmak, ölümden kaçmakla eş anlamlıdır (Çakar 2019:28).”

Ger kılsa anı telef havādīš
Yoh bir halefī ki ola vārīš
Ferzendsüz ādemī telefdür
Bākī iden ādemi halefdür
Nesl ile olur bekā-yı insān
Nazm-ı beşer ü nizām-ı devrān
Cān cevherine bedeldür evlād
Evlād koyan koyar hemīn ad
Hoş ol ki halefden ola hoş-dil
Dünyāda bir oğlı ola qābil
Pīrāyesi ola destgāha
Ser-māyesi ola izz ü cāha
Ah er ola sefīh ü ser-keş
Etvārı kerīh ü hulkı nā-haş
Tešnī' ohına olup nişāne
Bī-zār ola andan ata ane (Fuzûlî 1955:B.486-494)”

Yukarıdaki beyitlerde “olayların (havadis) insanı telef etmesi”, “insanı kalıcı yapanın çocuk sahibi olmakla mümkün olması”, “kalıcılığın nesil ile sağlandığı”, “çocuk yapanın adının devam edeceği” düşünceleri sıralanmıştır. Tüm bu fikirler geleneksel toplumun zaman, ölüm, kalıcılık gibi konulara bakışını göstermektedir.

Zamanda kalıcılık için umut bağlanan nesil fikri, doğrusal bir zaman yaklaşımıdır ve tarihsel zaman⁴⁶⁵ ile de ilişki içindedir. Nesillerin ardışıklığı ise “ölen bir kişinin yerine onun ardılı olarak sürekli bir başka kişinin geldiği, yani nesillerin bir canlı ardışıklığı tarafından varlığını sürdürdüğü (Acar Vanleene 2011:121)” anlamına gelir. Bu açıdan insanı tarih içinde konumlandırır ve ona tarihte bir yer verir; adını tarihsel zaman vasıtasıyla nesnel zamanın üzerine kazır (Ricoeur 2016b:194). Böylece kendisi yok olsa da onun ruhuna bedel olan çocuğu (Cān cevherine bedeldür evlād) kendi yerini alabilir ve zaman içinde bir devamlılığa sahip olur.

Nesil kavramı, doğanın insanı toplumsallaşmaya iten yönü ile insanı sivil toplum olmaya zorlayan etik görev arasındaki bükülme noktasında ortaya çıkar (Ricoeur 2016b:185). Yani, doğa, insanı neslini devam ettirebilmesi için topluluk hâlinde yaşamaya iter; topluluk hâlinde yaşayan insan da sivil bir toplum olabilmenin koşulu olarak çeşitli etik kurallar üretir. Nesil kavramı da bu iki durum arasında belirginleşir. Bu sayede insan şu soruyu sorma gereği duymaz ya da soru yokmuş

⁴⁶⁵ Ricoeur’e göre tarihsel zaman, yaşanan zamanla kozmik zaman arasındaki bir üçüncü zamandır. Tarihsel zamanın oluşturulması için ise tarihçi, takvim zamanı; nesillerin ardışıklığı; iz kavramlarından faydalanır. Takvim zamanı tarihsel zamana astronomik bir temel sağlarken, nesillerin ardışıklığı fikri biyolojik bir temellendirme sağlar. İz kavramı ise arşiv ve belgelerin sembolik ifadesidir (Acar Vanleene 2011:118-123) (Ricoeur 2016b:176-211).

gibi yapabilir: *İnsan, neslini devam ettirse de kendisinden sonra neler olacağını ve çabalarının boşa gidip gitmediğini asla bilemeyecek ve bir noktada hayatı sonlanacaktır. O hâlde benden sonraki nesilleri meydana getirmenin ve onlara iyi bir dünya hazırlamanın gereği nedir? Çünkü ben hiçbirini göremeyeceğim.*

Bu soruda takılmış vaziyette kalmak insanı amaçsızlığa, eylemsizliğe ve huzursuz bir hayata sürükleyebilir. İnsan toplulukları bu problemin ağırlığının altından kalkabilmek için ölümcül zamana karşı kamu zamanının devamlılık fikrinden yararlanmışlardır. Buna göre, ölen kişinin yerine başka bir tarihsel aktör geçer ve böylece ölümcül insan zamanı ile kamu zamanı nesil kavramı sayesinde ilişki içine girer. Mecnûn'un babasının izlediği ve tüm metinlerde toplumun ortak sesi olarak belirginleşen görüş de budur. Ayrıca nesil kavramı ve çocuk ile ölümcül zamana karşı gelme düşüncesi oldukça eskidir. Platon'a göre de:

“Benim çocuklarım benim için bir ölümsüzlük biçimidir, onlarda süreklilik kazanırım çünkü. Ama benzeri bir biçimde, kavranabilir olana duyulan arzu, sonsuza dek sahip olunan bir iyinin çekiciliğine kapılma biçimindeki aşk, ölümsüzlüğe ulaşmanın en iyi yoludur. Ve aşk filozofsa eğer, felsefe, iyiye karşı sonsuz bir aşk olarak ölümsüzlüğe, duyularüstü dünyaya insani geçişimizdir (Blondel 2022:58).”

Platon, çocuk sahibi olarak ölümsüz olma biçiminin karşısına duyularüstü dünyaya geçiş için aşk ile ölümsüzlüğe ulaşmayı getirmiştir. ⁴⁶⁶ *Leylâ vü Mecnûn*'da da öykünün hemen başında aynı karşılaşma Mecnûn ve ailesi arasında olmuştur.

⁴⁶⁶ “Aşk ölüme yazgılıdır, yalnızca kimsenin istemediği kadın, geri kalan bütün dişi figürlerin dönüp dolaşıp kendisine ulaştıkları, birer öncelemesini, hatta sıyrılma çaresini sunduklarını figür; ölüm, kalıcı olarak sevinebilir. Bütün kadınlar, anne ve sevgili, sevmeyi (en azından katlanmayı) öğrenmemiz gereken tek bir kadına götürürler bizi; sadık ve kalıcı olan bir tek o vardır çünkü. Son gülen dilsiz kız kardeştir, (düşlerde suskunlukla simgelenen) ölümdür, üçüncü kutunun kurşunu gibi parlamayandır (Frued'dan aktaran Blondel 2022:122).”

Ölümün kaçınılmazlığını ve sembolik olarak temsil edilebilme çeşitliliğini düşündüğümüzde ontolojik sorunun, var olma probleminin, süreklilik isteğinin neden kavramlaştırılmış aşk ile çözülmeye çalışıldığı ve bunun çıkmazının çözüme ulaştırılmaya uğraşıldığı daha iyi anlaşılabilir. Özellikle ana tanrıça ve onun karanlık yönlerinin sevgiliye atfedilmesi, ölümle yüzleşmeye başlamanın, kaçınılmaz sonun ne olduğunu anlayıp kabul etmenin tek bir var olma biçimi olarak kendini dayatması da bu bağlamda düşünülebilir. Böylece, seçim yani irade kullanabilme yetisi, ölüme karşı var olabilmek için kullanılmış olur. En başta eksiklik, yoksunluk hissi ile veya aksine iyinin mıknaatıslama gücüyle ona yönelmenin getirdiği arzularla oluşan bütünlüşme, bir olma düşüncesi neticede insanı bir seçim anı ile karşı karşıya bırakır. Birçok seçim imkânı olsa da insan bir tanesini ‘bireyselleştirir’, belirginleştirir ve seçer. Ancak seçim meselesinin temel çıkmazı neyi seçerse seçsin sonunda ölümün kılık değiştirmiş hali ile karşı karşıya olunduğunun anlaşılmasıdır. Bu konudaki paradoks insan için çok ağır bir yük getirir.

Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde Câmî'den itibaren paradoksun kendisinin sınırlarını çizip, öylece onunla yüz yüze getirip bırakmak yerine ölümlle barışma ve hiçbir şey yapmama arasındaki sınır çok muğlak bırakılarak, eylemsizliğe yönelmek ve ataleti teşvik etmek pahasına bu tema son sınırlarına kadar götürülmüştür. Bu nedenle de yazarlar, öykülerin sonunda bir umut ışığı yakabilmek için insanlara mistik bir öğreti, kurtuluş reçetesi vermek gereği duymuşlardır.

Mecnûn'un ailesi, kamu zamanının bir bedenleşmesi ve bu zamana ait nesil kavramının bir göstergesi olarak kahramanın karşısına çıkarılmıştır. Mecnûn ise yaşamı değersiz görerek ölümden kurtulmanın yolunu bulacağını düşünmüştür. Anne ve babasının yukarıdaki beyitlerde aktarılan hislerine karşılık Mecnûn'un doğduğu zaman hâl dili ile sarf ettiği düşünülen ifadeler iki görüş arasındaki farkı göstermektedir.

“Bir bezmde kim şarâbı kıandur
Sâkî cellâd-ı bî-amândur
Bir mey maña sun ki mest ü medhûş
Dâ'im özümi kılam ferâmûş
Ne geldüğümü bilem cihâna
Ne anı ki niçedür zamâne
‘Âlem gözüme görünmeye hîç
Bu riştede bulmayam ham u pîç (Fuzûlî 1955:B.522-525)”

Mecnûn, öykü boyunca talep ettiği zamansızlığa ulaşmak için hareket etmiştir. “Nesillerin birbirinin yerine geçişi nitel bakımdan, nesillerin oluşturduğu dizi ile aynı değere sahip değildir (Ricoeur 2016b:187).” Nesillerin birbirini takip etmesi, nesiller arasında devamlılık varmış etkisi yaratsa da bir sonraki nesil, içsel ve dışsal zaman arasında farklı ilişki kuracağı için sonra gelen öncekinin gerçek bir devamı ve onun özdeşi olamaz; ancak “yeniden kurulmuş” ve “farklı” bir biçimi olabilir.

Özdeşliğin ortadan kalkması ise varlığın yok olması anlamına gelmektedir. Çünkü özdeş olmanın ortadan kalkması, Bir'e ulaşmanın imkânını da yok etmektedir. Bu nedenle Bir'e ulaşarak varlığın bütünlüğüne kavuşmayı amaçlayan bir dünya görüşü için özdeşliğin yok olmasının bilincine varmak dehşet verici bir durumdur. Mecnûn, bu bilginin yarattığı huzursuzlukla doğmuş ve bunun verdiği dehşeti yaşamıştır. Arkadaşları ile babasına yolladığı bir haberde de deneyimlediği dehşetin izleri görülmektedir.

“Âsûde serâçe-i ‘ademde
Ne gussada idüm ü ne ğamda
Bilmezliĝ ile hoş idi hâlüm
Ne hûsn ü ne ‘aşk idi hayâlüm
Sen vâsıta-i vücûdum oldun
Sen mâni‘-i feyz-i cûdum oldun
Umdun ki menümle olasen şâd
Derdâ ki ümîdüñ oldı ber-bâd
Men yoh oluben sen imdi var ol
Özge halefe ümîdvâr ol (Fuzûlî 1955:B.875-882)”

Mecnûn'un kendini dünyaya getiren babasına karşı sitemleri ve ona karşı kullandığı "Özge hâlefe ümîdvâr ol" cümlesi iki karakterin dünya görüşleri arasındaki farkı açıkça ortaya sermektedir ve fark, öykü ilerledikçe daha da artmıştır. Mecnûn'un babasının ölümüne kadar geçen zaman diliminde gerçekleşen olaylarda vurgulanan delilik de Mecnûn'un nesil fikrinden ve bu fikre dayanan zamansal görüşten uzaklaşmasını nedenselleştirmiştir. Mecnûn'un babasının ölümünün anlatıldığı bölümde ise Mecnûn artık kamu zamanını tamamen kat etmiş durumdadır. Babasının oğluna yaptığı son konuşmadaki sözleri de aşağıdaki gibidir.

"Ey hâşıl-ı mezra ' -ı vücûdum
V'ey 'ömr ticâretinde sûdum
Ey cevher-i cānumuñ behâsı
V'ey dîde-i bahtumuñ ziyâsı
Dirdüm olasen menüm penâhum
Fahrum şerefüm ümîdgâhum
Menden bu serîr olanda hâlî
Sen olasen ehl-i mülke vâlî
Halk ide seni görende yâdun
Bâkî senün ile ola adum (Fuzûlî 1955:B.2056-2060)"

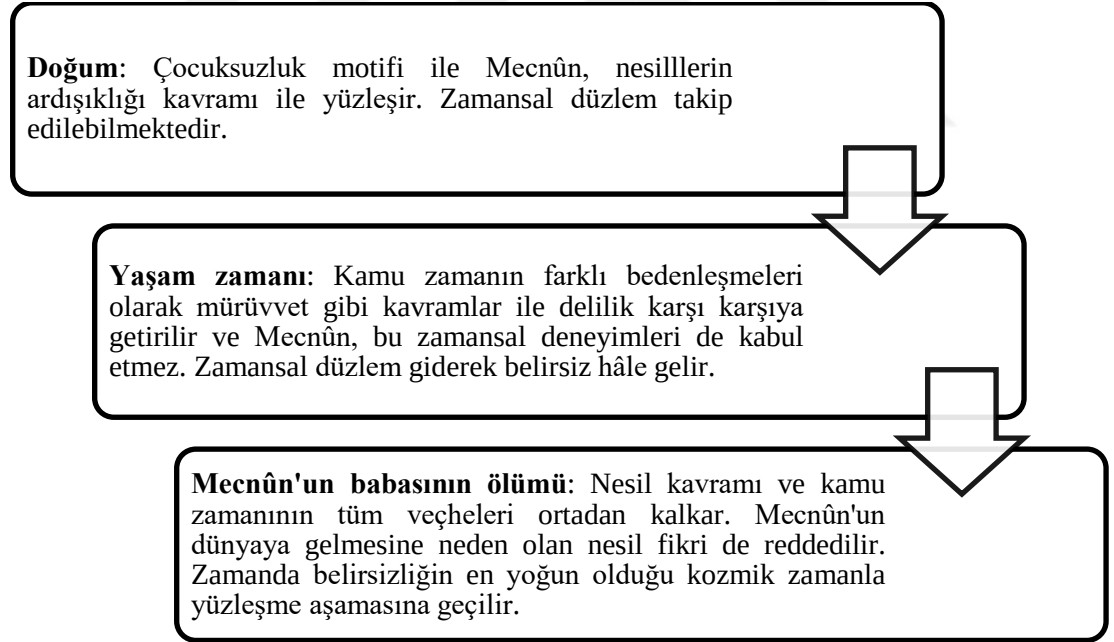
Ricoeur'e göre "nesil kavramı, bir gruba aidiyeti; nesil bağı ile ortak geleceğe yönelik beklenti ve umudu; daha önceden kabul görmüş yönlendirici, kısıtlayıcı niyetlere gerçek bir katılımı gerektirir ve kişinin topluluk içindeki yerinin belirlenmesini sağlar (Ricoeur 2016b:188)." Yani, toplumsal bir düzenleyicidir ve zamanın durdurulamazlığı karşısında bir çözüm denemesidir. Mecnûn'un babası bu düşüncenin tam merkezinde yer almaktadır. Kendi adının devam etmesi, toplumun düzeninin de devam etmesi anlamına gelmektedir. Mecnûn ise bu düzenleyici zamansallığa karşı topyekûn bir savaş hâlinindedir. Babasına verdiği cevap da karakterin içinde bulunduğu durumu gösterir niteliktedir.

"Teklîfümî kılma hânümâna
Gör sür'at-i gerdiş-i zamâne
Çün sen hem anı koyup gidersen
Anda meni îledüp n'idersen
Ancak maña 'arz-ı mülk ü mâl it
Oğluñ özin kimi hayâl it
Farz eyle ki mâle oldu vâlî
Gitdi yine gayre koydı mâlî (Fuzûlî 1955:B.2124-2127)"

Mecnûn, öldükten sonra yerine geçmesi için nasihatler veren babasına kendisinin de öleceği ve tüm malının yine bir başkasına kalacağını vurgulayarak cevap vermiştir. Bu cevap, Mecnûn'un nesillerin ardışıklığı düşüncesine bağlı kalarak bütünlüğe

ulaşmanın ve onunla özdeşlik kurma fikrinin uyuşmayacağı farkında olduğunu göstermektedir. Kendi babasını ve onun temsil ettiği nesil fikrini reddetmesi de bu nedenledir. Nitekim Mecnûn'un kolundan kan gelmesi olayı ve aşkın dile gelip ona, babasının sözlerini dinlememesi gerektiğini belirttiği monolog da aynı bölümde kullanılmıştır. Böylece Mecnûn'un hâlinin normalden farklı olduğunu anlayan babası, oğlundan ümidi kesmiş ve evine geri dönerek vefat etmiştir. Anlatıcı ise bu olaydan sonra Mecnûn'un olgunluğunu anlatan iki bölüm eklemiş ve kahramanın kozmik zamanı da kat edeceği bölüm olan gök cisimleri bölümüne geçmiştir.

Sonuç olarak Mecnûn, kamu zamanının en uç sınırlarını çizen nesillerin ardışıklığı düşüncesi ile karşı karşıya gelmiş ve onu reddederek farklı bir zamansallık arayışı içine girmiştir. Bu arayış esnasında karşısına kamu zamanının farklı veçheleri de çıkmış ve bu zamansal görüşleri de kat ederek aşmıştır. Bu bağlamda kahramanın kamu zamanındaki seyrini aşağıdaki şekildeki gibi göstermek mümkündür.



Şekil 6.13. Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn'unda kamu zamanın veçheleri.

6.6.2.2.2. Kamu zamanının diğer bedenleşmeleri üzerinden kat edilen yaşam zamanı

*“Leylî eli iğnedendür efgâr
Mecnûn’a kılıçlar eylemez kâr
(Fuzûlî, Leylâ vü Mecnûn).”*

Öyküde yer alan tüm karakterler birer kurmaca zaman deneyimlemişler, Mecnûn'un anne ve babası gibi kamusal zamanın bedenselleşmiş hâlleri olarak belirmişlerdir. Kahramanın bunların tümü ile zıtlaşan eylemleri ise onun yaşam zamanını okura açık şekilde sunmaya imkân vermiştir. Ayrıca Mecnûn'un çeşitli olaylar vesilesi ile diğer karakterlerle karşı karşıya geldiği her durumda verdiği yanıtlar, tepkiler ve anlatıcı yorumları onun kamu zamanının ve sınırlarının üstesinden gelmek için yaptıklarını da göstermektedir.

Metindeki kamu zamanının sınır çizgileri ise nesil kavramına bağlı doğum ve ölüm olayları ile çizilmiştir. Bu iki uç arasında kalan tüm olaylar kamu zamanının diğer bedenleşmeleridir ve Mecnûn'un yaşam zamanında kat ettiği yolu belirginleştirmek için öyküde yer almışlardır. Leylâ⁴⁶⁷, Leylâ'nın anne ve babası, Nevfel ve İbn Selâm'ın öyküdeki işlevleri de bu şekilde yorumlanmalıdır.

Leylâ'nın anne ve babası *otoritenin zamanının* temsilcisidir; Nevfel ve İbn Selâm, kamusal zamanla *uyum içinde* olan insanı temsil etmektedirler. Leylâ ise *içsel zamanla kamu zamanı arasında kalmış* bir karakter olarak var olmuş ve buradan hiç çıkamamıştır. Mecnûn, kamu zamanını aşmak için bu karakterlerin zamansallıkları ile yüzleşmiş ve onları arkasında bırakırken, kamu zamanını da arkasında bırakarak ilerlemiştir. Bu sayede okur da karakterlerin zamansal deneyimleri arasında oluşan farkları karşılaştırma imkânı bularak öyküdeki zamansal yapıyı daha iyi kavrama olanağı bulmuştur. Çünkü hepsi aynı zamansallığı farklı şekillerde deneyimlemişlerdir.

Metindeki kamu zamanının diğer görünümelerini ve Mecnûn ile aralarında oluşan zıtlığı anlamak için onun bu karakterlerle kurduğu ilişkilere dikkat etmek gereklidir. Bu bağlamda ilk olarak Mecnûn'un isteme bölümünde yaptıklarını incelemek önem arz etmektedir. Çünkü Mecnûn, otoritenin zamanı ile en katı şekilde burada karşılaşmış ve onu reddetmiştir. Leylâ'nın babası akıllı olursa kızını vereceğini söylese de Mecnûn'un bu isteği kabul etmemesi, otoriteyi ve onun zamansal temsillerini reddetme eyleminin bir ispatıdır.

“Mecnûn didi ey edîb-i kâmil
Dīvâne-i ‘aşk olur mu ‘âkil
Ger mende bu ihtiyâr olaydı

⁴⁶⁷ Leylâ'nın reddedildiği bölümde zaman, Mecnûn için artık yok olmuştur. O bölüme kadar Leylâ hakkında anlatılanlar, Mecnûn'un izlediği yolu vurgulamaktan öteye gidememiştir.

Tedbîrûme i'tibâr olaydı

Evvelden edeb şî'âr iderdüm

Temkînimü üstüvâr iderdüm

Olmazdı bu hâle ihtiyâcum

Kim ola 'azâb ile ilâcum

Mende bu ilâca yoĥ müdârâ

Miñ kez ġamum itdüm âşkârâ

Yoĥdur revîşümde inķilâbum

Evvelki cevâbdur cevâbum (Fuzûlî 1955:B.1072-1077)”

Mecnûn, içinde bulunduġu durumu açıkça katı bir nedensellik mantığı ile değerlendirmiştir. Bu yüzden de mevcut durumdan kaçış olmadığını düşünmüştür. Ekrem Demirli de teklif ve sorumlu tutma konusuna kelamcılarının katı ve nedensellik içeren çözümleri karşısında, diġer ekoller tarafından aşk kavramı ile çare üretilmeye çalışıldığını ve nedensizlik ilkesinin nedenselliġin karşısına yerleştirildiğini belirtmektedir (Demirli 2016:23).

Sorunsala bu açıdan bakıldığında dünyaya gelen insan çeşitli şeylerden sorumlu olacağını öğreniyor, bunlar karşısında ceza veya mükafat alacağını kabul ediyor. Daha sonra bunun nedenleri hakkında düşündüğünde ve hayatın ona belirtilen teorik katılıkta olmaması nedeni ile yaşadığı çelişki çeşitli kuşkulara sebep oluyor. Böylece günah işlemesi kaçınılmaz olan ancak, dünyaya gönderilmiş olması ve tabiatında kötülük yapma potansiyelinin her zaman bulunması nedeniyle bir türlü çözülemez hâlde kalan sorumlu tutulma meselesinin yanında bir de ölümlü olmak ile yüzleşmek zorunda kalan insan, varlığını kaybetme korkusu, tüm yapılanların boş yere olması, ceza ve mükafatın olmama ihtimali veya ceza ihtimali gibi birçok olasılık karşısında nedensellik sınırlarında kalamaz. Bu kadar kaygı verici meselelerle baş edebilmek içinse apaçık bir bilgi olan maddi varlığın reddi ile yaşanan paradoks çözülmeye daha doğrusu birlikte yaşanılır, katlanılabilir hale getirilmeye çalışmıştır.

Bachelard’a göre böyle bir çözüm denemesi başarısız olsa da⁴⁶⁸ (Bachelard 2021:103) kalam ve felsefe geleneğinin karşısında yer alan sufi gelenek tarafından

468

“Sadece nedenlerin zorunluluğunda ısrar etmek ve bu zorunluluğun gelişmesine gerçekten engel olan kazaları düşünce yoluyla dışarıda bırakmak, skolastik yapmaktır. İstedğimiz kadar etkili bir nedeni ele alalım, bu etkinin gelişmesinde her zaman durma ve sapma imkanları boş bir alan olacaktır. Bu imkanların nerede karşılaştıklarını, hangi biçimlerde karşılaştıklarını, beklenen etkiyi istatistik olarak değiştirmek üzere devreye girdikleri aralığı hesaba katmak gerekir. Daha da önemlisi, imkanların karar unsuru haline geldiği akılcıca düşünülmüş bir davranışın betimlenmesinde bu imkanların hesaba katılması gerekir (Bachelard 2021:103).”

“Yaşayan varlığın ve düşünen varlığın, zorunluluklardan ziyade olasılıklara bulaşmış olduğu anlaşılır. Bu bulaşma içinde özgürlükleri barındırır, çünkü tam olarak söz konusu olan sıralı olasılıktır.

benimsenmiş ve uygulanmıştır. Bunu sınır deneyimler haline büründürüp edebiyata taşıyan şairler de sufilerin tercihlerine daha yakın durmuştur. Özellikle Mecnûn'un deliliği ile aklın tamamen ortadan kaldırılması, yalnızca tecrübe etmeye, deneyime odaklanan bir yaklaşımın ürünüdür. Bu yaklaşımda ânın sürekli var olduğu belirtilir ve her ân bir yeniden yaratma ile eskinin yok olduğu düşüncesi savunulur. Her ne kadar nedenselliği reddetse de boşluksuz ve mükemmel evren fikri ve zorunlulukların olmaması durumunda anlamsız hâle gelecek olan bu yöntem, Mecnûn'un yukarıdaki cevabında da tespit edilebilmektedir.⁴⁶⁹

Dünyadaki rutinler ve kamu zamanı, var olmak sorunsalı ile uğraşan ve sonsuzluğa ulaşmak isteyen insanın içsel zamanı ile uyuşmaz. Bu bağlamda Mecnûn'un akıllı olmayı reddetmesi daha anlaşılabilir bir hâl kazanmaktadır. Çünkü Mecnûn'un sonsuzluğa ulaşamayacağını göstermek için onun Leylâ ile de kavuşamaması gereklidir (bknz. "Tanrısal Zamanın İmkânsızlığı"). Mecnûn'un Leylâ'nın babasının isteğini kabul etmemesi, deliliği ve ıstırap içinde yaşamayı tercih ederek ilerlemesi de bu sebeptir.

Sonuçların hesabını ancak neden sonra verebilen nicelendirilmiş olasılıklar, görünüşte zorunlu olan yasalara çevrilebilir. Sıralı olasılık, karardan önce, başlatılacak bir davranışın koyduğu alternatifi önünde ortaya çıkar: Zorlamadan eğer (Bachelard 2021:104)."

Yukarıdaki ifadeler hem erekliliği hem de olasılığı hesaba katan bir diyalektik varsayar:

"Ereğin sıralı olasılığı, herhangi bir rastlantınınkinden daha güçlüdür ve daha güçlü bir sıralı olasılık zaten bir ektir (Bachelard 2021:104)."

Ne felsefe geleneğinin nedenselliği ne kelimcilerin nedensellik reddi ne de sufilerin bilinmezciğinin bu iki durumu da dikkate aldığı belirtilmek mümkün değildir. Ya olasılığı ya da nedenselliği veya nedensizliği en uç noktalarında kabul ederek hareket etmişlerdir.

⁴⁶⁹ Zamanı şeyleştirilen bu yaklaşımda, en uç noktaya gezegenlerin özelliklerinin sayıldığı bölümde ulaşılmakta ve tüm evren, sayımı ve dökümü yapılabilecek bir şey olarak ele alınmaktadır. Zamansallık, insanın "dünyadaki var olma ve kendi olanaklarına genişleme biçimi olduğu (Adkins 2020:95)" için bir şey olarak ele alınamaz. Bu durum oldukça önem arz etmektedir. Nitekim katı bir nedensellik mantığından kurtulmak isteyen sufiler, yine katı bir nedensizlik ile başka bir aşırı uca yönelerek, olanak mantığından uzaklaşmışlardır. Böyle bir yaklaşım nedeniyle de kolayca bilinmezciğe kayabilmişlerdir.

Nitekim, İslam düşüncesinde zamana dair teorileri ele alan Mehmet Dağ da giderek zamanın şeyleştirildiğine ve nedensizlik ilkesinin en uç sınırlarına ulaşıldığına dikkat çekmektedir:

"Kindi ile birlikte hareketin yandaşı veya ölçüsü şeklindeki algımıza ait olan (**perceptual time**) yerini yavaş yavaş, hareketle ölçüldüğü halde, ondan bağımsız olan bir süre şeklindeki tasavvurumuza ait olan zamana (**conceptual time**) bırakmıştır. Eş-Şehristânî, El-Gazâlî ve onun Yahudi şarihi Narboni, İbn Sînâ'da da tasavvurumuza ait olan zaman görüşünün izlerini bulmaktadır. Her ne kadar İbn Sînâ, süreklilik ya da sürenin zamanın zâtını meydana getirdiğini zaman zaman ileri sürse de düzenli bir şekilde ifade ettiği zaman tarifinde, Aristo'nun görüşlerine sıkı sıkıya bağlı kalmaktadır. Öte yanda kelimcilerde tamamıyla **subjektif** bir zaman görüşünü buluyor ve **zamanın bölünmez 'an'la aynı sayıldığını** görüyoruz. Onlar, böyle yapmakla zaman, hareket ve mekânın sürekliliğini ortadan kaldırmışlardır. Bu onları âlemde **nedenselliğin inkarına** götürmüş; bunun neticesi olarak, Allah'ı bütün kâinatın mutlak hükümrani olarak görmüşlerdir (Dağ 2019:79)."

Bu bağlamda subjektif zaman yorumunun edebi eserlerde sınır deneyim olarak takip edilmesi nedeniyle ölümcül zaman, kamusal zaman, içsel zaman gibi ayrımlar yapmak da meşru bir konum kazanmaktadır.

Mecnûn, anlatının bu bölümünden itibaren artık acı çekmeyi kabullenmeye başlamıştır. Anlatının kronolojik zamansal eksenleri de anlatıcı tarafından daha az vurgulanır olmuştur. Kronolojik zamanın izinin silinmesinden sonra, karşı karşıya getirilen kamusal zamanın izleri de ileride yok olacaktır.⁴⁷⁰

İsteme bölümünden hemen sonraki bölümde ise Mecnûn'un Kâbe'de yaptığı dua sonrası çöle kaçıışı ile de tamamen içsel zamanı içinde hareket eden bir karakter ortaya çıkmaya başlamaktadır. Kendisinin varoluşuna vesile olacak tek yol kabul ettiği aşkın çeşitli yönlerini tecrübe etmesi, anlatının zamansal düzeninde de etkili olmuştur:

“Özne kendi ben-benine kapanmış olmayıp, tüm dünyanın karşısındadır. Bir sonsuzluk içinde sonsuz kılınmıştır ve aynı zamanda her andakinden daha fazla kendisidir. Elbette insan bu biçimde içselliğine doğru döndürüldüğünde, o da kendini yitirip, çıldırabilir (Mounier 2019:62).”

Mecnûn'un Kâbe'ye gittiğinde okuduğu gazel, bu duruma dair önemli bir delil olarak kabul edilmelidir.

“Yâ rab belâ-yı ‘aşk ile kıl âşinâ meni

Bir dem belâ-yı ‘aşkdan itme cüdâ meni

Az eyleme ‘inâyetüni ehl-i derdden

Ya ‘ni ki çoḡ belâlara kıl mübtelâ meni (Fuzûlî 1955:B.1123-1124)”

Mounier'in ifade ettiği içe dönüş ve sonsuzlukla baş başa kalma hâlinin neticesi, gazelin ilk iki mısraında tespit edilmektedir. Mecnûn, kendisi için belâlar isteyerek Kâbe'de yalvarmıştır. Bu nedenle Kâbe bölümündeki klişe dua anlatısı, içe kapanmanın yarattığı yabancılaşma ve kendini kaybetmeye bağlı olarak tamamen çıldırma ve dünya ile bağını koparma ânının gösterilmesi anlamına gelmektedir. Nitekim anlatının bu aşamasından itibaren artık zamansal anlamda sonsuzluğa ulaşma arzusu baskın şekilde kendisini göstermektedir. Bu tema metnin poetik yapılanması ile de uyum içindedir (Ayrıca bknz. Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda Zamansal Yapılanmalar). Bölüm sonundaki anlatıcı yorumları da zamanı belirsizleştire hamleleridir.

“Ol pîr alup arada ḡayrân

⁴⁷⁰ “Dünya kaygısı insanı öldürmüştür ve insan da sırası gelince dünyayı dağıtmaktadır (Mounier 2019:62).”

Mecnûn dutuben reh-i beyâbân
Tenhâ sefer ihtiyâr kıldı
‘Azm-i ser-i kûy-i yâr kıldı
Gündüz gözi yaşı hâdi-i râh
Gice yolu şem‘i şu‘le-i âh
Gerd-i reh-i yârı yâd iderdi
Geh otura geh dura giderdi (Fuzûlî 1955:1134-1137)”

Yukarıdaki alıntıda tekrarlı bir anlatım kullanılmış ve Mecnûn’un çölde sürekli yaptığı eylemleri aktarılmadan önce, Kâbe anlatısından sonra belirsiz bir müddet geçtiği ifade edilmiştir. Geçen zaman diliminin kapsamının ne kadar olduğu bilinmese de tekrar eden bir rutin ile anlatı, zamansal açıdan artık Mecnûn’un günlük yapıp ettikleri üzerinden konumlandırılmaya başlanmıştır. Özellikle dikkat çekici nokta ise aynı teknik daha önce kronolojik zamana atıfta bulunularak yapıldığında anlatının zamansal düzleminde bir derinleşme etkisi oluşmuştur. Buradaki kullanımda ise yalnızca dairesel bir etki ortaya çıkmıştır.

Örneğin, Mecnûn’un on yaşında olması bir zamansal başlangıç noktası olarak verildiğinde ve daha sonra rutinleri anlatıldığında karakterin hem bir geçmişi hem de ileriye doğru yol aldığı şimdisi söz konusu olmakta ve okur, anlatıları bu derinlik duygusu ile anlayabilmektedir. Çünkü zamanın oku ile aynı yönde deneyimlenen bir zaman vardır. Ancak yukarıdaki beyitlerde de aynı teknik kullanılmasına rağmen, Mecnûn zamanın okunun tersine bir hareket sergilediği için bu kez dairesel bir zaman meydana gelmektedir. Bu nedenle okur için burada artık hangi zamanda bulunduğu değil, nasıl bir zaman içinde bulunduğu önemi vardır. Bu da Mecnûn’un içsel zamanının dönüşümleridir.

Mecnûn’un kamu zamanını aşma çabasında değinilmesi gereken ikinci durum, Nevfel ve İbn Selâm’la olan karşılaşmalarıdır. Onların kamu zamanı ile uyuşmalarına karşı, kendisinin bu zamansallıkla çatışır vaziyette hareket etmesi, kamu zamanının aşılması için bir olanak daha oluşturmuştur. Her iki karakter de Bedevi geleneğindeki “mürüvvet” kavramının gereklerini karşılayarak Mecnûn’un tam tersi davranışlar sergilemektedirler. Bu kavramın gereklerini yerine getirmeyen Mecnûn ise toplumdan dışlanmıştır.

Kharillah’a göre mürüvvet kavramı çöl hayatının gerekliliği olarak ortaya çıkmıştır. Cesaret, cömertlik, onur, sadakat gibi kavramlara sahip olmayan erkek, kabilesinden dışlanmaya mahkumdur. Ancak en yüce mürüvvet sahibi kimseler dahi **kadere ve**

zamanın (dehr) iniş çıkışlarına karşı mağlup olabilir. Çünkü ne olursa olsun ölüm kaçınılmazdır. Bu nedenle de ölümsüzlüğe inanmayan Bedeviler, hayatta en iyi ne varsa, nasıl en iyi şekilde yaşanırsa, nasıl daha güzel hazlar alınırsa onun peşinden gider (Kharillah1980:31).

İslam sonrasında da mürüvvet, “dini olmaktan ziyade dünyevi işlerle ilgili ve insanın sosyal konumunu güçlendiren içeriğe sahip (Çağrı 2006:61-63)” bir kavram olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle kavramı temellendiren zamansal görüş, sonsuzlukla değil, dünya ve onu ilgilendiren sosyal konularla ilişkilidir. Mecnûn’un ölçüsüz hareketlerine karşı Nevfel ve İbn Selâm, bu dünya görüşü ile ona ait zamansallığı devam ettirmektedirler. Örneğin, Nevfel’in tanıtıldığı beyitlerde de mürüvvet kavramı ile ilişkili özellikler sıralanmıştır. Buna göre Nevfel cesur, âdil, iyi ada sahip ve zamanın kötülüklerine uğramasına rağmen ayakta kalabilmiş ve adını temiz tutabilmiştir.

“Kim var idi bir hūceste fercām
Ol aŝrda ‘ādil ü nikū-nām
Tīgiyle mesāf müşkili hal
Ma‘rūf-ı zamāne adı Nevfel
Hem ‘aşk yolında çoğ yögürmiş
Hem çoğ sitem-i zamāne görmüş (Fuzûlî 1955:B.1455-1457)”

Ayrıca Leylâ’nın kabilesi ile yapılan ikinci savaşı kazanan Nevfel, şefaât dileyen düşmanına cevap verirken mürüvvet sahibi olduğunu kendi ağzı ile de vurgulamıştır. Özellikle “bir şeyin ta kendisi” anlamına gelen “mahz” kelimesi ile yapılan tamlamada mürüvvet ifadesinin kullanılması ise dikkat çekicidir.

“Nevfel didi ey güzîn-i eşrâf
Yoğ mende hilâf-ı ‘adl ü inşâf
Men **mağz-ı mürüvvet** ü vefâyem
Gencîne-i gevher-i ‘atâyem
Bîdâd ü sitem degül şi‘ârüm
‘Adl içre tamâmdur ‘ıyârüm (Fuzûlî 1955:B.1583-1585)”

İbn Selâm’ın Leylâ’yı görerek âşık olmasının anlatıldığı bölümdeki tanıtımı da Nevfel’e benzemektedir. Aşağıdaki beyitler, İbn Selâm’ı tarif etmek için kullanılmıştır.

“Ol aŝrda var idi ‘Arab’da
Bir mu‘teber ‘aŝlda nesebde
Manzûr-ı e’âzım u e’âlî
Maqbûl-i ekâbir ü ahâlî
İdrâki bülend ü hüsni dil-keş
Etvâr-ı huceste sîreti haş
Virmiş Hâk anuñ olan murâdın
Baht İbn Selâm kılmış adın
Ol turfa hümâ-yı evc-i ikbâl
Âsûde-zamîr ü fâriğü’l-bâl
Av kıasdına eylemişdi pervâz
Altında ‘uqâb elinde şehbâz (Fuzûlî 1955:B.1429-1434)”

Bedevi geleneğinde yer alan ve İslam sonrasında devam eden mürüvvet düşüncesinin zamansal görüşü, Nevfel ve İbn Selâm karakterlerine sıkıştırılmış vaziyettedir.⁴⁷¹ Her ikisi de toplumun kabul ettiği, ölçülü davranmayı bilen, yetenekli, zeki, kurallara uyan ve “zamanın gereklerini yerine getiren” insanlardır. Mecnûn ise ölümsüzlüğün peşinde olduğu için iki karakterle de karşı karşıya gelmeli ve onlardan farklı bir yol izlemelidir.

Örneğin, Nevfel, Mecnûn’u çölde bulduğu zaman vahşi hayvanlarla değil, kendisi ile hemdem olmayı önermiştir. Mecnûn ilk olarak itiraz etse de Leylâ’ya kavuşma umudu ile tekrar medeni bir tavır takınmıştır.

“Mecnûn hem ümîd ile olup şâd
Terk itdi tarîk-i tab‘-ı mu‘tâd
Hem sildi ğubâr-ı fark u ğisû
Hem eyledi kaç‘-ı nâhûn u mû
Hem cismine virdi zîb-i câme
Hem başına zîver-i imâme
Bezm-i tarâbı maķâm dutdı
Meyl-i tarâb itdi cām dutdı (Fuzûlî 1955:B.1495-1598)”

Paul Ricoeur’e göre iç zaman ile kronolojik zaman arasındaki çatışmaların, kamusal zamana genişletilmesi, zaman hakkındaki anlatının önemli bir göstergesidir (Ricoeur 2016c:208). Burada da Mecnûn, ilk olarak içsel zamanına uygun olduğunu düşünerek Nevfel’in önerisine uymuş, onun gibi hareket etmiştir. Ancak bu olay

⁴⁷¹ Hamdullah Hamdî’nin eserinde de İbn Selâm, mürüvvet sahibi olarak tanıtılmıştır:

“Mürüvvet kâni ihsân menba‘ıdır
Kemâl-i fazl u ihsân mecma‘ıdır (Hamdullah Hamdî 1982:B.2004)”
Nevâyî’de ise Mecnûn’un da aslında fütüvvet ve mürüvvet ehlinden olduğu, akli başında olsa bu kurallara uygun davranacağı ifade edilmiştir:
“Mecnûn ki fütüvvet ehli erdi
İhsân u mürüvvet ehli erdi
Hüş olsa dimâğı içre sâkin
Terk-i edeb irmes erdi mümkün (Nevâyî 2011:B.2645-2646)”

uzun sürmemiş ve savaş esnasında kendi aleyhine hareket ederek Leylâ'nın ailesinin kazanması için dua etmiştir.

Mecnûn için dünya, Nevfel'in deneyimlediğinden farklıdır. Savaş bölümü de bu durumu göstermektedir. Mecnûn, kendi aleyhine davranarak Leylâ'nın iyiliğini istemiştir. Böylece Mecnûn ve geleneğin onayladığı insan tipi arasındaki uçurumun sınırları daha da belirginleşmiştir. Ayrıca anlatıda Aristocu bir dostluk anlayışının izi görülmektedir. Buna göre:

“Aşk öznel bir biçimde heyecanlar yaşamaktan, bağlanma hissiyle dolmaktan, başkasıyla kaynaşmayı ya da onu içine almayı isteyecek kadar olumlu değerlendirmelerde bulunmaktan ibaret değildir. Duygular, olumlu kanıdan ya da paralayıcı ve dolandırıcı, tapıncı hayranlıktan (tutku) daha derin bir arzunun göstergesidir yalnızca. Captatio benevolentiae, aşk budur elbette ele geçirme ve sahip olma isteğidir ama aynı zamanda süregelen bir verme edimidir yitip gitmek, bile isteye vermek, aktarmak kendinden çıkmak ve tuhaf bir çelişkiyle, birleşme yoluyla başkasına sunulan iyilikte, birlikteki payında kendi iyiliğini bulmaktır (verici aşk): **‘Dostu için gerçekten iyi olanı ya da öyle görüneni dileyen ve yapan kişiye dost (philos) denir.’** (Blondel 2022:29).”

Blondel'in vurguladığı gibi sevilen kişinin iyiliğini isteyen kişi olarak Mecnûn, gerçek dostluğun kurallarına uygun davranmaktadır. Mecnûn, benzeri bir tavrı İbn Selâm'ın ölüm haberini aldığı anda da göstermiştir. Zeyd'in kendisine sevinmesi için ulaştırdığı haberi duyan Mecnûn, feryatlar kopararak ağlamış ve üzölmüştür.

Sonuç olarak her iki karakterin davranışları ve öykünün ana kahramanı ile olan ilişkileri Mecnûn'un deneyimlediği zamansallığı ön plana çıkartmış ve onun çılgınlık ve delilik olarak görölen hareketlerini bir nedene bağlamıştır. Mecnûn'un Leylâ ile olan ilişkisi de aynı işlevdedir. Leylâ, kamu zamanı ile içsel zaman arasında sıkışıp kaldığı için Mecnûn'un içsel zamana ve oradan tanrısal zamana doğru ilerleyen yolunu daha açık hâle getirmiştir. Öyküdeki anlatıcı yorumları ve Mecnûn'a paralel oluşturulan Leylâ bölümleri de bu durumu teyit etmektedir.

Öykü boyunca Mecnûn'un monologlarında doğrudan aşkın ne olduğuna dair ifadeler kullanılmış, başlıklarda da asıl konunun aşk olduğu vurgulanmıştır. Mecnûn'un içe dönmesi ve içsel bir gelişim göstermesi, her mekân değişiminde tekrar vurgulanmakta ve zaman, Mecnûn için dünya zamanı olmaktan çıkmaktadır.

Leylâ'nın monologlarında da Leylâ'nın içsel durumu anlatılmıştır. Ancak şem'e, ebre diğer klişe unsurlarına yapılan hitaplarda Leylâ'nın dünyaya ait zamanda olduğu

görülebilmektedir. Nitekim Mecnûn, kınanmayı göze alıp çölde gezerken, Leylâ'nın monologlarında elinden bir şey gelmemesi, kadın olması nedeniyle kendi isteklerini saklamak zorunda kalmasından dolayı yaşadığı üzüntü, Mecnûn'un aşırılığından uzaktır. Bu bağlamda arka arkaya verilen paralel yapıda her iki aşkın bulundukları zamansal deneyimler de karşı karşıya gelmiştir. Mecnûn için artık sadece içsel zaman var olabilirken, Leylâ'nın içsel zamanla kamu zamanının yarattığı çelişkilerin çıkmazında kaldığı vurgulanmıştır.

Örneğin, Leylâ'nın ay ve güneşe hitap ederek kendi ağzından söylenenler, onun gelişim gösteremeyen bir karakter olduğunu ve asıl kahramanın gelişiminin uç sınırlarını gösterebilmek için zamanın imgesel çeşitlemelerinden, bedenleşmelerinden bazılarını göstermeye yarayan anlatısal bir unsurdan fazlasını ifade etmediği belirtilmelidir.⁴⁷²

“Men aḥter-i burc-ı iştîyâkem
Men şem‘-i serâçe-i firâkem
Gündüz habsüm gice necâtum
Gündüz mevtüm gice hayâtum
Olmış dünüme günüme mutâbık
Gün görmez imiş belâlu ‘âşık (Fuzûlî 1955:B.1302-1304)”

Leylâ'nın monologlarının sonunda zaman belirten ve rutinleri ifade eden anlatımlar yukarıdaki gibi tekrarlanmıştır. Tümünde vurgulanan nokta, Leylâ'nın içsel zaman ile kamu zamanı arasında sıkışıp kalmasıdır.

“Yarum giceler ki çeşme-i ḥâb
Gözler çemenin kılurdı sîr-âb
Zulmâta düşerdi nûr-ı bîniş
Ârâm bulurdı âferîniş
Uyḥuya giderdi yâr ü aḡyâr
Derd ehli hemîn kalurdı bîdâr
Şahrâya çıhardu evden ol mâh
Kâmınca kılurdı nâle vü âh

⁴⁷² “Üzerinde durulması gereken, saatlerin zamanı ile içteki zamanın arasındaki basit indirgeyici karşıtlık değil de çeşitli anlatı kişilerinin somut deneyimi ile anıtsal zaman arasındaki bağıntıların çeşitliliğidir. Bu bağıntı temasıyla ilgili çeşitlenmeler, kurmacayı az önce vurguladığımız soyut karşıtlığın çok ötesine götürür ve onu okurlar için, zaman üstüne bakış açılarını son derece çeşitli biçimlerde birleştirme tarzlarını yakalamada güçlü bir aygıt hâline getirir. (Ricoeur 2016c:199)”
Fuzûlî, Ricoeur’ün bahsettiği basit indirgeyici karşıtlığın ötesine geçmiştir. Yalnızca Leylâ'nın kamu zamanı ile olan çatışması üzerinde durmayıp, bu çatışma ile Mecnûn'un zamansal deneyimini karşı karşıya getirmiş ve böylece diğer Leylâ ve Mecnûn yazarlarından ayırmıştır.

Feryādın idüp bülend-pāye
Rāz-ı dilini açardı aya (Fuzûlî 1955:B.1283-1287)”
“Şeb tā şehir ol büt-i semen-ber
Bîdār kâşup mişâl-i ahter
Eylerdi bu sūziş ile şîven
Ol dem ki olurdu rûz rûşen
Nâğme kimi perdedâr olurdu
Bir perde içinde zâr olurdu
Dâ’ım geçürirdi ol ciger-sûz
Evkâtı bu resm ile şeb ü rûz
Peyveste çekerdi ol gül-endām
Endîşe-i şubh u miñnet-i şām (Fuzûlî 1955:B.1317-1320)”

Birer toplu anlatım örneği olan bu bölümlerde Leylâ’nın yaşadığı çelişkiler, Mecnûn’un deneyimlediği temel sorununun önemini belirtmek için kullanılmıştır. Leylâ’nın monologlarından hemen sonra anlatıcının yaptığı yorumlarla okuru, karakterin zamanından anlatıcının şimdisine çekerek yaptığı yorumlar da bu durumu teyit etmektedir.

“Mecnûn ile Leylî’ni ber-â-ber
Ger kimse dir ise kılma bâver
Leylî’de egerçi derd çoğdur
Mecnûn-ı hâzînce derdi yoğdur
Leylî eli **iğnedendür** efgâr
Mecnân’a kılıçlar eylemez kâr
Leylî’ni ider harîr dil-gîr
Mecnân’a virür neşât zencîr
Leylî ister ki eksile ğam
Mecnûn ğamın arturur dem-â-dem
Mecnûn’dur olan ğama giriftâr
Leylî kime olmuş ola gam-ı hâvâr
Mecnûn’a yiter şikence-i teb
Leylî kimedür tabîb yâ rab
Mecnûn’dur eşîr-i dām-ı Leylî
Leylî kime şalmış ola meyli
...
Elbette belâ vü derdi gerdûn
Mecnûn’a viripdür andan efzûn (Fuzûlî 1955:B.1408-1418)”

Her iki karakterin deneyimledikleri zamansallığın kökten farklı olduğu, sıralanan bölümlerden hemen sonra anlatıcının yorumu ile açıkça ifade edilmiştir. Yukarıdaki beyitlerin karakterlerin monologlarından sonra aktarılması, art arda gelen bölümlerin amacını da açığa çıkartmıştır.

Leylâ’nın dünya zamanı ile ilişkisi hep devam etmiştir. Beyitte kullanılan iğne kelimesinin Hz. İsa’nın gökte yükselmesini engelleyen iğneyi çağrıştırması ve

Leylâ'nın eziyet çekmekten şikâyet etmesinin anlatılması da bu durumu göstermek için ifade edilmiştir. Mecnûn'un üstünlüğünün dünya zamanını reddetmesi ile olduğu da böylece net biçimde anlatıda ilk kez vurgulanmıştır.

Leylâ'nın zamansal deneyiminin sınırları da Nevfel ve İbn Selâm gibi Mecnûn'un deneyimlediği zamanın sınırsızlığını göstermek için bir araç olarak kullanılmıştır. Mecnûn, ilk olarak Leylâ'yı ulaşmak istediği sonsuzluğun temsili olarak düşünmüş, daha sonra ise onun arasında kaldığı zamansallığı fark ederek Leylâ'dan da vazgeçmiştir.⁴⁷³

6.6.2.3. Kozmik zamanın kat edilmesi

Kamu zamanını arkasında bırakan Mecnûn, zamanın dışına çıkabilmek için kozmik zamanı⁴⁷⁴ da aşmak zorundadır. Metinde bir dönüm noktası olan gök cisimleri bölümü de kahramanın bu amacına hizmet etmektedir. Gök cisimleri bölümünde kozmik zamanla yapılan yüzleşme, Mecnûn'un hayatındaki değişikliklerin habercisi olmuştur.

Kozmik zamanın kat edilmesinden hemen önce Mecnûn, kamu zamanı ile bağıni koparmıştır. Mecnûn'un babasının mezarındaki feryatlarını anlattıktan sonra bir “tamâmî-i sühan” başlığı ile anlatıcının şimdisine geçilmiş ve yorumlarına yer verilmiştir. Burada anlatıda başka bir eksen noktasına geçildiğine dair işaretler yer almaktadır. Nitekim, “aşk ve hüsn birbirine ikiz gibidir” ifadesi ile Mecnûn'un Leylâ'nın resmini kazıdığı aktarılmış, hemen sonraki bölümde de Mecnûn'un olgunluğunun aşamalarının anlatıldığı bir başlık kullanılmıştır.⁴⁷⁵ Daha sonra

⁴⁷³ Bu konu “Tanrısal Zamanın İmkânsızlığı” bölümünde detaylı olarak işlenecektir. Tekrara düşmemek için burada ayrıca ele alınmamıştır ve yalnızca Leylâ'ya öyküde kamusal zamanla içsel zaman arasında kalan insanın bir temsili olarak yer verildiğini göstermekle yetinilmiştir.

⁴⁷⁴ Platon'un zaman hakkındaki yorumları İslam düşüncesinde de etkili olmuştur. Bu nedenle “kozmetik zaman”ın sınırı, Platoncu yoruma göre çizilmiştir. İlhan Kutluer'in aktardığı üzere:

“Eflâtun'un *Timaeus*'unda kozmik zaman (khronos), Tanrı'nın özünde hareketsiz duran ezeliyetin (aion) sayıya göre hareket eden ve süreklilik taşıyan hayali bir ikon veya kopyasıdır (eikon). Eflâtun kozmik zamanın mahiyetini “gökkürelerin gün, ay ve yılları meydana getiren seyri” şeklinde tanımlamaktadır. *Timaeus*'taki zaman anlayışı Ebû Bekir er-Râzî'nin mutlak zaman (dehr, müdde, ebed, sermed) ve sınırlı zaman kavramlarında ifadesini bulmuştur (Kutluer 2013:112).”

⁴⁷⁵ Bu bölümden itibaren Mecnûn'un Leylâ ile olan özdeşleşmesinin anlatılmaya başlanması dikkat çekicidir. Mecnûn'un artık dünyevî deneyimi açıkça reddetmesi dile getirilmektedir.

“Özdeşlik ilanı farkları dışarıda bırakarak deneyimi bitirir. Oysa böyle bir deneyimin yalnızca taslak olarak kalmadığını kim görmez? O kadar hızlıdır ki hemen ve dolaysız oluyormuş gibi görünür (Bachelard 2021:73).”

Duyuların birleşmesi ve özdeşlik gibi yöntemler aklın ve nedenselliğin dışına çıkmaya çabalar. Yönelinen nesne ile (tanrı, sevgili) özdeş hâle gelme yukarıda da vurgulandığı gibi yalnızca bir taslak olarak kalabilir. Bu durumun taslak olarak kaldığının fark edildiğini sülûk aşamalarından da takip

hayvanlarla olan yakınlığı dile getirilmiş ve artık tamamen insandan kaçan, içe dönen bir karakter olduğu belirtilmiştir. Tüm bu olayların ardından da gök cisimlerinin tarifi yapılmış ve Mecnûn'un duası aktarılmıştır.

Kozmik zamana yönelişi anlamak için kamu zamanı ile yapılan hesaplaşmanın son merhalesine tekrar dikkat etmek gereklidir. Anlatının bu aşamasında babasının ölümü ile bağlı olduğu otoriteye karşı tamamen hür hâle gelen karakter, mezara gidip adeta günah çıkarır gibi af diledikten sonra tekrar çöle dönüp, geri dönülemez bir yola girer. Böylece dünya zamanından bağları zaten kopan Mecnûn'un bu kez kamu zamanı ile olan bağı da kalmamıştır. Ayrıca babası ölmeden önce son kez çöle geldiğinde bir anlık tereddüte düştüğünde, akıllı olmayı seçip, babasının sözlerine kulak verip veremeyeceğini tartmış ve akli⁴⁷⁶ terk etmeyi seçmiştir.

“Devletlü sözine oldı mâ'il
Bir fikr itdi ki ola 'âkil
Çat' ide selâsil-i cününü
Sevdâsının olmaya zebünü
Terk eyleye ârzû-yı dildâr
'Aşka dağı olmaya giriftâr
Ammâ yine 'aşk şehriyârı
Fermânına çekdi ol figârı
K'ey varı menüm olan cihânda
Nen var senün bu cism ü cânda
Câna tamaâ itme kim menümdür
Terk eyle teni ki meskenümdür
Menden geç ü cân ü tenden ayrıl
Koy varlığını özünle sen bil (Fûzûlî 1955:B.2104-2110)”

edebilmekteyiz. farkü'l-fark ya da nefis-i râziyye olarak bilinen, tanrıda yok olduktan sonra her şeyi tanrı ile görme, kesrette vahdet, vahdette kesret müşahade etme şeklinde tanımlanan metrebe, bir geri dönüş yayının son halkasını oluşturur. Başlangıç yerine değişerek ve dönüşerek geri dönmeyi ifade eder. Bu bağlamda seyr ü sülûk ile yapılanın tam olarak her şeyden vazgeçme aşırılığından kaçınılmak için de bir yol olarak önerildiği düşünülebilir. Nitekim tasavvufta nefsi öldürmek değil, ıslah etmek gerektiği kabul edildiği sık sık vurgulanmıştır. Çünkü nefsinin tamamen öldüren insanlığa hizmet edemez, topluma faydalı olamaz (Öztürk 1989:122). Mecnûn gibi aşırıya kaçan insanların mutsuz olmasının anlatılması da bu bağlamda yorumlanmalıdır. Edebiyatın sınır deneyimleri anlatma özelliği ile bu deneyimlerin sonucunun ne olacağı ifade edilerek temel ideolojik uyarı anlatı ile de vurgulanmış olmaktadır.

⁴⁷⁶ As'ad E. Khairallah da Mecnûn anlatısının kökenlerini ele aldığı incelemesinde Mecnûn'un öyküsünün Arap dünyasında yayılmaya başlayan Grek rasyonalizmine tepkinin en iyi örneklerinden birisi olduğundan bahsetmiştir. Öykü bu bağlamda şehirlileşme ve bunun getirdiği sınırlamalara karşı ben ve ötekinde bir olma arzusunu, insanî varoluşa dair bir kolektif özlemi ve bunun sonucunda ortaya çıkan tepkiyi dile getirmiştir. Mecnûn'un çöle gitmesi, tüm kurallara karşı gelmesi gibi durumlar, onun yeni düzene karşı reaksiyonların bir sembolü olmasına neden olmuştur. Khairallah'a göre de Mecnûn, evrensel anlamını bu bağlamda kazanmış ve hikâye bu sayede hızla yayılma becerisi gösterebilmiştir (Khairallah 1980:1).

Mecnûn, deliliği bırakmayı düşündüğünde “aşk”, bir karakter gibi konuşmaya başlar⁴⁷⁷ ve ona uyarılarda bulunarak tek bir seçeneği olduğunu hatırlatır. Yapacağı seçim sonrası artık tamamen dünya ve yaşadığı toplumla bağının kalmayacağı yolu tercih eden karakterin durumunun olgunluk hâli olduğunun anlatılması ve gök cisimleri ile zamansal tasvirlerin dile getirilmesi, anlatıdaki bir dönüm noktasına ulaşıldığının işaretleri olarak değerlendirilmelidir. Bu aşamadan sonra her geçen gün kendini daha fazla kaybeden Mecnûn’un benliğini içten içe keşfettiği anlatılmıştır. Ayrıca bu bölümlerde zaman açısından belirsizlikten söz edilebilir, ancak daha önce vurgulandığı gibi belirsizlik durumunun karakterin gelişimine ve anlatının ana temasına uygun anlarda ön plana çıkarıldığını da unutmamak gereklidir:

“Mitleştirme, zamanın kaçınılmaz bir biçimde deneyimden ayrı bir içerik düzeyine yükselişinden kaynaklanır ve kurmaca tarafından belirgin hâle getirilir. Bu yeniden mitleştirme öncelikle spekülâtif belirsizlik anlarında aranmalıdır. Anlatıcı spekülâtif belirsizlik anlarında düşüncelerini karmaşık bir biçimde dile getiren kahramana eşlik etmekten, hatta ona rehberlik etmekten çekinmez. Bu açıdan en önemli an belki de kronolojik dayatmalardan kurtulmuş içsel zamanın kendisine karşıt olarak yüceltilen kozmik zamanla çarpıştığı andır. Ölçütlerin silinişi ölçülemez zamanın kıyas kabul etmez zamana temas etmesini sağlar. Anımsanamaz olan artık ne zamansal deneyime ne de sonsuzluk deneyimine kayıtlıdır; yıldızların dolaşımının sessiz gösterisine kaydolar (Ricoeur 2016c:227).”

Mecnûn’un kozmik zamanla karşı karşıya gelmesi ise anlatının başından itibaren kronolojik zamanı, kamu zamanını kat ederek, nihayet içsel zamanına tamamen geri

⁴⁷⁷ Aşkın kişileştirilmesinin bir öykünün dönüm noktalarından birisinde ortaya çıkması oldukça dikkate değer bir durumdur. Mounier’in tespitleri bu noktada açıklayıcı olacaktır:

“Varoluş özgür edimdir ve **özgür edim de insanın bakış açısından düşünülebilir değildir**. Varoluş ancak, fışkıрма terimlerine dayanarak tasarılabilir. Varoluş benim kendisinden yola çıkarak düşündüğüm ve eylemde bulunduğum kökensel ortaya çıkıştır. Bir kavram değil, her türlü özelliğin ötesini gösteren bir indekstir. Yalnızca olabileceğim; ama görüp bilemeyeceğim şeydir. Gabriel Marcel, varoluşun, dünyadaki bir şeyin bana ve yalnızca da bana bağlı olmasının bilinci olduğunu söyleyecektir. Böylesi bir görüngen içinde, dizge filozoflarına egemen olan bütünlük kaygısı yerini eğer yaşanmış varoluşa daha yakın olursa yoğunluk kaygısına, düşünülmüş varoluşa daha yakın olunursa sahilik (authenticite) kaygısına bırakacaktır (Mounier 2019:67).”

Bu paragraftaki özgür edimin insanın bakış açısından düşünülemeyeceği tespiti tam da dünyaya gönderilmiş insanın yaşadığı deneyiminin ifadesidir. Kaza ve kader mevzularının çıkmazının sürekli gündemde kalması da yine bu konu hakkında yürütülen fikirle ilişkilidir. Varoluşun fışkıрма terimlerine dayanarak anlatılabilmesi düşüncesi ise aşk gibi birden olup biten, duyguların yoğunluğunu gösteren bir şeyde varolmanın en güzel ifadesini bulabileceği anlamına gelir. Aşk, insanın içinden fışkırıp, akan bir şeydir. Zaten aşkın hakikatının anlaşılır olmaması, yalnızca aşkın ta kendisi olunabilmesi, ama beyitte de vurgulandığı gibi bilinmemesi de yine onun bir kavramdan öte, özelliğin ötesini gösteren bir indeks olmasını anlatır. Bütünlük kaygısı yerine yoğunluk ve sahilik kaygılarının çoğalması da Meşşâî geleneğin önerdiği boşluksuz ve ezeliyetçi dünyanın bütünlüğü önermesinin eksikliğini gidermek adına deneyimin yoğunluğu ve sahilliğine önem veren geleneğin amaçladığı şeyi bize anlaşılır kılmaktadır.

dönmesinden önceki son adımdır.⁴⁷⁸ Bölüm boyunca, hareketleri ile dünyayı ve âlemin nizamını şekillendirdiği düşünülen gezegenlerin nitelikleri bir bir sayılıp dökülür. Böylece yine zamana bağlı olan şeylerin ötesine geçilmesi gerektiği düşüncesi ortaya çıkar.

Tüm gezegenlerin isimlerinden sonra özellikle Merkür ve Jüpiter’e yapılan tazarru, bunların kalem ve kılıcı sembolize etmeleri ile dünyadaki en üstün güçlerin yetersizliğinin vurgulanması önemli bir durumdur.⁴⁷⁹ Ancak zamansallık açısından

⁴⁷⁸ Bu atılan adımın önemi, gök cisimleri ile ifade edilen kozmik zamanın aynı zamanda bir mitsel zamana tekabül etmesindedir. Nitekim mitsel zaman, zamana tek ve global bir ritim oluşturur. İçsel zamana ulaşmak isteyen, bu nedenle yabancılaşma ve ayrılmaya ihtiyaç duyan kahramanın gerekliliklerine taban tabana zıt bu zamansal durum bir eşik durumu yaratmaktadır. Mecnûn bu eşik geçtikten sonra toplu bir zamansallığa değil, kendisini bulduğu ve onu kısıtlayan tüm bağlardan kurtulduğu bir kayıtsızlık durumuna erişebilecektir:

“Mitsel zaman bir yandan dünyayı öte yandan insani varoluş olarak adlandırdığımız şeyin bütününe kapsamaya devam eder.”...“Toplumların zamanını ve toplumla içinde yaşayan insanların zamanını kozmik zaman aracılığıyla belirlemek bu büyük zamanın (mitsel zaman) en önde gelen işlevini oluşturur. Aslında düşünceyi ineklerin tümünün gri renkli gözükeceği bir sisle çevirmekten uzak olan mitsel zaman, zamana tek ve global bir ritim oluşturur. Bunu ise büyük göksel döngüler, biyolojik tekrarlanışlar ve toplumsal yaşamın ritimleri gibi farklı süre döngülerini birbirine tabi kılarak gerçekleştirir. Mitsel temsiller takvim zamanının kurumsallaşmasına bu yolla katkıda bulunmuştur (Ricoeur 2016b:177).”

Gerekli olduğu kadar tehlikeli de olan mitsel zamanın dışına yönelme hareketinin otorite ile ilişkili ve toplumun düzenini sağlamada işlevsel takvim zamanını da yok etme girişimi olması dikkate değer bir durumdur. Mecnûn’un babası ve çevresi tarafından sık sık bu zamansallığı terk ederse sonunun felaket olacağı uyarısını böyle bir çerçevede değerlendirmek gereklidir. Çünkü Mecnûn, her ne kadar ölümü övülse de ısraplı bir ölüm yaşamış ve toplumun kurallarına uymamanın cezasını ödemiştir.

⁴⁷⁹ Bu bölümün anlatıda bir dönüm noktası olduğunun bir diğer göstergesi de Mecnûn’un beklentilerinin hâlâ devam ettiğinin, geçmiş ve gelecek arasında savrulup gitmesinin vurgulu olarak anlatılmasıdır. Bu olay, Leylâ’yı reddetmeye giden yolda, Mecnûn’un hâlâ ölüm korkusu ile hesaplaşmadığını göstermektedir. Bachelard’ın Poirier’de aktararak vurguladığı üzere:

“Beklenti geçmişi hissetmek için bize bir bahanedir. Elbette, beklenti boşa çıkmış bir arzudur, öfke ve güçsüzlük duygusudur, fakat yitip giden zamandan daha acıdır. Beklentinin tükettiği anların her biri, üzüntü kaynağıdır. Yaşayan geçmiş ile gelecek arasında ölü bir yaşama bölgesi uzanır ve tamir edilemez olanın üzüntüsü ve hissi hiçbir yerde daha güçlü değildir. Böylece zaman, bizim için hissedilir hâle gelir. **İç sıkıntısında ve ölüm düşüncesinde zaman daha da hissedilir olur.** Birtakım acıların ya da terk edilmelerin kaygısı değil, artık hiçbir şey olmamanın ve bütün dünyanın böylece yok olmasının kaygısıdır bu... Ölümü gerçekten düşünen kimse bembeyaz kesilir... Bu düşünce, **ancak yavaş yavaş sertleşerek veya büyük bir umutla yatıştır.** Artık **kendimiz olmamaya** dayanabiliriz, ama artık **hiçbir şey olmamaya** kim dayanabilir, hele bunun acısını bir kere duymuşken? Tıpkı bir atın, başka bir atın cesedi önünde burnundan soluması gibi, ruh da bu yoksunluk karşısında aynı durumdadır (Poirier’den aktaran Bachelard 2021:52).”

Gök cisimleri bölümü bu bağlamda değerlendirildiğinde dönüşü ile zamanın oluşmasına neden olan feleklere dair anlatının tam da kahramanın içsel anlamda bir eşik atlamak üzereyken anlatılması ve zamansal vurguların net olarak yapılması dikkate değer bir durum arz etmektedir.

Ayrıca Osmanlı’da gök kürelerinin dönüşünün zamanın üzerinde bir etkisi yoktur. “Yarattıkları etkinin zamanın kendisinin ayrılmaz bir parçası olduğu kabul edilmektedir. Bu, kozmosla ilişkili sözcüklerin çoğunun birden fazla anlama gelmesinden açıkça anlaşılmaktadır. Örneğin, sipihr (sphere) sözcüğü ‘gökkürenin yanı sıra zaman ve felek anlamı da taşımaktadır. Felek sözcüğü de benzer şekilde hem gök küre hem kader anlamına gelir. Tali’, yükselen gök cismi demektir ama aynı zamanda kişinin yükselmesini sağlayan talihi anlamına da gelmektedir. Devr sözcüğü gök cisimlerinin dönüşünü, bu dönüşle ölçülen zamanı, ayrıca bir hanedan idaresinin süresini ya da saltanat dönemini ifade eder. Tüm bu sözcükler felekler ve gökcisimlerinin dönüşünün, zaman ve insanların kaderinin

bakıldığında dünya içinde yaşayan bir insanın tüm bu varolanlardan kurtulması mümkün değildir. Daha önce de bahsedildiği üzere iki uçtan birisini yok saymayı tercih eden bir kahraman söz konusudur. Dolayısıyla zaman ile kayıtlı olan her varlık, **sayımı ve dökümü yapılabilecek şeyler**⁴⁸⁰ olarak kabul edilmiş, gezegenlerin sayımı da bu bağlamda ele alınmıştır.⁴⁸¹ Tüm varolanlara bu şekilde yaklaşmanın temelinde ise zamanın dışında olması beklenen tanrısal zamana yönelişin mecburi bir zorunluluk olduğunun anlatılması hedefi vardır.

Gök cisimleri bölümünde zamansal kullanımların yoğunlaşması ise ayrıca önem arz etmektedir. Tüm metinde olduğu gibi karakterlerin içsel gelişimini aktarmak ve dönüşümleri vurgulamak için kullanılan zamansal tasvirler, artık gün ve gündüzün de ötesinde tüm evrenle ilgili bir hâl almıştır. Ricoeur'ün vurguladığı gibi, “zamanın kozmik özellikleri, özellikle gökyüzü ve astronomi ile ilgili tasvirlerde ortaya çıkar. Durağan sonsuzluk, yaşamı unutturmayı başarır. Bu dönüşüm ise yetişme romanlarında baht dönüşü olarak işlev görür (Ricoeur 2016c:231).”

Metinde gök cisimleri bir dönüm noktası olarak kullanılmış ve kozmik zamanın gücü karşısında karakterin çabasının ve iradesinin yetmediğinin altı çizilmiştir.⁴⁸² Mecnûn'un dünyayı tamamen boşlaması ve acısının artması için yaptığı dua, sonsuzluk karşısında eylemsiz kalmayı tercih eden bir karakterin varlığına işaret etmektedir. Evrenin durağan sonsuzluğu anlatıldıktan sonra Mecnûn'un da böyle bir sonsuzluk duygusu içine gömülmesi ve yaşamı tamamen unuttuğunun anlatılması, gök cisimlerinin anlatıldığı bölümdeki zamansal tasvirlerin işlevini açığa çıkartmaktadır: Gök cisimleri bölümü, zamansal anlamda sonsuzluk düşüncesini, yaşamı sınırlı insanın tam karşısına yerleştirmiştir. Böylece insan zamanı ile kozmik zaman karşı karşıya gelmiş, Mecnûn kendi sınırlı zamanının üstesinden gelebilmek

birbirinden ayrılmaz olduğuna dair yaygın görüşü ifade etmektedir (Wishnitzer 2019:28).”

⁴⁸⁰ “‘Sayımı yapılabilir olan, umutsuzluğun mekânıdır.’ Kaygı, gelecek korkusu, alçak gönüllü duygular bile sahip olma sayrılıkıdır (Mounier 2019:106).”

Fuzûlî'nin Sıhhat ü Maraz'ında da Umut (Ümîd), Akl'ın yoldaşlarından birisi olarak gösterilmiştir. Hüsn ve Mahabbet, Gam'ın askerlerine karşı Ruh'a yardım etmezken, Ümîd, yoldaşı Akl'a başvurmuş ve onun yardımı ile Gam yenilgiye uğratılmıştır (Fuzûlî 2012:120). Ancak Gam'ın Akl ile yenilmesi yeterli olmamış, Ruh'un tekâmül edebilmesi için Akl'dan başka çareler araması gerekmiştir. Söz konusu çareler, Hüsn ve Mahabbet ile bulunabilmiştir. Bu bağlamda Mecnûn'un gök cisimleri bölümünde hâlâ dünyayı sayımı ve dökümü yapılabilen bir yer olarak görmesi, dünya ile ilişkili olması, ancak umutsuzluk içinde yaşamaya devam etmesi anlamına gelmektedir.

⁴⁸¹ “Bir bilginin karşıtı olmak, varoluşsal düşüncenin merkezi karakteridir (Mounier 2019:61).”

⁴⁸² “Zorluk çıkaran, ölçüyle bağları kalmamış iç zaman değil de onu zamanın kozmik özellikleriyle uzlaştıranın olanaksızlığıdır. Bu özellikler de zamanın akışına duyulan bütün ilgiye karşın kaybolmak şöyle dursun, giderek daha da güçlenecektir (Ricoeur 2016c:229).”

için olabilecek en aşırı yolu tercih etmiştir. Mecnûn bu bölümde sonsuzlukla karşı karşıya kalacaktır:

“Sonsuzun zamanla karşılaştığı her yerde, tek biçimli doğrulamaya ve mantıksal bağa ihtiyaç yoktur. Bunlar, insan anlağının kuşatacağı kavramlar ve öncüllerden vargılara giden içkin bir bağlantı varsayarlar. Sonsuz, düşüncelerimizin ve edimlerimizin içinde fışkırdığından, buralarda tüm tin deneyimini yolundan saptıran bir çeşit manyetik fırtına yaratır (Mounier 2019:79).”

Sonsuzu zaman içinde anlamak için ise akıldan uzaklaşmak gereklidir. Sonsuz, yalnızca içsel olarak deneyimlenebileceği için insanı yolundan saptırır, yani Mecnûnlaştırır. Çünkü, dünyada olanlarla ve maddi varlıklarla aşkın olana ulaşma fikrinin kendisi de bir paradoks oluşturur (Mounier, 2019, s.79). Bu durumda aşkınlığa ulaşabilme, tıpkı bir şiirin bir şairin dilinden dökülmesine benzer şekilde şimşek çakması hızında olabilir. Ancak söz konusu anlık deneyimi yaşayabilmek için ödenmesi gerektiği düşünülen bir bedel vardır: Ölmeden önce ölmek.⁴⁸³ Bu eylem de bir sonraki bölümde gösterileceği üzere Mecnûn’un Leylâ’yı reddetmesi ve mezarına kapanarak can vermesi ile kendi anlamını bulmuştur.

6.6.2.4. Tanrısal zamanın imkânsızlığı

“Ne güneşin sığağından kork artık

Ne de azgın kışın hışmından”

(William Shakespeare 2009:Cymbeline:84)

“İçtikleri şu’le-i cihân-sûz

Giydikleri âfitâb-ı temmûz”

(Şeyh Gâlib, Hüsn ü Aşk)

Mecnûn’un ulaşmak istediği nokta, zamandışı olan tanrısal zamandır. Ancak öykü, Mecnûn’un zamandışılığa ulaşamayacağını anlaması ile sonlanmıştır. Fuzûlî’nin metninde Mecnûn’un farkına vardığı bu gerçek, bir çelişki sayesinde açığa çıkabilmiştir. Aşağıda da gösterileceği üzere Mecnûn’un Leylâ’yı reddetmesine

⁴⁸³ İbn Selâm’ın ölümünü öğrenip üzülen Mecnûn’un bu konuda okuduğu gazel, sıkça karşılaşılan aşk için ölme ve kendini feda ederek varlık kazanma düşüncesine dair dikkate değer bir örnektir. Aşk kavramının ceza, sorumlu olma ve varlık problemlerine dair metafizik bir çözüm denemesi olduğu düşünüldüğünde, ölmeden önce ölerek zamanın ötesine geçmeye çalışan bir insanın çabası açıkça anlaşılabilir.

“Fânî ol ‘aşk içre kim beñzer fenâsı ‘âşıkun

Feyz-i câvid ile Hızr’un çeşme-i hayvânına

‘Aşk derdinün devâsı terk-i cân itmekdedür

Terk-i cân dirler bu derdün mu ‘teber dermânına (Fuzûlî 1955:B.2479-2480)”

rağmen onun mezarına kapanarak can vermesi, okurun “neden?” sorusunu sormasına yol açmaktadır. Çünkü arzulanen ile uygulamaya geçirilen eylem arasında bir çelişki vardır. Çelişki sayesinde üretilen anlamın oluşumunu anlamak için ise kozmik zamanla yüzleşmeden hemen sonraki olaylara dikkat etmek gereklidir.

Mecnûn’un kozmik zamanı aştığı gök cisimlerinin konu edildiği anlatıdan sonra olanları şöyle özetlemek mümkündür: Karanlık gecede edilen duanın sabahında Zeyd, Leylâ’dan haber getirir. Mecnûn bu haber ile mutlu olur ve İbn Selâm’ı da bir “âh” ile ortadan kaldıracak kadar kavuşmayı arzuladığını belirtir. Bu bölümün hemen ardından İbn Selâm aniden hastalanır ve ölür. Leylâ onun ölümünü bahane ederek Mecnûn’a üzülür. Bu olaylar anlatılırken Mecnûn’un gök cisimlerine hitap ettiği bölüme paralel şekilde Leylâ için de bir gece ve dua bölümü aktarılır. Dua sonrasında Leylâ’nın göç kervanı yola çıkınca devesi kafilenden ayrılıp, Mecnûn’un olduğu yere gider. Mecnûn burada Leylâ’yı tanımaz. Tanıdıktan sonra da Leylâ’nın kavuşma isteğini reddeder. Eve dönen Leylâ üzüntü içinde kalır, hastalanır ve ölür. Haberi alan Mecnûn da feryatlar içinde mezara koşarak, sevgilisinin kabrine kapanıp can verir.

Gök cisimleri bölümünde yapılan dua sonrasında karakter tam bir soyutlanma yaşamamıştır. Mecnûn, Leylâ’ya yolladığı haberde “kavuşmak için İbn Selâm engelse onu da ortadan kaldırayım” diyerek, her ne kadar kendini ve aklını kaybetmiş olsa da maddi bir engelin hâlâ canını sıkabildiğini göstermektedir. Ancak Mecnûn’un Leylâ’dan haber gelmeden hemen önce yapılan yakarıшта kavuşmaktan ziyade “özdeşleşme” arzusunu vurgulaması, onun ileride yapacaklarına dair dikkate değer bir ipucu sunmaktadır.

“Raḥm eyle kıl devā-yı derdüm
Bî-dād yiline virme gerdüm
Ya’nî ki yetür kemāle zevküm
Günden güne kıl ziyāde şevküm
Şal çeşmüme **la’linüñ hayālin**
Vir ṭab’uma ḥüsninüñ kemālin
Dā’im anı mende zāhir eyle
Luṭf it iki şüreti bir eyle

...

Zevk-i elemi olursa nā-yāb
Mecrūḥ tenümde olmasun tāb (Fuzûlî 1955:2315-2322)”

Mecnûn, Leylâ ile fiziksel olarak yan yana gelmeyi değil⁴⁸⁴, kendi varlığının tamamen Leylâ hâline gelmesini istemektedir. Gerçekleşme imkânı olmayan bu durum, doğal olarak bir hayal kırıklığı yaratacak ve insana acı verecektir. Mecnûn, bu acıyı da talep etmekte ve azalması veya ortadan kalkması durumunda ise yok olmak istemektedir.

Bu bakış açısından hareket edildiğinde Mecnûn'un Leylâ'ya "kavuşamaması" ve onu "reddetmesi" bir zorunluktur. Çünkü Mecnûn, Leylâ ile bütünlüğe ulaşacağını düşünmekteyken onun kamu zamanı ile içsel zaman arasında kalmış bir karakter olduğunu fark etmiştir (bknz. Kamu Zamanının Bedenleşmeleri Üzerinden Katedilen Yaşam Zamanı). Mecnûn, asıl amacına ulaşmak için dünya zamanı içinde sıkışan Leylâ'yı reddetmek zorundadır. Leylâ'nın kendisine değil, kavramlaştırdığı hâline ihtiyacı vardır.

Ayrıca sonsuzluğun bedenleşmesi olarak gördüğü Leylâ'yı reddettikten sonra mezarına kapanıp ölmesi de bir mecburiyettir. Böylece sonsuzluğun ve tanrısal zamana ulaşmanın imkânsızlığı deneyimlenebilecek ve öyküde mesele edilen zamansal paradoks, kahramanın yaşamı ile yeniden yorumlanmış olacaktır.⁴⁸⁵ Meisele göre:

“Değilleme⁴⁸⁶ onu serbest bırakanları ısırması olası tehlikeli bir hayvandır ve hem geriye ve hem ileriye, köken ya da hedef olarak oynatılan nihai ürün hiçliktir. **Hiçlik, değillemeden, enerjisini ve kaosla ikame edilebilirliğini alır** (Meisel 2019:63).”

“Cânum gideli besî zamândur
Cismümdeki şimdi özge cândur
Sensen hâlâ tenümde cânum
Gözde nûrum cigerde qarârüm
Menden beri eyledüñ meni sen
Arza kime eyleyem seni men

⁴⁸⁴ Leylâ'nın dudağının kendisini değil, hayâlini istemiştir.

⁴⁸⁵ Bu konuda çelişkili durumu gören ve farklı bir yol izleyen Mollâ Câmi'dir. Câmi, Mecnûn'un özdeşlemeyi tam olarak gerçekleştirebilmesi için Leylâ ile kavuşamadan ölmesi gerektiğinin farkındadır. Bu nedenle önce Mecnûn'un ölümünü, daha sonra bu acıya dayanamayan Leylâ'nın ölümünü anlatmıştır. Böylece Câmi'nin metninde zaman bir paradoks olarak kalmamış ve özdeşleşme nihayetine ermiştir (Bknz. Zaman Üzerine Bir Anlatı Olarak Câmi'nin *Leylî vü Mecnûn*'u).

⁴⁸⁶ Şiirlerdeki değillemeler hiçliği çözüm olarak sunarlar. Böylece kaosa ve ilksel olana geri dönmenin yolu açılır. Yani, hiçliğe ulaşmaya çalışan kahraman aslında düzeni yok ederek kaosa neden olur. Fakat burada bir sorun vardır: Kaos ölümün ta kendisidir. Bu paradoksun sık sık vurgulanması altında şu ideolojik mesajı da barındırır: Düzeni bozarsan, ruhen kurtulabilirsin ama bedenlen ölümün kaçınılmazdır. Düzeni bozanın cezası budur. Kahramanlar için her ne kadar hiçliğe ulaşıp ebedi ölümsüzlüğü kazanır mesajı verilse de metinlerde sık sık bu makamın herkesin harcı olmadığı (Örneğin, İbn Selam'ı Fuzuli'nin eleştirmesi) bu nedenle de insanların buna cüret etmemesi gerektiği anlatılmıştır.

Mende olan âşikâr sensen
Men h d yo hem ol ki sen varsen
D 'im sa na mended r tecell 
Men  ayrdan olmu em tesell 
Gen men men isen nesen sen ey y r
V'er sen sen isen neyem men-i z r (Fuz l  1955:B.2700-2705)”

Mecn n, Leyl 'yı reddederek bir de illemeye yapmış, mezarına kapand  ındaysa ya ad  ı kaosu hiçlikle ik me etmiştir. Fakat Mecn n, burada Leyl 'yı değil kendisini de illemektedir. Kendi isteğine kar   gelerek ve kendi varlığını yok sayarak Leyl 'nın onun benliğini tamamen dolduraca  ını ve böylece hem kendisi hem de Leyl  olarak bir bedende bulunabilece  ini düşünmektedir. Bu nedenle reddetme eylemi Mecn n'un ama lad  ı şey için bir zorunluluktur. Mecn n'un arzu ettiği  zde le meyi gerçekleştirebilmesi için ise yabancılaşmaya ve içsel zamanda kalmaya ihtiya ı vardır. D  sal olan her şeyi reddetmelidir. Yukarıdaki dua da bu gerekliliğin sonucu olarak yapılmıştır.

Yabancılaşma, insanın sosyal çevreyle ba ının kopması ile oluşur ancak, tamamen iyileşme umudu imkansızla  ında metafizik ve psikolojik açıdan bir kopuş gerçekleşir. İnsanın bu tür yabancıla madan kaçabilmesi için zamanın akışını durdurması gereklidir. (Khairallah 1980:76). Mecn n da zaman dışına çıkmayı arzulayarak zamanı etkisiz kılmaya yani, durdurmaya çalışmıştır. Sonsuz zamana da bütünlük ve özdeşlik ile varabilece  ini düşünmektedir.⁴⁸⁷ Levinas'ın da vurgulad  ı üzere:

“Platon'un *  len*'inde Aristophanes, aşkın tek bir varl  ın iki parçasını birle tird  i yolundaki mitosu, serüveni kişinin kendine d n    biçiminde yorumlar. Haz bu yorumu doğrular. İçkinlik ve a kınl  ın sınırında yer alan bir olayın anla ılmazl  ını ortaya çıkarır (Levinas'dan aktaran Blondel 2022:165).”

Yukarıda aktarılan duanın ardından gerçekleştiği d   n ld   nde, “Mecn n'un Leyl 'yı istememesi” bu bağlamda daha fazla önem ve anlam kazanmaktadır. Nitekim gerçekleştirilen eylemin meydana getird  i çelişkili durum,   k n n son bölümünde zamansal paradoksu zirve noktasına ula tırmı tır. Çünkü mezara kapanarak  len Mecn n, daha öncesinde uzun açıklamalar ile reddetme eylemini bir nedene ba lamı , anlatıcı ve Leyl  ise Mecn n'un yaptıklarını onaylayarak

⁴⁸⁷ Arap geleneği ve D v n'daki temayül aşkın hayatın kendisi olduğu fikrinde birleşmektedir. Sevgiliden uzak kalmak ise insanın kendi ruhundan uzak kalması ile bir tutulmuştur (Khairallah 1980:73). İ lam sonrasında ise burada aşk ve hayat ikili i, yerini aşk ve tanrı ikili ine bırakacaktır.

övmüşlerdir. Ancak tüm bunlara rağmen Mecnûn, öykünün sonunda tüm söylediklerinin aksi yönde davranmıştır. Bu bağlamda Leylâ'nın zamanın bedenleşmiş bir biçimi olmasının iki amaca hizmet ettiği ortaya çıkmaktadır: 1) Zamansallığı reddetme 2) Zamansızlığın imkânsızlığını gösterme.

Mecnûn'un yaptıkları ile Leylâ'nın zamansal deneyimi de son bölümde bu nedenle karşı karşıya getirilmiştir. Bu anlatı hamlesi, Leylâ'nın çaresizliğinin karşısına Mecnûn'un eylemsizliğinin yerleştirildiği anlamına gelmektedir. Böylece iki karakterin son buluşmalarındaki ifadeleri ve buluşma öncesinde Leylâ'nın kendi başına gece vakti yaptığı dua, onun hâlâ kamu zamanı ile içsel zaman arasında kaldığını vurgulamaya; Mecnûn'un bu zamanların dışına çıktığı göstermeye olanak tanımıştır.

Leylâ, Mecnûn'un aksine hâlâ zaman içindedir. Leylâ'nın zaman içinde olması hem anlatıdaki zamansal eksenin korumakta hem de diğer karakterin zamansızlık tecrübesinin sınırlarını çizme olanağı sunmaktadır. Leylâ'nın bir gece kendi başına kaldığında şem ve geceye hitapla kendi duygularını açığa vurması ve gece vakti akrep burcunun hüküm sürdüğü bir zamanda, tüm çıkmazlarını tekrar kendi ağzından dile getirmesi de bu nedenle anlatılmıştır. Okura Mecnûn'un zamansal deneyimine paralel başka bir zamansal deneyim sunulmuştur.

“Olmış bu gice tamâm-ı kevkeb
Âzârum için felekde ‘akreb
Şubh âyînesini reng dutmuş
Feyz-i şehri felek unutmuş
Ey şubh senün ne oldı hâlûñ
Dem urmağa kalmadı mecâlûñ
...
Ol eyle ben beyle neyleyem vâ
Bilmen men-i ‘âcîze nedür rây
Yâ rab mütehayyirem men-i zâr
Mihnetlere dolmuşem giriftâr (Fuzûlî 1955:B.2506-2527)”

Bir sonraki bölümde ise Leylâ'nın devesi kafileden ayrı düşüp onu Mecnûn'a götürdüğünde birbirlerini tanımayacaklardır. Mecnûn, zayıflıktan ve bitkinlikten güneşin altında kavrulmuş bir hâldedir. Leylâ'nın onu tanımaması beklenebilir bir durumdur. Fakat Mecnûn da Leylâ'yı tanımamış ve kim olduğunu anladıktan sonra da Leylâ'yı istediği zamanları çocukluk dönemi olarak anlatmıştır.

“Bir zerreye kim vücûd yoğdur

Āyīneden ana ūd yoḥdur
Ol gün ki gözümde var idi n r
Gözden y z ni ya urdun ey ḥ r
Ḥ l  ki nez ren oldu m   il
Durmak ne içün mana mu   il

...

Evvel bu i i idende b ny d
Men t fl idüm   zam ne  st d
 tmi di sana meni mu ayyed
G y  o udurd  ders-i ebced
Ḥ l  k lubem kem l h   l
Ebced sebak n o ur m  k mil
  n yetdi kem le ser-hat-i ‘a  
Ser-hat görüp ancak eylerem me   (Fuz l  1955:B.2708-2711)”

Mecn n’un zaman içinde gelişim göstermesi, zamanın  stat olarak tanımlanması, anlatının sonunda artık Leyl ’nın bir anlamının kalmadığını ve tüm  y n n ontolojik bir problem üzerinden hareket edilerek kahramanın kendisini bulması için olu turuldu unu göstermektedir.

Zamanın imgesel  e itlemeleri, Mecn n’un gelişimini tamamlaması için birer vasıta olarak kullan lm  tır. Zamansızlı a ulaşmak için zaman içinden geçen bir karakter, nihayet zamand   bir dünyaya, Leyl  ve Mecn n’un birbirinden farkının olmadığı bir alana ula m  tır ve artık gidecek başka bir yer de bulunmamaktadır. Böyle bir durumda yalnızca durmak gereklidir.

“ h u fery dun Fuz l  incid pd r ‘ lemi

Ger bel -y  ‘a   ile ḥo  isen  avg  nedür (Fuz l  1955:B. 2661)”

Tek bir kişiye takılı kalmak ve ona tutulmak, hayalgücünün arzuya üstün gelmesi anlamına gelir. Bu durumda gerçek askıya alınır ve unutulur.    k onu istemekten ziyade d  lemekle yetinir. Bu tavır da a  k  belirgin, ayırt edilebilir nitelikler ve kusurlarla düşünmek yerine tan ms z erdemler, dolayısıyla kavram haline getirebilmeye imk n tan r. Nesnel nedenler yok olur ve açıklanamaz olana, bilinmezci  e başvurulur (Blondel 2022:35). Mecn n, Leyl ’y  bu şekilde kavramla tırm   ve Leyl  kavramının arkasındakine ulaşmayı denemi  tir.⁴⁸⁸

Ayrıca Mecn n, diğer Leyl  ve Mecn n mesnevilerinde hiçbir zaman bu derece kendisini kaybetmemi  tir.   lg nca hareketler yaptığı vurgulanm  , ancak Leyl ’y 

⁴⁸⁸ “Sevmek, arzulamak kafada kurmaktır:  eyleri olduğu gibi görseydik hiçbir şeyi sevemezdik belki de (Blondel 2022:35).”

tanımayacak ve reddedecek düzeye asla ulaşmamıştır.⁴⁸⁹ Mecnûn'un Leylâ'yı tanınaması üzerine Leylâ'ya yaptığı açıklamada söylediği gazel de onun durumunun özeti mahiyetindedir.

“Eyle ser-mestem ki idrāk itmezem dünyā nedür
Men kimem sākī olan kimdür mey-i saḥbā nedür
Gerçi cānāndan dil-i şeydā için kām isterem
Şorsa cānān bilmezem kām-ı dil-i şeydā nedür (Fuzûlî 1955:B.2657-2658)”

Mecnûn'un kendini tanıyamayacak hâlde olması, duyuşsal belleğinin ortadan kalktığını göstermektedir. Yeni Platoncu bellek anlayışına göre de belleğin ikinci dereceden bir önemi vardır:

“İnsan **anımsama yoluyla zamandan sıyrılıp** sonsuzca olanların seyrine ulaştığında, insanın düşünüşünün işareti olan **bellek kaybolmak** durumundadır (Abensour 2022:36).”

Bu durum, Fuzûlî'de tüm zamansallığın anlatı sonunda tamamen ortadan kaldırılmaya çalışıldığını anlamak adına dikkate değer bir noktadır. Çünkü zaman, algı ve bellek ayrılmaz bir şekilde beraberce yapılanmaktadır.

Sonuç olarak Mecnûn, Leylâ'nın kabrini kucaklayıp ölümünü dilediği zaman, öze ulaşamayacağını ve ölümü yüceltmekten başka bir çaresi kalmadığını anlamıştır. Öykünün sonunda yaratılan çelişki, dünyada zamanın dışına çıkınca da asla onun üstesinden gelinemeyeceğini; tamlığa ulaşamayacağını işaret etmektedir. Ayrıca tüm bu olayları kendi ölümünden kaçamayacağını fark eden insanın bunu endişe içinde kendisinden saklama çabası olarak da değerlendirmek gereklidir. Mecnûn'un Leylâ'nın ölümüne üzülmesi bu bilinçlenme ile ilişkilidir. Çünkü içe dönüş ile dünyada zamandışı olmak mümkünse, Leylâ'nın ölüm haberinin Mecnûn'u üzmemesi gerekirdi.

Metnin sonundaki hüzn, acı ve çelişkiler Leylâ'nın, Mecnûn'un endişesinin dışsal olarak vücut bulmuş hâli, onun zamana bağlı yönü olduğunu daha açık olarak ortaya çıkarmaktadır. Çünkü endişe, içsel ve zamansaldır:

⁴⁸⁹ Câmî'nin metni dışında. Aradaki farklar için bkz. Ölüme Dair Düşünceler.

“Endişe, Dasein’ın⁴⁹⁰ kendi mezarına (kendi kaybını kendinden sakladığı bir yer) yaklaşma biçimini temsil eder... Korkudan ve sıkıntıdan farklı olarak endişede dünya, hiçbirlik olarak belirir (Adkins 2020:77).”

Leylâ, dünyada olmayı ve dünya zamanına bağlı kalmayı temsil ettiği için onunla birliğe ulaşmak, hiçbirliğe kavuşmak anlamına gelecektir. Bu nedenle Mecnûn, Leylâ olmadan varmak istediği yere varamazdı. Çünkü kendi sonluluğunu ancak böyle bir metafor ile anlamlandırabilirdi. Nitekim Mecnûn, Leylâ’yı reddettikten sonra tam olarak kendisini bulduğunu anlatmış, fakat burada gelenek yine Mecnûn’u Leylâ’nın kabrinde can vermeye götürmüştür. Böylece kendi endişesinin ölümünün, onun da ölümü anlamına geldiği anlatılarak temel bir açmaz gösterilmiştir. Yaşama dair umut verilmemiş, üretici bir çözüm önerilmemiş ve bir umut varsa bu umudun öteki dünyada olabileceği belirtilmiştir.

Mecnûn’un melankolik tavrı, duygusal yatırımlarını yaptığı Leylâ ile bir olmasına neden olmaktadır. Bu nedenle sevgilisine yaptığı duygusal yatırımlarını geri çekemeyip, hiçbirliğe yönelmektedir. Yaşamın şenliği ve gücünü yok sayan böyle bir yaklaşım, ölümün üstünü örtmekten başka bir şey yapamaz. Bu bağlamda Mecnûn’un Leylâ ile yek-vücut olması ancak onun kendi kabrinin üzerini, yani kendi maddi ölümünün üzerini örtmesinin bir sembolü olabilir. Öykü de böyle bir sona sahiptir. Ölümü soyut bir model hâline getirir, bedensel deneyimi inkâr eder.

Ayrıca Galenci tıp metinlerinin Arapçaya yapılan en eski tercümelerinden itibaren melankolinin temelinde ölüm korkusunun olduğu vurgulanmış, korku, kaygı, üzüntü, insanlardan kaçma ve umutsuzluk gibi belirtilerin temelinde yatanın da bu korku olduğu ve kara safranın çoğalmasının bunları meydana getirdiği belirtilmiştir (Dols 1992:27). Brent Adkins’in Heidegger’in Dasein’ine getirdiği itiraz bu bağlamda Mecnûn’un melankolisine de getirilebilir:

“Dasein’in varlığını kuran kendi ölümü, kendi nâmevcudiyeti, öz eksikliğidir ve onu ömrü billah tamama erdirilemeyecek bir meşguliyet sayesinde geleceğe

⁴⁹⁰ Dasein, kendi varlığının bilincinde olan varlık demektir (Birand 1964:105). Varolan olarak Dasein, varlığı kendisine mesele eder (Heidegger, 2020, s.77-78). Bu durum doğal olarak ölümlü olmanın da bilincinde olmak anlamına gelmektedir.

Dasein gibi modern dönem sonrası kavramları klasik dönem metinlerinde kullanırken dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır. Fuzûlî’nin dâhil olduğu bilgi sisteminde öz, varoluştan önce gelir. Modern döneme ait teorilerde ise varoluş, özden önce gelir. İki dünya arasındaki bu ayrılık oldukça önemlidir. Ancak Fuzûlî’nin metninde özün varoluştan önce geldiği kabul edilmesine rağmen, “mesele edilen” varolma sorunsalı çözülmemiş, karakterin ve anlatıcının çatışmasından doğan yorum alanı metni güncel teorilerle yeniden okumaya imkân vermiştir.

doğru itekler. Dasein, ontolojik bakımdan, bu eksiklik, katiyen hayata geçirilemeyecek bu olanak etrafından yapılanmıştır. **Kendi kabrinin gözcüsüdür** Dasein; Heidegger'in 'Metafizik Nedir?' de söylediği gibi, **hiçliğin vekilidir**. Heidegger'in temel ontolojisinde, bir eksikliğe yaslanan ve bu eksikliği tam da Dasein'in varoluşuna dahil eden bir arzu ile karşılaşırız. Üstesinden hiçbir suretle gelinemeyecek, duygusal yatırımların katiyen geri çekilemeyeceği bir eksiklik bu. **Melankolidir** bu (Adkins 2020:112)."

Öyküde iletmek istenen ana fikri ise şöyle özetlemek mümkündür: Bu işin sonu kötü. Burada mutluluk ve var olmak imkânsız. Tek çıkış yolu: Tamamen ortadan kalkmak, hiç var olmamak⁴⁹¹. Ancak her şeye rağmen inanca sahipsen bir şansın var, yoksa toprak olup gideceksin ve asla bir daha var olamayacaksın, hep eksik kalacaksın.

Ölümü, acıyı ve yenilgiyi tecrübe eden insan, deneyimin uç noktalarına temas etmiş demektir. Bu durumlar kuşatıcı olmaktan çok, insanı üzerine çöken ve varlık anlayışını sınırlandıran birer limitleme işlemi yaparlar. İnsanın içine düştüğü durumlar, onun dünya üzerine edindiği bilincinden taşar ve sürekli kendi önüne düşer. Burada bir çıkmaz var gibidir (Mounier 2019:125).

Mecnûn da öykünün girişinde haykırırken aslında bu durumu ifade etmiştir. Dünyaya gelmesiyle birlikte kendisini içinde bulunduğu vaziyet, sürekli olarak bilincinin önüne gelir ve tasarılarının da önüne geçer. Bir anlamda, kaza meselesinin ikircikli durumu burada açığa çıkar ve insanın içine düştüğü durumu özetlenmiş olur. Ancak özgür seçim hakkı, insana varolma şansını da vermesi nedeniyle kaçınılmazdır. Mecnûn her ne kadar keşke gelmeseydim diyerek isyan etse de seçimler yaparak varoluşun dar yoluna girer ve böylece özgürlük-zorunluluk (kaza-ihtiyar-kader), mümkün-gerçek, zaman içinde olmak-ölümsüzlük, aşkınlık-içkinlik gibi zıtlıkların bir arada olduğu ve her şeyin aynılaştığı bir noktaya varır.

Bu sınır durumların içinde yapılan eylemler ve seçimler gerçekten varolabilmenin koşulu ise eğer, "Mecnûn gerçekten var olabilmiş midir?" sorusu da bu bağlamda bir anlam kazanabilir. O hâlde, Mecnûn'un seçimleri sorumluluktan kaçmasına neden olacağı için, gerçekten var olmayı becermiş diyebilir miyiz?⁴⁹² Bu açıdan

⁴⁹¹ Mecnûn, babasına onu dünyaya getirdiği için sitemde bulunmuştur (bknz.xxxxxx).

⁴⁹² "Tüm dışsal bağıntılar, Dasein'in kendisiyle kurduğu içsel bağıntının bir işlevidir. Dasein'in kendi sonluluğu kapsamında kendisiyle kurduğu bireyselleştirilmiş ilişkisi, yalnızca Dasein'a mahsus bir deneyim biçimi sunar. Bu bireyselleştirilmiş ilişki, aşkınsal bir melankoli olarak anlaşılabilir. Dasein kendisiyle kayıp üzerinden ilişkilendirir. Bu kayıp nesne terk edilmez: dolayısıyla da bu nesneyi bünyesinde taşıyan bir mezar dikilir. Bundan böyle deneyim, kayıp nesne sanki kayıp değilmiş gibi

baktığımızda onun var olma savaşının yüceltilmesi, yalnızca dönemin ideolojik ve epistemolojik anlayışını olumlama ve desteklemenin bir sonucu olarak okunabilir.

Bununla birlikte bir başka okumaya göre Mecnûn'un anlatı sonunda ölmesi ve mutsuzluk içinde hiçliğe karışması aslında bu çeşit çileci bir yaşamı yaşayanlara ve arzulayanlara da bir uyarıdır. Çünkü toplumla ve genel geçer olan kurallarla uzlaşmayanın sonu “yok olmaktır”, uyarısı da açıkça görülebilmektedir.

Böyle bir okuma, İbn Cevzî (ö.1201) tarafından yapılmıştır. Sûfilere yönelik sert eleştirileri ile de bilinen (Yavuz ve Avcı 1999:543-49) Cevzî, aşkı kaçınılması gereken bir aşırılık olarak görmüş, sert şekilde itiraz etmiş, Leylâ ve Mecnûn hikayesinin kötü sonunu buna örnek olarak göstermiştir (Dols 1992:318-319).

Metnin temel ontolojik sorunları bu iki aşırı uç arasındaki gelgitler ile her iki okumaya da açık şekilde düzenlenmiştir. Yalnızca bir tanesini öne çıkartmak, yazarın niyetini okumaya girer. Bununla birlikte Fuzûlî'nin metninde farklı bir okuma daha yapılmıştır. Anlatıcının bölüm sonunda yaptığı yorumlar, metinde mesele edilen sorunsala son kez bir bakış atılmasına ve okurun öykü boyunca karşılaştığı konuları bir kez daha zihninde toplu olarak ele almasına olanak tanımaktadır. Anlatıcının son yorumu ile karakterin yaptıkları birbirine tamamen ters düşen eylemler olduğu için okura buradaki açıklıkta bir anlam üretme şansı verilmiştir.

Öykünün hâtimesinde yer alan ve ideolojik farklar açısından “*Sorunu Derinleştiren Çözüm: Üreterek Var Olmak*” bölümünde değerlendirilen bu yorum, Fuzûlî'nin metnini diğer Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinden ayıran en önemli farklardan birisidir ve metnin zamansal görüşü ile de yakından ilgilidir.

6.6.2.5. Mecnûn'un zamansızlığına karşı anlatıcının deneyimlediği zaman⁴⁹³

Fuzûlî'nin metninde anlatıcı, Mecnûn'un ölümünün ardından açılan son “tamâmî-i sühan” bölümünde tekrar sâkîye hitap ile zamanın acımasız yönünün bir göstergesi olarak temsil edilen feleğe şikâyetlerde bulunup ondan cevap almaktadır. Tüm anlatının zamansal paradoksu burada son kez tekrarlanmış ve dile getirilmiştir.

örgütlenir. Heidegger açısından bu, inotantik bir varoluştur. Endişe, Dasein'a onun varlığının özü olarak onda kanıksanmış bir biçimde kendini açar (Adkins 2020:86).”

⁴⁹³ Paul Ricoeur'e göre sanki anlatıcının tanıklık ettiği bir geçmişin anlatıldığı düşüncesi, kurmacanın tarihe yaklaşmasına izin verir. Bu da anlatıcının sesini yarı-tarihsel yapar ve anlatıcının okura, olabilecek olanları (gerçek bir dünyada asla olamayacak olsa bile) sunduğunu iddia etmesini kolaylaştırır (Ricoeur 2016c:319-322).

Metnin sonunda, dönüşüyle zamanı meydana getiren feleğe⁴⁹⁴ yapılan şikâyetler de Fuzûlî'nin anlatısının zaman üzerine bir anlatı⁴⁹⁵ olduğunu işaret eden önemli bir gösterge olarak değerlendirilmelidir.

“Hoş gaflet ile geçürdüm eyyâm
Bilmen ki n’olur işüm ser-encâm
Ser-māye-i ‘ömr gitdi elden
Sûd itmedüm itdügüm ‘amelden
Feryād ki bu cevrden gerdün
Ahvalümi eyledi diğer-gün
Dün dīde-i ter kılp güherbār
Gerdüna didüm ki ey cefākār
Hergiz revişünden olmadum şād
Dām-ı ğam u miḥnetünden āzād

...
Mecnûn eger olsa idi cāhil
Olmazdun ‘itā’ atinde kāhil

...
Faẓl ehline mā’il olduğundan
İdrāk ile kāmīl olduğundan
Dā’im ğam elinde zār idüpsen
Āşüfte-i rûzgār idüpsen

...
Gerdün işidüp menüm ‘itābum
Virdi bu edā ile cevābum
K’ey şüret-i ḥālden ḥabersüz
Her ḥikmete ‘ayb iden hünersüz
Men emre muvāfık eylerem devr
Ḥikmetde vefādur itdügüm cev
Ammā sen iden ‘amel ḥatādur
Kim pīr-i tarīkatün hevādur

...
Mecnûn didiğün vücūd-ı kāmīl
Her dānişe menden oldu kâbil
Divāne ana sen eyledün ad
Senden ana yetdi zūlm ü bīdād

⁴⁹⁴ “Kurmacanın yaptığı katkı, dünyanın zamanı ile yaşanmış zaman arasındaki uyumsuzluğu gidermek amacıyla önerdiği çözümlerde değil, tarihsel zamanın evrenin büyük kronolojisine gömülü durumda bulunuşu nedeniyle gizlediği fenomenolojik zamanın doğrusal olmayan özelliklerini keşfetmesinde yatar (Ricoeur 2016c:220).”

Fuzûlî'nin metnini böyle bir şikâyetle bitirmesi, Nizâmî'deki düalist çatışmanın dışında tamamlaması ve feleğin ona verdiği cevap, doğrusal değil, döngüsel ve sürekli farklılaşan, çeşitlenen bir zamansal durumu kabul ettiğini göstermektedir. Söz konusu zamansal kabulün temeli ise Platon'un *Timaeus* metnine dayanmaktadır. Platon, “kozmetik zamanın mahiyetini gök kürelerin gün, ay ve yılları meydana getiren seyri (Kutluer 2013:111)” şeklinde tanımlamaktadır. Bu zaman anlayışı Râzî'de mutlak zaman (dehr, ebed, sermed) ve sınırlı zaman kavramlarında ifadesini bulurken, İbn Arabî'de de mutlak zamanı anlatan dehr kelimesi tanrının sıfatlarından kabul ederek yer almıştır. Meşşâî geleneğe mensup filozoflar ise zamanın gerçekliğini ve kesintisizliğini reddeden bu yorumu eleştirmişlerdir (s.111-114).

⁴⁹⁵ “İç zaman ile kronolojik zaman arasındaki çatışmaların anıtsal zamana taşınması, zaman hakkındaki bir anlatının önemli bir göstergesidir (Ricoeur 2016c:212).”

Leylî didigün meh-i tamāmı
Men perdede şahladum girāmı
Rüsvā-yı ḥalāyık eyledün sen
Min ta‘neye lāyık eyledün sen (Fuzûlî 1995:B.3035-3061)”

Yukarıdaki ifadeler anlatı boyunca karakterle sık sık bütünleşen anlatıcının da aynı sorunla mücadele ettiğini göstermektedir. Kozmik zaman olan feleğe karşı yapılan suçlama ve onun verdiği cevap, ortaya çıkan paradoksa işaret etmektedir. Buradan da kötüye üzülmene ve iyiye sevinmene bir anlam ifade etmediği anlaşılmaktadır. Bir şair olarak Fuzûlî’nin kendi adına çözümü ise söz söylemektir.

“Aldanma eger sipihr-i lâ’ib
Ta‘n ile sana dediye kâzib
Eş‘ara abes diyüp uşanma
Ser-māye-i nazmı sehl şanma
Sözdür güher-i ḥizāne-i dil
İzhār ü şifāt ü zāta kâbil
Cân sözdür eger bilürse insān
Sözdür diyerler ki özgedür cān
Billāh bu yaman mıdur ki hālā
Emvāta söz ile virdün ihyā
Mecnûn ile Leylî’ni kılup yād
Ervāhlarını eyledün şād (Fuzûlî 1955:B.3070-3075)”

Beyitlerde özellikle gönül hazinesinin bir cevheri kabul edilerek tanrının sıfatlarını ve zâtını açığa çıkarmaya muktedir olan sözün önemi belirtilmiştir. Böylece söz, zamanın acımasızlığı ve yarattığı paradokslara karşı önerilen bir ilaç olarak görülmüştür. Mecnûn’un yaşadığı çıkmazları çözüme kavuşturmak adına kendini bulmak için yok olmaya gitmesine karşı, bu kez anlatıcı kendisi için başka bir yol önermiştir. Bu bağlamda karamsar ve hüznü dolu bir üsluba sahip Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’unda anlatıcının bu yorumlarında görülen iyimserlik ile hayatın paradokslarına çözüm önerileri bulma çabası, ironik bir etki meydana getirmektedir.

Çünkü “öykü içinde” tüm sözleri elem ve dünyadan şikâyet olan ve sâkîye hitaplarda devamlı olarak zamandan şikâyet eden bir anlatıcının yarattığı olumsuz hava, âşıkların kavuşamayıp öldükleri bir hikâyede can sıkıcı bir duruma neden olur. Ne var ki tüm anlatıda devam eden bu çözülemez durumlara ve kötümser anlatıya rağmen yine anlatıcı “öykünün bitişinde” iyimser bir çözüm önerisi sunmuştur. Böylece Fuzûlî’nin anlatısında diğer metinlerden farklılaşan bir anlam derinliği meydana gelmiştir.

Bununla birlikte metni sadece metafizik bir öğretilen hareketle üretilmiş gibi değerlendirmek de 8.yüzyılın ortalarından itibaren gelişen ve sürekli farklı anlamlarla zenginleştirilen bir anlatının yeniden üretilebilme gücünü inkâr etmek olacaktır. Bu noktada metne eleştirel bir bakışla yaklaşıldığında tarihsel zaman ve kurmaca zamanın diyalektiğini hesaba katmak bir çıkış yolu sunmaktadır.

Leylâ ve Mecnûn'a ait kısa kısa anlatılar *Kitâbü'l-Agânî*, *Kitâbü'-ş-Şi'r* gibi eserlerde bir tarihsel “gerçeklik” iddiasıyla ele alınırken zaman içinde öykünün kültürel sorunsallarla olan bağı, kurmacanın gerçekliği ile değerlendirilmeye başlanmıştır. Nizâmî'nin metninde bu ilişki oldukça açık şekilde tespit edilebilmektedir. Anlatıyı Arap geleneklerine vurgularla ve elde ettiği tarihsel bilgiyi⁴⁹⁶ bölümlerde işleme yoluyla oluştursa da artık metnin zamansallığı ne gerçekten yaşadığı düşünülen Leylâ ve Mecnûn karakterlerinin zamansal deneyimine ne de onlar hakkında bilgiler elde ettiği tarihi kaynaklardaki tarihsel zamansallığa denk düşmektedir.⁴⁹⁷

Kurmacanın zamanla olan ilişkisi ise anlatının gerçekten bir beşerî zaman özelliği kazanmasına imkân vermektedir. Nizâmî'den sonra gelen yazarlar da yine tarihsel zaman ve kurmaca zaman arasındaki diyalektikten yararlanarak insan zamanının çeşitli veçhelerini gösterme yolu elde etmişlerdir. Ricoeur'ün vurguladığı üzere:

“Tarihsel yönelmişlik ancak temelini anlatısal imgelemde bulan kurmacalaştırmanın kaynaklarını hedefine dahil ettiğinde gerçekleşebilir.

⁴⁹⁶ Nizâmî'den önceki anlatılar birer bağımsız mozaik görüntüsü arz etmektedir. İbn Kuteybe gibi yazarlarda dahi Mecnûn anlatısının özellikleri: Mecnun isminin doğruluğu, Mecnun'un varlığı, deli olup olmaması ve şiirlerinin otantikliği konusunda şüphelerin dile getirilmesi; Kitaptaki diğer şairlerle kıyaslandığında Mecnun anlatısının tek bir temaya odaklanması; diğer bütün şairler arasında delilik ve toplumdan ayrılıp çöle kaçan tek ismin Mecnun olması; Mecnun ve aşkı hakkındaki anlatılarda daha önceden oluşmuş kalıpların tekrar tekrar kullanılmasından ibarettir. Kuteybe, bu kalıplardan bir seçime gitse ve tek bir temaya odaklanarak anlatıyı şekillendirse de Nizâmî'nin oluşturduğu bütünlük söz konusu değildir. Bir diğer önemli husus da Arap geleneğindeki anlatılarda Mecnûn'un kişiliğinin değil, şairliği ve şiirinin ön plana çıkarılmış olmasıdır (Khairallah 1980:51-63).

⁴⁹⁷ Kurmacada gerçek tarihsel olaylardan söz edilmesi, onların gerçekçilik statüsünü arttırmaz. Aksine, tarihsel olayları tarihin temsil etme araçlarından mahrum bırakarak kurmaca içinde bir yere yerleştirir. Kısacası tarihsel gerçekliklere gönderme yapılmaz, alıntılama söz konusu olabilir. Bu nedenle Birinci Dünya Savaşı her romanda ayrı bir durum teşkil eder, farklı şekillerde kurmaca haline gelir (Ricoeur 2016c:216). Bu durumun aynısı geçmiş bir dönemde yaşadığı kabul edilen Mecnûn ve anlatılardaki Necd çölü, Arap yarımadası ve Mecnun hikayesinin kendisi için de geçerlidir. Olay gerçekten olmuş olabilir de olmayabilir de ama tarihsel kaynaklara yapılan başvurular (özellikle Nizami ve Câmî'de) birer gönderme değil, birer alıntı olabilir. Biz bu kaynaklardan yapılan alıntıları tespit ettiğimizde de bunların kurmaca içinde olmasını görmezden gelemeyiz. İmgesel olan temsil edilene üstün gelmiş ve temsil edilmenin araçlarını etkisiz hâle getirmiştir. Aynı olaydan yapılan aynı alıntılar da farklı kurmaca durumlarının oluşmasına ancak böyle bir düzende imkân verebilir. Bu sebeple Fuzûlî de aynı olayları alıntılama da farklı bir biçimde kurmaca hâline getirebilmiştir. Nizami'den sonraki tüm anlatıcılar da bunu denemişlerdir. Başarıp başaramadıklarını değerlendirmek ise ayrı bir sorun teşkil eder.

Oysaki kurmaca anlatının yönelmişliği ancak fiili geçmişi tekrar inşa etme girişimlerinin kendisine sağladığı tarihselleştirmenin kaynaklarını bakışımı bir biçimde üstlenerek eylemin ve maruz kalışın saptanması ve dönüştürülmesi yönündeki etkilerini üretebilir. **Beşerî zaman adı verilen ve aslında anlatılan (öykülenen) zamandan başka bir şey olmayan şey**, kurmaca anlatının tarihselleştirilmesi ve tarihsel anlatının kurmacalaştırılması arasındaki özel alışverişten doğar (Ricoeur 2016c:173).”

Anlatıcıların müdahalesini bir kenara bırakarak metinlerdeki zaman yapılarının ilişkiselliğine dikkat ettiğimizde de böyle bir gerçeklikle karşılaşmaktayız. Fuzûlî’nin çözüm önerisinin doğruluğu veya yanlışlığı, diğer metinlerin çözüm önerisinde bulunup bulunmaması meseleye bu açıdan bakıldığında bir önem arz etmemektedir.⁴⁹⁸ Çözdükleri veya çözemedikleri sorunsallar ile insanın zamansal deneyimlerini, daha çok da aporilerini tekrar tekrar yoruma açmaktadırlar. Kurmaca anlatı ve tarih anlatısı diyalektiğinin üretici çözümü de bu yorumlama potansiyelinin her zaman var olmasına bağlıdır.

Burada kurmacanın gerçek dışı olma hakkı, bir avantaja neden olur. Yaşam zamanının aporilerine daha farklı çözümler önerme imkânı ve onlar hakkında spekülasyon yapma şansı vardır. Tarihsel anlatı belgelere, izlere, nesillerin ardışıklığı kavramına ve takvim zamanına olan bağlılığı nedeniyle bu imkânlardan yoksundur.

Eski anlatılarda ise bu iki özelliğin iç içe geçmişliği de dikkati çekmektedir. Örneğin, peygamberler tarihini konu edinen metinler, belgelere dayanma gibi bir özelliği kullanmaz ancak, takvim zamanının eksen olma özelliğini, nesillerin ardışıklığı kavramını kullanır. Ayrıca anlatıların kurmaca yönlerinin olması da bu tarihlerin, fenomenolojik zamanın aporilerine de çözüm üretmeye çalıştıklarını gösterir. Asırlar boyunca yeniden yorumlanabilmeleri ve bıkmadan, usanmadan tekrar üretilebilmeleri de bu özellikleri nedeni ile mümkün olmaktadır.

Leylâ ve Mecnûn mesnevileri de kendi dönemindeki zaman anlayışının çeşitli veçhelerini “kurmaca”nın sunduğu olanaklar ile gösterebilmiştir. Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’u da bu olanaklardan sonuna kadar yaralanan nadir eserlerdendir.

⁴⁹⁸ Ayrıca negatif teolojiden beslenen bir dünya görüşüne sahip yazarların başka türlü bir çözüm önerisi getirmesini beklemek mümkün değildir. Mounier’in de vurguladığı üzere, “tanım gereği, aşkınlığa ancak yok-bilgi ve bahis içinde, almasıyla olarak değişen bir meydan okumayla yaklaşılabılır (Mounier 2019:97).” Bu bağlamda, negatif teoloji, tanrının veya herhangi bir şeyin aşkınlığını ispatlamak adına kullanabilecekleri tek yoldur. Bunun getirdiği avantaj ve dezavantajları da kabul etmek gereklidir.

7. MEKÂN

7.1. Edebiyat ve Mekân

“İçinde bulunulan” zamandan bahsederken dahi kullanılan metaforlar, insanın dünyayı kavramak için sahip olduğu bilişsel kategorilerden olan mekânın önemini göstermektedir. Buna rağmen mekân, yirminci yüzyılın ortalarına kadar zamanın gölgesinde kalmıştır. Ancak bu yüzyılın ortalarından itibaren uzay-zaman / uzam-zaman ikiliği ile birlikte zamanın ayrılmaz bir eşleniği olarak görülmüştür. 1945’lerden sonra ise mekân çalışmaları hız kazanmıştır. Soyut olana gönderme yapan “mekân” (space) ve somut olanla ilişkili olan “yer” (place) arasındaki ayrım daha fazla dikkat edilmiş ve mekân, mekânsallık gibi konulara 1980’lerden itibaren disiplinlerarası çalışmalarda önem verilmeye başlanmıştır (Çakar 2019:12).

Edebi mekân ise:

“Genel olarak, karakterlerin içinde dolaştıkları, yaşadıkları ve eylemde bulundukları ortam ya da muhit olarak tanımlanabilir. Bu anlamıyla edebi mekân, mekânsal olarak konumlanmış her türlü nesnenin yanı sıra, tabiat manzaralarını, iklim koşullarını, şehirleri, bahçeleri, odaları da içerir (Dervişcemaloğlu 2016:175).”

Edebiyat ve mekân birbirleriyle her zaman ilişki içindedir. Bu bağlamda edebiyat, duyguları, düşünceleri ve deneyimleri kelimeler aracılığıyla ifade ederken aynı zamanda öykünün geçtiği mekânlara sembolik veya alegorik anlamlar yükleyerek metnin anlam boyutunu derinleştirir. Fakat mekân kavramına gösterilen ilginin geç ortaya çıkması anlatı çalışmalarındaki mekân kategorisine ilginin artmasını da geciktirmiştir. Ayrıca bu durumun meydana gelmesinde en önemli etkenlerden birisi zamanın öncelikli olarak kabul edilmesidir. Anlatı bir zaman sanatı olarak düşünüldüğü için mekâna zaman kategorisine kıyasla daha az önem verilmiştir (Dervişcemaloğlu 2016:171).

Mevcut durumun bir diğer nedeni ise 19. yüzyıldan önce kaleme alınan metinlerde mekânın yalnızca bir dekor olarak kullanılması ve araç gibi kabul edilmesidir (Dervişcemaloğlu 2016:171). Söz konusu kabulde de metnin zamana dayalı yapılanmasının, dünyanın yapılanması ile benzerliğe sahip olabilmesine karşın mekân için bu durumun imkân dışı olması etkili olmuştur. Kısacası anlatı zamanı ve dünya zamanının karşı karşıya gelebilmesine benzer bir şey mekân başlığında

olanaksızdır. Çünkü metinsel mekân ve dünya mekânının yapılanması eşdeğer değildir ve bu iki kategori arasında bir karşıtlık kurarak korelasyonlara ulaşamayız (Zoran 1984:310).

Örneğin, fareyi anlatan bir metnin bu şekle göre yazılmış olması onun metinsel mekân ile dünyâ mekânı arasında bir korelasyonuna neden olmaz, tam aksine her iki kategorinin birbirinden ne kadar farklılaştığını (kurmaca-gerçek) daha da belirgin hâle getirir (Zoran 1984:311).

Tüm bunların yanında mekân kategorisinin son dönemlerde önem kazanması; metinlerde uzun süre dekor gibi kullanılması nedeniyle mekânın üretimine dair sorgulamanın zorlaşması; metinsel mekânlarla gerçek mekânlar arasında eşleniklik olmaması gibi durumlar, anlatıbilim çalışmalarında mekâna dair oluşturulan sınıflandırmalarda kesin bir birliğin meydana gelmesini de engellemiştir. Bu nedenle öykülerdeki mekânları incelemek için kullanılan terimler ve kavramlarda belirsizlik söz konusudur. Maurie-Laurie Ryan bu soruna dikkat çekerek metinsel mekânsallığın “en az” dört şekilde incelenebileceğini öne sürmüştür (Ryan 2014:420). Bütün teorileri burada tartışmak yerine Ryan’ın kategorilerini özetlemek anlatı ve mekân incelemelerine dair yeterli veriyi sunacaktır. Ryan’a göre metinlerde,

a) anlatının mekânı

b) metnin mekânsal genişliği

c) metne bağlam ve taşıyıcı olarak hizmet eden mekân

d) metnin mekânsal biçimi ana başlıkları, metinsel mekânsallığı incelemek için elverişli bir teorik zemin sunmakta ve mekân çalışmalarındaki belirsizliği belirli ölçüde gidermektedir.

Anlatının mekânları sahne ve dekor olarak tarif edebileceğimiz mekânlardır. Ne var ki bu mekânları ayıran bir sistematik bulunmamaktadır. Ryan’a göre mevcut literatür dikkate alındığında mekân çerçeveleri; dekor; öykü mekânı; anlatı (ya da öykü) dünyası; anlatı evreni kategorilerini tespit etmek mümkündür. Tüm kategoriler aşağıdaki maddelerdeki gibi özetlenebilir:

a) **Mekân çerçeveleri:** Salon, oda, yatak odası, banyo gibi sınırlar belirten ve sembolik, metaforik anlamları olabilen, hiyerarşi gibi durumları göstermekte kullanılan mekânlardır. Sabit değillerdir ve kaymaya neden olurlar. Karakter bir anda

bir çerçeveden başka bir çerçeveye kayar. Bu da hareketi mümkün kılar (Ryan 2014:422).

b) **Dekor:** Sabittir. Öykünün, karakterin ya da olayın dolaysız çevresi olarak tanımlanır (Ryan 2014:422).

c) **Öykü mekânı:** “Karakterlerin eylemleri ve düşünceleri vasıtasıyla takip edebildiğimiz, olay örgüsü ile ilişkili olan mekânlardır. Bütün mekân çerçevelerini ve buna ek olarak herhangi bir olayın gerçekleşmediği, ancak metinde zikredilmiş olan bütün mekânları kapsar. Bir roman kahramanının gitmeyi düşlediği ama gidemediği yer burada bir olay gerçekleşmese de öykü mekânına dahildir (Dervişcemaloğlu 2014:177).”

d) **Anlatı (ya da öykü) dünyası:** Okurun yaşamındaki bilgilere dayanarak zihninde tamamladığı öykü mekânıdır. Uçağın uçtuğu söylendiğinde gökyüzünden bahsedilmese de okur zihninde burayı uçağın konumlandığı bir mekân olarak tamamlar. Bazı metinlerde ise hem gerçek hem de hayal ürünü olan mekânlara göndermeler yapılabilir. (Acâib’ül-Mahlûkat vb.) Okur, metne ait mekânları gerçek dünyadaki coğrafyanın üstüne yerleştirir. Olayların gerçekleştiği yerler arasında haritasal bir ilişki kurar (Ryan 2014:422).

e) **Anlatı evreni:** Metaforik bir kavramdır. “Metin tarafından gerçek ve fiili olarak sunulur. Zamansal-mekânsal boyutu içeren bu dünya, karakterler tarafından inanç, istek, korku, rüya, fantezi olarak inşa edilmiş bütün dünyaları içerir. Örneğin, Eveline’in sevgilisiyle Güney Amerika’ya gideceği dünya ve duygusal olarak Dublin’i terk edemediği dünya olarak iki dünya karşı karşıya gelebilir (Dervişcemaloğlu 2014:177) (Ryan 2014:422).”

Metnin mekânsal genişliği kavramı, Ryan’ın Seymour Chatman’ın öykü mekânı-söylem mekânı ayrımına eleştiri ile ele alınmıştır. Mekânsal genişlik, metnin maddi olarak okur ile ilişki kurduğu boyutluluğa gönderme yapar (Dervişcemaloğlu 2014:180). Ryan, metinlerdeki mekânların iki boyutlu olması ve gerçek (fiziksel) mekânla ilişkisi olmamasına dikkat çekerek söylem zamanı gibi ele alınamayacağını belirtmiştir. Mekânsal genişleme, sıfır mekânsal boyuttan, sözde tek boyutluluğa (jest ve mimikleri de içeren sözlü anlatılar), iki boyutluluğa (basılı anlatılar, film, resim) ve gerçek üç boyutluluğa kadar uzanır (Ryan 2014:423).

Metne bağlam ve taşıyıcı olarak hizmet eden mekân ifadesi ise anlatıların yalnızca mekânsal nesneler üzerine kaydedilmenin dışında gerçek dünyadaki mekânların içinde de konumlandıklarına ve mekânın ruhunu inşa ettiklerine işaret eder. Bir mitin, efsanenin anlatılması o anda anlatılan mekânın ruhunu oluşturur (Ryan 2014:423). Örneğin meclislerin anlatılması, sebebi teliflerdeki bahçe ve meclis tasvirlerinin kullanılması da yine anlatının gerçek dünyadaki mekânların içinde konumlanmalarına olanak tanır. Yani, hayalî ve uydurma gibi görünen bu klişe anlatıyı daha gerçek kılan bir işlevsel araçtır.

Metnin mekânsal biçimi kavramı ise Joseph Frank'ın (1945) *Spatial Form in Modern Literature* isimli makalesine dayanmaktadır. Makaleye göre metnin “mekânsal biçimi betimleyici olmak zorunda değildir; aslında bu daha ziyade yazarın, dile özgü olan zaman ilkesini çürütme ve eserinin art arda bir dizi halinde değil de anlık bir zaman dilimi içinde ‘toptan’ kavranmasını sağlama teşebbüsüdür (Dervişcemaloğlu 2014:177).” Amaç, bir anlık zaman diliminde zihinsel ve duygusal bir bütünlük sunmaktır. Bu tarz kullanımda art ardalık ilkesi bozulur veya tamamen ortadan kalkar. Bütün yapı okur tarafından algılanana kadar anlam askıya alınır. Önemli olan nokta söz konusu edilen mekân kavramı fiziksel değil, biçimsel bir şeye göndermede bulunulmasıdır. Zihin tarafından algılanan benzeşimsel bir ilişkiler ağı devrededir (Ryan 2014:424). Örneğin, gazellerde böyle bir tasarruf görmek mümkündür. Gazelde geçen çöl gerçek bir çöle değil, zihinde metaforik olarak yani, bir form olarak çok sayıda anlam ilişkisi ile bir arada yer alan çöle gönderme yapar. Bu bağlamda okur, çölün gazelin tümündeki unsurlarla benzerliği, zıtlığı, yakınlığı, uzaklığı üzerine karşılaştırmalar yaparak mekânı yeniden üretir ve anlamlandırır.

7.2. Leylâ ve Mecnûn Mesnevilerinde Mekân

Mesnevilerde mekân fiziksel bir coğrafyayı tasvir etmenin yanında sembolik ve metaforik anlamlarla zenginleştirilmiş bir içeriğe de sahiptir. Bir anlatı olarak mesneviler insanın iç dünyasını, gündelik hayata dair deneyimlerini ve etik çıkmazlarını ele alırken, mekânlar da bu temaların derinleştirilmesinde önemli bir rol oynar. Örneğin kervansarayın içinde geçen bir öykü, sadece bir konaklama yeri değil, aynı zamanda farklı insanların kesişim noktasını ve hayatın geçici doğasını simgeler.

Mekânın edebiyat eserlerinde önemli olması nedeniyle de doğal olarak Klasik Türk edebiyatında ve daha özelde ise mesnevi edebiyatında mekân kullanımına dair müstakil araştırmalar yapılmıştır. Ancak yapılan çalışmalarda⁴⁹⁹ mekânın metinsel ve söylemsel olarak veya okuma yoluyla üretimi incelenmemiş, daha çok belirli mekân isimleri tasnif edilerek betimsel bir yaklaşım izlenmiştir. Örneğin çöl, dağ vb. mekânlar doğal mekân başlığı altında; ambar, ev gibi mekânlar ise yapay mekânlar kategorisinde değerlendirilip örnek beyitler sunulmuştur. Çölün mekân olarak anlatıya veya şiirin bütününe olan katkısı ve bunun nasıl ortaya çıktığı, diğer mekânlarla ilişkisi değerlendirilmemiştir.

Kurmaca metinlerdeki mekânlar, gerçek mekânla birebir eşleşmez ve iki boyutludur. Bu durum, yukarıdaki paragraflarla birlikte düşünüldüğünde tezde incelenen metinlerdeki çöl, Kâbe, çadır, bahçe gibi mekânların yalnızca metaforik anlamları ile ilgilenmeyi oldukça sorunlu hâle getirmektedir. Ayrıca modern zaman öncesi metinlerde zamansallığın daha baskın olması ve mekânın da “zamanı sıkıştıran petekler (Bachelard 2017:39)” olarak alımlanması mekânsallığı oldukça silik hâle getirmiştir. Metinlerin böyle bir yaklaşım ile üretilmesi ise ele alınan metinlerdeki mekânların incelenmesinde karşılaşılan bir diğer problem grubunu meydana getirmektedir. Çünkü söz konusu problemler mekânları ve mekânsallığı diğer kategorilerden ayırıştırarak incelemeyi zorlaştırmaktadır.

Çölü bir dış mekân, ev gibi unsurları ise iç mekân olarak ele almak veya kutsal mekân-profan mekân⁵⁰⁰ ayrımları üzerinden hareket etmek de mevcut sorunları ortadan kaldırmamaktadır. Henri Lefebvre’in yapmaya çalıştığı gibi mekânların üretim ve yeniden üretim döngüsünü anlamaya çaba harcamak ise daha makul sonuçlar verecektir. Hiç şüphesiz bu durumda da eldeki kurmaca metinlerin içeriklerinin böyle bir incelemeye elverişli olup olmadığı sorusu gündeme

⁴⁹⁹ Konu ile ilgili yapılmış tezlere örnekler burada sıralandığı gibidir: Yıldızhan, R. (1997). Fuzûlî, Bâkî, Nedîm ve Nef’î Divanları’nda İç Mekân [Yüksek Lisans Tezi]. Çukurova Üniversitesi.; Cankurt, B. (2012). Hüsn ü Aşkta Mekân Olgusu [Yüksek Lisans Tezi]. Karadeniz Teknik Üniversitesi.; Tetik, B. (2016). 15. Yüzyıl Divanlarında Mekân Algısı [Yüksek Lisans Tezi]. Ardahan Üniversitesi.; Gider, M. (2017). Bâkî ve Fuzûlî Divanlarında Mekân Tasavvuru [Doktora Tezi]. Fırat Üniversitesi.; Kaplan, B. (2022). Klasik Türk Edebiyatında Mekân: 17. Yüzyıl Şairlerinden Nef’î, Şeyhülislâm Yahyâ, Nâ’îlî, Neşâtî ve Nâbî Bağlamında [Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi.

⁵⁰⁰ Bu konudaki problematiğe dair önemli bir sorgulama yapan çalışma için bknz. Tatar, Burhanettin. 2017. “Kutsal Mekan: Fenomenolojik Bir Analiz”. *Milel ve Nihal* 14(2):8-22.

gelmektedir.⁵⁰¹ Ancak mekânsal pratiği ve üretimi tarihsel bir boyuta dayanarak, özellikle de Marksist eleştiri yardımı ile inceleyebilecek malzemeyi aramak ayrı bir tez konusudur. Bunun yerine metindeki mekân oluşumunu destekleyen şemalar, klişeler ve tasvirler ile bunların metnin dünyasındaki yeri, sembolik geçmişlerinin okurun anlam ufkunda açacağı alanlarla kavramların ilişkilerini sorgulamak ve buradan hareketle mekânın yeniden üretimi üzerine düşünmeye çalışmak kurmaca metinlerdeki mekânsal pratiği anlama açısından daha gerçekçi olacaktır.

Bu aşamada ilk olarak mekânların metinsel üretiminin nasıl olduğunu sorgulamak gereklidir. “Kurmacada Bilincin Sunumu” bölümünde gösterildiği gibi eylemlerin taklidi vasıta ile okur metinsel yapıları yeniden üretir. Dil uyaranlarının beyindeki ilgili noktaları harekete geçirip geçirmediğine dair yapılan araştırmalarda da “tekmele” gibi komutların beynin gerçekten tekme atarken çalışan nöronlarını harekete geçirdiği tespit edilmiştir (Groh 2019:200). Bu bağlamda metinlerde beynin normalde yapmaya alışık olduğu eylemleri taklit edebileceği dilsel komutların, tarif edilen mekânların zihinde canlandırılmasında oldukça etkili olduğu ortaya çıkmaktadır.⁵⁰² Örneğin ışık ve karanlık zıtlığı üzerinden yapılan tasvirler, cisimlere birer sınır ve çerçeve vereceği için kurmacada hiçbir zaman tam olarak ve tüm detayları ile tarif edilemeyecek mekânlar, okur tarafından hızlıca tamamlanabilmekte ve böylece metnin zamansal düzlemine ek olarak mekânsal düzlemi de oluşabilmektedir.

Ayrıca mekândan bahsedildiğinde hareketin gerekliliği nedeniyle öyküde yer alan karakterlerin eylemleri de oldukça önemli işlevlere sahiptir. Aşağı, yukarı, ileri, geri, sağa veya sola yapılan yönelme hareketleri sayesinde bir düzlemde veya bir çerçeve içerisinde yer alan karakter okurun zihninde mekân içinde yeniden üretilebilmekte;

⁵⁰¹ Lefebvre, zihinsel (metamatiksel-mantıksal) kategorilerle alakalı olan ideal mekân ve toplumsal pratiğe ait olan gerçek mekân arasındaki mesafeye dikkat çeker ve her birinin diğerini içerdiğini vurgular. Bu sorunsaldan bir çıkış yolu bulabilmek içinse felsefeyi değil, edebiyatı seçmek gerektiğini belirtir: “Analiz, mekânı edebi metinlerde aradığında, her yerde ve her yanıyla keşfeder: İçerilmiş, tanımlanmış, yansıtılmış, düşünmüş, kurmacalaştırılmış (LeFebvre 2020:45).”

⁵⁰² Ayrıca bir mekânsal obje metinde hiçbir zaman tamlığı, bütünlüğü ve biraradalığı ile tarif edilemez. Dilsel olarak bunu yapmak imkânsızdır. Ancak bazı noktalar atlanabilir, bazı öncelik sonralık durumları tercih edilebilir ve böylece bir tarifte bulunmak mümkün hâle gelir. Bu öncelik ve sonralık durumu da mekânsal objenin zamansal düzenlemeye tâbi olmasına işaret eder. Yani, bir nesne önce genel hatları ile anlatılıp, sonra daha küçük detayları anlatılıyorsa, buradaki anlatım bir zamansal düzenlemede bulunmak demektir (Zoran 1984:313).

uzun mekânsal tasvirlerle gerek kalmadan ve okurun dikkati mekân tasvirleri ile bulandırılmadan⁵⁰³ öykünün akışı daha kolay takip edilebilir hâle gelmektedir.

Bakış açısı ile ilgili bu teknikler metin vasıtası ile üretilen anlam üzerinde düşünmeye imkân vermektedir. Ancak söz konusu teknikler, anlamın asıl kaynağı değildir. Metinde temel olarak okurdaki şemaları harekete geçirmek için biçimsel araçlar olarak hizmet ederler. Ronen Ruth'un da *Space in Fiction* isimli makalesinde de vurguladığı üzere metinsel yapılar kurmacanın mekânını oluşturmada etkili olmasına rağmen kesin ve tek neden olamazlar (Ronen 1986:421). Okurun metindeki mekân oluşturmaya dair talimatları işleyecek ön bilgisi ve hazırbulunuşluğunun bulunması da gereklidir. Bunu mekân kategorisi bağlamında metinde geçen mekânların sembolik arka planına olan aşinalık sağlamaktadır. Olay örgüsü mevcut okur tarafından bilinen anlatı parçalarına ve sembol hazinesine sahip anlatıcı da bu sayede iki boyutlu yerleri birer mekâna dönüştürebilmektedir. Aşağıdaki bölümlendirmede de böyle bir bakış açısı üzerinden hareket edilmiştir. Leylâ ve Mecnûn mesnevilerindeki mekânların metinsel üretimleri yeri geldiğinde hem bakış açısı ve eylemlerin taklidi açısından ele alınmış hem de mekânların sembolik geçmişi ile okurun bu anlam katmanlarından yararlanarak mekânları metinsel ve sembolik bağlamda nasıl yeniden ürettiği ve yorumladığı sorgulanmıştır.

7.2.1. Anlamlandırmanın Zemini Olan Mekân: Dekor Olarak Çöl

*“Dünyada olmanın iki tarzını tasvir etmek için,
soykütüğe ve mitolojiye dayalı anlatı,
çobanı ve çiftçiyi üretmiştir. Bu iki dünya birbirlerine
karşıt olarak gösterirler kendilerini ve birbirleriyle zıtlashırlar.
Bu ikisi zamanla metafizik, ideolojik, sonra da politik
bahislerin teorik bahanesi hâline gelir. Göçebe
gezinlerin dünya vatandaşlığına ya da
kozmopolitizmine karşı yerleşik çiftçinin ulusalcılığı;
bu karşıtlık neolitik çağdan emperyalizmin en çağdaş
biçimlerine kadar tarihi işler.”
(Yolculuğa Övgü, Michel Onfray)*

⁵⁰³ Özellikle meclislerde birden fazla kişiye de okunabilen ve şiir formundaki mesnevileri takip etmek için uzun ve detaylı mekân tasvirlerinin yaratacağı karmaşayı tahmin etmek zor olmasa gerektir.

Leylâ ve Mecnûn öyküsünü anlatan tüm yeniden yazımlarının dekoru⁵⁰⁴ şehirleşme ve geleneksel bedeviliğin karşı karşıya geldiği İslam'ın ilk devirlerinde Kuzey Arabistan'daki Necd havalisi (İnalcık 2023:19) ile buradaki çöldür. Bu bağlamda bir mekân olarak çöl, diğer mekânları kapsayan ve çevreleyen bir görünüm arz etmektedir. Böylece doğanın dışarıdalığı ve kültürün içerideligi zıtlığı metnin mekânsal düzleminin tam merkezine yerleşmiştir. Bu çatışma ise mekânsallık ile anlam üretmeye izin veren zemini de oluşturur.

Mecnûn'un ve Leylâ'nın yaşadığı Necd bölgesine ait tarihsel veriler de öyküdeki kültür ve doğa, yenilik ve gelenek çatışmalarını barındıran bir anlatının neden bu muhitte ortaya çıktığını anlamaya olanak tanımaktadır:

“Civarındaki çukur alanlara göre yüksek olan bölgenin adı Necd (yüksek yayla/plato) olup kaynaklarda Nücad şeklinde de geçer. Klasik kaynaklarda, Arabistan yarımadasının sahil şeridini teşkil eden Tihâme üzerinde yükselen bölge veya yüksek kısımları Tihâme ve Yemen'e, alçak kısımları Irak ve Suriye'ye bakan **büyük bir bölümü çöl olan** geniş arazi için kullanılmaktadır... Büyük bir bölümü çölden oluşan Necid'de çöl iklimi hâkimdir... Kuzeydoğu istikametinde alçalan Necid bölgesinde **yalnız ilkbaharda yeşillenen geniş vadiler** bulunur. Vadiler boyunca birçok yerleşim alanı kurulmuştur. Bu vadiler Orta Arabistan'ın hem ulaşım yolları hem de ziraatı için önem arz etmiştir... Geniş Necid coğrafyası en **eski göçebe Arap kabilelerinin** yaşadığı bir mekân diye bilinir. Hazerî adı verilen ve geniş vahalar boyunca yerleşik yahud yarı yerleşik hayatı benimseyen bazı Arap kabilelerinin varlığına dair kayıtlara rastlanmakla birlikte bu coğrafyada tarihte etkin olmuş bir devlet ortaya çıkmamıştır (Kurşun 2006:491).”

Devlet kurmayan ve kabileci geleneklere sıkı sıkıya bağlı kalan Necd bölgesinde Halife Ebû Bekir döneminden itibaren devletleşmeye karşı tepkiler ortaya çıkmış, peygamber döneminde gönderilen İslâm'a davet mektubu kabile reisleri⁵⁰⁵ tarafından kabul edilmemiştir. Hatta İslâm'ı kabul etmelerinden çok sonra, 18. yüzyılda dahi İslamî hayatın bölgede hâkim olamadığı ve eski inançlarla müslümanlığın karışımını içeren bir dinî hayatın egemen olduğu bildirilmektedir (Kurşun 2006:491).

Öykünün dekorunu oluşturan mekânın ilişkili olduğu tarihsel çerçeve dikkate alındığında Mecnûn'un yaşadığı düşünülen dönemdeki çölün edebiyat vasıtasıyla insanın içselliği ile daha fazla ilişkili hâle geldiği anlaşılmaktadır. Fakat konuya

⁵⁰⁴ Dekor, sabit yapıya sahiptir. Öykünün, karakterin ya da olayın dolaysız çevresi olarak tanımlanır (Ryan 2014:422).

⁵⁰⁵ “Necid çöllerinde dolaşan, çoğunlukla devecilik ve koyunculukla uğraşan bedevî Arap kabileleriyle çöllerle çevrili vaha ve vadilerde yaşayıp ziraatla uğraşan yerleşik kabilelerin tanıdığı yegâne içtimâî ve siyasî birlik kabile idi. Birbirine kan bağı ile bağlı olan ailelerden meydana gelen kabilenin şeyhi (emîr) tek söz sahibi durumundaydı (Kurşun 2006:492).”

tarihsel açıdan dikkat edildiğinde merkezi bir güce tâbi olmayan Necd kabilelerinin anlatılar yolu ile yeni olana uyum sağlamasının hedeflenmiş olduğu görülmektedir. Çünkü “göçebe iktidarları kaygılandırır, o denetlenemez, takip edilmesi ve tayin edilmesi imkânsız özgür elektron hâline gelir (Onfray 2022:11).”

Doğa (çöl - Bedevilik) - kültür (yeni kültür) ikiliği İslam öncesi eski Arap kabilelerinde belirgin şekilde var olamaz. Halihazırda doğa ile uyum içinde olan yarı yerleşik topluluklar için keskin bir doğa ve kültür ikiliği yapay bir ayırmadır. Ancak merkezî ve vergi sistemine dayanan bir otoritenin varlığı⁵⁰⁶ buradaki uyumu ve bu uyuma göre yaşayan insanların dengesini alt üst eder. Bu iki dünya görüşü arasındaki savaş ise en temelde anlatılarda ve buradaki mekânsallıkta kendisini ifşâ edecektir. Henri Lefebvre’in de belirttiği üzere, “mekân, yüzer gezer, saf bir soyutlama ve biçim değildir. Mekânın bir içeriği vardır. Mekân, toplumsal ilişkileri içerir, gizler ve kapsar. (Lefebvre 2020:108). Ayrıca “bir mekânın doğanın parçası olması onun toplumsal üretim ilişkilerine girmesini engeller (Lefebvre 2020:109).”

Çöl, doğanın bir parçasıdır. Bu nedenle Bedevi geleneğinde kültürel hareketlerin tam karşısına yerleştirmeye, dışarıda olana, yabancı olana, toplumdan dışlananlara ait bir mekân olarak anlamlandırılmaya da elverişlidir. Tarihsel ismiyle Kays’ın ve onun temsil ettiği eski geleneğin yeri de artık merkezde olmayan ve toplumun dışına itilenlerin mekânı olan çöldür.

Çatışmaların anlatı üzerinden devam ettirilmesi, kavramların başka kavramlar ve dünya görüşleri ile de ilişkiye girmesine imkân vermektedir. Nitekim doğa ve kültür ikiliği tarihsel olandan kurmaca olanın alanına taşındığında bu iki kutbun temsil ettiği şeyler yalnızca bir iktidar mücadelesinin temsilleri olmaktan çıkar ve bireysel olanın da alanına girer. Bu bağlamda çöl, ilk olarak yeni ve eski arasındaki mücadelenin alanı iken aynı zamanda bireysel olanla toplumsal olanın da mücadele alanı hâline dönüşür. Yerin somut, mekânın ise soyut ve dilsel olması bu dönüşüme olanak tanır.

⁵⁰⁶ Necd bölgesindeki yarı yerleşik ve göçebe topluluklar vergi vermek istememişlerdir. Fakat Abbasi Devleti döneminden itibaren zaman zaman vergiye tâbi tutulabilmişlerdir. Bu durum bölgedeki kültür ve doğa çatışmasını ve buna bağlı olarak ortaya çıkan anlatılarda anlatıyı oluşturanların “bakış açısından” ideolojinin yumuşak bir geçişle karşı tarafa kabul ettirilme çabası varlığı iddiasını daha anlamlı hâle getirmektedir.

Örneğin, Mecnûn'un toplumdan dışlanmasına rağmen mesnevi yazarları ve sufi grupları tarafından övülmesi, Mecnûn'un birey-toplum ikiliğindeki bireyi ve bireyselleşmeyi temsil ettiğini göstermektedir. Ancak Mecnûn'un hazin ve acı dolu sonu, iktidarın ve toplumun anlatılardan elini çekmediğinin bir işaretidir. Çünkü Mecnûn gibi olanların ve topluma aykırılık yapanların sonunun azap içinde ölmek olduğu okura alt metin olarak sunulmaktadır. Bir mekân olarak insanın içine dönmesi ve bireyselleşmesini temsil eden çöl de iki zıt görüşe birden zemin olmuştur. Bu durumu aşağıdaki şekildeki gibi özetlemek mümkündür.



Şekil 7.1. Bir zemin olarak çöl ile ilişkilendirilen anlamlar.

Leylâ ve Mecnûn anlatısının kendisi maddi ve somut bir yer olan çölü, soyut ve dilsel alana taşıyarak mekânlaştırmış ve toplumsal pratiklerle yeniden üretilmeye uygun hâle getirmiştir. Bu nedenle Leylâ ve Mecnûn'un yeniden yazımlarının hepsi de birer toplumsal pratik olarak değerlendirilmelidir. Çünkü öykü her yeniden yazıldığı ve okunduğu durumda anlatının dekoru olan çölü tekrar üretir ve mekânlaştırır. Metinler arasında mekân tasarruflarında bir fark varsa bu yeniden üretim ve mekânlaştırma eyleminde aranmalıdır.

7.2.1.1. Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde dekor olarak çöl

Çöl, Osmanlı mesnevi yazarları için ne Fars örnekleri ne de Arap anlatı parçalarının bağlamlarıyla aynı anlama sahip olabilir. Çölün içinde ve çölle ilişkili bir geleneğe bağlı Arap dünyasında bu doğal mekânın anlam ufku yukarıdaki temel çatışmalarla daha fazla ilişkili olacaktır. Fars örneklerinde ise doğal olarak eski İran şiir geleneğindeki bahçe temaları bir zıtlık meydana getirecek şekilde öyküye dâhil

olmaktadır. Çöl, yerleşik hayata, şehirlere alışık olan Fars şairleri için de öykünün asıl ortaya çıktığı toplumdan farklı şekilde alımlanmalıdır.⁵⁰⁷

Osmanlı mesnevi yazarları için tüm bu bilgilerin birikiminin ve geleneğin mirasının devralınması nedeniyle çöl, bu üç edebiyat geleneği içinde en metinsel niteliğe sahiptir. Bu nedenle çöl, dekor olarak uzak ve silik anlamlarıyla birlikte var olmuştur. Bir güneş kahramanı olan Mecnûn'un mitolojik anlatılarda göçebeyi temsil eden çoban ile yerleşigi temsil eden çiftçi karşıtlığındaki⁵⁰⁸ sembolleri devralmasına (Tekin 2018:128) rağmen söz konusu sembollerin izlerinin giderek silikleşmesi de bu metinselliğin ve (mekânın ve metnin) yeniden üretim mekanizmasının işlediğinin ispatıdır.

Anlatılardaki dekor, sabit olduğu için büyük değişikliklere uğraması kolay değildir. Ancak dekor olarak kullanılan mekânın anlam geçmişi yeniden yazımlardaki anlatıcıların amaçlarına göre belirginleşip silikleşebilmektedir. Bu bağlamda çölün ilişkili olduğu sosyolojik ve mitolojik anlamlara yaklaşma ve uzaklaşma Fuzûlî'ye kadar olan tüm metinlerde tespit edilse de metinler arasında dikkate değer ayrışmalar bulunmamaktadır.

Örneğin, Nizâmî'nin metninde bir oraya bir buraya koşuşturan Mecnûn, güneşin çölde gezen temsili gibi davranmaktadır. Bu durumun sıklık derecesi değişse de tüm metinlerde ortaktır (Tekin 2018:127-179). Aşağıdaki beyitlerde de görüldüğü üzere Mecnûn, Nizâmî'nin metninde her sabah doğan güneş gibi çölde çıplak vaziyette dolaşmakta; rüzgâr gibi avare şekilde gezmekte; çölde tozu dumana katmaktadır.

⁵⁰⁷ Burada Nizâmî'nin öykünün başında çöl, ıstırap ve acıdan şikâyet ederek kendi alıştığı meclis tasvirlerinin olmamasından yakınması tekrar hatırlanabilir.

⁵⁰⁸ Güneş sembolizmi çoban ve çiftçi karşıtlığı ile yakından ilgilidir. Hâbil ve Kâbil hikâyesinden itibaren çoban ve çiftçi karşıtlığı güneşle ilişkilendirilmiştir. Çoban yani, göçebe kültürle yakınlığı olan kardeşini öldüren çiftçi Kâbil, güneş gibi sürekli bir yerlerden bir yerlere gider (Tekin 2018:129). Ancak Tanrı Kâbil'i lanetlese ve başıboş gezmeye mahkûm etse de dünyada artık çobanın değil, çiftçinin hükmü geçer. Bu nedenle gezgin kimseler Kâbil'in soyundandır ve acı çekmenin lanetine mahkûmdurlar. (Onfray 2022:11). Mevsim döngülerinde gezen, dolaşan ve çoban anlamına gele Dumuzi'nin/Temmuz'un (Tekin 2018:130) öldürölüp dirilmesi de yine bu göçebe-yerleşik çatışmasının izlerini taşımaktadır. Öyle ki bahar dönemi öldürölün güneş tanrısı tekrar dirildiğinde doğa yeniden hayat bulur, ekinler canlanır. Bu şekilde çobanın yani, gezginin mağlubiyeti ve çiftçinin zaferi her defasında yeniden canlandırılmış ve toplumsal pratikle güvence altına alınmış olur. Ayrıca Sümer mitolojisinde bu karşıtlığı anlatan münazaralar da bulunmaktadır. Örneğin, "tahıl" ve "koyun" arasındaki tartışma da yine göçebe toplum ve yerleşik toplum arasındaki geçişte yaşanan mücadeleler ile ilgilidir (Kramer ve Bottero 2017:545-591).

“Her şubḥ-demī şüdī şitābān
Ser-pāy-bürehne der-beyābān⁵⁰⁹ (Nizâmî 2013:B.925)”
“Ṭayyāre-i tünd-rā şitābān
Mī-rānd çü bād der-beyābān⁵¹⁰ (Nizâmî 2013:B.1854)”
“Āhī zed ü rāh-ı kūh ber-dāşt
Raḥt-ı ḥod ez-ān gürūh ber-dāşt
Mī-geşt be-gird-i kūh u hāmūn
Dil pür ciger ü ciger pür ez-ḥūn⁵¹¹ (Nizâmî 2013:B.3087-3088)”

Yukarıdaki tasvirler, çölün kendisine dair bir tasvir sunmamaktadır. Ancak beyitlerde kahramanın güneş mitolojisi ile olan ilişkisi metne anlam verirken mekân olarak çöl, kahramanın anlatıdaki hareketini okura sunacak bir zemin işlevi görmektedir. Böylece çöl, dekor olarak daha önceki anlatılardan devraldığı anlamı taşımanın yanı sıra –mış gibinin alanının açılmasına da imkân verir.

Nizâmî’de çölün harekete zemin ve anlam taşıyıcısı olarak çöl kullanımı Câmî’nin metninde tespit edilmektedir.

“K’ān lāle-i dāğdār-ı her deşt
Ez-Nevfel ü Nevfelī çü ber-geşt
Āzāde zi-her gürūh būdī
Āvāre-i deşt-i kūh būdī⁵¹² (Câmî 1958:822)”
“Ḥurşīd be-vaḳt-i bāmdādān
Çün dād murād-ı nā-murādān
Ya’nī ki be-āftāb zer rīḥt
V’ez ḥoḳḳa-i pür-güher güher rīḥt
Mecnūn be-hezār nā-murādī
Mī-geşt be-gird-i kūh-ı vādī
Leylī mī-güft ve rāh mī-reft
Hem-rāh-ı sirīşk ve āh mī-reft⁵¹³ (Câmî 1958:828)”

Yukarıdaki beyitlerde Necd Dağı’nın mitolojik anlam katmanlarının (bknz. Necd Bölümü) yanı sıra avarelik, çölde başı boş dolaşma ve güneş birlikte anılmıştır. Burada da çöl bir dekor olarak karakterin hareketine zemin oluşturmuştur.

Hamdullah Hamdî de çölü aynı işlevle kullanmıştır.

⁵⁰⁹ “Her sabah vakti çölde baş açık yalın ayak oraya buraya koşuştururdu.”

⁵¹⁰ “Atının dört nala koşuşturuyor, çölde rüzgâr gibi gidiyordu.”

⁵¹¹ “Bir āh çekip yakınlarından ayrıldı ve dağın yolunu tuttu. Çölde ve ovada dolanıp duruyordu. Gönlü ciğerinin gamı, ciğeri ise kanla doluydu.”

⁵¹² “O her çölün yanık, ıstıraplı lalesi Nevfel’den ve Nevfellikten kurtulmuştu. Her topluluktan azade ve Necd dağının çölünün avaresi idi.”

⁵¹³ “Güneş sabah vakti muratsızların muradını verdiğinde. Yani, güneş altınlar saçtığında ve cevher dolu hokkasından mücevherler döktüğünde. Mecnûn, bin bir isteksizlikle vadi ve dağın çevresinde dolanıp duruyordu. Feryat edip, gözyaşını yoldaş yaparak Leylâ diyerek yol alıyordu.”

“Bu resme zār olup āvāre Mecnūn

Yürürdi bī-kes ü bī-çāre Mecnūn

Ciger pūr-yāre irmez vaşl-ı yāre

Göñül pūr-ğam buluşmaz ğam-güsāre

Gice yıldız gibi yummaz gözini

Yiler gündüz ki yıl görmez tozını (Hamdullah Hamdî 1982:B.423-761)⁵¹⁴”

⁵¹⁴ Hamdî’de çöl, yılan, taş, üryan olmak, harābe, genc-i nühüfte, gûşe-nişîn, kara vadi, dehân-ı ejdeha gibi kavramlarla birlikte anılmıştır. Bu durum çölün güneş sembolizmi ile ilgili mitolojik ilişkisinin onun metninde çok güçlü bir şekilde devam ettirildiğini göstermektedir. Örneğin, babası Leylâ’nın kabilesinin suikastından oğlunu kurtarmak için aramaya koyulur. Burada Mecnûn’un hâli aşağıdaki gibi dile getirilmiştir.

“Velî Mecnûn-ı pūr-sevdâ vü pūr genc

Yaturdı bir **harābe** içre çün **genc**

İdüp bir gûşede gencin nühüfte

Oluş gûşe-nişîn ü gûşe-süfte

Gözin yollara tûrdı Leylî’ye gûş

Cigerde derd dilde cûş-ber-cûş

Şafâ gelse şabâdan ol diyāra

Baş açup karşı varur gerd-i yāre

Ki ol toz ‘âşıkun tâc-ı seridür

Serin açmayan aña ser-seridür

Ne nân u nûşî var ne setr-i pûşî

Ğidâsı guşşa âb-ı dîde nûşî

Hemân cürm-i güneşdür kurş-ı hoş-kār

O da hoş kār ider şan pâre-i nār

Serâb idi hemâ beñzer şarāba

Anuñ tâbıyla tölmiş ol harābe

O şerbet kim aña düşen yanardı

Şusuzlar nûş idüp nice kanardı

Yatur Mecnûn-ı ‘uryân anda büryân

Ne pervâ-yı şarâb ü ne ğam-ı nân (Hamdullah Hamdî 1982: B.980-989)”

“Varup ‘Âmir iline ol seferden

Didi o kavme gördüğü haberden

Ki gördüm Kays’ı hâli teng içinde

Tolaşmış **māra** dönmiş seng içinde

...

O deştün geşt idüp vîrānesini

Aradı kendünün dīvānesini

Gezerken deşti çün bād-ı seher-gāh

Tuş oldı gözleri Mecnûn’a nā-gāh

Yatur düşmüş ayağı vādî-i teng

Döşegi ıssı kumdan yasduğı seng (Hamdullah Hamdî 1982:B.1004-1013)”

Babasının ikinci kez oğlu ile görüşmek için oğlunu aramasının anlatıldığı bölümde de aynı sembolizm devam ettirilmiştir.

“Bir âdem ‘ākıbet virdi nişānı

Didi gördüm fülân vādîde anı

Adı vādîdür ammâ gūra beñzer

Taşî toprağı kızmış kora beñzer

O vādîde çeker düzah ‘azābın

Anı böyle iden vire cevābın

Çü Mecnûn’un maķāmı oldu ma’lûm

Hemân cân atdı pîr-i mazlûm

“Yürürsin şu gibi bî-şabr u ārām
Kenārunda gerek serv-i dil-ārām (Hamdullah Hamdî 1982:B.746)”
“Gezüp geh derdile şahrâ gehî kūh
Göñülde güşsa vü endüh enbūh (Hamdullah Hamdî 1982:B.755)”
“Yürür âvâre yok ağyâre meylî
Hemân zikri dilinde Leylî Leylî (Hamdullah Hamdî 1982:B.757)”

Hamdî'nin avarelik, koşuşturmak, kararsız şekilde dönüp dolaşmak ifadeleri burada da çölün karaktere hareket imkânı sunan bir zemin olduğunu göstermektedir.

Nevâyî'nin metninde de aynı örnekleri bulmak mümkündür. Mecnûn'un çöldeki hareketi Nizâmî'deki gibi harekete dayanan klişe yapı ile anlatılmıştır.

“Dīvâne dağı yanıp şitâbân
Çat' eylep taş ile beyâbân
Her kün yana bir taraf hırâmı
Her tün yana bir dimen maqâmı
Ne turğarıda kararî anıng
Ne 'azmide ihtiyârî anıng (Nevâyî 2011:B.1671-1673)”

“Şitâbân” ve “beyâbân” kelimeleri ile yapılan ses uyumu aynı zamanda çölün karakterin üzerinde hareket ettiği bir mekân olduğunu da göstermektedir. Çöl burada da bir dekor olarak harekete imkân sağlayan ve güneş gibi olan Mecnûn'un bir zemini olmuştur.

Fuzûlî'nin metni de öncelleri ile benzer bir yaklaşımdadır. Öykünün hemen başında Mecnûn'un babasının kabilesi anlatılırken çölde gezmeleri ve çadır ile konaklamaları “benefşezâr etmek” benzetmesi ile anlatılmıştır. Okura çadırların kabilenin her hareketinde menekşe gibi çölde açıldığı ve yerleştiğini canlandırması talimatı verilmektedir. Söz konusu talimat hem çöle ait anlam katmanlarını hem de poetik yapıyı birlikte işe koşturmaktadır. Ayrıca çadırın yerleştirileceği zeminin çöl olmasının hemen girişte belirtilmesi öykünün ana zemini ve dekorunu da belirlemiştir.

“Evzâ'-ı hıyâm-ı müşğfâmı
Halka şeb-i Qadr tek girâmî

Görüp görmeyicek hâlinde anı
Yüregi oynadı vü yandı cânı
Kara vâdide kırı mîle dönmiş
Dehân-ı ejdehâda kıla dönmiş

...
Yatur hâr içre 'uryân mârâ dönmiş
Teninde her kılı bir hâra dönmiş (Hamdullah Hamdî 1982:B.2403-2415)”

Her menzile kim güzār iderdi
Şahrānı benefsezār iderdi
Gülzārlar içre lāle çağı
Beñzerdi evine lāle dāğı (Fuzûlî 1955:B.479-485)”

Mecnûn ve çöl ilişkisinde ise yine güneş sembolizminin kullanıldığı görülmektedir. Aşağıdaki beyitlerde güneş gibi çöle düşen Mecnûn’un oradan oraya gezmesi anlatılmıştır. Burada da hem mitolojik geçmişin izleri hem de karakterin yürümesini okurun hayal etmesine imkân veren klişe yapı tekrarlanmış olmaktadır.

“Şahrāya düşüp güneş mişāli
Tenhā yürü oldı lā’übālî
Her daşa ki yetdi tökdi yaşın
La’l eyledi kūh u deşt daşın
Göz yaşını bes ki tökdi her sū
Her marḥaleden aḥıtdı miñ cū
Bir ebr-i belā idi güvāhı
Bārān sirişk ü berķ āhı
Bārān ile berķi cism ü cāndan
Bir mertebede ki mundan andan
Deryālara yetse lem’a-i tāb
Şahrālara düşse kaṭra-i āb
Deryālar olurdı cümle şahrā
Şahrālar olurdı cümle deryā
Feryād ile doldurup bu deyri
Feryāda getürdi vaḥş ü ṭayrı
Efgānı yetürdi āsmāna
Efgān ile āsmānı cāna (Fuzûlî 1955:B. 899-907)”

Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’unda çölün harekete zemin olarak kullanımına bir örnek daha vardır. Babasının Mecnûn’u ikinci kez arayıp bulduğu yer yine çöldür ve ayrılıklarında öykünün devamında okurun ihtiyacı olan zemin aşağıdaki beyitlerle oluşturulmuştur.

“Ol pîr ḳalup arada ḥayrān
Mecnûn dutuben reh-i beyābān
Tenhā sefer ihtiyār ḳıldı
‘Azm-i ser-i kūy-ı yār ḳıldı
Gündüz gözi yaşı hādî-i rāh
Gīce yolu şem’i şu’le-i āh
Gerd-i reh-i yārı yād iderdi
Geh otura geh dura giderdi (Fuzûlî 1955:B.1134-1137)”

Yukarıdaki beyitler mekân oluşturmaya yönelik talimatlara da bir örnek teşkil etmektedir. İlk beyitte babasının geride kaldığı belirtilip sabit bir nokta oluşturulur ve

Mecnûn'un çöl yolunu tuttuğu ifade edilir. Tutma eyleminin uzama-çekme eylemlerini de içermesi nedeniyle iki karakter arasındaki mesafenin açıldığı hayal edilebilir. Nitekim daha sonraki beyitte de Mecnûn'un bir başına "tenha" sefer ettiği belirtilmiş ve yöneldiği yer (sevgilinin mahallesi) belirtilmiştir. Hemen sonraki beyitlerde de kahramanın yürüyeceği yol genişlik ve uzunluk olarak tarif edilmiştir. Gündüzleri yol göstericisinin yere (zemin) düşen gözyaşları olması ilk olarak Mecnûn'un yürüyeceği patikayı oluşturmaya yardımcı olmaktadır. Hemen sonraki beyitte ise bu kez gökyüzüne yönelik (göğe yükselen ve gece yolunu aydınlatan ah ateşi) vurgulanarak mekâna genişlik, dolayısıyla boyut kazandırılmıştır. Son aşamada da asıl eylem olan bazen durarak bazen dinlenerek "yürüdüğü" anlatılmıştır. Yapılan tüm benzetmeler ve oluşturulan sıralama karaktere boyutları olan ve içinde hareket edebileceği bir mekân oluşturmaktadır ve bunlarla karşı karşıya kalan okur da aynı talimatlarla karakterin mekânı ve hareketini yeniden canlandırabilmektedir.

Yukarıdaki açıklamalar çölün harekete zemin sağlayan bir dekor unsuru olmasındaki mekanizmayı açıklamaktadır. Ancak silik de olsa burada da yine güneş sembolizminin ve mitolojik etkinin devam ettiği görülmektedir. Mecnûn yine güneş gibi avare ve kendinden geçmiş halde çölde seyretmektedir. Babası onu bulduğunda da yine akşam vakti veya sonbahar vakti zayıflayarak bir güneşi hatırlatacak şekilde bulmuştur (Tekin 2018:168).

Sonuç olarak Fuzûlî'ye kadar yazılan tüm metinlerde çöl, bir anlatı unsuru olarak dekor görevi görmüştür. Modern anlamda bir mekân kullanımından bahsetmek ise mümkün değildir. Tüm bu anlatılarda eski mitolojik anlatıların, göçebe-yerleşik çatışmasının izleri ve toplumsal olayların sembollere gömülü halde bulunan yönleri ise dekor olarak çölün anlam katmanlarını oluşturmaktadır. Aynı zamanda klişeleşmiş sembolik yapıların poetik olarak öykünün hayal edilebilmesi ve anlamlandırılabilmesi için gerekli olan mekânı oluşturmada işlevsel olduğu da anlaşılmıştır.

7.2.2. Bahçe ve Mektep

Mekân olarak bahçe, cennet bahçesi; yeniden doğuş; estetik; düzen; kozmolojik ve toplumsal hiyerarşinin ifşâ olduğu yer; ölüme yatış gibi farklı birçok tema ve sembolizm ile ilişkili olarak kullanılmıştır. Mesnevi edebiyatında da bunun örneklerini bulmak mümkündür.

Asıl mekânı çöl olan Leylâ ve Mecnûn öyküsünde ise bahçe, mekânın zamansallıkla en çok iç içe geçtiği yerdir. Çünkü göstergelerin okunduğu bir alan olarak kabul edilmektedir. Julie Scott Meisami'nin de belirttiği üzere hem doğuda hem de batıda “Doğa Kitabı” Tanrı tarafından kendisini kanıtlamak için yazılmış bir sembol ve gösterge üreticisidir. İnsan bu sembolleri okuyarak dersler çıkarır ve kendi yaşamı üzerine düşünür (Meisami 1985:230). Kur’ân’daki yeryüzünü bir ayet olarak yaratma düşüncesi de bahçe gibi doğaya ait unsurlara bakışı etkilemiştir:

“Göklerin ve yerin yaratılışında, gece ile gündüzün birbiri ardınca gelip gidişinde selim akıl sahipleri için elbette ibretler vardır. Onlar ayakta iken, otururken, yan yatarken Allah'ı anarlar; göklerin ve yerin yaratılışını düşünürler: "Rabbimiz! Sen bunu boşuna yaratmadın, Sen münezzehsin. Bizi ateşin azabından koru (Kur’ân-ı Kerîm, 3/190-191)."

Yukarıda aktarılan ayette geçen ifadeler, doğanın makrokozmos (büyük âlem), insanın ise mikrokozmos (küçük âlem) olarak düşünülmesine olanak tanıyan bir analogi ile ilişkilidir. Orta Çağların analogik düşünce yapısı makrokozmos olarak doğa ve mikrokozmos olarak insan eşleşmesini yapmıştır (Meisami 1985:230). Her ikisi de birbirinin yerine geçebilmektedir. Böylece doğanın parçası olan bahçe ve bahçedeki çiçekler, ağaçlar ve bitkiler daha küçük ölçekli bir kozmos olan insanın özellikleri ile özdeşleştirilebilmekte, bahçe dünyayı ve insanı okumak için bir araç görevi görmektedir.

Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde de doğa ve insan arasındaki ilişkiden faydalanılmıştır. Bahçe tasvirleri eski mitolojilerin kozmolojik sembolizmini de taşıyarak yeni bağlamlar ve sosyal ilişkileri metinsel düzeyde yeniden biçimlendirmeye “zemin” hazırlamıştır. Bahçe, bir taraftan karakterlerin üzerinde var olduğu bir yer ve harekete imkân veren düzlem görevi görürken diğer taraftan söylemlerin karşı karşıya geldiği bir mekân olmuştur. Leylâ ve Mecnûn mesnevileri bağlamında bu söylemler aşk, iktidar, içsellik, güzellik gibi kavramlar etrafında şekillenmiştir.

Nizâmî’den itibaren yazılan Leylâ ve Mecnûn’lardaki bahçe tasvirlerinde bahsi geçen söylemler tekrarlanarak kullanılmıştır. Ancak metinlerde dikkate değer ayrışmalar söz konusu değildir. Mesnevilerdeki bahçeler genellikle mitolojik anlatılardan gelen yeniden doğuşun teması olarak canlılık, hayat ve yaşamın sembolize edildiği, iktidarın sembollerinin yer aldığı bezmlerin yapıldığı “cennet

gibi” olan yerlerdir. Ya da ölümün anlatıldığı sonbahar bölümlerinde yok oluşu simgeleyen mekânlardır. Bu hâllerile karakterlerin deneyimledikleri zamansallıkla zıtlaşarak veya paralellik kurarak bir dekor görevi görmüşlerdir.

Leylâ ve Mecnûn mesnevilerindeki bahçe bölümlerini üç ana kategoride toplamak mümkündür. Birinci kategoriye sebep-i te’lîflerde de yer alan ve bahçede olduğu belirtilen meclis anlatıları⁵¹⁵, sevgililerin buluştuğu veya işret yaptıkları bahçe ve Mecnûn’un Nevfel’le birlikte işret yaptığı bahçeler oluşturmaktadır.

İkinci kategori⁵¹⁶ kışın gelişini dolayısıyla ölümün gelişini haber veren sonbahar anlatısının aktarıldığı bölümdür. Burada Leylâ’nın ölümünün neden olduğu hüznün ile yapılan sonbahar ve bahçe tasviri arasında paralellik kurulmuştur.

Üçüncü kategori ise öykünün sonunda Zeyd tarafından görüldüğü aktarılan rüyadaki cennet bahçesidir. Bu bağlamda birinci kategoride yer alan bahçeler hem toplumsal olana hem de bireysel olana ait söylemlerin kendisine zemin bulabildiği bir mekân özelliği gösterirken, öykünün sonuna Nizâmî’den sonra eklenme olasılığı yüksek olan bu parçada gerçek bir cennetten bahsedilmektedir. Bahçe anlatılarında iktidarı ve bireyselliği vurgulayan sembolizmin temellendiği mekân da burada tasvir edilen cennettir. Bu açıdan anlatıcı tarafından belirtilmediği takdirde bahçe tasvirleri ile cennet tasvirinin birbirinden ayrılması zordur. Parçanın öykünün sonuna yerleştirilmesi ise bütünlüğe ulaştığı düşünülen karakterin metin içinde parça parça olmuş sembolizmin asıl kaynağına ulaştığını vurgulamaktadır. Aşağıdaki bölümlerde bu mekânlarda açığa çıkan söylemler incelenecektir.

7.2.2.1. Cennetin bir yansıması olarak mektep ve bahçe: Öteki ile karşılaşma mekânı

Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde bahçe, ilk olarak meclis tasvirleri nedeniyle iktidarın sembollerini temsil etmekte ve karakterin içselliğine, bireyselliğine karşı topluluğa dâhil olmanın sınırlayıcı yönünü göstermektedir. Örneğin, arkadaşları Mecnûn’u bahçeye çağırdığında bahar zamanı işret yapmanın gerektiğini belirtmişlerdir.

⁵¹⁵ Bu klişe yalnızca Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’unda kullanılmıştır.

⁵¹⁶ Sonbahar mevsimindeki bahçe tasvirleri arasındaki farklar “Kurmacada Bilincin Sunumu” bölümünde incelendiği için burada ayrıca değerlendirilmemiştir. Mekânsal düzlemde de bahçe bu bölümlerde metinlerin hepsinde ölüm ve hüznün duygusunu gösteren bir dekor görevi görmüştür.

“Her yan didiler ki ey belā-keş
Gül çağıdır olma müşevveş
Bu faşlda âdemî gerek şād
Endūh u belā vü ğamdan āzād
...
Şahra dutalum mey içelüm şād
Endūh ile olma beyle mu‘tād
Ey ğonce-dehān ü serv-kāmet
Gül oyna zamānı kıl ferāġat (Fuzûlî 1955:B.803-809)”

Yukarıdaki beyitlerde bahar mevsimi işret yapmanın gereği anlatılmıştır. Bahçe, bahar ve eğlence kavramları gazellerdeki işret meclisi göndermeleri ile de bağlantılıdır ve bu yönüyle hükümdar meclislerini çağrıştırmaktadır. Bu bağlamda bahçe sembolizminin ilk anlam tabakası iktidarla ilişkilidir. Ancak bahçe aynı zamanda iki sevgilinin baş başa kalabildiği bir yer olarak ötekilerden izole bir mekân olması nedeniyle de içe dönüş ve bireyleşmeye imkân tanımaktadır. Böylece iki karşıt söylem aynı mekânda üretilmektedir: Kozmolojik hiyerarşi ile bahçe unsurlarını eşleştirerek topluluğu korumak için bireysel ve içsel olanı reddeden geleneğe karşı, bireysel olana ve içe dönüş imkân veren bahçe tasavvuru aynı sembolizmle üretilmektedir (Çalış 2004).

Bahçenin iç-dış, ben-öteki, birey-toplum ikilikleri ile bağlantılı olması ise gerçek bahçelerin cennet bahçesinin birer yansıması olduğu (Çalış 2004) kabulünü yakından ilgilendirmektedir. Cennet anlatısında Tanrı’nın kendisine verdiği özgür iradeyi kötüye kullanarak cennet dışına çıkmak zorunda kalan insan, dünyada mücadele etmek ve Tanrı’nın sınırlarının dışında öteki insanların da sınırları ile yüzleşmek zorunda kalmıştır. Cennet bahçesinin dışı insan için başkalarının varlığını kabul etmek, onlarla bir arada yaşamak ve kendi özgürlüğünden fedakârlık etmek anlamına da gelmektedir⁵¹⁷ (Kurtz 1979:445). Daha da önemlisi cennetten kovulan insan, ölümlülük ve yaşam mücadelesi içinde olmak gerçeği ile yüzleşmek zorundadır. Eski Ahit’ten itibaren bilinen anlatıda da bu durum vurgulanmıştır:

“RAB Tanrı âdem'le karısı için deriden giysiler yaptı, onları giydirdi. Sonra şöyle dedi: ‘Âdem iyiyle kötüyü bilmekle bizlerden biri gibi oldu. Şimdi yaşam ağacına uzanıp meyve almasına, yiyip ölümsüz olmasına izin verilmemeli.’ Böylece RAB Tanrı, yaratılmış olduğu toprağı işlemek üzere Âdem'i Aden

⁵¹⁷ Cennetten kovulma anlatısı özgürlük ve başkasının boyunduruğu altında olmayı anlatır. Âdem ve Havva özgürlüklerini yanlış kullanmadan önce özgürlükleri sadece tanrı tarafından sınırlandırılıyordu. Ancak yasağa karşı geldikleri için dünyada tamamen başka insanlar tarafından da sınırlandırılıyorlar. Çünkü beraber yaşamak için başkasının sınırlarının da var olduğu bir dünyayı kabul etmek, kendi haklarından, arzularından vazgeçmek gereklidir (Kurtz 1979:445).

bahçesinden çıkardı. (Eski Ahit)”

“Bunun üzerine şöyle buyurduk: ‘Ey Âdem! Şüphesiz bu İblîs, senin ve eşin için çok tehlikeli bir düşmandır. Dikkat edin de sizi cennetten çıkarmasın! Yoksa ihtiyaçlar içinde koşturur durur, sıkıntı çeker, perişan olursun (Kur’ân-ı Kerîm:20/117).”

“Derken şeytan ona vesvese verip: ‘Ey Âdem! Ne dersin, sana ölümsüzlük ağacını ve asla yok olmayacak bir saltanatın yolunu göstereyim mi?’ dedi (Kur’ân-ı Kerîm:20/120).”

“Böylece Âdem ve Havva o yasak ağaçtan yediler. Bunun üzerine ayıp yerleri kendilerine açılıp belli oluverdi de oraları hemen cennet yapraklarıyla örtmeye çalıştılar. Böylece Âdem, Rabbinin emrine karşı geldi ve şaşırıp kaldı (Kur’ân-ı Kerîm:20/121).”

Yukarıda yapılan aktarımlar Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’u için de önemlidir. Çünkü varlık ve ölümlülük bilinci üzerine şekillenen zamansal bir düzene sahip metinde (bknz. “Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’unda İmgesel Çeşitlemeler”) zamansal bilincin mekânlaştığı yerlerden birisi de bahçedir. Cennet bahçesinin anlamları metinde parçalar hâlinde yer almaktadır. Bu durum özellikle Nevâyî ve Fuzûlî’nin metninde belirgin vaziyettedir.

Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’unda iki sevgili ilk olarak “cennet misali⁵¹⁸” olduğu vurgulanan mektepte karşı karşıya gelir ancak, aralarındaki aşk duyulduktan sonra ayrı kalırlar. Bu ayrılıktan sonraki ilk buluşma ise yine cennet gibi olan, fakat üzüntü içindeki karakterler için çölden farkı olmayan gerçek bir bahçede olmuştur. Böylece dünyadaki bahçe, cennete benzer olsa ve gelenek tarafından tanrının ve iktidarın hiyerarşisinin göstergelerinin yer aldığı bir mekân (Çalış 2004) olarak kabul edilse de *Mecnûn* ve *Leylâ* gibi olanlar için bir anlam ifade etmemektedir. Bu durum otoritenin askıya alınması, içe dönüşün gerekliliği ile yaşam paradoksunun aşılabileceği fikrini içerir.

⁵¹⁸ Fuzûlî’de ve Nevâyî’de mektebin bir cennet, içindekilerin de huriler gibi olduğu vurgusu belirgindir. Burada cennetteyken dünyada olma ve başkaları tarafından sınırlandırılmanın ıstırabını yaşamayan Âdem ve Havva gibi hâlâ aşk ve ayrılık acısı nedir bilmeyen iki âşık söz konusudur.

“Mektebde anuñla oldı hem-dem

Bir niçe melek-miñâl kız hem

Bir şaf kız oturdı bir şaf oğlân

Cem’ oldı bihişte hür u gılmân (Fuzûlî 1955:B.559-560)”

“Kim bolğay ol üy bu ayğa mekteb

Luţf içre neçük ki ħar-geh-i mäh

Sâkin bolup anda mäh-ı ħar-gâh

Üyni yarutup debîr-i mezkûr

Ta’lîm alıban firiştedin hür

Etfâl tutup ol üy için çum

Kök ħar-gehini neçük ki encüm

Ol ħayl ara mäh-ı meclis-ârây

Andağ ki nücüm arasıda ay (Nevâyî 2011:B.722-726)”

Öyküyü Fuzûlî'den önce kaleme alan yazarların eserlerinde ise bahçenin sembolizmi kurgu içinde Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'undaki gibi kullanılmamıştır. Örneğin, Nizâmî'nin metnin de mektep ve cennet eşleştirmesi söz konusu değildir ve ayrılık sonrasında ilk buluşma bahçede yapılmamıştır. Nitekim Nizâmî'nin metni doğrudan ontolojik bir mesele ile de yüzleşmemiştir.

Mektep ve cennet eşleştirmesini ise ilk olarak Dihlevî tercih etmiştir. Aşağıdaki beyitler Dihlevî'nin *Leylî vü Mecnûn*'una aittir.

“Ârâste mektebî çü bâğî
Her lâle der-ü çü şeb-çerâğî
Z'în-süy nişeste kûdekî çend
Âzâde vü zîrek ü hîredmend
Z'ân-süy zi-duhterân çün hûr
Mescid şüde çün bihişt-i pür-nûr
Her tâze ruhî çü-deste-i gül
Ber-gül zede halkahâ-i sünbül⁵¹⁹ (Dihlevî 1974:s.73)”

Dihlevî, mektebi yukarıdaki gibi tavsif ettikten sonra Leylâ'yı tarif ederken yine bahçe ve cennetle ilgili tavsifler yapmaya devam etmiştir.⁵²⁰ Ancak ayrılık sonrası buluşmada Nizâmî'yi izlemiştir. Metindeki ilk bahçe bölümünde evlilik sonrası mektuplaşmadan sonraki bölümlerde sadece Mecnûn'un bülbülle konuşmasını aktarmıştır. Burada bahçe yalnızca karakterin içsel durumunu vurgulayacak bir dekor olarak görev almıştır. Ayrıca Dihlevî, öyküde Nizâmî'nin temel argümanlarının dışına da çıkmamış, yalnızca dil açısından farklılık yaratmıştır.

⁵¹⁹ “Bahçe gibi süslü bir mektepti. Her lâle (çocuk) ise onda bir meşale gibiydi. Bu tarafta azade, zeki ve akıllı birkaç çocuk oturmuştu. Diğer tarafta melek gibi kızlarla mescid (okul) nur dolu cennete dönmüştü. Her biri gül destesi gibi parlak yanaklı. Sanki güle sünbülün halkaları (zülüfler) tutturulmuştu.”

⁵²⁰

“Leylî nāmî ki meh gulāmeş
Hāleş nuḳaṭî zi-naḳş-ı nāmeş
...
Ḥandān çü semen be-tāze rūyî
Şîrîn çü-şeker be-tellḡ-gūyî
Ez-vesvese çeşm-i dîv beste
Tebîh-i firiştegān gūsiste
Nî bût ki çerāğ-ı bût-perestān
Tāvûs-ı bihişt ü kebk-i bostān (Dihlevî 1974:75)”

(İsmi Leylâ, ay ise kölesi. Yüzündeki beni, isminin nakşından bir nokta... Parlak yüzlülükte yasemin gibi güleç. Acı sözleri şeker gibi tatlı. Verdiği vehimle şeytanın gözü bağlanır; meleklerin tespihleri zayıflar. Put değil, putperestlerin meşalesi. Cennetteki tavus ve bahçedeki keklik gibidir.)

Mektep ve cennet eşleştirmesini yapan ikinci mesnevi yazarı ise Hâtîfî'dir. Aşağıdaki beyitler Mecnûn'un okula gönderilmesinin anlatıldığı bölüme aittir.

“Ber-resm-i mülûk sünneteş dād
V'āngāh be-mektebeş firistād
Ān- 'Āmirī-i bülend-pāye
Ān-nāmverī hümāy-sāye
Fevc-i püserān-ı sīm ğabġab
Reftend be-ū be-sūy-ı mekteb
Bā-ān püserān-ı māh mānend
Hem-rahle şügend duġterī çend
Z'ān serv-kadān-ı nār-pistān
Şüd bāġ-ı bihişt ān-debistān⁵²¹ (Hâtîfî 2016:B.517-521)”

Hâtîfî'de de mektep ve cennet arasında benzerlik ilişkisi kurulmuş ve mektepte iki sevgilinin aşkının duyulması sonucunda ayrılıkları kaçınılmaz olmuştur. Fakat iki sevgili bu metinde de bahçede bir araya gelmemiştir. Ayrıca Hâtîfî'nin metninde öykünün ana fikri böyle bir kurguyu gerektirmemektedir. Nitekim yazar da buna ihtiyaç duymamış ve kullanmamıştır.

Ali Şir Nevâyî'de ise mektep ve cennet eşleştirmesi yoktur. Mektep, göksel cisimlerle ilişkili benzetmelerle anlatılmıştır. Ancak öyküyü ontolojik bağlamdaki meselelerle yakından ilişkilendiren ilk isim olan ve Fuzûlî'nin de bu bakış açısını takip ederek geliştirdiği Nevâyî'de okul bölümünden hemen sonra hem aşkın itirafının hem de ayrılığın gerçekleştiği mekân bahçe olmuştur.

Nevâyî'nin *Leylî vü Mecnûn*'unda Mecnûn ve Leylâ okulda kimse duymasın diye aşklarını birbirlerinden dahi saklarlar. Hiç şüphesiz metinde diğer insanların bu aşkı duymasının istenmemesi döneme ait toplumsal kurallar nedeniyledir. Fakat Nevâyî'nin öyküsünde asıl meselenin toplumsal kurallar değil, varlık problemi olduğu yazarın kendisi tarafından açıkça dile getirilmiştir (bknz. “Çözölemeyen Problem: Ölümlü Olduğunun Farkında Olmak”). Bu nedenle buradaki aşk, bir

⁵²¹ “Hükümdarların yaraşır şekilde sünnetini yaptırdı. Sonra da okula yolladı. O yüce mertebeli Āmirî'yi (Mecnûn), o hümanın gölgesinde olan namılı kişiyi (Mecnûn); Elma gerdanlı çocukların en yücesini okula gönderdiler. Onunla birlikte ay gibi olan çocuklar ve birkaç kız da hem-rahle oldular. Bu nar memeli, servi boylulardan dolayı o okul, cennet bahçesine döndü.”

bütünlüğe ulaşmak ve Tanrı gibi olmak isteyen insanın içinde bulunduğu çıkmazla ilişkilidir.

Olayın başkaları tarafından öğrenilmesi sonucunda meydana gelecek “utanma duygusu” ve ötekilerinin varlığından dolayı sınırlanmanın getirdiği sorumluluk, tanrılıktan uzak bir durumdur. Cennet anlatılarında şeytanın Tanrı gibi olacaklarını söylemesine inanarak Âdem ve Havvâ’nın da “utanç duygusu” ile tanışmaları, başkaları tarafından görünür hâle gelmeleri Tanrı olamayacaklarının kıssa ile anlatımına karşılık gelmektedir. Meyveyi/buğdayı yeme hatasını yaptıktan sonra her ikisi de dünyada ihtiyaçlar içinde koşturup, sıkıntı çekmek (Kur’ân-ı Kerîm:20/117) zorunda kalmışlardır. Ahmed-i Sem’ânî’nin cennet kıssasını yorumlarken kullandığı ifadelerde de utanç duygusunun altını çizmesi bu bağlamda dikkate değerdir:

“Kesin olarak bilmelisin ki Âdem’in ağzına aldığı buğday tanesi hayatının hisârı idi. İnsanın yapısı (tabiatı) gözetilmek ister ve kim kendine bakarsa kurtulamaz... O buğday tanesi Âdem’in hisârına atıldı. Âdem ne zaman kendisine baksa **utançla** baktı. O, mağfiret isteyerek öne çıkar, gururla değil (Ahmed-i Sem’ânî’den aktaran Chittick 2016:104).”

Nevâyî’nin metninde ise Mecnûn ve Leylâ’nın bu durumu saklamasının nedeni açıklanırken hem “perde, örtü, engel” anlamları taşıyan hem de “utanma, sıkıntı, mahcubiyet” anlamına gelen hicap kelimesinin kullanılması dikkati çekmektedir.

“Bildi ki ger itmes işke çäre

Ol hâl olur **ilge âşkäre**

İl salsalar ıztırâb arağa

Bir nev’ tüşer **hicâb** arağa (Nevâyî 2011:B.813-814)”

Aşk, Nevâyî’nin metninde bir kişiye yönelik duygu olmaktan ziyade varlık sorunsalını çözmek için gerekli bir araç ise eğer (bknz. “Dünyayı Kavramak İçin Araç Olarak Aşk”), yukarıdaki beyitte yer alan hicap ve bu duyguya neden olan insanlar dünyayı kavramak için birer engel olarak anlaşılmalıdır. Tüm bu bilgilerle birlikte düşünüldüğünde bahçe metaforu ve cennet anlatılarında bahsedilen işlenmiş suçtan dolayı “Tanrı’dan utanma”nın, metaforik düzlemde “toplumsal olandan utanma” ile yer değiştirebilecek şekilde kullanıldığı da ortaya çıkmaktadır. İki aşğın sevgilerinin öğrenilmesi, onların başkalarının sınırlamalarına ve kurallarına tâbi olacaklarını göstermektedir. Öyle ki Nevâyî’nin metninde okul bölümünde aktarılan yukarıdaki ifadelerden hemen sonra güneşin Koç burcuna girdiği bir ilkbahar

zamanında okuldaki çocukların bahçeye gitmesi, Leylâ ve Mecnûn'un burada birbirlerine açılmaları sonucu Mecnûn'un bayılması, durumu diğer Leylâ'nın arkadaşlarından birinin görmesi anlatılmıştır.⁵²² Bu bölümde sırları yalnızca birkaç kişi tarafından öğrenilse ve herkes tarafından duyulmasa da artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak, başkalarından gizli şekilde görüşmek zorunda kalacaklar ve kahramanların ıstırabı giderek artacaktır.

Nevâyî'nin metnindeki varlık düşüncesini takip ederek geliştiren Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unda da mektep cennete benzetilmiş, ayrılık sonrası ilk buluşma mekânı bahçe olmuştur.

“Mektebde anuñla oldı hem-dem
Bir niçe melek-miñâl kız hem
Bir şaf kız oturdı bir şaf oğlân
Cem' oldı bihişte hür u ğılmân (Fuzûlî 1955:B.559-560)”

Fuzûlî'nin metninde ötekilerin durumu anlaması sonucunda gelen ayrılık aşağıdaki gibi nedenselleştirilmiştir.

“Ref' oldı **hicāb**-ı şāhid-i rāz
'Aşk oldı melāmet ile dem-sāz
'Āşıqlara gizlū kalmadı hāl
Ma'lūm oldı cemī'-i aḥvāl (Fuzûlî 1955:B.618-619)”

Tıpkı Nevâyî'nin metninde olduğu gibi burada da hicap kelimesi kullanılmıştır. Ancak Fuzûlî'nin metnine has bir özellik olarak Mecnûn'un “köle âşık” olarak tipleştirilmesi nedeniyle burada utanma duygusunun yerine, kınanmanın ortaya çıktığı anlatılmıştır. Fuzûlî'nin yaptığı tercih Nevâyî'den bu açıdan ayrılmaktadır. Fakat kelimenin kullanılış biçimi yine cennet anlatılarının yorumları ile ilişki kurmaya imkân verecek şekildedir. Çünkü kınanmanın ortaya çıkması ve bunun kabul edilmesi daha önceden var olan bir utanç duygusunun ortadan kalktığını

⁵²² Birkaç arkadaşı Mecnûn bayılınca onu ayıltmaya çalışan Leylâ'yı kimse görmeden sen eve git, biz bir çare bulup onu ayıltırız, demişlerdir. Yine başkaları tarafından bilinmemeye vurgusu açıktır.

“Sen kōpḳıl u bizge tapşu anı

'Azm eyle ḳabileḡa revānī

Tā bolmasun el bu iştin āḡāh

Biz fikr eteli neḡūk ki dil-ḡvāh (Nevâyî 2011: B.929-930)”

Başkalarının bu “sırrı” öğrenmemesi gerektiği vurgusu tüm metinlerde ortaktır. Fakat metnin ana fikrinin varlık sorunsalı ile doğrudan ilişkili olması bu vurguyu başka bir bağlama taşımaktadır. Nevâyî ve Fuzûlî'nin metinleri bu açıdan diğerlerinden ayrılmaktadırlar.

göstermektedir. Bu nedenle yine ötekiler tarafından gözlenme ve utanç hissinin cennet, bahçe, bahar gibi temalarla birlikte kullanıldığı ortaya çıkmaktadır. Ayrıca gelenekteki cennet anlatılarında Hz. Âdem'in ilk melâmeti olduğu da anlatılmaktadır. Böylece Fuzûlî'deki kınanma ve hicap kelimelerinin bahçe bölümü ile ilişkisi daha anlamlı olmaktadır. Bu konuya dair Necmeddîn-i Dâye'nin yaratılışı ve dünyanın sonunu anlatan *Mirsâdü'l-İbâd Mine'l-Mebde' İle'l-Meâd* isimli kitabında detaylı açıklamalar mevcuttur.

“Cennette yarım gün seni bırakıp **perdelendim** diye beni unuttun, benden başka şeylerle dostluk kurdun, emrimi dinlemeyip yasak ağaçtan yedin. Bu ne iştir? **Melâmet** taşını selâmet şişesine vuruyor, Âdem'in varlık yağını kulluk zilletinin toprağına döküyoruz, onun himmet kılıcını imtihan taşına sürüyoruz.

Burası **melâmet** yurdu, helâk meydanıdır

Her şeyini kaybetmeyi göze almış kumarbazların yoludur.

Ayyâr gibi her şeyi bırakıp çabucak geçip gitsin diye

Elbisesi yırtık kalender gibi bir mert gerek (Necmeddîn-i Dâye 2021:93).”

“Ruh cismânî ve ruhânî binlerce âlemden geçtikten sonra bedenle birleştiğinde nur ve zulmetten müteşekkil yetmiş bin **perde** meydana gelmişti. Geçtiği bütün âlemlerde baktığı ve kemâli için istediği her şey aynı zamanda ona bir perde oldu. Bu **perdeler** yüzünden melekûtu incelemekten, Hak'la konuşma zevkinden ve ona yakın olma şerefinden mahrum kaldı (Necmeddîn-i Dâye 2021:96).”

“Bir bebek dünyaya yeni geldiğinde başlangıçta henüz bütün perdelerle örtülü değildir, çünkü Hakk'ın yakınından yeni gelmiştir. Hak'la olan ünsiyetin zevki bâkîdir (Necmeddîn-i Dâye 2021:99).”

Dâye'nin metninde de Âdem'in Tanrı'dan uzaklaşıp şeytana uyması Tanrı'nın perdelenmesi olarak nitelenmiştir. Dünyaya gelmesi de yine selâmet yerine melâmeti seçmek olarak yorumlanmıştır. Buna göre dünyaya gelen insan için ise varlığın hakikatini anlamak zorlaşır, çünkü hakikatle arasına binlerce perde girmiştir.

Fuzûlî de Nevâyî gibi cennet anlatısı etrafında şekillenen bu yorumları kullanmıştır. Birkaç bölüm sonrasında ise bir bahar günü Leylâ ve Mecnûn'un birbirlerine rastladıkları anlatılmıştır. Söz konusu rastlaşma sevgililerin ayrılık sonrasında ilk kez karşılaştıkları andır ve bir bahçede gerçekleşmiştir.

“Bir gün ki bahâr-ı ‘âlem-efrûz
Virmişdi cihâna feyz-i nevrûz
Şalmışdı nikâb çihreden gül
Çekmişdi sürûd-ı nâle bülbül
Şebnem mey-i nâbı ile lâle
Doldurmuş idi kızıl piyâle
Olmuşdı gül ile sebze-i ter

Fîrûze-fîrûz u la‘l-perver

...

Leylî güzer itmiş ol fezâya
Şalmış gül ü lâle üzre sâye
Bir sebzeye har-geh urmuş
Meh şahın-ı felekde hâle kurmuş
Gonce kimi ol laţîf hargâh
Gül berki kimi içinde ol mâh

...

Leylî dime şem‘-i meclis-efrûz
Mecnûn dime âteş-i ciger-sûz
Leylî dime **cennet içre bir hûr**

Mecnûn dime **zulmet içre bir nûr** (Fuzûlî 1955:B.798-828)”

Fuzûlî kusursuz güzellikte bir bahçe tasvir etmektedir ve burası herkesin gezip eğlendiği bir yerdir. Yapılan benzetmelerde kullanılan ifadeler cenneti andıracak biçimde oluşturulmuştur. Leylâ ise bu cennet içindeki bir melek gibi anlatılmıştır. Fakat Mecnûn, doğanın ve dünyanın tüm güzelliklerine aldırış etmeden dolaşmaktadır. Bahçe onun için ancak Leylâ ile karşılaştığı zaman bir anlama kavuşabilmiştir. Bununla birlikte bahçe bölümünün varlık meselesi ile ilişkisi bölüm sonunda Mecnûn’un ağzından aktarılanlarla vurgulanmıştır.

“Sizden şorar olsa ata hâlüm
Keyfiyyet-i miḥnet ü melâlüm
Söyleñ ki fenâya virdi raḥtın
Eyyķm siyâh kıldı baḥtın
Ey pîr-i şikeste-hâl ü nâ-şâd
Tañrıyçün elimden eyleme dâd
Dime ki nedür bu mâcerâlar
Senden maña yetdi bu belâlar
Men bilmez idüm ğam-ı ciḥânı
Teşvîş-i zemîn ü âsmânı
Âsûde serâçe-i ‘ademde
Ne ğuşşada idüm ü ne ğamda
Bilmezliĝ ile hoş idi hâlüm
Ne ḥüsn ü ne ‘aşķ idi ḥayâlüm
Sen vâsıta-i feyz-i vücûdum olduñ
Sen mâni‘-i feyz-i cûdum oldun (Fuzûlî 1955:B.875-882)”

Dünyaya neden geldiğini sorgulayan ve bunun için babasını suçlayan Mecnûn’un söylediklerinin cennet, bahçe, utanma, öteki kavramlarla birlikte anılması, oluşturulan bölümün insanın dünyada var olması sorunsalı ile ilişkili olduğunu göstermektedir. Bunun için de doğal olarak insanın ilk yaratılışına dair kavramsal ağ ve yaratılışın ortaya çıktığı mekân olan cennet bahçesi anlatısının anlamlarını

kullanmıştır. Bir mekân olarak bahçenin sembolik anlamları bağlam değiştirerek Leylâ ve Mecnûn öyküsüne girmiştir.

Fuzûlî'nin utanç ve kınanma anlamlarını kullandığını gösteren son delil ise bölüm sonunda Mecnûn'un ağzından aktarılan gazelde yer almaktadır.

“Eger çāk-i girībān eylesem men‘ eylemen çün men
Metā‘-ı nengden ‘ārī libās-ı ‘ārdan ürem

...

Maña kim ta‘ne eyle kim naşīhat ehl-i ‘ālemden

Hoşem kim i‘tibār-ı ‘aşk ile her dilde mezkurem

Belā-yı ‘aşk u derd-i düst terkin kılmazem zāhid

Ne müştāk-ı bihiştem sen kimi ne tālīb-i nūrem (Fuzûlî 1955:B.890-894)”

Gazel, tamamen utanma duygusunun reddini anlatmakta ve karakterin yaptıklarının arkasında durduğunu göstermektedir. Gazelde Mecnûn, ötekinin varlığının kendi varlığına oluşturduğu tehditle baş edebilmek için aşırı uca yönelmiş ve onu yok sayarak yaşadığını dile getirmiştir.

Sonuç olarak Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde mektep bölümleri ve sevgililerin buluşma mekânı olarak bahçe, çeşitli söylemlerin karşı karşıya geldiği bir mekân olmuştur. Fuzûlî ve Nevâyî dışındaki metinlerin çoğunda mektep bölümü Dihlevî'den itibaren cennet ile eşleştirilmiştir. Bahçe ise baharın yenileyici gücüne karşı karakterin umutsuzluğunu gösteren bir dekor görevi görmüştür. Fakat Nevâyî ve Fuzûlî bahçeyi, cennet anlatılarında görülen sembolik ağı bağlama uygun şekilde dönüştürerek kullanmışlardır. Nevâyî, utanma ve ötekinin varlığı karşısında insanın var olmasının zorluğu sorunsalını devam ettirmiştir. Fuzûlî ise Mecnûn'u en aşırı yöne sürükleyerek utanmayı ortadan kaldırmış ve kınanmayı tek seçenek olarak sunmuştur. Hz. Âdem'in meyveyi/buğday tanesini yemesinin kaçınılmaz olması gibi Mecnûn'un da aşkının duyulması kaçınılmaz bir durumdur. Yaptıkları eylem sonucunda ise her ikisi de diğer insanların sınırlamalarıyla ve dünyada olmanın getirdiği problemlerle yüzleşmek zorunda kalmışlardır.

7.2.3.2. Rüyada görülen bahçe: Geleneğin vaat ettiği cennet

Nizâmî'nin metnin sonuna sonradan eklendiği düşünülen bir cennet tasviri eklenmiştir. Okura Zeyd'in Leylâ ve Mecnûn'un mezarlarında bekçilik yaparken gördüğü rüyada iki aşğın bu dünyada çektikleri acıya karşılık diğer dünyada mükâfatlandırıldıkları aktarılmıştır. Söz konusu parça Şâhidî (Şâhidî 2012), Hamdullah Hamdî (Hamdullâh Hamdî 1982) ve Fuzûlî tarafından da kullanılmıştır.

Şâhidî ve Hamdî, Nizâmî'deki parçayı çevirmiş ve metinlerine eklemiştir. Fuzûlî ise uzun tasvirlerle anlatılan cennet tasvirini kısaltmış, birkaç beyitte özetlemiş ve sadece bölümde aktarılacak istenen mesajı iletmiştir.

“Ol meşhede Zeyd olup mücâvir
Âşâr-ı şadâkat itdi zâhîr
Ta‘mîr için itdi çoğ atâlar
Tedrîc ile kıldı çoğ binâlar
Peyveste harâret-i cigerden
Kandîl-i mezârın itdi rûşen
Cârûb ile âb olanda matlûb
Müjgân ile eşki âb ü cârûb
Her lahza kılurdu tâze mâtem
Kılmazdı figân ü nâlesin kem
Ol mûnis-i müşfik ü muvâfık
Bir gîce karîb-i şubh-ı şadık
Bîmâr teninde kalmayup tâb
Kılmışdı mezâra yasadanup h^vâb
H^vâb içre görindi ol figâra
Bir bağda iki mâh-pâre
Ruhsârlarında zevkden nûr
Bîm-i ğam u derd-i ğuşşadan dūr
Hoş vakt ü neşâtmend ü dil-şâd
Ağyâr ta‘arruzından âzâd
Her mehveşe miñ firişte-şûret
İhlâş ile olmuş ehl-i hîdmet
Şordı ki bunlar ne mâhlardur
Ne rûtbelü pâdişâhlardur
Bu ravza ne ravza-i berîndür
Bu kavm ne kavm-i nâzenîndür
Budur didiler riyâz-ı Rıdvân
Bu kavm-i huceste hür u ğılman
Bu iki meh-i huceste-ruhsâr
Mecnûn ile Leylî-i vefâdâr
Çün vâdî-i ‘aşka girdiler pâk
Ol pâklik ile oldılar hâk
Menzilleri oldu bâğ-ı Rıdvân
Çâkerleri oldu hür u ğilmân
Çün munda rıza virüp kazâyâ
Şabr eylediler ğam ü belâyâ
Gİtdükde cihân-ı bî-vefâdan
Kurtıldılar ol ğam ü belâdan (Fuzûlî 1955:B.3012-3030)”

Şâhidî'nin ve Hamdî'nin metinlerinde yer alan parçalar bu yeniden yazımların ana fikri ile uyumludur. Her ikisi de geleneğin önerdiği çözümü yeterli bulmaktadırlar. Ölümlü olduğunu bilen insanın yapabileceği şey tanrıya yönelmek ve dünyadan vazgeçerek yaşamak, hayatın zorluklarına sabırla göğüs germektir. Fuzûlî'de ise bu

konu öykünün en başından itibaren problematik bir hâldedir (bknz. “Aşk ve Varlığa Gelmek”; “Çözilemeyen Problem: Ölümlü Olduğunun Farkına Varmak”; “Sorunu Derinleştiren Çözüm: Üreterek Var Olmak”).

Fuzûlî yukarıdaki beyitlerde geleneğe uyarak ötekilerin (ağyâr) varlığının problemini vurgulamış, bu sorunun ancak her şeyin başladığı yer olan cennette çözüme kavuşabileceğini belirtmiştir. Bununla birlikte bu bölümün sonunda felek ile sohbet geçen ifadelerde meselenin çözüme kavuşmadığı ortaya çıkmaktadır. Nizâmî’deki uzun tasvirleri aynen devam ettiren Şâhidî ve Hamdî’nin aksine Fuzûlî’nin cenneti birkaç beyitle özetlemesi de bu bağlamda bir anlama kavuşmaktadır. Fuzûlî için tek yol cennet vaadi ile beklemek değildir. Bir şair olarak üreterek var olmanın da mümkün olduğunu belirtmiştir (bknz. “Sorunu Derinleştiren Çözüm: Üreterek Var Olmak”). Bu açıdan Fuzûlî’nin metninde bahçe ve cennet sembolizminin sınırlarının dışında insan iradesi ve eyleminin de önemi ortaya çıkmaktadır.

7.2.4. Necd

En eski göçebe Arap kabilelerinin yaşadığı yer (Kurşun, 2006, s.491) olan Necd havalisi Leylâ’nın kabilesinin de mekânıdır. Bu sebeple Mecnûn, buraya sık sık gitmekte ve tepeye çıkarak Leylâ’yı izlemektedir. Fuzûlî’ye kadar yazılan tüm metinlerde de Necd bu açıdan ve bir dağ olarak zikredilmiştir.

Gönül Alpay Tekin’in de belirttiği üzere Mecnûn, Leylâ’nın bulunduğu yerde tavaf ve secde etmektedir (Tekin 2018:188). Kutsal bir mekânda yapılacak eylemlerin sevgilinin mekânında yapılması klasik Türk edebiyatında sık kullanılan bir klişedir. Fakat burada Necd dağının sürekli olarak aynı sembollerle birlikte anılması dikkat çekicidir. Lâle, kan ve kanlı gözyaşı gibi benzetme unsurları yazarlar tarafından tekrarlanarak kullanılmıştır (Tekin 2018:197). Bu durum metinlerde Astarte ve Adonis mitinin sembollerinin klasik şiirde hâlâ devam ettirildiğini de göstermektedir (s.201).

Metinsel düzlemde değerlendirildiğindeyse Necd, bir öykü mekânı olarak işlev görmüştür.⁵²³ Necd’in bir dağ olarak tasviri ise metinlerin tamamında yapılmamıştır. Nevâyî, Hâtîfî ve Fuzûlî’de dağın yüksekliği, eteklerinin genişliği, bitkisiz ve taşlık olması anlatılmıştır.

⁵²³ Mekânın mitolojik anlamı Gönül Tekin tarafından detaylı olarak değerlendirildiği için burada metinsel işlevlerine dair örnekler vermekle yetinilmiştir.

Nevâyî	Hâtîfî	Fuzûlî
“Ol kulle ki Necd derler anı Yer üzre kelip sipihr-i şânî Evcî ki yetip felek semâ‘ın Kıplandın alıp Kamer nizâ‘ın Hem Kıpılandın Esedğa emgek Hem tekkesi Cedy birle hem- tek Gül-güne vü vesmedin yüzi ferd Ya‘nî ki yok anda sebze vü verd Kalkanığa Aynıng urup tığ Bel Mihr yüzige yetkürüp tığ Tıgı üzre päre päre häre Andak ki kılıçda seng päre Hārā idi cismi küh-tā-küh ‘Āşıkka neçük ki küh-ı endüh ‘Āşıkka cefā kılar üçün fāş Koyını vü etekleri tola taş Her hār anga hicr nîşi dek tîz Her häre firāk dek ğam-engîz Mecnūnga bu tağ evci mesken Ol evcde häre-rüb	“Kühîst ki Necd bāşedeş nām Der-vey ne-būd be-cüz ded ü dām Kühî be-sipihr ser-keşîde V‘ez seng-i melāmet āferîde Būd ebr-i bahār ü berk ān-küh Ez-āteş-i āh u dūd-ı endüh Dîdeş ki zi-nîk ü bed güsiste Der-bîl girîveî nişeste Bādeş dem-i serd- i müstmendān Bārān heme eşk-i derdmendān Her lāle ki ser- zede zi-häre Pîrāhen-i küşteîst päre Her süy zi-çeşm-i eşk-bārî Der-dāmen-i küh çeşme-sārî Bî-çäre-i derdmend-i miskîn Ser-ber-zānū nihāde ğamgîn Ez-nîk ü bed-i cihān remîde Bā-mihnet-i hicr āremîde Ġayr ez-ğam-ı yār mahremî ne Cüz nāle-i zār hem-demî ne ⁵²⁴	“Bir dāğa irişdi yolı nā-gāh Kāddine libās-ı vehm kūtāh Tığinde ‘ukāb-ı çerh kanı Mażmūn kemerinde la‘l kānı Mün‘im şıfatı libās-ı fāhîr Ceyb ü bağalı dolu cevāhîr Deryā kıluben aña tazarrū‘ Eylerdi zaḥîresin tevaḳḳū‘ Şahrā idüben aña tevellā Eylerdi ma‘îşetin temennā Ol çeşmeler eyleyüp revāne Olmışdı olara ata ane Ta‘zîm ile kılmış anı Hāk yād Kur‘ān‘da ki el- cibāle evtād Mecnūn aña eyleyüp temāşā Bir odlu sürüd kıldı inşā ... Bîdād ile göğsine urup daş Derd ile gözünden ahıdup yaş N‘oldı sana beyle

⁵²⁴ “Bir dağ ki ismi Necd koyulmuştur. Onda vahşi hayvanlar ve tuzaklardan başka bir şey yoktur. Göge baş kaldırmış bir dağdır ve kınanma taşından yaratılmıştır. O dağdaki bahar yağmuru ve şimşegi, feryat ateşinden ve gam dumanındandır. Görülen her yeri iyi ve kötüden ayrılmıştır. Kaynağı çıkmaz sokaktır. Rüzgarı çaresizlerin acı soluğundandır. Yağmurları ise dertlilerin gözyaşlarından.

u has-ken (Nevâyî 2011:B.2902- 2911)”	(Hâtîfî 2016:B.1192- 1203)”	mest olupsen Ġam dāmına pāy- best olupsen Kān ile dolupdurur kenāruñ Ne gülden ola bu lālezāruñ Bağruñ görürem olupdurur su Ne serv-şadūñ hevāsıdur bu Gel ağlayalum bu mācerāye Bir dem koşalum şadā şadāya (Fuzûlî 1955:B.1138- 1157)”

Tablo 7.1. Nevâyî, Hâtîfî ve Fuzûlî’de Necd tasvirleri.

Yukarıdaki alıntılarda da görülebileceği üzere Nevâyî ve Fuzûlî’de Necd kişileştirilmiştir. Nevâyî’nin metninde bir savaşçı gibi düşünülen Necd’in zirvesinin yüksekliği yeryüzünü ikinci bir gök gibi kaplaması, kılıcının aya ve güneşe savurulması, ay, güneş, kaplan takımyıldızı, oğlak burcundan bahsedilerek anlatılmıştır. Dağın bitkisiz, kızıl ve kara renkli taşlarla dolu olduğu bildirilmiştir. Yapılan bu kişileştirme de dağ ve âşık (Mecnûn) arasında bir ilişki kurulmasına, bahsedilen mekânın onun içsel durumu ile de uyumlu olduğunu göstermeye hizmet etmiştir.

“‘Āşıkka cefâ kıılır üçün fâş

Koynı vü etekleri tola taş

Her hâr anga hicr nîşi dek tîz

Her hâre firâk dek ġam-engîz

Mecnûnga bu tağ evci mesken

Ol evcde hâre-rûb u has-ken (Nevâyî 2011:B.2902-2911)”

Taşının arasından baş veren her lâle, öldürülmüş kimselerin gömleğinden bir parçadır. Eteğinde çeşmeler doludur. Her tarafında ağlayanların gözünden gelen gözyaşlarından dolayı eteğinde çeşmeler doludur. Miskin, dertli ve çaresiz (Mecnûn) gam içinde başını dizinin arasına almıştı. Dünyanın iyisinden ve kötüsünden ürkmüş; ayrılık acısı ile sakinleşmişti. Sevgilisinin gamından başka dostu yoktu. Feryadının iniltisinden de başka kimsesi yoktu.”

Yukarıda kişileştirme ve mübalağa yoluyla tarif edilen dağın eteğindeki taşların varlık sebebi, âşıklara cefa etmek amacı ile ilişkilendirilmiştir. Daha sonra üzerindeki her taşın ayrılık acısı gibi keskin, her kayanın hüznü gibi gam dolu olduğu bildirilip, Mecnûn böyle bir dağın en tepesine yerleştirilmiştir. Oluşan imaj, okur için bir öykü mekânı ve bu mekânla paralel duygular yaşayan karakteri hayal etmeyi kolaylaştırmaktadır.

Fuzûlî’de de benzeri bir teknik kullanılmıştır. Fakat Fuzûlî, dağı ilk olarak cömert bir padişah gibi tasarlamış, daha sonra tüm cömertliği ve heybetine rağmen içinde gam dolu bir kişi olduğunu vurgulamıştır. Burada da dağın yüksekliği ve heybetini tarif etmek için yine kılıç metaforu kullanılmıştır. Dağın etekleri için de deryâ ve sahranın dağa tazarru ettikleri düşünülmüştür. Böylece dağın zirvesi ve en aşağı bölümlerinin sınırları okura hayal ettirilmiştir. Son aşamada ise “biz yeri bir beşik ve dağları birer kazık yapmadık mı? (Kur’ân-ı Kerîm, 78/6-7)” ayeti ile Kur’ân’dan bir iktibas yapılmıştır. Dağların bir kazık gibi yere çakılmasının zihinde canlandırılmasına imkân veren bu ifadedden hemen sonra da Mecnûn’un dağa baktığı bildirilmiştir. Dağ ve karakter karşı karşıya gelmiş, Mecnûn dağ ile kendi duygularını özdeşleştirmiş, onu bir dert ortağı gibi görerek hissettiklerini dile getirmiştir. Tıpkı Nevâyî’nin metninde olduğu gibi burada da dağ hem bir öykü mekânı olarak inşa edilmiş hem de karakterin hislerinin aktarılması için bir zemin görevi görmüştür.

Hâtîfî ise dağın tarifini yine aşk, acı, ayrılık gibi kavramlarla birlikte yapmıştır ancak, Nevâyî ve Fuzûlî’nin metnindeki gibi bir kişileştirme söz konusu değildir. Sularının âşıkların gözyaşlarından, rüzgarının dertlilerin ahından oluştuğu bildirilerek dağ ve hüznü teması eşleştirilmiştir. Mecnûn’un da bu vasıflarla dolu bir dağda ikâmet ettiği vurgulanmıştır. Dağ yine karakterin ruh hâli ile ilişkili bir öykü mekânı görevi üstlenmiştir.⁵²⁵

Nizâmî, Dihlevî, Şâhidî, Câmî⁵²⁶, Hamdî ve Celîlî’de ise dağ tasviri yapılmamış yalnızca Mecnûn’un tepesine çıktığı veya Leylâ’nın kabilesinin konakladığı bir alan olarak Necd’in adı anılmıştır.

⁵²⁵ Ayrıca Hâtîfî’de Necd, Leylâ’nın kabilesinin zenginliği anlatılırken Leylânın yaşadığı mekân olarak da zikredilmiştir. Özellikle koyun, güneş, gökyüzü, çoban unsurlarının kullanıldığı bölümde (Hâtîfî 2016:B.964-979) dağın ve dağ ile ilişkili olan Dumûzi, İştâr, Adonis ve Astarte’nin mitolojik anlam katmanlarının Leylâ’nın yaşadığı yerle ilişkilendirilmesi dikkati çekmektedir. Bu durum ayrıca bir araştırma konusu olacağı için burada ele alınmamıştır.

⁵²⁶ Câmî’de sık sık deşt ve kûh birlikte anılmış; okurun bölgeye dair önbilgisi olduğu varsayılarak

“Çün germ şüdi be-‘ışk vecdî
Bürdî be-neşâtgâh-i Necdî
Ber-Necd şüdi çün şîr-i mest
Âhen ber-pây ü seng ber-dest
Çün ber-zedî ez-nefir cûşî
Güftî gâzelî be-her hürûşî
Ez-her taraflî hâlâyık-ı enbûh
Nezzâre şüdi be-gird-i ân kûh⁵²⁷ (Nizâmî 2013:B.1365-1368)”

Nizâmî’den alıntılanan yukarıdaki beyitlerde Mecnûn’un Necd’e sürekli giderek çılgınlıklar yaptığı anlatılmıştır. Necd burada hareketi hayal etmeye yardımcı bir öykü mekânı olarak ve karakterin rutinini anlatan bir zamansal etki için kullanılmıştır. Şâhidî’de de Nizâmî’yi izlemiştir.

“Bir ulu kûh kim Necd idi nâmı
Olaydı hayl-i Leylî’nuñ maqâmı
Derûnı cûş idüp geldikde vecde
Karâr itmezdi varmayınca Necd’e
Çıkardı tığa çün eftân ü hayrân
Yürirdi her yana nâlân u giryân (Şâhidî 2012:B.1181-1183)”

Hamdullâh Hamdî’nin aşağıdaki beyitleri de yine aynı işleve sahiptir.

“Meger ki ol kûh-ı Necd idi nâmı
Ol idi kavm-i Leylî’nuñ maqâmı
Kaçan Mecnûn düşerdi hâl-i vecde
Varup Necd’e kılurdu yâre secde
Yile virse kararın bād-ı endûh
Maqarr olmazdı ol gün ana ol kûh
Çıkup tığa ser-âgâz itse Mecnûn
Aña âheng iderdi kûh-ı hāmûn (Hamdullah Hamdî 1982:B.593-596)”

Sonuç olarak Necd, Nevâyî, Hâtîfî ve Fuzûlî tarafından Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde edebi mekân özelliği gösterecek şekilde diğer örneklerden farklı tekniklerle kullanılmıştır. Öykünün diğer yeniden yazımlarında ise Nizâmî takip edilmiş ve mekânsal anlamda bir dönüşüm gerçekleşmemiştir. Dağın ve sembolik

hareket edilmiştir.

⁵²⁷ “Aşk ile vecde geldiği zamanlarda Necd’e gidip ferahlardı. Ayağında zincir elinde taş ile Sarhoş aslan gibi Necd’e giderdi. Coştugu zaman çılgınlık atıp, herkesi yaralayan bir gazel okurdu. Her taraftan çok sayıda insan onun seyretmek için dağın etrafına toplanırdı.”

olarak birlikte anıldığı lâle, gözyaşı, ayrılık teması gibi unsurlar ise eski mitolojik anlatılarla olan ilişkisini istisnasız şekilde devam ettirmiştir. Bu örneğe uymayan tek metin Dihlevî’de yer almaktadır. Bunun sebebi ise Dihlevî’nin Necd dağından ve Necd havalisinden hiçbir yerde bahsetmemiş olmasıdır.

7.2.5. Kâbe

Müslümanlık için önem arz eden ve kutsal mekânlardan kabul edilen Kâbe, Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinde de ziyaret edilen bir mekân olarak geçmektedir. Aşk derdine düşen Mecnûn’un ailesi çocuklarının içinde bulunduğu durumdan kurtulması için Kâbe’ye giderek dua etmesi gerektiğinde karar kılmışlar, Mecnûn da babası ile birlikte buraya giderek beklenenin aksine kendi aleyhine dua etmiştir.

Bu bölümde Mecnûn’un eylemi temel olarak kaza ve kader meselelerini ilgilendirmektedir. Ancak mekânın kendisi ve bu eylem arasında bir ilişki kurmak mümkün değildir. Çünkü mesnevilerde anlatılan mekân ya hiç tarif edilmemiştir ya da edildiği örneklerde yalnızca bir öykü mekânı olarak zihinde canlandırmaya olanak tanıyacak birkaç beyitin aktarılması ile yetinilmiştir. Ayrıca kutsal mekânların anlatımında beklenen kutsal veya tanrısal olanın tezahürüne dair bir olay da yaşanmamıştır.

Mesnevilerde Kâbe bölümü çok kısa ve özet olarak aktarılmıştır. Nizâmî, Şâhidî, Hamdî, Celîlî’de Kâbe tasviri yapılmamış, doğrudan Mecnûn’un duası anlatılmıştır. Hâtifî ve Dihlevî’de ise Kâbe bölümü yoktur. Câmî’de Kâbe iki kez anılmaktadır. Birincisinde Mecnûn bir karga görüp hayırlı olduğunu düşünerek Kâbe’ye gider. İkincisinde Leylâ’nın kabilesi hac ziyaretine giderken peşlerine takılır. İki bölümde de bir Kâbe tasviri bulunmamaktadır. Fakat hac ziyaretinin anlatılmasında hacda yapılan eylemlerin aktarılması sonucu burası ile ilgili ön bilgiye sahip okura mekân hayal ettirilebilmektedir. Örneğin, tavaf eyleminin yapılması, Hacerü’l-Esved taşının anılması, zemzem suyundan bahsedilmesi, hacda Merve ve Safa’da gidip gelinmesi, Arafat aşamasının (Câmî 1958:844-845) anlatılması okura bu eylemlerle birlikte Kâbe ve çevresini de zihninde canlandırma olanağı tanımaktadır. Nevâyî ve Fuzûlî ise Kâbe’nin kendisini tasvir etmişlerdir.

Nevâyî	Fuzûlî
“Çün boldılar ol haremğa maḥrem Yok yok ne harem ki ‘arş-ı a‘zam Yer üzre sipihrdır nişanı Tofrağ üze belki āsmānī Yer maḥdemidin felekke mānend Ol bu felek üzre ‘arş-peyvend Her rükni kelip sükūnga maḥrūn Erkân anga mişl-i rub‘-ı meskūn Yā şūfî-i maẓhar-ı cemālī Cüz‘-i ḥaḳdın olup zamīri ḥālī Yer na‘ıda oturup murabba‘ Şūfî kibi egnide muraḳḳa‘ Ornıda neçük ki ḳuṭb-ı şābit Eṭrāfı uşak taşı şevābit Ne ḳuṭb ki tegreside aḳṭāb Müjgân ile ḥāk-rüb-ı ebvāb Miḥnet ḥāsın anda tapmayın el Ez-bes ki melek ḳanatıdın yel Evcide melāyik uçmağı fāş Hır kiçe neçük ki ḥayl-ı ḥūffāş Söz dek tapıban esās-ı muḥkem Köz dek keyiben libās-ı mātem Ṭavfıdın ulusḳa zıll-ı şāhī Eṭrāfı sipihr secde-gāhı (Nevâyî 2011:B.1589-1600)”	“Süz ile çeküp cigerden āvāz ‘Arz itdi binā-yı Ka‘be’ye rāz 1 K’ey saḳfı bülend ü ḳadri ‘ālī Miḥrāb-ı e’āzım u ehālī 2 Ey ḳıble-i ehl-i ‘izz ü iḳbāl Ruḥsār-ı zemīne ‘anberīn ḥāl 3 Ey mağz-ı vefāya kisvetüñ pūst Hem-reng-i pelās-ı ḥene-i düst Ey gülün-i ḡonce-i ‘ibādet Şandūḳ-ı cevāhir-i şa‘ādet 4 Ey dā‘im olan menüm kimi hem-derd Ammā ne menüm kimi cihān- gerd Göğsine uran Ḥacer gibi daş Zemzem kimi gözden aḳıdan yaş Peyveste siyāh kılan libāsın Gönlünde nihān dutan hevāsın (Fuzûlî 1955:B.1002-1009)”

Tablo 7.2. Nevâyî ve Fuzûlî’de Kâbe tasvirleri

Nevâyî’nin tarifinde Kâbe’nin yüksekliği ve mekân olarak boyutları mübalağa ile anlatılmıştır. Örtüsü, dört köşesinde yer alan ve dört ana yönü gösteren rüknlere (Ünal 2001:14) ve Hacerü’l-esved taşı çeşitli benzetmelerle anılmıştır. Kâbe’nin tepesinde meleklerin uçtuğuna dair inanışa da değinilmiş ve mekânın ruhu fiziksel nesneler hakkında yapılan benzetmelerle aktarılmaya çalışılmıştır.

Fuzûlî’de ise Kâbe, Mecnûn tarafından kişileştirilmiş ve dertli bir âşık gibi düşünülmüştür. Bu şekile yapılan hitapla da mekân olarak Kâbe’nin değil, Mecnûn’un içsel durumu anlatılmıştır. Mekân Fuzûlî’de yine karakterin içselliğini gösteren bir zemin olmuştur.

Fuzûlî’nin bölümünü dört parçaya ayırmak mümkündür. İlk olarak ey nidası ile Kâbe’nin yüksekliğine dair ifadeler kullanılmıştır (1). Burada okura mekânın yükseklik boyutunu hayal etme imkânı tanınmıştır. İkinci aşamada en yüksekten en aşağıya inilmiş ve Kâbe yeryüzündeki bir ben gibi tavsif edilmiştir (2). Bir sonraki beyitte ise üstündeki örtü sevgilinin evinin kilimi ile aynı renkte olma özelliğiyle anılmıştır (3). Bu da yukarıdan ve aşağıdan kenar çizgileri çizilen mekâna perspektif oluşturmaktadır. Okur zihninde temelleri yerde olan, belirli bir yüksekliği bulunan ve üstüne örtü örtülecek doluluğa sahip “küp” şeklinde bir cismi canlandırabilmektedir. Nitekim hemen sonra gelen beyitte de bu küp şeklini canlandırmak için sandık ile Kâbe’nin şeklinin benzerliğine vurgu yapılmıştır.

Son aşamada ise fiziksel olarak tasvir edilen mekânın karakterin içsel durumu ile yakınlığına dikkat çekilmiştir (4). Burada da boyutları belirlenen Kâbe bir insan gibi kişileştirilmiş ve yanında duran hacrû’l-esvedî göğsüne bastığı (taş basmak), akan zembereğin gözyaşları, üstündeki örtüsünde hep matemden siyah olduğu belirtilmiştir. Tüm bunları Mecnûn’a bağlayan ise “Ey dâ’im olan menüm kimi hem-derd” mısraıdır. Böylece Fuzûlî’de mekân, bir öykü mekânı olmasının yanı sıra karakterin içselliğini ileten anlatısal bir araç olarak da kullanılabilmektedir.

8. SONUÇ

Bu tezde Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisi, önceki eserlerle karşılaştırılarak, anlatı söylemi bağlamında incelenmiş, Nizâmî, Dihlevî, Hâtîfî, Nevâyî ve Câmî'nin eserlerinin Fuzûlî'nin metninde etkileri olduğu, fakat eserin poetik, anlatısal ve söylemsel olarak öncellerinden ayrıldığı tespit edilmiştir.

Tez iki temel bölüme ayrılmış ve teori ile uygulama bölümlerinde birçok araştırma sorusu gündeme getirilmiştir. Teorik kısımda, incelenen metinlerin dahil olduğu epistemik sistem ile inceleme metotlarının üretildiği sistem arasında dünya görüşü farkı olduğu tespit edilmiştir. Yapılan çalışmalarda ise bu ayrışmanın yarattığı problemlere dikkat edilmediği anlaşılmıştır. Ayrıca modern yöntemler geleneksel metinlere uygulanırken epistemik farklılıklar dikkate alınmazsa yorum hatalarına neden olduğu vurgulanmıştır. Öyle ki Fuzûlî ve diğer *Leylâ ve Mecnûn* yazarlarının eserleri, mutlak bir hakikatin varlığının kabul edildiği bir dünya görüşünde üretilmiştir. Bu durum, modern yöntemlerin bu eserlere uygulanmasında sorunlara yol açmıştır, çünkü bu yöntemler hakikat söylemlerinin varlığı ve çoğulculuk fikirleri üzerine kuruludur.

Bu çalışmada ise gelenekte yer alan kavramların sınırları ve eksiklikleri belirlenerek güncellenmesi gerektiği hipotezi öne sürülmüştür. "Terceme" kavramı, yeniden yazımlar bağlamında güncellenmeye en uygun kavram olarak belirlenmiştir ve "terceme" kavramının sınırları ve yeniliğe olanak tanıyan yönleri sorgulanmıştır. Neticede geleneğe ait metinlerde geçen "terceme" ve "te'lîf" kavramları arasındaki müphemliğin olumsuz bir anlam taşımadığı anlaşılmış ve tezde bu müphemlik, düalist zıtlıkların sorunlarından kurtulma yolu olarak kabul edilmiştir.

"Terceme ve Söylem" başlıklı bölümde elde edilen verilere göre poetik anlayışı Fârâbî ve İbn Sînâ'nın *Poetika* şerhlerine dolayısıyla Aristoteles ve antikiteye ait düşüncelere dayanan tezkire ve belâgat kitaplarında izleri takip edilebilen yorumlardaki müphemiyet de bu bağlamda değerlendirilmiştir. Böylece kavramın sınırlılığının kültürel ve epistemik nedenlerini sorgulayarak söz konusu kavram yenilenmiştir. Bunun sonucunda da Fârâbî ve İbn Sînâ'nın *Poetika* şerhlerinin mevcut sorunsalın sınırlarını belirlemek için önemli olduğu ortaya çıkarılmıştır. Neticede sudûr düşüncesinin sonuçlarının terceme, yenilik ve te'lîf konularındaki tartışmaların bilgi sistemi boyutundaki çıkmazını gösterdiği tezi öne sürülmüştür.

Sudûr düşüncesinin edebi eser üretimi açısından ise iki önemli sonucu olduğu anlaşılmıştır: Birincisi varlığın hiyerarşik bir yapıda olduğunun kabul edilmesi sebebiyle her şeyin bir öncekinin aşağı dereceden kopyası hâline gelmesi ve gerçeklik sorununun asıl-kopya ikiliğine sıkışmasıdır. İkinci sonuç ise teorik zeminde asıl ve kopya ikiliği üzerinden hareket edildiğinde insanın kendi dünyası ve bir gerçekliğinin olmasından dolayı bilincine vardığı şeylerin bilgisine nasıl ulaşabildiğinin sarıh bir şekilde açıklanamamasıdır. Bu problemler insanî ve tanrısal yaratmayı karşı karşıya getirmiş ve böylece yenilik, üretim ve yaratma sorunu döngüsel bir yapı içinde değerlendirilmek zorunda kalmıştır.

Hâlbuki tercüme, bir anlama çabasıdır ve her anlamada da bir tercüme eylemi vardır. Tam anlamıyla bir şeyi kavramak ise mümkün değildir, bu yüzden bir anlam kaybı olacaktır. Ricoeur'e göre bu durum hakikate ihanet değildir. Bu yaklaşım, hakikati asıl-kopya ikiliği ile sınırlayan düşüncelerin çıkmazıdır. Önemli olan yaratıcı bir sadakattir, yani metnin temellük edilmesidir (Abel ve Porée 2011:50).

Bu çalışmada da döngüsellikten kurtulmak için şiirsel söylemin hakikatten uzak olduğu düşüncesinden ziyade, şiirin ait olduğu düşünce yapısı ve dünyanın hakikat söylemlerini taşıdığı varsayılmıştır. Bu söylemler sürekli bir akış halindedir ve yeniden üretilmektedir. Önemli olan akışın nasıl olduğunu açıklamaktır. Leylâ ve Mecnûn mesnevileri de tanrısal ve sabit hakikatlerin değil, dönüşüme ve eleştiriye açık hakikat söylemlerinin taşıyıcılarıdır.

Tezin ikinci bölümü, ilk bölümde tartışılan yöntemin uygulamasına odaklanmıştır. Bu bağlamda ilk olarak anlatıcı, yazar, gelenek ve karakter bakış açılarının kurmaca metinde nasıl sunulduğu sorgulanmıştır. Mesnevi edebiyatında bu konular genellikle birinci ve üçüncü şahıs anlatısı bağlamında ele alınsa da tezde, Paul Ricoeur, Dorrit Cohn, Boris Uspensky, Gerard Genette ve Robert Scholes & James Phelan & Robert Kellog'un çalışmaları ışığında yeniden değerlendirilmiş ve Leylâ ve Mecnûn dışındaki yeniden yazımlara uygulanabilecek bir yöntem önerisi yapılmıştır.

Fuzûlî'nin bakış açısı kullanımındaki tasarrufları ideolojik ve anlatısal düzlemlerde diğer metinlerden ayrışmasına olanak tanımıştır. Buradan ele edilen sonuçlar şöyle sıralanabilir: Öykü öncesi klişe yapılar, okurla kurmaca anlaşmanın yapılması için gereklidir. Fuzûlî klişelerin bu işlevlerinden faydalanmıştır. Fuzûlî'nin eserinde öykü öncesi klişeleşmiş bölümlerde gelenek-anlatıcı, yazar-anlatıcı ve anlatıcı-yazar

ikilikleri kullanılmıştır. Genel ve kapsayıcı olandan bireysel olana en son aşamada ise bireyselden kurmaca olana doğru ilerlenmiştir. Sıralamadaki bu tutarlılık anlatıcı ve okur arasındaki anlaşmanın da güçlü olmasını, anlatıcının güvenilirliğini arttırmıştır.

Asıl öykünün anlatıldığı kısımlarda ise Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'u psiko-anlatı ve alıntılı monolog teknikleri açısından değerlendirilmiştir. Fuzûlî'nin eserlerinde psiko-anlatı tekniğinin yaygın olarak kullanıldığı ve metinlerin ideolojik yapılanmalarının ilk işaretlerinin anlatıcı ve karakter bakış açıları arasındaki uyum ve uyumsuzluklarda aranması gerektiği sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda Fuzûlî ve Nevâyî'de aşk kavramının ideolojik düzlemde ontolojik bir zorunluluk olarak değerlendirilerek diğer metinlerden farklılaştığı ortaya çıkmıştır. Fuzûlî eserini tek bir ideolojik tema etrafında toplayarak ve hâtıme bölümünde sorunsalı daha bireysel bir düzleme taşıyarak Nevâyî'den de ayrılmıştır.

Fuzûlî'nin metninde, doğa ile bütünleşme ve çılgınlık teması, kendini kaybetme ve sevgiliyi reddetme teması ile değiştirilmiştir. Bu nedenle Fuzûlî'nin eserinde Leylâ'yı reddeden Mecnûn, mezarı başında feryat ederek ölmesi dikkat edilmesi gereken bir durumdur. Bu çelişki, Fuzûlî'nin eserinin tasavvufi olarak ele alınamayacağını ve daha genel insanlık problemleri ile yüzleştirdiğini gösterir. Diğer metinlerde kavuşamama, toplumsal kurallara bağlanmış ve Nizâmî'nin temel problematiğine yeni bakış açısı ekleyememişlerdir. Fuzûlî'de ise aşk, varlığa dair sorgulamalar için biçimsel bir araç olarak kullanılmıştır. Buradaki aşkın tasavvufî bağlamda değerlendirilmesi ise metnin anlam çerçevesini daraltmaktadır. Özellikle Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'unu sadece tasavvuf içine yerleştirerek açıklamak bir aşırı yorumdur.

Bakış açısına dair tespit edilen en dikkate değer ayrışma ise Fuzûlî'ye ait bir üslup özelliği olan “kademeli geçiş” tekniğidir. Fuzûlî bu geçişli yapıyı psiko-anlatı ve monolog münavebesi ile oluşturmuştur. Kademeli geçişe yakın örnekler Nevâyî, Hâtîfi ve Câmî'nin metinlerinde de bulunmaktadır. Fakat Fuzûlî bu yapıyı toplamda beş defa ve tutarlı şekilde kullanmıştır. Bazen soyut varlıklardan somut varlıklara yönelen bir geçiş söz konusu iken bazı durumlarda da tam tersi yönde yol tercih etmiştir. Böylece uyguladığı bakış açısı tekniği ile monolog sahibinin iç sesi,

düşünceleri ve duygusal durumlarının mevcut sahnede bulunmayan başka bir karaktere ulaştırılmasını mümkün kılmıştır.

Tezin uygulama kısmının ikinci ana bölümü zaman konusuna odaklanmıştır. Paul Ricoeur'ün zaman üzerine anlatı ve zaman anlatısı kavramları, öyküler arasındaki zamansal yapılanmaları analiz etmeye olanak tanımıştır. Nizâmî, Dihlevî, Hâtifî, Hamdullah Hamdî, Şâhîdî, Celîlî ve Nevâyî'nin metinleri zaman anlatısı olarak değerlendirilmiştir. Çünkü zaman kavramının kendisi bu metinlerde sorunlaştırılmamış veya uygun tekniklerle ele alınmamıştır.

Câmî ve Fuzûlî'nin metnlerinin ise zaman üzerine anlatılar olduğu görülmüştür. Câmî, tarihsel zamanın lineer yapısını kullanarak metnin zamansal görüşü ile uyum sağlamıştır. Fuzûlî ise zamanı, insanın ölümlülük bilinci ile ilişkilendirerek mitik zamanın döngüselliklerinden faydalanmıştır. Bu iki yazar, zamansal anlatı tekniklerini karakterlerin zaman dışına çıkma arzusu ve çabasıyla ahenk içinde kullanarak diğer Leylâ ve Mecnûn mesnevilerinden ayırmışlardır.

Fuzûlî'nin Mecnûn'unun zamansal deneyimi ise Câmî de dâhil olmak üzere önceki yeniden yazımlardan farklılık göstermektedir. Nizâmî, Nevâyî ve Câmî'nin eserlerindeki zamansal paradokslar, Fuzûlî'de daha da zenginleştirilmiştir. Bu ayırışma, hayata ve deneyimlenen zamana dair basit bir çözüm sunmak yerine, konuyu üretici şekilde derinleştirmiştir. Bu bağlamda Fuzûlî'nin Mecnûn'u, öncelikle ölümlülükle yüzleşir. Ardından, Mecnûn'un zamansal deneyimi, anne, baba ve Nevfel gibi otorite figürleriyle çatışır ve kamu zamanı ile içsel zaman arasındaki farkları ortaya çıkarır. Son olarak, Mecnûn, kozmik zamanla karşılaşarak zamanın sınırlayıcı ve düzenleyici yönlerinden kurtulmaya çalışır, nihai hedefi ise tanrısal zamana ulaşmak ve özdeşlik kurmaktır. Bunun için de zamanın dışına çıkmak zorundadır. Mecnûn'un zamansal hareketinin zamanın dışına doğru olması da bu yüzdendir. Tüm bu karşılaşmalar, Fuzûlî'nin metninin imgesel çeşitlenmelerini meydana getirmiştir.

Tezin son bölümünde ise "mekân" kategorisi ele alınmış ve metinlerdeki mekânsal üretim, bakış açıları ve mekânların sembolik geçmişleri değerlendirilmiştir. Çöl, bahçe, mektep, Kâbe ve Necd'in mekânsal üretim şekilleri incelendiğinde bu mekânların büyük sembolik dönüşümler geçirmediği veya bu dönüşümlerin

metinlere yansımadağı tespit edilmiştir. Neticede *Leylâ ve Mecnûn* mesnevilerinde mekânlar dekor olmanın ötesine geçememiştir.

İncelenen mekânlardan bahçenin ise *Leylâ ve Mecnûn* yeniden yazımlarında mekânın zamansallıkla en çok iç içe geçtiğı yer olduğı anlaşılmıştır. Bunun nedeni ise bahçenin göstergelerin okunduğı bir alan olarak kabul edilmesidir. Böylece insanlar doğanın temsili ve bir mikro kozmos olan bahçeyi okuyarak dünyayı anlamlandırabilmişlerdir.

Bahçe hem karakterlerin hareketlerini hayal etmeyi kolaylaştıran bir yer hem de aşk, iktidar, öteki, içsellik ve güzellik gibi farklı söylemlerin karşılaştığı bir mekân olarak kullanılmıştır. Ayrıca “mektep” bölümlerinin de bahçe ve cennet anlatısı ile ilişkili olduğı tespit edilmiştir. Mektep bölümü, Dihlevî’den itibaren cennet ile eşleştirilirken baharın yenileyici gücüne karşı karakterin umutsuzluğunu gösteren bir dekor görevi görmüştür. Nevâyî ve Fuzûlî de bahçe ve mektep bölümlerini arka arkaya kullanarak cennet anlatılarında görülen sembolik ağı öykünün bağlamına uygun şekilde dönüştürerek kullanmışlar ve bu anlatılardaki “utanç” temasını öyküye yerleştirmişlerdir. Nevâyî, utanma ve ötekinin varlığı karşısında insanın var olmasının zorluğu sorunsalını devam ettirmişti. Fuzûlî ise Mecnûn’u en aşırı yöne sürükleyerek utanmayı ortadan kaldırmış ve kınanmayı tek seçenek olarak sunmuştur.

Sonuç olarak Nizâmî ve onu izleyen mesnevi yazarları öyküyü kendi kültürel dünyalarında yeniden üretmiş ve benimsemişlerdir. Böylece metin ve söylem, terceme yapan kültürü biçimlendirmiş, alımlayan kültür de metni kendi dünyasında yeniden üretmiştir. *Leylâ ve Mecnûn* öyküsü, Arap yarımadasından İran’a ve Osmanlı coğrafyasına aynı işleyişle aktarılmıştır. Yeniden yazımların arkasındaki metinsel ve söylemsel mekanizma bu şekilde işlemektedir.

Bu tezde de Fuzûlî’nin *Leylâ vü Mecnûn*’u anlatı söylemi bağlamında önceki yeniden yazımlarıyla birlikte incelenmiş ve Fuzûlî’nin *Leylâ ve Mecnûn* öyküsünü anlatı ve söylem boyutunda değiştirerek yazdığı nesnel verilerle ortaya çıkarılmıştır. Tüm bunların yanında tezde ele alınan metinler ışığında elde edilen veriler önemli olmakla birlikte daha sonraki çalışmalarda teorik kısımda gösterilen çabanın diğer yeniden yazımlarda da denenerek geliştirilmesinin klâsik Türk edebiyatı çalışmaları için yeni alanlar açacağı düşünülmektedir. Bu nedenle tezin sonraki çalışmalar için temel

önerisi metodik tutarlılık amacıyla hareket etmek ve gelenekteki kavramlar hakkında eleştirel gözle tekrar düşünmektir. Böylece gelenekle bağı kopmamış, ama aynı zamanda ona hapsolmemiş bir yeninin de meydana gelme imkânı doğacaktır.



KAYNAKLAR

- Abd El Maksoud, Belal Saber Mohamed. 2004. "Leylâ ile Mecnûn Mesnevisinin Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Ele Alınış Biçimi ve Larendeli Hamdî'nin Eseri". Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Abel, Olivier, ve Jérôme Porée. 2011. *Ricoeur Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Abensour, Alexandre. 2022. *Bellek*. Ankara: Fol Kitap.
- Adkins, Brent. 2020. *Arzu ve Ölüm*. Ankara: Fol Kitap.
- Akşehirli, Soner. 2010. "Türkçe'de konuşma zamanı, olay zamanı ve referans zamanı ilişkileri". *Turkish Studies (Elektronik)* 5(4):15-73.
- Aktaş, Şerif. 2003. *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Alâî Hüseyinî, Mehdî. 1386. "Leylî-i Câmî ve Leylî-i Nizâmî, Mütâla'ât-ı Edebiyyât-ı Tatbîkî". *Dânîşgâh-ı Peyâm-ı Nûr* (1).
- Alharthi, Jokha. 2021. *The Body in Arabic Love Poetry: The Udhri Tradition*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Altınörs, Atakan. 2003. *Dil Felsefesine Giriş*. İnkılap Kitabevi.
- Angermuller, Johannes, Dominique Maingueneau, ve Ruth Wodak. 2014. *The Discourse Studies Reader: Main Current in Theory and Analysis*. John Benjamins Publishing.
- Aristoteles. 2019. *Metafizik*. Divan Yayınları.
- Aristoteles. 2020. *Poetika*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Âşık Çelebi. 2018. *Meşâ'irü 'ş-şu'arâ*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Âşık Sümmânî. 2018. *Narmanlı Âşık Sümmânî*. İstanbul: Ketebe.
- Ateş, Ahmet. 1970. "Leylâ ile Mecnûn". *İslam Ansiklopedisi (MEB)* VII:49-51.
- Atik, Arzu. 2009. "Celili'nin Leyla ve Mecnun'u ve Nizami'nin Leyla ve Mecnun'u ile Karşılaştırma". Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Ayaz, Ayşe. 2014. "Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Kadîmî'nin Leylâ vü Mecnûn Mesnevisi (İnceleme - Metin)". Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Aygün, Zeynel Abidin. 1999. "Behiştî'nin Leyla vü Mecnun Mesnevisi (İnceleme - Metin)". Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Aytaç, Gürsel. (1999). *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Aytaç, Gürsel. (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Aytaç, Gürsel. (2009). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Ayyıldız, Mustafa. 2009. "Leyla vü Mecnun Mesnevisinde Modern Anlatı İzleri". *Turkish Studies* (4/7):187-93.
- Ayyıldız, Mustafa. 1995. "Modern Anlatı Tekniği Açısından Leylâ ve Mecnûn Mesnevisine Bir Yaklaşım". *Dergâh* (61):22-23.
- Bachelard, Gaston. 2017. *Mekânın Poetikası*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bachelard, Gaston. 2021. *Sürenin Diyalektiği*. Ankara: Fol Kitap.
- Bahtin, Mihail M. 2016. *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*. İstanbul: Metis.
- Baker, Paul ve Sibonile Ellece. 2011. *Key Terms in Discourse Analysis*. New York: Continuum.

- Bal, Mieke. 2017. *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*. Canada: University of Toronto Press.
- Bardon, Adrian. 2019. *Zaman Felsefesinin Kısa Tarihi*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Barthes, Roland. 1977. *Image Music Text*. London: Fontana.
- Bauer, Thomas. 2019. *Müphemlik Kültürü ve İslam*. İletişim.
- Bayak, Cemal. 1990. "Sevdâî, Kısâ-i Leylî Birle Mecnûn Mesnevisi". *Journal of Turkish Studies, Fahir İz Armağanı-1* 103-12.
- Bayard, Pierre. 2020. *Önceden İntihal*. İstanbul: Everest.
- Bayrav, Süheyla. 1998. *Filolojinin Oluşumu*. Multilingual Yayınları.
- Bertels, E. 1951. "Ali Şîr Nevâî, Leylî ve Mecnûn". *Türkiyat Mecmuası* ix:47-64.
- Benveniste, Emile. 1995. *Genel Dilbilim Sorunları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bickerton, Derek. 2016. *Âdem'in Dili İnsan Lisanı Nasıl Yarattı İnsan Lisanı Nasıl Yarattı*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Birand, Kamran. 1964. "Existentialisme Üzerine II". *İlahiyat Fakültesi Dergisi* 12:100-112.
- Black, Deborah L. 2018. "Psikoloji: Nefs ve Akıl". içinde *İslam Felsefesine Giriş*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Blondel, Eric. 2022. *Aşk*. Ankara: Fol Kitap.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2019, February 27). monologue. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/monologue>.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2020, June 5). interior monologue. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/interior-monologue>.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2021, February 14). dramatic monologue. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/dramatic-monologue>.
- Bruijin, J. T. P. De. 1986. "Madjnûn Laylâ (Dans Litteratures en Persan, en Kurde, et en Pashto)". *Encyclopedia de l'Islam* V.
- Bottero, Jean, ve Samuel Kramer. 2017. *Mezopotamya Mitolojisi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Câmî, Abdurrahman. 1958. *Mesnevî-i Heft-Evrenç*. editör M. M. Gîlânî. Tahran.
- Carillo, Manuel Maria. 2019. "Pragmatik ya da Dil Yoluyla Eylem: Austin ve Searle". Ss. 38-81 içinde *Söz Edimleri*. Bilge Kültür Sanat.
- Carr, David, Taylor Charles ve Paul Ricoeur. 2003. "Discusion: Ricoeur on Narrative". Ss. 160-87 içinde *On Paul Ricoeur Narrative and Interpretation*, editör D. Wood. Routledge.
- Carrol, Lewis. 2017. *Alice Harikalar Diyarında*. İstanbul: Karbon Kitaplar.
- Cevizci, Ahmet. 2015. *Bilgi Felsefesi*. Say Yayınları.
- Changeux, Jean-Pierre ve Paul Ricoeur. 2018. *Neden Nasıl Düşünürüz? Etik, İnsan Doğası ve Beyin Üzerine Bir Tartışma*. Metis.
- Chatman, Seymour. 2008. *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Ankara: de ki.
- Chelkowski, Peter. 2011. "Drama Ustası Nizâmî". Ss. 303-16 içinde *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VI Mesnevî: Hikâyenin Şiiri*. İstanbul: Turkuaz Yayınları.
- Chittick, William. 2016. *Varolmanın Boyutları*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Cirlot, J. C. 2001. *A DICTIONARY OF SYMBOLS*. Routledge.
- Clarck, Herbert H., ve Mija M. Van der Wege. 2001. "Imagination in Discourse". içinde *The Handbook of Discourse Analysys*, editör D. Tannen, H. E. Hamilton, ve D. Schiffrin. Blackwell Publishing.
- Cohn, Dorrit. 2008. *Şeffaf Zihinler - Kurmacada Bilincin Sunumu*. İstanbul: Metis.

- Cooper, J. C. 1978. *AN ILLUSTRATED ENCYCLOPAEDIA OF TRADITIONAL SYMBOLS*. Thames&Hudson.
- Coupland, Nikolas ve Adam Jaworski. 2001. "Discourse". içinde *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*, editör P. Cobley.
- Culler, Jonathan. 1980. "Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative: Some American Discussions". *Poetics Today* Vol. 1(3):27-37.
- Culler, Jonathan. 1985. *Saussure*. Afa Yayınları.
- Culler, Jonathan. 1997. *Yazın Kuramı*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Cürcânî, Abdülkâhir. 2016. *Delâilü'l-İcâz*. Litera Yayıncılık.
- Cürcânî, Abdülkâhir. 2018. *Belagatin Sırları*. Litera Yayıncılık.
- Çağrı, Mustafa. 2006. "Mürüvvet". *TDV İslâm Ansiklopedisi* 32:61-63.
- Çakar, Emre. 2019. "Politics of space in the English Fin de Siecle poetry". Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çalış, Bahar Deniz. 2004. "Ideal and Real Spaces of Ottoman Imagination: Continuity and Change in Ottoman Rituals of Poetry". Doktora Tezi, Middle East Technical University, Ankara.
- Çelik, Zekeriya. 2017. *Miftâhu'l-Ulûm (Giriş)*. Litera Yayıncılık.
- Dağ, Mehmet. 2019. *Zaman Öğretisi*. İstanbul: Endülüs.
- Danesi, Marcel. 2007. *A Quest for Meaning A Guide to Semiotic Theory and Practice*. University of Toronto Press.
- Dankoff, Robert. 1984. "The Lyric in the Romances: The Use of Ghazals in Persian and Turkish Masnavis". *Journal of Turkish Studies* (43):9-25.
- Değirmenci, Tülün. 2011. "Bir Kitabı Kaç Kişi Okur? Osmanlı'da Okurlar ve Okuma Biçimleri Üzerine Bazı Gözlemler". *Tarih ve Toplum* (13):7-43.
- Dekens, Olivier. 2017. *Yapısalcılık*. Bilge Kültür Sanat.
- Demir, Yavuz. 1995. *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*. Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Demircioğlu, Cemal. 2003. "19. Yüzyıl Sonu Türk Edebiyatında Tercüme Kavramı". *Türklük Bilimi Araştırmaları* 27(II):13-31.
- Demircioğlu, Cemal. 2016. *Çeviribilimde Tarih ve Tarihyazımı*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Demirli, Ekrem. 2012. "Vahdet-i Vücut". *TDV İslâm Ansiklopedisi* 431-35.
- Demirli, Ekrem. 2021. "Vahdet-i Vicûd Teorisi". içinde *Metafizik - Ekoller, Yöntemler ve Büyük Anlatılar*. C. 1, editör Ö. Türker. İstanbul: Ketebe.
- Derrida, Jacques. 2017. *Gramatoloji*. Ankara: BilgeSu.
- Dervişcemaloğlu, Bahar. 2016. *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh.
- Destgirdî, Vâhid. 1382. *Külliyat-ı Hakîm Nizâmî-i Gencevî*. Tahran: Efkâr.
- Dihlevî, Emir Husrev. 1974. *Mecnûn u Leylî*. editör Tahir Ahmedoğlu Muharremof. Moskova: Âvâver-i İntişirât-ı Dâniş.
- Dilçin, Cem. 2010. *Fuzûlî'nin Şiiri Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Doğan, Muhammed Nur. 1997. *Fuzûlî'nin Poetikası*. Kitabevi.
- Dols, Michael W. 1992. *Majnun: The Madman in Medieval Islamin Society*. New York: Clarendon Press - Oxford.
- Drid, Thouria. 2010. "Discourse Analysis: Key Concepts and Perspectives". *The Effect* 20-25.
- Dumantepe, Seçil. 2018. *Roman ve Öyküde Zaman - Yöntem ve Uygulama*. İstanbul: Dergâh.
- Duranti, Alessandro. 2019. *Dilbilimsel Antropoloji*. Kesit Yayınları.

- Durmuş, İsmail. 2003. "Leylâ ve Mecnûn (Arap Edebiyatı)". *TDV İslam Ansiklopedisi* 27:159-60.
- Ebherî. 2020. *İsâgûcî ve Şerhi*. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Eco, Umberto. 2017. *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı*. Literatür Yayınları.
- Eco, Umberto. 2019a. *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Can Yayınları.
- Eco, Umberto. 2019b. *Yorum ve Aşırı Yorum*. Ayrıntı Yayınları.
- Eliade, Mircea. 2017. *İmgeler ve Simgeler*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Endres, Clifford. 2002. "Old Voices and New Texts: Imitatio, Translation, and the Poetic Mirror". Ss. 41-57 içinde *Translations: (Re)Shaping of Literature and Culture*, editör S. Paker. İstanbul: Boğaziçi University Press.
- Erbay, Nazire. 2012. "Edirneli Şâhidî'nin Leylâ vü Mecnûn (Gülşen-i Uşşak) Mesnevisi (İnceleme - Tenkitli Metin)". Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Ercilasun, Bilge. 2007. "Eleştiri (1860-1923)". içinde *Türk Edebiyatı Tarihi*. C. 3. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Esrar Dede. 2018. *Tezkire-i Şu'arâ-yı Mevleviyye*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Even-Zohar, Itamar. 2002. "The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer". içinde *Translations: (Re)Shaping of Literature and Culture*, editör S. Paker. İstanbul: Boğaziçi University Press.
- Eyhenbaum, Boris. 2016. "Biçimsel Yöntemin Kuramı". içinde *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri*, editör T. Todorov. Yapı Kredi Yayınları.
- Fara, Patricia. 2018. *Bilim: Dört Bin Yıllık Bir Tarih*. Metis.
- Fârâbî. 2019a. *Kategoriler ve Retorik*. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Fârâbî. 2019b. "Şiir/Şairlerin Sanatının Kanunları Hakkında Risale". içinde *İbn Sînâ ve Fârâbî'nin Poetikaları*. Ankara: TÜBA.
- Fârâbî. 2020a. *Devlet*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Fârâbî. 2020b. *Es-Siyâsetü'l-Medeniyye (Mevcutların İlkeleri)*. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Fârâbî. 2020c. *İlimlerin Sayımı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Fayda, Mustafa. 2011. "Tarih". *TDV İslâm Ansiklopedisi* 40:30-36.
- Felski, Rita. 2016. *Edebiyat Ne İşe Yarar?* İstanbul: Metis.
- Felski, Rita. 2018. *Eleştirinin Sınırları*. Dergah.
- Flemming, B. 1986. "Madjnûn Laylâ (Litterature Turque)". *Encyclopedia de l'Islam* V:1102-3.
- Fludernik, Monica. 2009. *An Introduction to Narratology*. New York: Routledge.
- Fludernik, Monica. 2011. "Through a Glass Darkly; or, the Emergence of Mind in Medieval Narrative". içinde *The Emergence of Mind Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. University of Nebraska Press.
- Fontanille, Jacques. 2007. *The Semiotics of Discourse*. Peter Lang Publishing.
- Foucault, Michel. 1972. *The Archaeology of Knowledge*. Pantheon Books.
- Foucault, Michel. 1999. *Bilginin Arkeolojisi*. Birey Yayınları.
- Foucault, Michel. 2014. *Sonsuza Giden Dil*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fuzûlî. 1950. *Fuzûlî'nin Farsça Divanı (Tercümesi)*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Akyüz, Kenan vd. 1990. *Fuzûlî Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Fuzûlî. 1955. *Leylâ ile Mecnûn*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Fuzûlî. 2012. *Sıhhat ü Maraz*. İstanbul: Büyüyenay.
- Fuzûlî. 2014. *Matla'ul-İ'tikâd fî Ma'rifeti'l-Mebdei Ve'l-Meâd*. İstanbul: Server İletişim.

- Gelibolulu Mustafa Âlî. 2017. *Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısım*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gellner, Ernst. 2013. *Dil ve Yalnızlık Wittgenstein, Malinowski ve Habsburg İkilemi*. Kabalcı Yayıncılık.
- Genette, Gérard. 1976. "Boundaries of Narrative". *New Literary History* (8):1-13.
- Genette, Gérard. 1983. *Narrative Discourse An Essay in Method*. New York: Cornell University Press.
- Genette, Gérard. 2014. "Yazınsal Dil". içinde *XX.Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-2.Temel Metinler*.
- Genette, Gérard. 2020. *Anlatının Söylemi-Yöntem Hakkında Bir Deneme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gordon, Scott. 2013. *Sosyal Bilimler Tarihi ve Felsefesi*. Küre Yayınları.
- Gottschall, Jonathan. 2019. *Hikâye Anlatan Hayvan*. Sola Unitas.
- Gören, Erman. 2016. *Kratylos: Giriş, Metin, Çeviri ve Dizinler*. Dergâh.
- Groh, Jennifer M. 2019. *Mekân Yaratmak - Beyin Neyin Nerede Olduğunu Nasıl Biliyor?* İstanbul: Metis.
- Grunebaum, Gustave E. von. 1944. "The Concept of Plagiarism in Arabic Theory". *Journal of Near Eastern Studies* 3(4):234-53.
- Günay, V. Doğan. 2018. *Söylem Çözümlemesi*. Papatya Yayıncılık.
- Gürçağlar, Şehnaz Tahir, Saliha Paker, ve John Milton, ed. 2015. *Tradition, Tension and Translation in Turkey*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Gutas, Dimitri. 2017. *Yunanca düşünce Arapça Kültür*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Güdekli, Hayrettin Nebi. 2021. "Kelâmî Yöntem Teorisi". içinde *Metafizik - Varlık Düşüncesi ve Sıfatlar*. C. 1, editör Ö. Türker. İstanbul: Ketebe.
- Güler, Zülfü. 1982. "Hamdullah Hamdi'nin Leylâ ve Mecnûn'u: İnceleme - Metin". Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Hagen, Gottfried. 2003. "Translations and Translators in a Multilingual Society: A case Study of Persian-Ottoman Translations, Late Fifteenth to Early Seventeenth Century". *Eurasian Studies* 2(1):95-134.
- Harris, Zellig S. 1952. "Discourse Analysis". *Language* (28-1):1-30.
- Haşlakoğlu, Oğuz. 2016. *Platon Düşüncesinde Tekhne Sanat ve Felsefenin Ortak Kökeni Üzerine Bir İnceleme*. Sentez Yayınları.
- Hâtîfî, Abdullah. 2016. *Leylî vü Mecnûn*. editör M. Ç. Umrânî ve M. Sâdıkî. Tahran: İntişârât-ı Âheng-i Kalem.
- Havelock, Eric Alfred. 2015. *Platon - Filozof Şaire Karşı*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Heinrichs, Wolfhart. 1988. "An Evaluation of Sariqa". *Quaderni di Studi Arabi* 5(6):357-68.
- Holbrook, Victoria. 1998. *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. İletişim.
- Horatius. 2019. *Ars Poetica - Şiir Sanatı*-. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hühn, Peter, John Pier, Wolf Schmid, ve Jörg Schönert, ed. 2009. *Handbook of Narratology*. Berlin/New York: Walter De Gruyter.
- Iser, Wolfgang. 2014. "Estetik Etkinin Kuramına Giriş". içinde *XX.Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-2.Temel Metinler*. Yapı Kredi Yayınları.
- İbn Sînâ. 2014. *Mantığa Giriş*. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- İbn Sînâ. 2019. "Şifâ Kitabı'nın İlk Bölümünden Dokuzuncu Sanat: Fennü'ş-Şi'r". içinde *İbn Sînâ ve Fârâbî'nin Poetikaları*. Ankara: TÜBA.
- İbn Sînâ. 2020. *Poetika*. İstanbul: Litera Yayıncılık.

- İbn Sînâ. 2021. *İşaretler ve Tembihler*. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- İnalcık, Şevkiye. 2023. *Leylâ ve Mecnûn - Kays b. El-Mülevvah (El-Mecnûn) ve Divanı*. İstanbul: Kronik Kitap.
- İsen, Mustafa. 1996. "Türk Dünyasında Bir Köprü İsim: Fuzûlî". içinde *Fuzûlî Kitabı*. İstanbul.
- İsen, Mustafa. 2007. "Nesir". içinde *Türk Edebiyatı Tarihi*. C. 1. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Jameson, Frederic. 2019. *Dil Hapishanesi Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jauss, Hans Robert. 2014. "Alımlama Estetiği". içinde *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları - 2.Temel Metinler*. Yapı Kredi Yayınları.
- Johansen, Jorgen Dines. 2002. *Literary Discourse A Semiotic-Pragmatic Approach to Literature*. Canada: University of Toronto Press.
- Johansen, Jorgen Dines, ve Svend Erik Larsen. 2002. *Sign in Use: An Introduction to Semiotics*. Routledge.
- Johnstone, Barbar. 2001. "Discourse Analysis and Narrative". içinde *The Handbook of Discourse Analysis*, editör D. Tannen, H. E. Hamilton, ve D. Schiffrin.
- Johnstone, Barbara. 2008. *Discourse Analysis*. Blackwell Publishing.
- Kalpıklı, Mehmet, ve Walter Andrews. 2000. "Layla Grows Up: Nizami's Layla and Majnun 'in The Turkish Manner'". Ss. 29-50 içinde *The Poetry of Nizami Ganjavi: Knowledge, Love, and Rhetoric*. Palgrave.
- Kanar, Mehmet. 2011. *Farsça-Türkçe Sözlük*. Say Yayınları.
- Kaplan, Ramazan. 1993. "Klasikler Tartışması (Başlangıç Dönemi)". *Türkoloji Dergisi* 11(1).
- Karahan, Abdülkadir. 1980. "Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnûn Temi". içinde *Eski Türk Edebiyatı İncelemeleri*. İstanbul.
- Karahan, Abdülkadir. 1989. *Fuzulî: Muhiti, Hayatı ve Şahsiyeti*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Karahan, Abdülkadir. 1996. "Fuzûlî". *TDV İslam Ansiklopedisi* 13:240-46.
- Karahisârî, Muslihuddîn. 2017. *Ahterî-yi Kebîr*. Türk Dil Kurumu.
- Kaş, Murat. 2021. "Zihnî Varlık Teorisi". içinde *Metafizik - Varlık Düşüncesi ve Şifatlar*. C. 2, editör Ö. Türker. İstanbul: Ketebe.
- Kaya, Mahmut. 2009. "Sudûr". *TDV İslâm Ansiklopedisi* 37:467-68.
- Khairallah, E. 1980. *Love, Madness and Poetry: An Interpretation of the Mağnûn Legend*. Beirut.
- Kınalızâde Hasan Çelebi. 2017. *Tezkiretü's-Ş u'arâ*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Koçak, Ahmet. 2006. "Leylâ vü Mecnûn -Tebrizli Hakîrî-". Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Koncu, Hanife. 2007. "Leylâ ve Mecnûn Bibliyografyası". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* (10):597-616.
- Köprülü, Mehmed Fuad. 1940. "Fuzûlî". *İslam Ansiklopedisi (MEB)* IV:687-99.
- Köprülü, Mehmed Fuad. 2012. *Edebiyat Araştırmaları I*. Ankara: Akçağ Yayınevi.
- Köprülü, Mehmed Fuad. 2016. *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Köksal, Mehmet Fatih. 2003. "Nazire Kavramı ve Klâsik Türk Şiirinde Nazire Yazıcılığı". içinde *Diriözler Armağanı: Prof. Dr. Meserret Diriöz ve Haydar Ali Diriöz Hatıra Kitabı*, editör M. F. Köksal ve A. N. Baykoca. Ankara: Bizim Büro Yayınevi.
- Kur'an-ı Kerîm ve Meâli. Haz. Abdülbâkî Gölpınarlı. İstanbul:
- Kurşun, Zekeriya. 2006. "Necid". *TDV İslâm Ansiklopedisi* 32:491-93.

- Kurtz, Lester R. 1979. "Freedom and Domination: The Garden of Eden and the Social Order". *Social Forces* 58(2):443-65.
- Kutluer, İlhan. 1991. "Aşk". *TDV İslâm Ansiklopedisi* 17-18.
- Kutluer, İlhan. 2013. "Zaman". *TDV İslâm Ansiklopedisi* 44:111-14.
- Kut, Günayt. 1989. "Ali Şir Nevâî". *TDV İslâm Ansiklopedisi* 2:449-53.
- Küçükaşçı, Mustafa. 2011. "Tarih". *TDV İslâm Ansiklopedisi* 40:36-40.
- Latîfî. 2018. *Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Lavenda, Robert H., ve Emily A. Schultz. 2017. *Kültürel Antropoloji Temel Kavramlar*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- LeFebvre, Henri. 2017. *Ritimanaliz*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- LeFebvre, Henri. 2020. *Mekânın Üretimi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Levend, Agah Sırrı. 1952a. "Ahmed Rızvan'ın Leylâ ve Mecnûn'u". *Türk Dili* (7):389-94.
- Levend, Agah Sırrı. 1952b. "Bilinmiyen Eski Eserlerimizden Kadîmî'nin Leylâ ve Mecnûn'u". *Türk Dili Aylık Fikir ve Edebiyat Dergisi* 1(9).
- Levend, Agah Sırrı. 1952c. "Leylâ ve Mecnûn'lar". *Türk Dili* (5):256-60.
- Levend, Agah Sırrı. 1957. "Türk Edebiyatında Leylâ ve Mecnûn Yazan Şairler". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten* (165):105-13.
- Levend, Agah Sırrı. 1959. *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnûn Hikâyesi*. Ankara.
- Levine, Caroline. 2017. *Biçimler-Bütün, Ritim, Hiyerarşi, Ağ*. Koç Üniversitesi Yayınları.
- Levi-Strauss, Claude. 2012. *Yapısal Antropoloji*. İmge Kitabevi.
- Levi-Strauss, Claude. 2020. *Yaban Düşünce*. Yapı Kredi Yayınları.
- Lucy, Niall. 2018. *Postmodern Edebiyat Kuramı- Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Manfred, Jahn. 2015. *Anlatıbilim - Anlatı Teorisi El Kitabı*. İstanbul: Dergâh.
- Mann, Thomas. 2020. *Büyülü Dağ*. İstanbul: Can Yayınları.
- Marmura, Michael. E. 2018. "Gazâlî". içinde *İslam Felsefesine Giriş*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Mazıoğlu, Hasibe. 1956. *Fuzûlî Hâfız - İki Şair Arasında Bir Karşılaştırma*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mazıoğlu, Hasibe. 2011. *Fuzûlî Üzerine Makaleler*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- McFadden, George. 1978. "Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning by Paul Ricoeur". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36(3):365-67.
- Meisami, Julie Scott. 1985. "Allegorical Gardens in the Persian Poetic Tradition: Nezami, Rumi, Hafez". *International Journal of Middle East Studies* 17(2):229-60.
- Meisel, Martin. 2019. *Kaos İmgelemi - Edebiyatta, Sanatta, Bilimde*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Mektebî-i Şîrâzî. 1337. *Leylî vü Mecnûn*. Tahran: İntişârât-ı Mecelle-i Nesîm-i Sabâ.
- Mendilow, A. A. 1965. *Time and Novel*. New York: Humanity Press.
- Mey, Jacob L. 2001. "Literary Pragmatics". içinde *The Handbook of Discourse Analysis*, editör D. Schiffrin, D. Tannen, ve H. E. Hamilton.
- Moran, Berna. 2018. *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim.
- Morin, Edgar. 2017. *Yitik Paradigma: İnsan Doğası*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mounier, Emmanuel. 2019. *Varoluş Felsefelerine Giriş*. Ankara: Fol Kitap.

- Mütercim Asım Efendi. 2009. *Burhân-ı Katı*. Türk Dil Kurumu.
- Nas, Şevkiye Kazan. 2017. *Celîlî'nin Leylâ vü Mecnûn Mesnevisi (İnceleme - Metin - Çeviri)*. Konya: Palet Yayınları.
- Necmeddîn-i Dâye. 2021. *Mirsâdü'l-İbâd Mine'l-Mebde' İle'l-Meâd*. İstanbul: Dergâh.
- Nevâyî, Ali Şîr. 2011. *Leylî vü Mecnûn*. Türk Dil Kurumu.
- Neysaburî, Ebu'l Kasım. 2018. *Akıllı Deliler Kitabı*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Nizâmî-i Gencevî. 2013. *Leylâ ile Mecnûn*. İstanbul: Say Yayınları.
- Norrick, Norris. 2001. "Discourse and Semantics". içinde *The Handbook of Discourse Analysis*, editör D. Schiffrin, D. Tannen, ve H. E. Hamilton. Blackwell Publishing.
- Okay, M. Orhan. 2007. "Tanzimatçılar: Yenileşmenin öncüleri (1860-1896)". içinde *Türk Edebiyatı Tarihi*. C. 3. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Okumuş, Ömer. 1982. "Nizameddin Ahmed Suhaylî'nin Leyla u Mecnun'u (İnceleme-Metin)". Doçentlik Tezi, Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü.
- Onfray, Michel. 2022. *Yolculuğa Övgü - Coğrafyanın Poetikası*. İstanbul: Ketebe.
- Ortaylı, İlber. 2019. "Tanzimat Adamı ve Tanzimat Toplumu". içinde *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, editör H. İnalcık ve M. Seyitdanlıoğlu. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özgül, Kayahan. 2005. "İntihâl'den Çalıntı'ya, İntikâl'den Alıntı'ya". *Hece Dergisi* (107):52-64.
- Özgül, Kayahan. 2007. "Şark Ekspresiyle Garb'a Sefer". içinde *Türk Edebiyatı Tarihi* 2. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Yayınları.
- Özlem, Doğan. 2013. "Evrenselcilik Mitosu ve Sosyal Bilimler". içinde *Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek*. İstanbul: Metis.
- Özpilavcı, Ferruh. 2020. *İbn Sînâ, Kitâbu's-Şifâ-Poetika*. Litera Yayıncılık.
- Öztürk, Yaşar Nuri. 1989. *Kuran Ve Sünnete Göre Tasavvuf*. İstanbul: Yeni Boyut.
- Paker, Saliha. 2006. "Ottoman conceptions of translation and its practice: the 1897 'classics debate' as a focus for examining change". içinde *Translating others II*, editör T. Hermans. Manchester.
- Paker, Saliha. 2009. "Tercüme ve Nazire Olarak Çeviri: Kültüre Bağlı Kavramlar ve Osmanlı Çeviri Tarihi Araştırmalarına Bir Kavramsal Çerçeve Kurmak". *Türklük Bilgisi Araştırmaları* 33(2).
- Paker, Saliha. 2015. "On the poetic practices of 'a singularly uninventive people' and the anxiety of imitation A critical re-appraisal in terms of translation, creative mediation and "originality"". içinde *Tradition, Tension and Translation in Turkey*, editör Ş. T. Gürçağlar, S. Paker, ve J. Milton. John Benjamins Publishing.
- Pala, İskender. 2003. "Leylâ ve Mecnûn (Türk Edebiyatı)". *TDV İslam Ansiklopedisi* 27:161.
- Parla, Jale. 2021. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim.
- Pavel, Thomas G. 1985. "Literary Narratives". içinde *Discourse and Literature*, editör T. A. Van Dijk. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Pavel, Thomas G. 1989. *Fictional Worlds*. Harvard University Press.
- Pellat, Ch. 1986. "Madjnûn Laylâ (Litterature Arabe)". *Encyclopedia de l'Islam* V:1098-99.
- Pier, John. 2010. "Gérard Genette's Evolving Poetics". *Narrative* 18(1):8-18.
- Platon. 2020a. *Phaidros*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Platon. 2020b. *Şölen-Dostluk*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Propp, Vladimir. 2018. *Masalın Biçimbilimi ve Olağanüstü Masalların Dönüşümleri*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Reisman, David C. 2018. "Fârâbî ve Felsefe Müfresatı". içinde *İslam Felsefesine Giriş*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Ricoeur, Paul. 2003. "Life in Quest of Narrative". içinde *On Paul Ricoeur Narrative and Interpretation*, editör D. Wood. Routledge.
- Ricoeur, Paul. 2007. *From Text to Action: Essays in Hermeneutics, II*. Northwestern University Press.
- Ricoeur, Paul. 2008. *Çeviri Üzerine*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ricoeur, Paul. 2009. *Yorumların Çatışması Hermenoytik Üzerine Denemeler*. Paradigma Yayınları.
- Ricoeur, Paul. 2016a. *Zaman ve Anlatı 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ricoeur, Paul. 2016b. *Zaman ve Anlatı 2*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ricoeur, Paul. 2016c. *Zaman ve Anlatı 3*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ricoeur, Paul. 2016d. *Zaman ve Anlatı 4*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ricoeur, Paul. 2017. *Eleştiri ve İnanç*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ricoeur, Paul. 2019. *Yorum Teorisi Söylem ve Artı Anlam*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Rifat, Mehmet. 2019. *XX.Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Rizvi, Sajjad. 2018. "Mistisizm ve Felsefe: İbn Arabî ve Molla Sadrâ". Ss. 247-66 içinde *İslam Felsefesine Giriş*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Ronen, Ruth. 1986. "Space in Fiction". *Poetics Today* 7(3):421-38.
- Rosenthal, Franz. 2004. *Bilginin Zaferi - İslam Düşüncesinde Bilgi Kavramı*. İstanbul: Ufuk Kitapları.
- Rosenthal, Franz. 2021. *Felsefe ile Tasavvuf Arasında İbnü'l-Arabî*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Ryan, Marie-Laure. 2014 "Space". In: Hühn, Peter et al. (eds.): *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space> [Erişim Tarihi:15 Mart 2023]
- Sanni, Amidu. 2000. "The Arabic Theory of Originality and Imitation in a New Light". *Asiatische Studien* 54(3):597-608.
- Saraç, M. A. Yekta. 2013. *Klâsik Edebiyat Bilgisi (Belâgat)*. İstanbul: Gökkuşbu.
- Saussure, Ferdinand de. 1998. *Genel Dilbilim Dersleri*. Multilingual Yayınları.
- Scarry, Elaine. 2020. *Kitapla Hayal Etmek*. İstanbul: Metis.
- Scheffel, Michael & Weixler, Antonius & Werner, Lukas. 2014. "Time". In: Hühn, Peter et al. (eds.): *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/time> [Erişim Tarihi:12 Şubat 2021]
- Schmid, Wolf. 2010. *Narratology An Introduction*. Berlin/New York: Walter De Gruyter.
- Scholes, Robert, Robert Kellogg, ve James Phelan. 2006. *The Nature of Narrative [by] Robert Scholes [and] Robert Kellogg*. New York: Oxford University Press.
- Sekkâkî, Ebu Yakub. 2017. *Miftâhu'l-Ulûm*. Litera Yayıncılık.
- Seyed-Gohrab, A. A. 2000. "Majnun's Image as a Serpent". Ss. 83-96 içinde *The Poetry of Nizami Ganjavi: Knowledge, Love, and Rhetoric*. Palgrave.

- Seyed-Gohrab, A. Asgar. 2003. "Layli and Majnun: Love, Madness and Mystic Longing. Brill.
- Seyed-Gohrab, A. Asgar. 2009. "LEYLI O MAJNUN". *Encyclopædia Iranica*.
- Shiner, Larry. 2018. *Sanatın İcadı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Slàdek, Ondrej. 2014. *Prag Ekolü'nün Yapısalcı Poetikası ve Geçirdiği Dönüşüm*. Dergâh.
- St. Augustinus. 2022. *İtiraflar*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Straus "The Structural Study of Myth" *Journal of American Folklor*, cilt 78, no:270, Ekim-Aralık 1955, s.428-444.
- Street, Tony. 2018. "Mantık". içinde *İslam Felsefesine Giriş*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Suurmond, Jeannine M. 2005. "Our Talk and Walk-Contemporary Discourse Research Schools".
- Şaman, Esat Burak. 2021. "Cevher-Araz Teorisi (İslam Dönemi)". içinde *Metafizik - Varlık Düşüncesi ve Sıfatlar*. C. 2, editör Ö. Türker. İstanbul: Ketebe.
- Şenel, Cahid. 2013. "Yeni-Platonculuk". *TDV İslâm Ansiklopedisi* 43:423-27.
- Şeyh Galip. 2016. *Hüsni ü Aşk*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tarlan, Ali Nihad. 1922. "İslam Edebiyatlarında Leylî vü Mecnûn Mesnevîsi". Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Tarlan, Ali Nihad. 2016. *Leylâ ile Mecnun*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Taşkent, Ayşe. 2018. *Güzelin Peşinde Farabi, İbn Sina ve İbn Rüşd'de Estetik*. İstanbul.
- Tatar, Burhanettin. 2017. "Kutsal Mekan: Fenomenolojik Bir Analiz". *Milel ve Nihal* 14(2):8-22.
- Tekin, Mehmet. 2009. *Roman Sanatı*. Ötüken.
- Tekin, Gönül. 2018. *Leylâ ve Mecnûn Makaleler*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Todorov, Tzvetan. 2014. *Poetikaya Giriş*. İstanbul: Metis.
- Toska, Zehra. 2000. "İleriye Yönelik Araştırmalarla İlgili Olarak Eski Türk Edebiyatı Sahasında Yazılmış Olan Tercüme Metinleri Değerlendirmelerinde İzlenecek Yöntem/ler Ne Olmalıdır?" *Türklük Bilgisi Araştırmaları* 24(1).
- Tunalı, İsmail. 2020. *Estetik Beğeni*. Ankara: Fol Kitap.
- Turan, Lokman. 2017. *Mesneviyi Gazelle Okumak*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Turetzky, Philip. 2015. *Zaman*. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Türker, Ömer. 2019. *Varlık Nedir? - İslam Filozoflarının Varlık Tasavvuru*. İstanbul: Ketebe.
- Türker, Ömer. 2020a. *İslam'da Metafizik Düşünce - Kindî ve Fârâbî*. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Türker, Ömer. 2020b. *İslam Felsefesine Konusal Giriş*. Ankara: Bilay Yayınları.
- Türker, Ömer. 2021a. "Mahiyet Teorisi". içinde *Metafizik - Varlık Düşüncesi ve Sıfatlar*. C. 2, editör Ö. Türker. İstanbul: Ketebe.
- Türker, Ömer. 2021b. "Meşşâilik Ekolü". içinde *Metafizik - Ekoller, Yöntemler ve Büyük Anlatılar*. C. 1, editör Ö. Türker. İstanbul: Ketebe.
- Uludağ, Süleyman. 1991. "Aşk". *TDV İslâm Ansiklopedisi* 4:11-17.
- Uspensky, Boris. 1983. *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Berkeley Los Angeles London: University of California Press.
- Ülger, Sibel. 2003. "Leylâ ve Mecnûn'da Hikâye Tekniği". Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ünal, Sadettin. 2001. "Kâbe". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* 24:14-21.

- Ünver, İsmail. 1986. "Mesnevi". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi Türk Şiiri Divan Şiiri* LII(415,416,417):430-563.
- Üzgör, Tahir. 1993. "Ali Şir Nevayî ve Fuzûlî Arasında Bazı Benzerlikler". *Türklük Araştırmaları Dergisi* (7):565-77.
- Van Dijk, Teun A., ed. 1985. *Discourse and Literature*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Vanhoozer, Kevin. 2003. "Philosophical Antecedents to Ricoeur's Time and Narrative". içinde *On Paul Ricoeur Narrative and Interpretation*, editör D. Wood. Routledge.
- Vanleene Acar, Sengün Meltem. 2011. "Paul Ricoeur'de Kendiliğe İlişkin Bir Sorgulama Olarak 'Anlatısal Kimlik' Sorunu". Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Varlık, Selami. 2021. *Paul Ricoeur'de Temellük ve Tahayyül*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Wallerstein, Immanuel, Calestous Juma, Evelyn Fox Keller, Jürgen Kocka, Dominique Lecourt, Velentin Y. Mudimbe, Kinhide Mushakoji, Ilya Prigogine, Peter J. Taylor, Michel-Rolph Truillot, ve Richard Lee. 2016. *Gulbenkian Komisyonu Sosyal Bilimleri Açın: Sosyal Bilimlerin Yeniden Yapılanması Üzerine Rapor*. Metis.
- Wellek, Rene, ve Austin Warren. 2016. *Edebiyat Teorisi*. Dergâh.
- Wishnitzer, Avner. 2019. *Alaturka Saatleri Ayarlama Geç Osmanlı'da Zaman ve Toplum*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Wisnovsky, Robert. 2018. "İbn Sînâ ve İbn Sînâcî Gelenek". içinde *İslam Felsefesine Giriş*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Wood, David. 2003. "Introduction: Interpreting Narrative". içinde *On Paul Ricoeur Narrative and Interpretation*, editör D. Wood. Routledge.
- Yavuz, Yusuf Şevki. 2022. "Kelam". *TDV İslâm Ansiklopedisi* 25:194-96.
- Yavuz, Yusuf Şevki, ve Casim Avcı. 1999. "İbnü'l-Cevzî". *TDV İslâm Ansiklopedisi* 20:543-49.
- Yazar, Sadık. 2011. "Anadolu sahası klâsik Türk edebiyatında tercüme ve şerh geleneği". Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Yazıcı, Tahsin. 2003. "Leylâ ve Mecnûn (Fars Edebiyatı)". *TDV İslam Ansiklopedisi* 27:160.
- Yıldız, Alpay Doğan. 2004. "Eski Bir Bahçenin Yeniden Düzenlenişi ya da Fuzûlî'nin Hikaye-i Leylâ ve Mecnun'u Sunuşu". *Bilig* (29):201-22.
- Yıldız, Ayşe. 2011. "Türkçe Mesnevîlerde Kıt'a ve Nazım Kullanımı". içinde *Mesnevî: Hikâyenin Şiiri*, editör H. Aynur, M. Çakır, H. Koncu, S. S. Kuru, ve A. E. Özyıldırım. İstanbul: Turkuaz Yayınları.
- Yücel, Faruk. 2020. *Çevirinin Tarihi*. Çeviribilim Yayınları.
- Zoran, Gabriel. 1984. "Towards a Theory of Space in Narrative". *Poetics Today* 5(2):309-35.
- Zülfikar, Hasan. 1388. "Mukâyese-i Çehâr Rivâyet-i Leylî u Mecnûn-ı Nizâmî, Emîr Husrev, Câmî, Mektebî". *Mecelle-i Pejûhişhâ-yı Zebân ve Edebiyyât-ı Fârsî* (2).



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Can, Burhan
Uyruğu : T.C.

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üni. Sos. B. Enst.	2018
Lisans	Anadolu Üni. A.Ö.F.	2013
Lise	Balgat Anadolu Teknik Lisesi	2008

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
.....		

Yabancı Dil

İngilizce
Farsça

Yayınlar

Can, B., (2023). Kıssa-ı Leyli Birle Mecnûn'un Şairi Kimdir?. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* , cilt.7, sa.2, 950-985.

Hobiler

.....



DİZİN

- A. A. Mendilow, 354
Abbasi Devleti, 466
Abdülkâhir el-Cürcânî, 94
Âdem, 61, 104, 197, 477, 478, 480, 481, 482, 483, 485, 502
Agâh Sırrı Levend, 6, 8, 3, 4, 6, 7, 367
ahenkli psiko-anlatı, 167, 169
ahensiz psiko-anlatı, 167
Ahlak-ı Alâî, 120
Ahmed Sem'ânî, 197
Ahmed-i Rıdvân, 1
Ahmed-i Sem'ânî, 481
Akl/Nazar, 117
aklî mânâlar, 94
aklî varlık, 132
akroni, 13, 378, 387, 389, 401, 406, 407
aletheia, 25, 121
alıntılı monolog, 149, 163, 164, 226, 242, 298, 300, 301, 302, 496
Ali Nihat Tarlan, 6, 8, 2, 3, 6, 187, 278
Alice Harikalar Diyarında, 399, 407, 502
analepsis, 378
anıtsal zaman, 422, 438
anlatan benlik, 154, 161, 162
anlatı (ya da öykü) dünyası, 460
anlatı evreni, 460
anlatı sesi, 144, 147, 153, 171, 239, 354
anlatı söylemi, 6, 8, 10, 13, 14, 23, 36, 39, 43, 51, 57, 79, 81, 494, 498
anlatı zamanı, 46, 47, 170, 293, 348, 349, 350, 361, 373, 379, 392, 396, 405, 413, 460
anlatıcı, 11, 4, 5, 6, 7, 10, 37, 41, 47, 48, 49, 144, 145, 146, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 183, 186, 189, 190, 201, 202, 203, 205, 206, 209, 212, 213, 215, 216, 217, 222, 223, 228, 229, 230, 237, 240, 241, 242, 243, 248, 253, 260, 261, 262, 265, 270, 273, 275, 277, 278, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 293, 296, 299, 300, 305, 307, 309, 310, 312, 316, 317, 331, 334, 337, 339, 353, 371, 375, 376, 378, 391, 402, 407, 425, 430, 433, 434, 438, 449, 454, 456, 457, 464, 476, 495, 496
anlatılan zaman, 46, 47, 170, 240, 293, 349, 350, 361, 373, 396, 405, 413
anlatım biçimi düzlemi, 149, 172, 238, 240, 241
anlatma, 39, 41, 45, 46, 47, 49, 51, 144, 145, 148, 154, 163, 168, 200, 233, 268, 314, 349, 363, 369, 378, 422, 441
Antere b. Şeddâd, 92
Arap, 1, 2, 3, 4, 26, 93, 120, 140, 141, 174, 175, 176, 177, 178, 336, 359, 360, 362, 366, 367, 370, 374, 377, 441, 448, 457, 466, 468, 487, 498, 501, 504, 507, 508
Ârifî, 99
Aristocu, 127, 134, 135, 437
Aristophanes, 448
Aristoteles, 8, 19, 25, 34, 38, 51, 68, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 89, 111, 112, 115, 116, 117, 119, 120, 122, 123, 124, 127, 129, 135, 141, 175, 177, 495, 501
artzamanlı, 27, 28
askıya alma, 62, 385, 389, 393, 399
Âşık Paşa, 1
Aşil, 245, 420
aşk ve hüsn, 289, 441

aşkınlık, 176, 453
Attâr, 179, 377
Baba Kûhî-i Şîrâzî, 1
bakış açısı, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 46, 48, 51, 83, 95, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 157, 161, 165, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 184, 186, 187, 201, 212, 217, 223, 228, 229, 230, 239, 240, 241, 243, 244, 253, 256, 261, 262, 287, 293, 297, 302, 322, 327, 328, 337, 339, 345, 346, 361, 379, 406, 464, 496, 497
bast, 98, 113
bedevi, 173, 175, 176
belagat, 9, 91, 92, 112, 119
bellek, 72, 451
Beşerî zaman, 458
biçimcilik, 43, 70, 144
Biçimcilik, 36, 84
Bihiştî, 1, 3, 5
bilinç mimesisi, 146, 147, 148, 241
bilinç-akışı, 145
birinci şahıs anlatısı, 153
Boris Uspensky, 11, 148, 149, 151, 159, 164, 238, 495
Burhân, 113, 363, 509
Büyülü Dağ, 354, 376, 383, 508
Câmî, 12, 1, 3, 12, 91, 152, 172, 179, 183, 190, 191, 201, 202, 206, 207, 210, 212, 213, 214, 215, 223, 226, 228, 236, 248, 262, 276, 277, 280, 282, 283, 303, 322, 323, 339, 354, 356, 357, 358, 359, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 381, 407, 427, 447, 451, 457, 469, 470, 490, 492, 494, 496, 497, 501, 502, 513
Cedel, 113
Celîlî, 1, 3, 4, 322, 490, 497, 509
cevher-araz, 128, 135
conceptual time, 433
Çağatay, 1, 174
çiftçi, 468
çoban, 468, 490
dâd-ı Hak, 109
dairel zaman, 382, 384, 385, 386, 391, 393, 401, 407, 410, 419
Dasein, 452, 453
değilleme, 448
dehr, 191, 234, 281, 435, 440, 455
dekor, 13, 367, 459, 460, 468, 469, 470, 472, 474, 475, 476, 479, 485, 497, 498
deneyimleyen benlik, 154, 161
Derrida, 13, 28, 32, 33, 34, 61, 504
Descartes, 18, 22
dış odaklayıcı, 148
diegesis, 46, 47, 145, 146
Dihlevî, 12, 1, 3, 12, 172, 184, 186, 189, 190, 193, 194, 198, 200, 201, 230, 236, 243, 244, 247, 248, 250, 251, 253, 255, 262, 268, 269, 271, 272, 273, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 338, 341, 355, 357, 358, 479, 485, 490, 491, 492, 494, 497, 498, 504
distentio animi, 72, 73
doğrusal zaman, 406, 416
dolaylı söylem, 165, 168, 348
dramatik monolog, 301, 302
Dumuzi, 468
dünya zamanı, 361, 364, 388, 389, 419, 438, 440, 447
düzd-i ahsen, 93, 126
Ebherî, 113, 129, 504

Ebu Bîsr Mettâ b. Yûnus, 111
Ebu Hayyân et-Tevhîdî, 178
Ebû Temmâm, 92
Ebu'l-Hasan El-Enbârî, 119
Ebû'l-Ferec İbnü't-Tayyib, 111
Edebi mekân, 459
Emile Benveniste, 6, 10, 24, 26, 35, 43, 44
empati, 184, 299, 307
Empedokles, 122, 123, 174
Endişe, 452, 453
Eros, 417
Erwing Goffman, 23
eser komak, 103
Eski Ahit, 92, 477
Esrâr Dede, 105, 106
estetik, 6, 7, 51, 54, 91, 94, 98, 99, 100, 101, 105, 107, 109, 116, 133, 136, 141, 145, 344, 351, 353, 474
Estetik, 115, 116, 506, 511
eşzamanlı, 27, 43, 58
Eşzamanlı, 27
evrenselci, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 35
Evrenselci, 18, 19
evrenselcilik, 18, 20, 23, 35
eylemlerin taklidi, 12, 146, 149, 239, 241, 242, 245, 255, 262, 268, 350, 463, 464
Eylemlerin Taklidi, 239
fabula, 39, 41, 45, 51, 53, 54, 56, 59, 71, 72, 134
Fârâbî, 6, 91, 111, 112, 113, 115, 118, 120, 124, 125, 126, 127, 129, 131, 132, 176, 495, 505, 506, 510, 512
felsefe, 17, 32, 35, 111, 112, 113, 115, 117, 118, 119, 120, 126, 127, 128, 143, 175, 176, 178, 179, 181, 182, 242, 377, 410, 426, 432
fenomenolojik zaman, 408
feyz, 9, 92, 97, 106, 107, 115, 126, 138, 158, 266
figürâle anlatım, 148
firâse, 113
Foucault, 15, 22, 23, 26, 32, 33, 52, 85, 505
Fuat Köprülü, 70, 83
Fuzûlî, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 1, 2, 3, 5, 6, 8, 11, 12, 13, 71, 80, 97, 106, 116, 117, 118, 121, 143, 147, 150, 151, 153, 154, 156, 158, 160, 162, 163, 164, 166, 167, 169, 170, 172, 173, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 189, 190, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 239, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 315, 316, 317, 320, 321, 322, 323, 324, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 342, 343, 344, 345, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 361, 362, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 422, 424, 425, 427, 428, 429, 430, 431, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 456, 457, 458, 462, 468, 472, 473, 474, 476, 477, 478, 480, 482, 483, 484, 485, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 496, 497, 498, 504, 505, 506, 507, 508, 512, 513
Garîb-nâme, 1
Gazzâlî, 112, 128, 178, 181, 210

genişletme, 170, 293, 296
gerçek mekân, 463
geriye dönüş, 366, 370, 371, 378, 382, 412
gnosis, 178
göçebe, 466, 468, 474, 487
gösterge, 28, 31, 34, 35, 52, 57, 71, 455, 475
gösterme, 70, 129, 168, 292, 317, 349, 357, 358, 359, 362, 449, 457
Gülşehrî, 1
Hâbil ve Kâbil, 468
Hâce İmâd-ı Lârî, 1
Hacerü'l-Esved, 492
hakikat, 8, 10, 30, 33, 93, 96, 117, 121, 128, 129, 138, 141, 143, 182, 363, 494, 495
hakikat söylemleri, 138, 141
Hakîrî, 1, 507
Halife Ebû Bekir, 466
Hamdî, 12, 1, 3, 12, 102, 190, 192, 193, 200, 210, 213, 215, 218, 220, 228, 230, 236, 269,
290, 297, 307, 312, 315, 316, 318, 322, 324, 328, 333, 339, 345, 355, 357, 358, 436, 470,
471, 472, 485, 487, 490, 491, 492, 497, 501
hâssa-i karîha, 108, 109
Hâtîfî, 12, 1, 3, 12, 147, 182, 184, 186, 187, 190, 192, 194, 198, 202, 206, 207, 208, 209,
210, 211, 213, 218, 223, 226, 227, 230, 236, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 268, 269,
276, 297, 303, 304, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 314, 315, 316, 317, 322, 324, 327, 328,
339, 344, 345, 355, 357, 358, 378, 479, 480, 488, 490, 491, 492, 494, 496, 497, 506
Hâtîmî, 94
hayâl, 50, 59, 105, 107, 111, 115, 121, 122, 124, 129, 132, 138, 144, 166, 256
Hegelcilik, 21
Heidegger, 61, 76, 139, 349, 417, 418, 452, 453
Henry James, 144
Hermogenes, 24, 26
hiçlik, 367, 380, 452
Hilâl-i Askerî, 94, 95
Hilâlî-i Esterâbâdî, 1
hiss-i müşterek, 115, 122
Hitâbet, 113
Homeros, 123, 148, 151, 241, 245, 246, 396
Hz. Adem, 179
Hz. Ali, 94, 95
Hz. İsa, 440
Hz. İsmail, 182
Hz. Yakup, 182
Hz.Süleyman, 291
I. Ahmed, 106
ibdâ', 110
İbn Arabî, 179, 181, 210, 455, 510
İbn Cevzî, 178, 210
İbn Ebî Useybia, 111
İbn Kuteybe, 457
İbn Rüşd, 52, 111, 112, 133, 511
İbn Selam, 200, 386, 447
İbn Selâm, 200, 204, 211, 213, 214, 215, 217, 218, 255, 256, 261, 303, 313, 335, 338, 430,
431, 435, 436, 437, 440, 445, 446
İbn Sînâ, 6, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 127, 128, 131, 433, 495,
505, 506, 509, 512
İbnü'l-Arabî, 127, 128, 510

İbnü'l-Heysem, 111
icâd, 59, 87
icâd, 8, 91, 110
İç monolog, 298
iç odaklayıcı, 148
içgörü, 113
İçkinlik, 448
içsel zaman, 358, 361, 364, 381, 407, 409, 421, 422, 433, 438, 439, 440, 447, 449, 497
ideolojik (dünya görüşü) düzlem, 149
ideolojik düzlem, 12, 171, 172, 186, 195, 302
ihtirâ', 110
ihtiyar, 181, 196, 453
ilişkisellik, 27, 28, 80
İlmam, 95, 96, 107
İlyada, 158, 246, 257, 420
ima edilen yazarı, 153, 154
imgesel çeşitlemeler, 353, 360, 382, 389, 408, 410, 423
infial, 113, 124, 152
insan zamanı, 348, 351, 409, 410, 426, 445
intihal, 92, 93, 94, 95, 96, 106
İran, 1, 2, 3, 85, 140, 174, 176, 468, 498
ironi, 151, 152, 157, 159, 163, 299, 307
ironik etki, 150, 239, 283, 299, 300, 303, 318, 322
İronikleşme, 299
İsagûcî, 129
istiare, 63
istidlal, 117
İşârât, 128
Jameson, 24, 27, 37, 506
Jürgen Habermas, 22, 23
Ka'b b. Züheyr, 92
Kâbe, 13, 12, 172, 217, 218, 219, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 328, 330, 331, 370, 371, 397, 398, 399, 402, 405, 412, 416, 433, 434, 463, 492, 493, 494, 497, 512
kabz, 113
kademeli geçiş tekniği, 331, 407
kader, 442, 444, 453, 492
Kadîmî, 1, 501, 508
kalıcı özet, 170
kamu zamanı, 360, 361, 364, 381, 407, 409, 412, 421, 422, 426, 431, 433, 435, 438, 439, 441, 447, 449, 497
kamusal zaman, 422, 424, 433
Kant, 79
kaos, 263, 412
karakterli anlatı, 168
Kartezyen, 18, 132
Kâtibî, 1
Kâtip Çelebi, 88
Kaygı, 444
Kaza, 442
kâzib, 123, 133
kehanet, 186, 190, 191, 193
kelam, 112, 113, 118, 119, 123, 127, 128, 378, 432
kesbî, 107, 124, 136
keşf, 112, 117, 121, 175, 236

Keşfü'z-Zünûn, 3
Keyhusrev, 252
kıyas, 112, 113, 115, 120, 122, 125, 126, 129, 443
Kıyâsî, 98, 99
Kindî, 111, 512
kişileştirme, 377, 410, 489, 490
kişisel zaman, 422
kitâb nazm eylemek, 103
kitâb tasnîf kılmak, 103
kitâb te'lif etmek, 103
Kitâbü'l-Agânî, 457
Kitâbü's-Şi'r, 457
kizb, 121, 133
klasik anlatıbilim, 42, 43
klişe, 11, 117, 148, 150, 156, 163, 166, 172, 184, 186, 190, 202, 204, 209, 210, 218, 219,
220, 228, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 250, 255, 262, 268, 272, 273, 274, 277, 283, 286,
287, 303, 328, 349, 367, 373, 377, 379, 385, 388, 389, 393, 395, 401, 417, 434, 438, 462,
472, 473, 476, 496
kopma, 61, 62, 66, 70, 75, 78, 79, 90, 99
Korku, 417
kozmik zaman, 408, 409, 419, 426, 440, 443, 445
kozmos, 18, 475, 498
Kratylos, 24, 25, 57, 505
kronolojik zaman, 384, 437, 455
Kur'an, 94, 121, 136, 210, 475, 477, 478, 481, 490
kurmaca zaman, 354, 379, 407, 430, 457
Kutbuddîn Emîr Hâc, 1
kuvve-fiil, 135, 136, 140
Küseyyîr, 223
langue, 29, 31, 34, 44, 46, 55, 57, 58, 71
Lârendeli Hamdî, 3
Lewis Carroll, 399, 407
maddî varlık, 128, 132
makrokozmos, 475
Mantıku't-Tayr, 1
manzûme söylemek, 103
Max Horkheimer, 22
meânî, 83, 102, 119
mekânsal ardışıklık, 401, 403, 404, 407
Mektebî-i Şîrâzî, 1, 508
melâmet, 483
melankoli, 453
Menûçihri, 1
mesafeleşme, 12, 90, 140, 143, 145, 152, 153, 161, 162, 166, 168, 216, 239, 240, 261, 265,
272, 296
Mesafeleşme, 145, 169, 215, 239, 268
Meşşâî, 112, 118, 127, 128, 130, 181, 442, 455
metafizik, 28, 32, 34, 114, 115, 377, 410, 445, 448, 457, 465
metinsel mekân, 460
Mevlânâ, 179, 377, 417
Mezopotamya, 18, 19, 502
mikrokozmos, 475
mimesis, 10, 36, 38, 46, 56, 71, 72, 73, 74, 75, 79, 80, 81, 143, 146, 147, 148, 240, 241, 348,
349

Mimesis-I, 56, 71, 75, 76, 77, 80, 143, 241
Mimesis-II, 71, 77, 78, 79, 143
Mimesis-III, 71, 77, 78, 79, 80, 143
Mircea Eliade, 65, 383
Mirsâdü'l-İbâd Mine'l-Mebde' İle'l-Meâd, 482, 509
Misâlî-i Kaşânî, 1
mistisizm, 177, 182, 377
mola, 382, 388
monolog, 12, 163, 165, 190, 205, 217, 223, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 310, 312, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 327, 328, 330, 331, 333, 334, 337, 338, 339, 341, 346, 395, 396, 397, 405, 429, 496
muhâkat, 111
muhayyel, 65, 69, 113, 114, 118, 122, 123, 124, 126
Muhayyel, 113
Musalar, 151, 152, 158
muthos, 72, 73, 74, 77
mü'ellef, 102, 104, 123
Mükerrer özet, 170
müphemlik, 87, 97, 134, 494
mürüvvet, 154, 423, 435, 436
Mütehayyile, 114
müteyakkin, 114
nakl, 83, 363
Nakl, 95
Namık Kemal, 86
nâzil, 107
Necd, 13, 12, 457, 465, 466, 469, 470, 487, 488, 489, 490, 491, 497
Necmüddîn-i Dâye, 482
Nedensellik, 128, 376
negatif teoloji, 458
Neo-Platonculuk, 8
Nesh, 96
Nesil, 178, 424, 425, 426
Nesillerin ardışıklığı, 424, 426
nesnel zaman, 72, 73, 348, 349, 352, 364, 365, 376, 392, 399
Nevâyî, 12, 1, 3, 12, 182, 184, 186, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 211, 212, 219, 223, 225, 226, 234, 236, 245, 255, 263, 268, 273, 277, 297, 305, 315, 322, 323, 328, 337, 356, 357, 359, 361, 362, 363, 366, 376, 377, 381, 436, 472, 478, 480, 481, 482, 483, 485, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 496, 497, 498, 509
Nevfel, 200, 218, 219, 297, 335, 362, 381, 386, 412, 422, 423, 430, 431, 435, 436, 437, 440, 469, 476, 497
Newton, 18, 20
Nietzsche, 19, 22
Nizâmî, 6, 8, 12, 1, 3, 4, 5, 12, 71, 102, 139, 143, 152, 172, 173, 174, 178, 183, 184, 186, 187, 193, 196, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 236, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 303, 313, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 341, 342, 344, 345, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 372, 377, 378, 381, 398, 454, 457, 468, 469, 472, 475, 476, 478, 479, 485, 487, 490, 491, 492, 494, 496, 497, 498, 501, 503, 504, 509, 513
nominalistler, 26
nomos, 24

Ochamlı William, 26
odaklaşma, 168
olay-anlam diyalektiği, 57, 60, 71
Osmanlı, 1, 83, 85, 92, 97, 105, 110, 140, 151, 174, 444, 468, 498, 503, 509, 512
otoritenin zamanı, 431
ölümcül zaman, 381, 409, 433
ölümcül zamandan, 376, 409
öykü mekânı, 460, 461, 488, 490, 491, 492, 494
özdeşleşme, 446, 447
özdeşlik, 429, 441, 448, 497
Özdeşlik, 441
özetleme, 147, 170, 200, 209, 216, 351, 366, 412, 415, 416, 419
özgünlük, 89, 100, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 133, 142, 150, 157
Öznel zaman, 347
parole, 28, 29, 30, 31, 44, 45, 46, 55, 57, 58, 59, 71
pathos, 113, 124, 353
Paul Ricoeur, 11, 8, 10, 11, 13, 32, 33, 36, 41, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 66, 70, 72, 78, 79, 134, 135, 141, 145, 146, 148, 241, 348, 349, 354, 407, 437, 454, 495, 497, 502, 503, 508, 510, 512
perceptual time, 433
Phaidros, 174, 510
philos, 437
physis, 24
Platon, 8, 18, 19, 20, 24, 25, 26, 28, 30, 34, 35, 47, 57, 61, 62, 71, 110, 111, 174, 175, 242, 417, 423, 424, 426, 440, 448, 454, 506, 510
Plotinos, 129, 130, 179
Poetika, 6, 11, 9, 38, 52, 75, 89, 91, 111, 112, 113, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 126, 127, 133, 134, 143, 240, 495, 501, 506, 509
Porfiryus, 129
pozitivizm, 21
pragmatik, 15, 20, 30, 31, 43, 51
profane, 180, 210
prolepsis, 13, 378, 387
psikoloji düzlemi, 149
psiko anlatı, 149, 165, 169, 315, 320
psiko-anlatı, 12, 11, 163, 165, 167, 168, 169, 172, 173, 200, 205, 216, 217, 225, 227, 242, 243, 252, 284, 295, 296, 297, 298, 300, 303, 305, 306, 307, 310, 312, 314, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 327, 328, 330, 338, 339, 341, 496
Psiko-anlatı, 12, 11, 163, 164, 167, 169, 170, 171, 217, 293, 299, 300, 302, 312, 313, 314, 321, 339
Ravhu'l-Ervâh, 197
realistler, 26
riyâzet, 118, 128, 180
Romantizm, 9, 20, 36, 38, 83, 86, 92, 99
Sâdî, 179
Sadreddin Konevi, 179
Sadrüddîn Konevî, 175
Safsata/Mugâlata, 113
sâkiye hitap, 148, 153, 156, 159, 162, 213, 230, 270, 271, 286, 287, 337, 367, 386, 389, 391, 392, 393, 454
Saussure, 20, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 42, 55, 57, 83, 134, 503, 511
Sekkâkî, 94, 95, 102, 119, 132, 511
Selahüddîn Safedî, 122
Selh, 95

Selîm-i Âmirî, 183, 210, 211, 212
senaryolaştırma, 73, 74, 75, 77, 78
serbest dolaylı söylem, 168
Sevdâyî, 1, 322
Seymour Chatman, 461
sezgisel bilgi, 178, 361, 362, 363
sıdk, 133
Sıhhat ü Maraz, 417, 444, 505
sipihr, 233, 264, 265, 266, 368, 444, 456, 488, 492
Sokrates, 24, 25
sonsuzluk, 350, 408, 409, 420, 421, 433, 443, 444, 445
sözce, 14, 43, 147
sözceleme, 43, 147
St. Augustine, 25, 74
sudûr, 115, 120, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 135, 136, 176, 495
sujet, 39, 41, 45, 51, 54, 56, 71, 72, 134
Sultân Veled, 106
Süheyli, 1, 98
Sünnet, 117
syllepsis, 13, 393, 394
Şâhidi, 12, 1, 3, 4, 12, 186, 192, 200, 210, 213, 218, 228, 230, 236, 245, 266, 269, 290, 317, 322, 328, 332, 341, 355, 357, 358, 485, 487, 490, 491, 492, 504
Şems-i Kays, 95
şerh, 81, 87, 88, 104, 105, 111, 116, 123, 129, 200, 233, 234, 236, 251, 298, 334, 513
Şerhü Lamiyyeti'l-Acem, 122
Şeyh Gâlib, 25, 86, 92, 105, 106, 353, 446
Şeyh Vefa, 109
şiir ve mantık, 111, 119, 127
şiirsel söylem, 135
Şölen, 423, 424, 448, 510
Ta'lim, 117
taaccüp, 93
tab', 107, 108, 109, 110, 124, 126, 136, 355
tahayyül, 101, 141
tahyîl, 118, 121
tahyîli mânâlar, 118
taklit, 20, 37, 51, 58, 75, 81, 83, 84, 93, 94, 116, 117, 123, 126, 132, 133, 136, 142, 143, 146, 147, 149, 177, 240, 241, 243, 245, 246, 261, 276, 328, 351, 353, 464
Takvim zamanı, 426
Tali', 444
tanrısai zaman, 377, 381, 409, 410
Tanzimat, 81, 82, 83, 85, 509
tarihsel zaman, 349, 426, 457
tasavvuf, 3, 5, 112, 127, 128, 173, 174, 178, 179, 180, 182, 369, 378, 421, 496
tasdik, 111
tasnîf, 102, 103
Tazarru'-nâme, 109
Tazarru'-nâme, 106
te'lif, 8, 9, 13, 80, 81, 84, 86, 87, 88, 89, 99, 102, 103, 104, 107, 109, 126, 133, 150, 151, 159, 161, 163, 360, 494, 495
te'vîl, 87, 182
tefsir, 87, 88, 118
tekilci, 21, 22, 23, 24, 35
tekilcilik, 17, 18, 23, 35

telhis, 111
telif, 6, 91, 123, 125, 149, 151
tematik anakroni birlikleri, 13, 382, 393
temellük, 6, 8, 9, 13, 62, 66, 70, 78, 80, 90, 99, 119, 137, 139, 141, 348, 495
temsîl, 111
terceme, 6, 8, 9, 13, 80, 81, 86, 87, 88, 89, 91, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 126, 133, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 494, 495, 498
Terceme, 6, 11, 8, 9, 62, 81, 87, 105, 106, 110, 134, 136, 139, 143, 494, 495
tercüme, 6, 9, 26, 59, 62, 83, 88, 91, 98, 100, 106, 110, 111, 112, 129, 135, 139, 140, 495, 513
tertîb, 103, 104
terzîk, 121
teşbih, 63, 125, 252
tettebbu, 87, 98, 124
Teun A. Van Dijk, 23
Theodor Adorno, 22
Thomas Aquinas, 26
Thomas Mann, 354, 376, 383
tipleşme, 166
Tirat, 300, 301
Uveys El-Karanî, 174
Uzrî, 173, 174, 175, 176, 177, 202, 203, 209, 210, 220
Uzrî aşk, 173, 174, 175, 176, 209
üçüncü şahıs anlatısı, 298, 495
üslup sirayeti, 168, 186, 190, 194
vahiy, 179, 181
vârid, 106, 107, 124
Varoluş, 442, 509
vech-i şebah, 63
vehbî, 106, 107, 124, 136
vehim, 115, 122
William James, 144
William Shakespeare, 446
Wittgenstein, 21, 23, 41, 505
yabancılaşma, 62, 99, 322, 421, 434, 443
Yahya b. Adi, 111
yalan, 114, 121, 136, 308
yapısalcı, 13, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 39, 42, 43, 44, 46, 54, 62, 69, 77
Yapısalcı anlatıbilim, 41
Yapısalcılar, 28, 39
yapısalcılık, 33, 35, 41, 43, 70, 144
Yapısalcılık, 33, 36, 503
yaratılış, 179, 419
yazarlı anlatı, 168
Yeni Eleştiri, 36
yeniden yazım, 6, 13, 99, 100, 102, 142, 147, 172, 361
yetkili yazar anlatımı, 148
Yunan, 19, 26, 27, 35, 110, 139, 143, 174, 176, 178, 377
zaman anlatısı, 354, 363, 497
zaman üzerine anlatı, 354, 357, 382, 497
zamansal önceleme, 13, 378, 383, 386, 387, 388, 390, 391, 392, 393, 406
zamansal ve mekânsal düzlem, 149, 258, 262
Zevk/Keşf, 117
Zeyd, 200, 213, 230, 322, 362, 437, 446, 476, 485, 486

zihni varlık, 132





