

LEYLA VE MECNUN ROMANI

Dâstân-ı Leylî vîi Mecnûn



Mehmet KAHRAMAN



T.C. KÜLTÜR BAKANLIĞI
KÜLTÜR ESERLERİ



LEYLA VE MECNUN ROMANI
‘DÂSTÂN-I LEYLÎ VÜ MECNUN’

Rahmetli annemin ve babamın aziz hatıralarına



T.C. KÜLTÜR BAKANLIĞI YAYINLARI /2521

Yayımlar Dairesi Başkanlığı

Kültür Eserleri Dizisi / 282

LEYLA VE MECNUN ROMANI

‘DÂSTÂN-I LEYLÎ VÜ MECNUN’

ARAŞTIRMA • İNCELEME

Dr. Mehmet KAHRAMAN

© **T.C. KÜLTÜR BAKANLIĞI, 2000 - ANKARA**

ISBN 975-17-2532-1

Kapak Düzeni / M. Furkan KAHRAMAN

Kahraman, Mehmet

Leyla ve Mecnun romanı : Araştırma-inceleme,
= "Dastan-ı Leyli vü Mecnun" / Mehmet Kahraman.
- Ankara : Kültür Bakanlığı, 2000.

Vlll, 330 s. ; 20 cm. - (Kültür Bakanlığı
yayınları ; 2521. Yayınlar Dairesi Başkanlığı
kültür eserleri dizisi ; 282)
ISBN 975-17-2532-1

I. k.a. II. Seriler: .
818.2309

www.kultur.gov.tr.

E-mail : kultur@kultur.gov.tr

Birinci Baskı, 3.000 adet

BARIŞCAN OFSET

Tel : (0.312) 231 16 26 (PBX)

Bakanlık olarak, kültür varlıklarına karşı iki türlü sorumluluğumuz vardır. Bunlardan biri, onları korumaktır. Kültür varlıklarımızın bulunması, belirlenmesi, yok olmamaları için gereken önlemlerin alınması ve bu çalışmaların titizlikle ve kesintisiz olarak sürdürülmesi en temel görevimizdir.

Ancak kültür, bir sürekliliğe dayanır; bu sürekliliği sağlar ve onun sonucunda kendi varoluşunu da bütünler. Bir anlamda toplumların geçmişle gelecek arasındaki salınışını sağlayan en önemli etkidir. Kültür, daha çok bir yaşama biçimi olarak algılanmakta ise de, bazen bir varlık olarak da karşımıza çıkar. Kültürü yansıkan bu varlıklarla çoğu kez tarihin derinliklerinde yüz yüze geliriz. O zaman onları oradan çekip çıkarmamız, tarihin toz toprağından arındırmamız gerekecektir. Çünkü o, artık baş köşeye koyabileceğimiz veya geleceği kurgularken kendisinden yararlanabileceğimiz, geçmişten geleceğe bize yol gösterecek önemli bir değerimizdir.

Geçmişin yükünü ve birikimini taşıyan bu varlıkların, bu nitelikleri ile günümüz dünyasında yer alabilmeleri için, onların bilimsel yöntemlerle yeniden anlamlandırılması, yorumlanması, hatta yeniden adlandırılması da gerekir. Sorumluluklarımızdan bir diğeri de budur.

Elinizdeki bu çalışma, Leyla ve Mecnun gibi gerçekten çok değerli bir kültür varlığımızı bu doğrultuda hem yeniden adlandırmakta hem de anlamlandırmaktadır.

Sağlam adımlarla geleceğe doğru yürümekte kararlı olan Türk toplumu, bunu, ancak sağlam bir kültür desteğiyle gerçekleştirebilir. Leyla ve Mecnun Romanı'nın kendisine dayanmakta tereddüt göstermeyeceğimiz desteklerden birisi olacağına inanıyorum.

M. İstemihan TALAY
Kültür Bakanı

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	IX
-------------	----

GİRİŞ	1
-------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

'ROMAN'	15
1. Çeşitli Kullanımları İçinde 'Roman'	
Kelimesi	17
2. 'Roman' Kavramı Çerçevesinde 'Hikaye', 'Halk Hikayesi', 'Masal', 'Tarih', 'Gazavâtnâme'	21
3. 'Roman'ın Sınırları	50
4. 'Roman'ın Türk Edebiyatında Kazandığı	
Anlam	57
5. 'Roman' ve 'Edebiyat-ı Hakîkiye'	68
6. Batı'da ve Türk Edebiyatında Romana Geçiş	74
7. 'Roman' Kelimesinin Türkçe'deki Yeri	87
8. 'Klasik' Anlayıştan 'Modern' Anlayışa Geçişte	
İki Örnek: Murat Belge ve Orhan Pamuk	93

İKİNCİ BÖLÜM

‘MESNEVİ’	109
-----------------	-----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

‘LEYLA VE MECNUN’	131
1. Fuzulî'nin Leyla ve Mecnun'u	133
2. Leyla ve Mecnun'la İlgili En Son Dikkatler	149
3. ‘Dâstân-ı Leylî vü Mecnun’	161
4. Sonuç: Leyla ve Mecnun Romanı	169

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

‘MODERN ROMAN’ BİLGİLERİMİZ IŞIĞINDA LEYLA VE MECNUN	191
---	-----

BEŞİNCİ BÖLÜM

‘MECNUN’	209
1. Mecnun	211
2. Bir Aşk Eri Olarak Mecnun	262

SON SÖZ	295
---------------	-----

BİBLİYOGRAFYA	303
---------------------	-----

DİZİN	321
-------------	-----

ÖNSÖZ

Bu kitap, adını, bir bakıma, bizzat Fuzuli'nin kendi kaleminden aldı.

*En kısa yoldan bunu şöyle açıklayabilirim: **Leyla ve Mecnun**'un yayımlanmış herhangi bir nüshasına bakanlar, kitabın adının, **Dâstân-ı Leylî vü Mecnun** olduğunu göreceklerdir. Aslı Farsça olan bu ifadenin, günümüz Farsça'sı dikkate alındığında Türkçe tam karşılığı, **Leyla ve Mecnun Romanı**'dır.*

Ancak hem bu gerçeği yakalamak, hem de onun bilimsel sağlamasını yapmak pek kolay olmadı. Bu kitabı okuyanlar, söz konusu macerayı, metinlerin satır aralarından izleyebileceklerdir.

Bu kısaca şöyle oldu:

*Fuzuli ile ilgili bir sempozyum öncesinde 'neler söylenebilir?' sorusu etrafında düşünce egzersizleri yaparken, içime, '**Leyla ve Mecnun**'a roman demekle gündeme gelme şansı artar mı?' gibi bir 'istifham' ve onu aydınlatmaya çalışan bir ışık doğmaya başladı.*

Sonra, bu giderek büyüdü. Kendi kendime, 'roman desek ne olur; kıyâmet mi kopar', diye düşünmeye başladım.

Daha çok, böyle bir kabulün artıları ve eksileri etrafında gelişen ilk sonuçlar, herhangi bir derinlemesine araştırmaya değil, zihinsel sağlamaları gerçekleştirilmiş, kültürel ve tarihî boyutlardaki genellemelere dayanıyordu.

Bir gerçeği, silüet halinde, belli belirsiz yakalayabilmiştim. Ama peşini de bırakmıyordum. Henüz bunun doğru olup olmadığını da pek fazla kurcalamıyordum. Asıl, yakalayabildiğim gerçekliklerin kültürel ve tarihî bir duruma tam uyum sağladığını görmüş olmam önemliydi ve bu beni, konuya dikkat noktasında tutuyordu.

*Sözgelimi, bu gerçekleşirse, **Leyla ve Mecnun**, sadece eski edebiyat çalışmaları içinde bir yerlerde kalmayacak; ona, son dönemlerle ilgili çalışmalarda da yer verilecek, roman tarihi ile ilgili metinlerde mutlaka sözü edilecekti. Sonra, antika halinde, artık kullanılmayan bir 'eski eşya' değil, çevremizde sürekli görmekte ve kullanmakta olduğumuz bir eşya haline gelmiş olacaktı.*

Sözün kısası, 'çok güzel', 'büyük', 'âbide' gibi, övücü ifadelerle andığımız halde, bir türlü ortalıkta gözükmeyen, konunun uzmanlarının dışında kimsenin ömründe hiç görmediği bir metin olmaktan kurtulmuş olacaktı.

En azından bana öyle geliyordu.

*Düşündüklerimi ciddiye almaya başladım. Bu konuda söyleyebileceklerimi araştırırken son yüzyıl boyunca **Leyla ve Mecnun**'un gerçekten de çok az yayımlandığını tespit ettim. Bu, aynı zamanda çok az okunmuş bir metin olduğunu gösteriyordu. Çünkü talep olsaydı, kesinlikle bir arz da gerçekleşmiş olurdu. Aynı zamanda, uygun şartlarda arz edilmiş olsaydı her halde talep eden de çıkardı. Demek bunların ikisi de olmamıştı. Halbuki ilgilenenlerin hepsi de, **Leyla ve Mecnun**'un, çok büyük bir eser olduğunu söylüyorlardı.*

*Birden, Leyla ve Mecnun'un, aynı zamanda sahi-
den bir 'antika eşya' konumunda olduğunu fark ettim. Adı,
şekli, konusu, dili antikaydı.*

*Bunların tümünün de tek bir noktadan hareketle
çözümü mümkün olabilirdi. Eğer elimizde, onun gündemde
kalmasını sağlayacak bir tutamak olsaydı, diğer bütün
'arkaik' ve 'antika' bulduğumuz yanları, kendiliğinden
olumlu bir noktaya çekilebilirdi. Bunlar içinde antika ol-
maktan en kolay kurtarılabilecek olan da, onun, günü-
müzde geçerliliği olan bir isimle çağrılabilir olmasını
sağlamak olmalıydı. O zaman tanıdığımız bir nesne haline
dönüşeceği için, gündemde kalması da mümkün olabilirdi.*

*Yani, bana göre, hiç olmazsa, öncelikle adı antika
olmaktan kurtulabilirdi.*

*İşte böyle bir gerekçeyle, ona, önce kendi içimde,
'roman' demeye başladım. Bunun gerekçelerini biraz daha
derinleştirerek araştırmaya giriştim. İlk araştırmalarımın
sonuçlarını Konya Selçuk Üniversitesi'ne bağlı bir ens-
titünün düzenlediği Fuzuli Sempozyumu'nda bildiri olarak
sundum. Dinleyiciler arasında bulunan bazı uzmanlar,
'bunları, bir zamanlar, aslında kendilerinin de söyledik-
lerini' ifade ettiler. Bu noktada düşündüklerimi destek-
lediklerini söylediler. Böylece fantezimi paylaşanlar çıkmış
oldu. Bu, bana önemli bir güç verdi.*

*Demek ki konu üzerinde biraz daha detayları ile
durulabilirdi.*

*Bundan sonraki adım; 'eğer Leyla ve Mecnun bir
romansa, onun merkezinde yeralan Mecnun da bir roman
kişisi olmalıdır' düşüncesinin irdelenmesi olabilirdi. Bu*

varsayım doğrultusunda, Kays'ın hangi badirelerden ve süreçlerden geçerek 'Mecnun' olarak tanımlanmaya başladığını ve sonunda nelere ulaştığını araştırmaya karar verdim. Bu, 'roman' dediğimiz metinlerin en temel problemlerinden biriydi. 'Roman' demekle tereddüt etmediğimiz metinlerde bütün olaylar, böyle bir kişinin oluşmasına ışık tutacak şekilde düzenleniyordu. Araştırmamın son bölümündeki metinler, bu merhalede ortaya çıkmış oldu.

Romanla ilgili bilgilerde, son, özellikle post-modern uygulamalar nedeniyle ortaya çıkan değişikliklerin *Leyla ve Mecnun*'u ne kadar ilgilendirdiği noktasındaki araştırmalarım, oldukça olumlu sonuçlar verdi. Araştırmanın ikinci adımının sonuçlarını gösteren bu metin, "Modern Bilgilerimiz Işığında *Leyla ve Mecnun*" bildiri başlığıyla, İstanbul Üniversitesi'ne bağlı Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nün düzenlediği IX. Türkoloji Kongresi'nde sunuldu. Orada da, bildiri etrafında oldukça olumlu değerlendirmeler yapıldı.

Bu dönemde karşılaştığım yeni ve farklı bilgiler bana daha başka araştırma alanlarının kapılarını açtı.

Şu kadar zamandır 'roman' üstüne bir yığın söz gündeme gelmiş olmalıydı. Hiç kuşku yok ki aynı zamanda *Leyla ve Mecnun*'la ilgili olarak da, bu çerçevede değerlendirilebilecek çeşitli görüşler ortaya atılmış olmalıydı. Belki de, şimdilik benim bir fantezim gibi görünen bu konuyu, sadece beni dinleyenler değil, değişik zamanlarda yayımlanmış kitaplarda ve dergilerde okuyucusunu veya araştırmacısını bekleyen birçok metin de destekliyordu. Buradan hareketle, kim, nereden, ne söylemiş diyerek yola

çıkmaya karar verdim. Asıl maraton da burada başlamış oldu.

Araştırmalarım sırasında, 'roman'ın, **Leyla ve Mecnun**'u da içine alacak kadar geniş bir nitelik ve anlam yelpazesine sahip olduğunu gördüm.

Ayrıca, en az bunun kadar önemli olarak, edebiyat tarihçilerinin 'mesnevi' şeklinde adlandırdıkları, olay anlatımına dayalı eserlerin, Farsça'nın modern anlam kazanımları çerçevesinde, kendi dönemlerinin romanları olduklarını fark ettim. 'Roman' türünün problemlerinin irdelenmesi amacını taşıyan metinlerin, bir vesile ile **Leyla ve Mecnun**'u veya onun benzeri başka metinleri gündeme getirdiğini, bazen de bu metinlerin 'roman' problemleri çerçevesinde ele alınarak, oldukça olumlu sonuçlara ulaşıldığını gördüm.

Bu konularla ilgili, sadece olumlu olanları değil, tartışmaların boyutları, detayları ile görülebilsin diye, mümkün olduğu kadar bütünüyle, bazen de hiç olmazsa dipnotlar halinde metinlerin asıllarını da vermeye özen gösterdim.

Bütün bu çalışmalara rağmen, giderilmesi gereken önemli eksikliklerin olduğunu farkındayım.

Elde edilen bu sonuçların üzerine, **Leyla ve Mecnun**, bilinen 'roman inceleme yöntemleri' doğrultusunda detayları ile ele alınabilirdi. Bu çalışmanın bazı bölümleri bu meyanda kabul edilebilirse de, konular pek fazla detaylandırılmadı. Çünkü bu araştırmanın amacı, **Leyla ve Mecnun**'u, daha çok bir çerçeveye yerleştirme çalışmasıydı. Sanırım bu da gerçekleşmiş oldu. Benim bir

fantezim olarak başlamış olsa bile, ulaştığımız sonuçlara göre bir fantezi olma noktasını çoktan aştı.

Öbür çalışmaları yapan araştırmacılar da elbette bulunacaktır.

Burada, çalışma boyunca beni yüreklendiren ve destekleyen bütün dostlarıma şükranlarımı sunuyorum.

Dr. Mehmet KAHRAMAN

GİRİŞ

Roland Barthes, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*¹ adıyla Türkçe'ye aktarılan kitabının baş tarafında, “*Anlatı, insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur,*” şeklinde bir genelleme yapar. Ona göre, anlatı, ‘sonsuz denebilecek sayıdaki biçimler altında’ gerçekleşmektedir². Daha sonra da şu soruyu sorar: “*Romanı öyküyle, masalı söylenle, dramı trajediyle, binlerce kez yapıldığı gibi, hiçbir ortak örnekçeye başvurmada nasıl karşılaştırabiliriz?*”³ Barthes, çalışmasına verdiği addan anlaşıldığı kadarıyla, sorusu ile ilgili olarak kendi içinde bir çözüme ulaşmış ve onları birbirinden ayırmadan, aynı şeylermiş gibi ele almaya karar vermiştir.

Eğer yukarıdaki sorunun içinden ‘roman’ ve ‘öykü’ seçeneklerini öne çıkarırsak, Barthes’ın düşünceleri doğrultu-

¹ Roland Barthes, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, (Çevirenler: Mehmet Rifat - Sema Rifat).

² Barthes, bu biçimlerden bazılarını şöyle sıralar: “*söylende, söylencede, fablde, masalda, uzun öyküde, destanda, hikâyede, trajedide, dramda güldürüde, pandomimde, tabloda (Carpaccio’nun Azize Orsola’sını düşünelim), vitrayda, sinemada, çizgi resimde, gazete haberinde, konuşmada anlatı hep vardır.*” (Age, s.7)

³ Age, s.7-8.

sunda, bunların ikisini birden karşılamak için ‘anlatı’ adlandırmasını kullanmamız mümkün olacaktır.

Şerif Aktaş da buna benzer bir yaklaşımla, roman, hikâye ve benzeri metinlere ‘*anlatma esasına bağlı metinler*’ demektedir⁴. Bu ifadeye, ‘anlatı’nın biraz açılmış bir şekli olarak bakılabilir.

Aynı ifadeye Fethi Naci’de de rastlıyoruz: “*Batıda bu romanlar yayımlanırken bizim toplumumuzda görülen anlatı türleri Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha gibi Farsça’dan kaynaklanan mesneviler, ya da sözlü anlatım geleneğine bağlı olan Köroğlu, Kerem ile Aslı, Battal Gazi gibi halk hikâyeleriydi.*”⁵

Bu kaynaklarda, bazı bakımlardan aynı veya yakın nitelikler gösteren edebi metinleri ifade etmek için, sonuçta, birbirine çok yakın adlandırmaların yapıldığı görülmektedir. Bu kavramlara veya bunlara benzer daha farklı adlandırmalara, başka kaynaklarda da her zaman rastlayabiliriz.

Bizim bu çalışmamız, Barthes’ın bir genellemeden yola çıkarak oluşturduğu ‘soru’nun bir bölümü içinde değerlendirilebilecek iki varoluşu, ‘roman’ı ve ‘*Leyla ve Mecnun*’u, bütün detayları ile araştırarak, söz konusu karşılaştırmaların veya belki de aynı adla karşılamının mümkün olup olmadığını belirlemeye çalışma niyeti taşımaktadır.

⁴ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*.

⁵ Fethi Naci, “Türkiye’de Roman Var mı?”, *Eleştiri Günlüğü*, s.5.

‘Roman’ kavramı ile, hikâye olduğu noktasında hemen herkesin ittifak⁶ ettiği ‘*Leyla ve Mecnun*’⁷ arasındaki muhtemel ilişkiler konusunda yapacağımız bir araştırma, bunların, ne kadar birbirlerinin yerlerine kullanılabileceğini de açığa çıkaracaktır. Öteden beri, kaynaklarda, gerek ‘roman’ gerekse ‘mesneviler’ ve özellikle de ‘*Leyla ve Mecnun*’ konusunda, birbirlerini çağrıştıracak nitelikte bilgilere rastlanmaktadır. Bu konuda tatmin edici bir sonuca ulaşabilmek için, değişik amaçlarla yapılan söz konusu değerlendirmelerin, toplu olarak ve dikkatli bir şekilde, yeniden gözden geçirilmesi gerekmektedir.

Ancak öncelikle, bu iki kavramın, eskiden beri kendi bilinen çevreleriyle olan ilişkilerini gözden geçirmek ve birbirlerinin alanlarına ne kadar girdiklerini araştırarak, bir matematik ifadesiyle, aynı kümede gösterilip gösterilemeyeceğini tespit etmek, muhtemel bir sonuca ulaşmada oldukça yararlı olacaktır.

Bu anlamda yapılabilecek öncelikli ve en önemli araştırma, ‘roman’ın ve ‘*Leyla ve Mecnun*’un, kendi başlarına ne anlama geldikleri konusu ile birlikte, yanlarında ve yörelerinde yer alan daha başka kavramlarla da ne kadar örtüş-

⁶ Bu konu, hemen bütün kaynaklarda böyle kabul edilmektedir. Bu, ‘şekil’ bakımından değilse de ‘konu’ bakımından üzerinde ittifak edilen bir noktadır.

⁷ Bu adla anılan daha başka eserler de olmakla birlikte, bu araştırmada, Fuzûlî’nin kaleme aldığı *Leyla ve Mecnun* söz konusu edilecektir.

tüklerinin belirlenmesine yönelik olabilir. Böyle bir araştırma sonrasında, bir takım kıyaslamalar yapılabileceği için, söz-konusu kavramlar, kendilerine yakın veya kendileriyle bir şekilde ilişkili kavramlarla beraber daha net olarak anlaşılır hale geleceklerdir.

Açıktır ki bunlardan ‘roman’, bir edebî tür adı, ‘*Leyla ve Mecnun*’ ise bir edebî türün dikkate değer bir örneğidir. Bu konuda herhangi bir tartışma da yoktur. Yalnız, bu edebî eserler ve türler, farklı zaman ve mekanlarda, farklı kültür çevrelerinde, dolayısıyla farklı anlayışlara göre şekillenerek tebellür etmiş oldukları için, bunlardan birinin, diğer anlayış çerçevesinde bir karşılığının bulunup bulunmadığını merak edip, bu yolda bir takım araştırmalara girişmek; bu kavramları, birbirlerini dikkate alarak tanımlamakta önemli kolaylıklar sağlayacaktır.

Örnek olsun için, bu konu etrafında şöyle bir soru düşünebiliriz: ‘*Leyla ve Mecnun*’, batı edebiyatında, hangi edebî tür adıyla ifade edilebilir?

Bunun tersi olan bir soru da mümkündür: Roman türü için, doğu edebiyatından hangi edebî eserler örnek olarak düşünülebilir?

Daha genel bir noktada, Türk edebiyatında karşımıza çıkan edebî türleri ve eserleri, batı dilleri ve edebiyatlarının kendi imkanları içinde nasıl adlandırabiliriz? Veya onları, yapılmış adlandırmalardan hangileri ile karşılayabiliriz?

Kaldı ki güçlük sadece adlandırma noktasında da değildir. ‘Aktarma’ sırasında da benzer sıkıntılar yaşanmaktadır⁸.

Farklı toplumların farklı dilleri arasındaki aktarımlarda bu iki dili de biliyor olmak, müşkülü çözmeye yardımcı olmaktadır. Nitekim bu konuda bir takım çeviri yöntemleri geliştirilmiştir. Sese dayalı ifadelendirmeler mümkün olmasa bile, anlama dayalı olanlar bu yolla yaklaşık olarak aktarılabilir. Burada anlamdaki ayrıntıları yakalamak ve farklı dilde onu ifade edebilecek karşılığı bulmak, müşkülü yarı yarıya çözmek demektir.

Ama aynı toplumun farklı kültür çevrimlerinde bulunduğu dönemlerde ortaya çıkan metinlerini aktarmakta, bir dilden bir başka dile çeviri yöntemleri pek işimize yaramayacaktır. Dilde yer alan kelime ve kavramların gösterdiği gerçeklikler kültür olgusu tarafından belirlendiği için, kelime ve kavramlar aynen var olsa bile, gösterdikleri, diğer kültürden farklı olacaktır. Dolayısıyla iki kültürde de geçerliliği olan kelime ve kavramlar, bir kültürden diğer bir kültüre aktarırken hedeflenen olguları anlatmakta yeterli olmayacaktır. Hele artık

⁸ Giriş’in buradan itibaren yer alan bölümü, Selçuk Üniversitesi Türk Araştırmaları Enstitüsü’nün düzenlediği Fuzuli Sempozyumu’nda sunulan bir bildiri metnidir (29.12.1994). Metin, ayrıca *Yedi İklim* Dergisi’nde (Ekim 1995, S.67, s.26-28) ve sempozyum metinlerinin yayımlandığı *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*’nde (Konya 1997, S.3, s.181-186) yer almıştır.

yaşamadığımızı fark ve kabul ettiğimiz bir kültürün olgularını kendi gerçekliği içinde anlatmak, her türlü kelime ve kavram imkanına rağmen mümkün gözükmüyor. Bir kültürün belirlediği zihin, ancak o kültürün belirlemeleri doğrultusunda tanımlamalar yapacağı için, farklı bir kültürün olgusunu tanıyamayacaktır. Dolayısıyla adlandıramayacaktır. Bir adlandırma çalışması yapsa bile, bu adlandırma, büyük bir ihtimalle söz konusu olguyu içermeyecektir.

Bunun tipik bir örneği bizim toplumumuz için geçerlidir. İslam, bir başka ifadeyle de ümmet kültürünün yaşandığı dönemlerde düşünülmüş ve yazılmış metinler, o zaman kendi dil ve kültür imkanlarıyla adlandırılmıştı. Bu adlar hala bizim dilimizdeki varlıklarını da koruyorlar. Onların, bizim için bir şeyler ifade etmediğini söylemek istemiyorum. O kültürle de az çok bağlantısı olanlar, tabii olarak o kavramları kendi gerçeklikleri içinde değerlendirebileceklerdir. Duyduğumuzda veya gördüğümüzde bir çoğumuzun zihninde de bir şeyler canlanıyor. Ama şunu itiraf edelim, onu kendi gerçekliği içinde kavramakta zorluk çekiyoruz. Büyük bir ihtimalle bunları özel ilgi alanı olarak seçenler, kavrama olayını da gerçekleştiriyordur. Ama problem, sadece özel ilgi alanı içinde kalanlar için çözüme kavuşturulmakla bitmiyor.

Konunun bir de bütün toplumu ilgilendiren kültürel boyutu vardır:

Biz onları kültürel varlıklarımız ve varoluşlarımız olarak görmek istiyoruz; yaslanabileceğimiz gerçeklikler olarak görmek istiyoruz. Bu yüzden özel ilgi alanının dışında kalanlar için de kavranır veya anlaşılır bir yapıyı kurmak zorundayız.

Mesnevi sözünü ettiğimiz noktada değerlendirilebilecek önemli bir örnektir. Mesnevi deyince de *Leyla ve Mecnun*'u ve Fuzuli'yi hatırlamamak mümkün değildir. Mesnevi, henüz sözlüklerimizi terk etmedi, ama hayatımızdaki yerini bırakalı çok oldu. Genele açık bir dil düşündüğümüzde kimse 'mesnevi' yi kullanmıyor. Kullananlar olsa bile bu, bir anlamı da beraberinde taşıyacak bir noktada değildir. Daha çok, bir özel ad gibi algılanmaktadır. Bir özel ad nasıl, kullananın zihninde kendi anlamını taşımıyorsa, mesnevi de tam veya yaklaşık anlamı verebilecek bir başka kelimeyle ifade edilemeyecek biçimde, 'anlamı belirsiz bir ad olarak kullanılmaktadır. 'Mesnevi'nin, Fuzuli'nin *Leyla ve Mecnun* adlı eserinin tür adı olduğunu anlıyoruz, ama mesnevi onu okumayı arzu ettirecek biçimde, ihtiyaçlarımız arasına giremiyor. Çünkü günümüz toplumu için böyle bir anlamı yok. İhtiyaçlarımızdan birisi anlamına gelebilmeli ki, ekmek gibi, su gibi, zihnimizde hemen çağrışımını yapsın, anlamını düşündürsün.

Halbuki mesnevi kelimesine yoksa bile *Leyla ve Mecnun*'a ihtiyacımız vardır.

Toplumun insan modelinin belirlenmesinde büyük eserlerin her zaman önemli katkıları olmuştur. Büyük sanat-

çıların eserlerine akseden insan kimlikleri toplumun gelecekte sahip olacağı kimliğin en önemli ögesini oluşturacaktır. Sanatçılardan geleceğe sarkan çizgi ve toplumun geçmişten kendi çağına taşıyabileceği çizgi, işte bu çizgidir. Batılılaşmadan önceki uygarlığımızın nasıl bir insan modeli üzerine kurulduğunu bilebilmek için o dönemin edebi eserlerine bakmaktan başka çaremiz yoktur. Bu anlamda mesneviler, bir olay anlatımına dayanmış olmak bakımından edebiyat tarihimizin en kuşatıcı eserleridir. Sözelimi Fuzulî'nin dertlere ve belâlara severek katlanan, dahası onları özellikle talep eden kişiliğini bir tavır halinde,

*“Hâsılım yok ser-i kûyunda belâdan gayrı
Garazım yok reh-i aşkında fenâdan gayrı”*

Beyitleriyle başlayan gazelinde de bulmak mümkündür. Ama bu kimliğin hayatta nasıl kazanıldığını ve işlevini yakalayabilmek için bu gazel yetmeyecektir. Çünkü gazeller, şairlerin hayat tecrübelerinin en veciz bir ifade ile en kısa yoldan anlatımıdır. Bu kısa metinde hayat, sıkıştırılmış haldedir, süzölmüş haldedir. Gazellerdeki bu süzölmüş haldeki hayat tecrübesi, daha çok şairin kendisi için geçerlidir. Biz okuyucular bu süzölmüş ve sıkıştırılmış maceraları, tecrübeleri aynıyla kavrayamayabiliriz. Dolayısıyla bir insan modelini bir gazelde detaylarıyla bulamayız. Şair gazelini böyle bir niyetle kaleme almış olabilir, ama onu çözümlemek apayrı bir sanatkârlık işidir.

Bunun yerine, hayatı daha detaylı ve anlatımcı yöntemlerle veren bir tür olması hasebiyle mesneviye yönelmemiz gerekecektir.

Fuzuli'nin,

“*Âşık-ı sâdık menem Mecnun'un ancak adı var*”

mısrasını içinde bulunduran gazeli, aslında *Leyla ve Mecnun* mesnevisinin bütünüdür kendi içinde taşımaktadır. Hatta buna taşıyor değil, gizliyor demek daha doğru olacaktır. Ama bu tek mısra ile ‘insan macerası’, ‘insan mekânı’ ve ‘insan zamanı’ planında detaylı bilgilere ulaşamayız. Buna ancak *Leyla ve Mecnun*’da ulaşabiliriz. Orada Mecnun, doğumundan ölümüne kadar, bütün maceraları içinde verilmektedir. Hatırlanacağı gibi Mecnun bu macerada yalnız da değildir. Kendi kabilesi, özellikle ailesi, Leyla ve ailesi, Zeyd, Nevfel, İbn-i Selam ve daha başkaları bu anlatımda yerlerini alırlar. Ancak Fuzuli daha çok Mecnun’u öne çıkarır. Mecnun’daki değişmeyi, ferdî olgunlaşmayı gözler önüne serer. Onun için olaylar daha çok Mecnun çevresinde dönmektedir.

Mecnun, Fuzuli’den önemli çizgiler taşımaktadır. Mecnun’un doğar doğmaz ağlayışı ve dünyanın bir dert çekme yeri oluşunu anlatışı, bunu özellikle de isteyişi⁹ ile Fuzuli’nin

⁹ “*Ol dem ki bu hâk-nâke düşdü / Hâlini bilüp fığâna düşdü*
Âhir günün evvel söyleyüp yâd / Akuttı sirişk ü kıldı feryâd
Ya'ni ki vücûd dâğ-ı gamdır / Âzâdelerin yeri ademdîr.
Her kim ki esir olur bu dâma / Sabr etmek gerek gam-ı müdâma

derde talip bir kişiliğinin oluşu birlikte düşünülünce sanatçının, olayın daha başında kendisinden yola çıkarak bu eserini kaleme aldığını çıkartabiliyoruz. Nitekim anlatım boyunca Mecnun'un dünya ile ilgili düşünceleri hep aynı kalır. Onun Kabe'de yaptığı dua şöyledir:

*“Yârab belâ-yı aşkla kıl âşinâ beni
Bir dem belâ-yı aşktan etme cüdâ beni
Az eyleme inâyetini ehl-i derdden
Yâni ki çok belâlara kıl mühtelâ beni.”*

Bu ifadeler Fuzuli'nin kimliğiyle tamamen örtüşmektedir. Fuzuli, roman diliyle ifade edersek, Mecnun çevresinde kendisinden yola çıkarak bir tıp çalışması yapmıştır¹⁰.

Leyla ve Mecnun'da nelerin var olduğunu sayıp dökmek, bir yerde yeterli olmuyor. Toplumla eser arasındaki bağlantıyı, asıl onu, toplumda yankısını veya karşılığını bula-

Olmuşdu zebân-ı hâli gûyâ / Söylerdi ki ey cefâcî dünyâ...

Hem ver bana gam yemek hâli / Hem âlemi gamdan eyle hâli

Peyveste beni sır-i gam kıl / Kem kılma nasibimi kerem kıl” (Hüseyin Ayan yayını, s.82-83)

¹⁰ “*Mecnun'un psikolojik durumu, içdünyasındaki dalgalanmalarla Fuzuli'nin yaratılış ve ruh özellikleri arasındaki bazı bağlantılar; eserin acı ve üzücü gözükken konusunun, onu işleyen şâir tarafından benimsenmesine ve o kadar duyarlıklı, özlemlili anlatılmasına neden olmuştur, diye düşünmek yanlış olmayacaktır.*” (Abdülkadir Kârahan, “Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leyla ve Mecnun Temi”, IX. Milletlerarası Mukayeseli Edebiyat Kongresi, Innsbruck, 23.8.1979; *Eski Türk Edebiyatı İncelemeleri*, s.81.)

bilecek şekilde adlandırmakla kurabiliyoruz. Çünkü ona verdiğimiz ad, onu duyanın zihninde bir şeyler çağrıştırmalıdır. *Leyla ve Mecnun*'un toplum düzeyinde okunur bir eser olması için, bu zihin faaliyetine izin veren bir adlandırmayı yapmak zorundayız. Hatta bu da yetmeyebilir. Roman tarihimizi yazanlar, mesnevilerle roman arasında hiçbir bağlantı kuramazlarsa bu konularla biraz daha uzaktan ilgili kişilerin mesnevilere roman demesi elbette mümkün değildir. Nazımla yazılmış bir Shakespeare metni, bu özelliğine rağmen en ünlü tiyatro çalışmaları arasında yer alıyor. Çünkü İngiliz edebiyat tarihçileri, onları tiyatro olarak adlandırıyorlar. Onlara özenilerek nazımla tiyatro çalışmaları yapılıyor.

Leyla ve Mecnun'a bilimsel disiplin gereği 'mesnevi' desek bile, günümüz insanların onlara uzanmalarını sağlamak için, günümüzde geçerli adlarla bir bağlantı kurmak hayâtî bir önem taşımaktadır.

Bu bakımdan ben, mesnevilere 'roman' denmesinden yanayım. Sadece roman deyip geçmekle de istediğimiz amaca ulaşamayız. Roman teknikleriyle mesneviler arasındaki ilişkiyi açığa çıkaracak araştırmalar yapılmalıdır. Romanlarda yakalamaya çalıştığımız tipler, sosyal çevre, kültürel çevre, anlatım teknikleri, psikolojik çözümlemeler ve hepsinden daha önemlisi, romancının ortaya koyduğu model insan, mesnevi adını verdiğimiz bu şark anlatımlarında da vardır. Ama biz onlara bu anlamda yaklaştığımız için romandan topluma yansıdığını gördüğümüz gerçeklikler, mesneviden topluma yansımıyor. Fuzuli

büyük bir mustarıptır. Onu gazellerinden çıkarak kavra-maya çalışıyoruz. *Leyla ve Mecnun* da bu büyük mustaribin, bu acılı insanın eseridir. Anlaşıldığı kadarıyla da *Leyla ve Mecnun*’da bu ‘büyük mustarip’liği vermektedir. Eğer *Leyla ve Mecnun* okunan bir metin olsaydı, bu büyük mustaribin ıstırabını herkes tanıyacaktı. Bu kimlik, insanımızın önünde önemli bir seçenek olacaktı. Böylece sağlıklı ve kararlı bir insan yapımızın oluşmasında, *Leyla ve Mecnun*’un da katkıları olacaktı. Kendimize özgü bir insan kimliğimizin gerçekleştirilememesinde, geçmiş asırları bize taşıyan anlatıma dayalı metinlerle toplum arasında yeterli köprüyü kuramamamızın eksikliğini fark etmiş olmalıyız. Bu eksikliği gidermiş olsaydık, uygarlık değiştirmiş olmamıza rağmen, yeni uygarlığa kendi insan yapımızla katılabilirdik. Avrupa uygarlığını kötü bir şekilde taklit etmeye çalışmaz, kendimize bu uygarlıktan bir şeyler katarak, kendimize özgü bir yapı oluştururduk.

Böyle bir çalışma için vakit tamamen geçmiş değildir. *Leyla ve Mecnun*, *Hüsn ü Aşk* kütüphanelerimizin tozlu raflarında hâlâ duruyor. Ama ne yazık ki özel ilgi alanına girenlerden başka hiç kimse onlara dokunmuyor. Bazı kitapların birkaç yılda onlarca baskı yaptığı bir zamanda, *Leyla ve Mecnun*, Cumhuriyet tarihi boyunca, iki tanesi de tamamen bilimsel kaygılar taşımak üzere, sadece 6 kez¹¹ basılabilmıştır.

•

¹¹ 1. “Dâstân-ı Leylî vü Mecnun”, *Fuzuli Hayatı ve Eseri*, (Külliyât-ı Fuzuli neşri, hazırlayan: M.Fuat Köprülü), Yeni Şark Kütüphanesi, İstanbul 1924.

1981 tarihli yayının¹² önsözünde, bunun, üniversitelerdeki Fuzuli derslerinde kullanılabilecek bir kaynak olacağı belirtilmektedir. Bunlar, *Leyla ve Mecnun*'un bütün toplumu dikkate alan bir düzenlemeyle yayınlanmadığını gösteriyor. Mesajı olan bir kitabı değil, artık kullanımdan kalkmış ve dokunsan bir yerleri dökülüverecek bir müze eşyasını andırıyor.

Gerçekteyse günümüz dünyasına taşınacakları günleri bekliyorlar. Biz onlara mesnevi deyince herkes arkaik bir eşyadan söz ettiğimizi düşünüyor. Dolayısıyla kimse onlara başvurmayı ve problemlerini çözüm için kullanmayı akletmiyor.

Onlara özellikle günümüzde geçerliliği olan bir ad verelim ki günceller arasında yerlerini alabilsinler. O adın çağrışımlarından yararlansınlar. Konuşulsunlar. Gündeme girsinler. Hatta giderek gündemi belirlesinler.

-
2. . *Leyla ile Mecnun* (Hazırlayan: Ali Canip Yöntem), İstanbul 1927. (Ders notlarından oluşturulmuş bir yayındır.)
 3. *Leyla ile Mecnun* (Hazırlayan: Vasfi Mahir Kocatürk), Ahmet Halit Kitabevi, İstanbul 1943.
 4. *Leyla ile Mecnun* (Hazırlayan: Necmeddin Halil Onan), Maarif Basımevi, İstanbul 1955.
 5. *Leyla ile Mecnun* (Kısaltarak hazırlayan: Nevzat Yesirgil (Cevdet Kudret), Yeditepe Yayınları, İstanbul 1958.
 6. *Leyla vü Mecnun* (Hazırlayan: Hüseyin Ayan), Dergah Yayınları, İstanbul 1981.

(Bu bölüm bildiri olarak sunulduktan sonra önemli bir yayın daha gerçekleştirilmiştir. Burada onu da anmak gerekir: *Leylâ ve Mecnûn – Metin, Nesre Çeviri, Nottar ve Açıklamalar-* (hazırlayan: Muhammed Nur Doğan), Çantay Kitabevi, İstanbul 1996)

¹² Hüseyin Ayan yayını.

Böyle bir işleme aslında romancılarımızın da büyük ihtiyacı vardır. Roman sanatı günümüzde gittikçe dallanıp budaklanmakta, yeni yeni yöntemlere ve tekniklere baş vurulmaktadır. Post-modernlik adı altında yapılan çalışmalar, bir anlamda modern romana geçen çağlardan destekler bulmak, klasik çizgiler taşımak demektir. Bu eğilimle *Leyla ve Mecnun* birlikte düşünüldüğünde oldukça verimli bir sonuca ulaşılabilir. *Leyla ve Mecnun*, modern romancıların ufkunu açacak imkanlar taşımaktadır.

Ama öncelikle biz, edebi eserleri belirleme, adlandırma ve toplumun yararlanabileceği hale getirme mevkiinde bulunan insanlar olarak onlara 'roman' deme cesaretini gösterelim.

Ancak bu kültürel ihtiyaçla edebî bilgilerimizin ne kadar birleştiği de önemli bir konudur. Bilimsel verilerin bu cesareti desteklemesi halinde bundan kimsenin çekinmeyeceği muhakkaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

‘ROMAN’

1. ÇEŞİTLİ KULLANIMLARI İÇİNDE 'ROMAN'

Romana 'bir edebi tür adı' denmesi, edebiyat biliminin bir terimi olan 'roman'ı ifade etmek içindir. Yoksa kelimenin farklı yerlerde ve zamanlarda, farklı anlamlarda kullanıldığı bilinmektedir. Bu çerçevede görebildiğimiz bazı örneklerle, yeri geldiğinde daha geniş olarak değinilecektir. Ancak bunları toplu bir şekilde görmüş olmak için, kısaca, şöyle sıralamak mümkündür:

“*Bütün bir sıkıntının romanı, ‘Vâdileri rîk ü şîşe-i gam’ mısraına sıkıştırılmıştır.*”¹ Bilgegil, bu ifadesinde, kelimeyi ‘macera’ anlamında kullanmaktadır. Ayrıca, aynı kitapta yer alan “Fransız Edebiyatı Tarihi” adlı makalesinde, *Les Romans des Bretons* (Breton Romanları) adlı kitapta bir takım şövalye efsanelerinin anlatıldığından, *Le Roman de Renard* adlı kitapta da fabl türünde dört metnin bir araya getirilerek yayımlandığından söz eder². Bu kullanımlardan birincisi, ‘efsâne’ anlamına gelmektedir. Bunun, ‘mâcerâ’ ile bir yakınlığı vardır. Diğeri ise fabl türü yerine kullanılmıştır.

¹ M. Kaya Bilgegil. “Hüsn ü Aşk’a Dair”. *M.Kaya Bilgegil’in Makaleleri* (Yayına hazırlayan: Zöhre Bilgegil), s.392.

² *Age*, s.319 ve 336.

Roman kavramını ‘macera’ ile birlikte düşünen ve yaklaşık bu anlamda kullanan diğer bir bilim adamı da Ahmet Ateş’tir: “*Unsurî’nin Vâmık u Azrâ’sı ise mevzû’unu Yunanca’dan Pehlevî’ye tercüme edilmiş bir aşk ve mâcerâ romanından almaktadır.*”³ Ateş, aynı metnin bir başka yerinde de, ‘aşk ve macera romanları’ yerine, ‘aşk ve macera hikâyeleri’ni kullanmaktadır. Aslında bu ifadelerdeki ‘roman’ ve ‘hikâye’ kavramları, ‘mesnevi’ konulu bir ansiklopedi maddesinde geçtiğine ve bazı mesneviler için kullanıldığına göre, ikisi de *Leyla ve Mecnun*’u da içinde bulunduran ‘mesnevi’ ile ya aynı ya da çok yakın anlamlarda kavramlar olarak düşünülebilir⁴.

D. B. Macdonald, *İslam Ansiklopedisi* için yazdığı ‘hikâye’ maddesinde “*Hikâyât’tan ziyade hâl tercümesi (siyer) olmak iddiasında bulunan kahramanlık romanları*” ifadesine yer vermektedir. Burada kelime yaklaşık olarak ‘hayat hikâyesi’ anlamını taşıyacak şekilde kullanılmıştır.

Ahmet Hamdi Tanpınar da, romanı, edebi bir tür adı

³ Ahmet Ateş, *İslam Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımavi, ‘Mesnevi’ maddesi (Ateş, bu bilgiler için, referans olarak, H.Ritter, *Oriens*, 1948, C.I, s.135’i göstermektedir.)

⁴ Biraz çekingen bir ifade kullanımımızın sebebi şudur: Söz konusu kavramlar, ileride daha geniş olarak ele alınacak olmakla birlikte kısaca şunu vurgulamak gerekiyor: Bunlar, bir edebi ‘tür’ adı veya edebi ‘şekil’ adı olmak gibi farklı zeminlerin kavramları olma özelliği göstermektedirler. Buradaki roman ve hikâye kavramları ise, daha çok, mesnevilerin konularını ifade etmek için kullanılmıştır.

dışında, yukarıdaki ‘macera’ ve ‘hayat hikâyesi’ anlamlarını çağrıştıracak şekilde kullanmaktadır: “*Keçeci zâde İzzet Molla’nın hayatı için devrinin en dikkate değer romanıdır, denilebilir. Selim III devrinin muhteris, sözünü sakınmaz ve talihsiz kazaskeri Salih Efendi’nin oğlu bu romana, mes’ut şekilde bitişi bir operet entrikasını andıran bir intihar teşebbüsü ile başlar ve sonunda, henüz genç denecek yaşta menfâda ölümü ile hakiki bir trajedide onu bitirir.*”⁵

M. Fuat Köprülü, mesnevilerin olay tarafını oluşturan efsâneler için, bir çalışmasında ‘İran romanları’ ifadesine yer vermektedir: “*Veys ü Râmin, Varka ve Gülşah ve bilhassa Leyla ve Mecnun, Ferhad ve Şirin gibi İran romanları, şehirlerde halk arasında pek yayılmıştı.*”⁶ Köprülü’nün bu kullanımı, Ateş’inki ile hemen hemen aynıdır.

P. Naili Boratav, “Türk Masalı Üzerine” adlı makalesinde kullandığı “*Arap destânî hikâyeciliğinin ürünleri olan Zü’l-Hümâ ve Battal romanları*”⁷ ifadesiyle, Köprülü’nün söz konusu kullanımını desteklemektedir.

Boratav, ayrıca *Halk Hikayeleri ve Halk Hikâyeciliği* adlı kitabında, S. Esat Siyavuşgil’in “Bizde İlk Kahramanlık ve Sevda Romanları”⁸ adlı bir makalesinden

⁵ XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, s.54.

⁶ Edebiyat Araştırmaları, s.187.

⁷ “Türk Masalı Üzerine”. *Az Gittik Uz Gittik*. s.296.

⁸ *Ulus gazetesi*, 8.1.1944. Güzel Sanatlar Sayfası.

söz etmekte ve orada geçen “*Ferhat ile Şirin, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber vs... gibi halk romanları*” sözlerini nakletmektedir⁹. Bu kullanımlarda da ‘roman’, halk arasında yaşamakta olan, olay anlatımına dayalı metinleri ifade etmektedir.

Mustafa Nihat Özön de ‘roman’ın farklı bir kullanımı, ne anlama geldiğine de değinerek şöyle gerçekleştiriyor: “*İnsanlık tarihinde bulduğumuz ilk destanda, tarih gibi, tiyatro gibi, romanın da -olay hikâyesi şeklinde- ilk izlerine rastlıyoruz.*”¹⁰

Birbirinden az çok farklı olan bu kullanımlardan yola çıkarak, ‘roman’a ait, hiç olmazsa, bir ‘olay anlatımı’ çekirdeği etrafında bir araya getirilebilir bir anlamlar yelpazesine ulaşmak mümkündür. Bu da bizi en ‘muhayyel’inden en ‘realist’ine kadar, her türlü kullanımı içinde olmak üzere, bir tür olay anlatımına yani ‘tahkiye’ye¹¹ ve dolaşısıyla ‘hikâye’ye götürmektedir.

⁹ *Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği*, s.73.

¹⁰ Mustafa Nihat Özön, *Türkçe’de Roman*, s.17.

¹¹ “*tahkiye: Bir olayı anlatmadaki düzen, anlatış düzeni, anlatı*” (Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu yayını, ‘tahkiye’ maddesi)

2. ‘ROMAN’ KAVRAMI ÇERÇEVE- SİNDE ‘HİKÂYE’, ‘HALK HİKÂYESİ’, ‘MASAL’, ‘TARİH’, ‘GAZAVÂTNÂME’

Üzerinde çalıştığımız konu ile ilgili olarak sıkça karşımıza çıkan ‘hikâye’¹², çeşitli kullanılış biçimleriyle, ‘roman’ın gelişim çizgisinde oldukça önemli bir aşama kabul edilmektedir.

Çeşitli kaynaklarda, ‘hikaye’, “*Kitâbe vezninde, bir sözü ve haberi nakl ve rivâyet eylemek*”¹³, “*bir kelâmı nakl edip haber vermek*”¹⁴, “*nakl, beyan, bir vak`ayı hikaye, bir hususun hikayesi, bazı vukûatın hey`et-i mecmuası*”¹⁵, “*nakl etmek, bir vak`a ve sergüzeşti sırasıyla anlatma, rivayet; hakîkî veya uydurma ve ekseriya hisse yapmaya mahsus*

¹² ‘Hikâye’ kavramının ‘roman’ yerine kullanıldığı da olmuştur. Bunun en tipik örneği Halit Ziya’dadır. O, ‘roman’ı anlatmayı denediği çalışmasına ‘Hikâye’ adını verir. İlerde daha geniş olarak yer verdiğimiz bu kitabın ‘mukaddime’sinin ilk cümlesi şöyledir: “*Edebiyat-ı Osmânî’de mazharı olduğu mevki-i mühimmi ihrâz edemeyen aksâm-ı edebiyattan biri de ecnebî bir kelime altında zikretmekten ise Osmanlı lisânına hürmeten ‘hikâye’ nâmını vereceğimiz kısm-ı edebîdir.*” (Hikâye, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, s.20) Ancak bu adlandırma daha sonraki zamanlarda kendisi tarafından da hiçbir zaman tercih edilmemiştir.

¹³ Mütercim Âsım, *Terceme-i Kâmûsü’l-Muhîr*, 3.cilt, ‘hikaye’ maddesi.

¹⁴ Vankulu, *Lügat-ı Vankulu*, İstanbul 1218, ‘hikaye’ maddesi.

¹⁵ Muallim Nâci, *Lügat-ı Nâci*, İstanbul 1322, ‘hikaye’ maddesi.

sergüzeşt ve vukûat, kıssa, mesel; Fransızca'da roman denilen uzun sergüzeşt ki esasen ahlaka hizmet etmek şartıyla envâî vardır"¹⁶ gibi anlamlara gelmektedir. Sözlüklerin, daha çok genel kullanım çerçevesinde verdikleri bu anlamlar yanında bir terim olarak da şöyle sınırlandırılmaktadır: "*Bir edebiyat terimi olarak en geniş anlamıyla hikaye, 'bir olayın anlatımı'dır. Daha değişik bir ifadeyle 'olmuş, olması mümkün olsun veya olmasın tasavvur edilmiş' konuların, olayların vak'a'ya dayanılarak hususi bir üslupla anlatılmasıyla meydana gelmiş edebî eserdir. Bu şekliyle 'hikaye' kavramı içine tarih, destan, masal, menkıbe, efsâne, lâtife, halk hikayesi, roman, küçük hikaye gibi tahkiyeye dayalı bütün edebiyat türleri de girmektedir. Böylesine geniş bir anlam ifade eden hikayenin tarihi insanlık tarihi kadar eskidir.*"¹⁷

Kavrama daha başka açılardan bakmak da mümkündür:

İslam Ansiklopedisi'ndeki 'hikâye' maddesinde, D. B. Macdonald, ansiklopedinin genel amaçları doğrultusunda, daha çok müslüman toplumlar için geçerliliği söz konusu olabilecek bir 'hikâye' kavramı üzerinde durmaktadır. Kelimenin hangi anlamlara geldiği ve daha başka hangi kavramlarla ifade edilebileceği gibi noktalara da

¹⁶ Şemseddin Sâmî, *Kâmûs-ı Türkî*, Dersaadet 1317, 'hikaye' maddesi.

¹⁷ Hasan Kavruk, *Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler*, s.2.

değinerek, okuyucuyu yeterince aydınlatan madde metninde, hikâyenin, müslüman toplumlarda, kendi tarihi seyri içinde nasıl bir gelişme gösterdiği anlatılmaktadır:

“Hakikî edebiyattan sayılan hikâyeler ancak hususi bir gâye takip edenlerdi. Bu sınıfa ‘Kelile ve Dimne’, ‘Fâkihîet’ül-Hurefâ’, ‘Sulvân’ül-Mutâ’ vb. ahlâkî hikâye ve masallar dahildir, sonra ‘Lav’at’üş-Şâkî’ gibi nazım ve nesir nümûneleri ve bütün makâmât serisi bu meyandadır. Bundan başka, ‘Îlâm’ün-Nâs’, ‘El-Farac Ba’d’eş-Şidde’ ve ‘Meşâri’ul-Uşşâk’ gibi tarihi ve edebî menkıbeler mecmuaları yahut İbn-i Sînâ’nın ‘Salaman ve Absal’ı, İbn-i Tufeyl’in ‘Hayy bin Yakzan’ı ve Giritli Aziz Efendi’nin ‘Muhayyelât’ı gibi ahlâkî ve tasavvufî bir gâyesi olanlar da bu cümleden sayılabilir. Bununla beraber Müslüman muharrirler, ilk zamanlardan itibaren, edebî bir kıymeti olan ve onlara dışardan gelen hikâyelere âşinâ oldular. Bunlar Yunan romanları tercümeleri ile Acem ve Hint hikâyeleri idi... Hikâyât’tan ziyâde hâl tercümesi (siyer) olmak iddiasında bulunan kahramanlık romanları, aksine olarak, muteber olmak için, muayyen muharrirlerin şöhretlerine lüzûm gösterirdi; fakat taşıdıkları isimler, bizce meçhûl idiler ve ihtimal ki hepsi sahtedir.”¹⁸ Edebi kıymeti olan hikâyelere özellikle dikkati çeken Macdonald’ın, verdiği örnekleri, ‘Salaman ve Absal’, ‘Hayy bin Yakzan’ ve

¹⁸ D. B. Macdonald, İslam Ansiklopedisi, ‘hikâye’ maddesi.

Muhayyelât’ gibi, ‘bir anlamda roman’ diyebileceğimiz eserlerden seçmesi, konumuz bakımından önemlidir. Bunların arasında, her ne kadar realizme doğru giden Batı romanına göre oldukça ‘muhayyel’ kabul edilseler de, bazılarına göre hem ‘hakîkî hayat sahneleri’ taşımak hem de daha başka nitelikleri bakımından roman sayılabilecekler vardır¹⁹. Macdonald’ın ifadeleri içinde geçen ‘roman’ kavramları da, ayrıca, romanın, değişik yerlerde ve şekillerde kullanılabileceğini göstermesi bakımından önemlidir.

‘Hikaye’ kavramı ile ilgili bu genel bilgilerin yanında, Mustafa Nihat Özön de *Türkçe’de Roman* adlı kitabında Türk edebiyatını merkez alarak, hikâyenin, Türk edebiyatındaki konumunu belirlemeye çalışmıştır. Kitabın adından da anlaşılacağı gibi Türk romanını ele almayı hedefleyen Mustafa Nihat, burada, Türk edebiyatı içinde değerlendirilebilecek her türlü hikâyeye yer vermektedir²⁰.

¹⁹ Metinde ayrıca belirttiğimiz *Salaman ve Absal*, *Hayy bin Yakzan* ve *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* bu meyanda sayılabilecek örneklerdir. Bu eserler, hacım, olay örgüsü, zaman, tipler, mekan bakımlarından bir romanı aratmayacak nitelikler taşımaktadırlar.

²⁰ Atilla Özkırım! bu hikâyeler konusunda şu görüşlere yer vermektedir: “Bilindiği gibi, Batı’daki örneklerine benzememekle birlikte hikâye adı verilen bir tür bütün divan edebiyatı boyunca olagelmıştır. Tanpınar’ın ‘Sark hikâyesi’ adını verdiği bu tür, divan şiirinin mesnevi biçimini seçmiştir kendisine. Ama yalnızca bir olayı hikâye etmesi, hamselerde yer alan bu tür mesnevilci hikâye boyutları içinde düşünmemize yetmez. Leyla vü Mecnun, Ferhat ile Şirin, Yusuf ile Zeliha gibi konusu ve olay örgüsü belli sekiz-on hikâyenin yüzlerce kez işlenmesi,

olmayan bir gerçek üstünde söz oyunları gösterme kaygusu bir yana, yaratma eylemine yanaşmadan gerçek dışı oyalanmalarla yetinildiğini ortaya koyar. Hamselerin şöyle üstünkörü bir taranması bile bu yargıyı doğrulayan temel verileri saptamamızı sağlar.” Özkırımlı, mesnevilerin ‘hikâye’ sayılmamaları gerektiği noktasında, yazısının devamında daha açıklayıcı bilgiler de vermektedir: Onların konuları bellidir. Yabancı bir kültürün uzantısıdır. Dinin etkisi altındadırlar. En temel eksiklik de konularının gerçeğe dayanmayışıdır. Anlatılan, bir hayal ve düş dünyasıdır. Ona göre, işlenmiş bir düzyazının yokluğu da önemli bir etkidir. Özkırımlı, bu son hükmü üzerinde fazlaca durur: Şinasi, ona göre düzyazıya geçmekle hikâye ve roman için de bir ışık yakar. Hatta ilk yerli hikâyenin ve romanın, ancak, ilk gazete ve tiyatrodan yaklaşık on yıl sonra yazılabilmesinin açıklaması da bu noktada mümkündür. Yani hikâye ve roman düzyazı geleneğine bağlı olarak ortaya çıkabilmiştir. Özkırımlı, bu düşüncelerini asıl metinde bu şekilde verdikten sonra dipnotlarında daha farklı bilgiler vermektedir. Konur Ertop’tan yaptığı bir alıntıya dayanarak, mesnevilerde ve şehrengizlerde gerçek hayat sahnelerinin var olduğunu kabullenir. Ancak bunun, “gerçekçi bir bakış açısını ve bu bakış açısına bağlı bir anlatım biçimini içermediği”ni öne sürer.

Ayrıca düzyazı konusunda da, bir dipnotunda şu bilgilere yer verir: “Aslında işlenmiş bir düzyazı vardır. Edebiyat tarihlerinde ‘sade nesir’ başlığı altında toplanan ürünler buna örnektir. Ayrıca tek başına Evliya Çelebi bile düzyazıya dayalı zengin bir anlatı geleneğinin varlığını gösterir.” Bu, asıl metinle dipnot bilgilerinin birbirinden farklı oluşu, Özkırımlı’nın bir tezi oluşturma gayreti gibi gözüküyor. (“Tanzimat Romanının Oluşu Üzerine Notlar”, *Edebiyat İncelemeleri*, s.84-96) Bu noktada, ayrıca, Fethi Naci’nin “Düzyazı ile romanı karıştırmamak gerekir” şeklindeki tespitini de anmak gerekiyor. (“Orhan Pamuk’a, Romana ve Şiire Dair”, *Eleştiri Günlüğü*, s.126.)

‘Nesir’ konusunda Victoria Holbrook’un tespitleri daha farklıdır: “Osmanlı’da nesir geliştirilmemiş, gibi yargılar, araştırılmadan, günümüz bilim anlayışının ciddiye alabileceği araştırmalar yapılmadan verilmiş olmasına rağmen hemen hemen tartışmasız doğrular olarak kabul edilmiştir. Peki, Osmanlı birçok düz yazı eserleri Arapça yazmış. Tabii ki istenilen Türkçe nesirdir, ama bunlar hangi edebiyatın eserleri

Adını öyle koymasa da, konuyu sunuş tarzından, Avrupaî dönem öncesi Türk edebiyatında yer alan ve ‘hikâye’ genel başlığı altında toplanan çeşitli metinlerin²¹, bir nevi, Türk romanının çıkış yeri olduğu anlaşılmaktadır. ‘Roman’ adı altında Ahmet Mithat’ı ele alması ve onunla yetinmesi de, onun romanlarının, eski hikâyelere, başka roman örneklerine göre daha kolay bağlanabilmesinden kaynaklanmış olmalıdır.

Pertev Naili Boratav’ın, Ahmet Mithat’ın romanları ile Türk halk hikâyeleri arasındaki söz konusu ilişki etrafında ortaya koyduğu görüşlerine yeri geldiğinde daha geniş olarak yer verilecektir.

‘Hikaye’ ve ‘roman’ kavramlarının birbirleriyle olan ilişkileri konusuna tekrar dönecek olursak, olaya daha özel noktalardan bakarak bir sonuca ulaşmaya çalışanlar da vardır. Bunların başında da yine Boratav’ı anmalıyız.

Boratav, bir çalışmasında²², halk hikâyelerinin roman türüyle olan ilişkisi konusunda oldukça detaylı bilgiler vermektedir:

olur? Kimse bu ‘Osmanlı Arapçası’ olarak adlandırabildiğimiz yazını benimsememiş, edebiyat tarihlerine yerleştirmemiştir, ne Türkler ne Araplar.” (“Manzum mu Klişe Yoksa Devralınmış Mazmun Kavramı mı? Galib’in Hayâlinde Renk ve Yorumu”, Şeyh Gâlib Kitabı, s.133.)

²¹ Buna, manzum, nesir, realist. hayalî, yazılı, sözlü. adına hikâye diyebileceğimiz her türlü metin dahildir.

²² Pertev Naili Boratav, *Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği*.

Türk halk edebiyatı içinde yer alan halk hikâyelerinden ilk kez ‘roman’ olarak söz eden, İgnaz Kunoş’tur. Ancak bununla birlikte, Kunoş, bu hikâyelerin bir roman karakteri gösterip göstermediği üzerinde pek durmamıştır. Boratav’ın tahminine göre, Kunoş, onların uzunluklarından ötürü böyle bir ‘yakıştırma’ yapmış olmalıdır. Ayrıca, böyle davranmakla, halk hikâyelerinin masallardan daha farklı olduğunu da ortaya koymuştur²³.

Boratav, O. Spies’in de, yaklaşık olarak, aynı görüşte olduğunu nakletmektedir: “*O. Spies, halk hikâyelerine dair yazdığı eserlerinde şekil ve hacim bakımından bu edebiyat çeşidi mahsullerine roman demek lazım geldiğini söylemekle beraber, halk hikâyelerini romandan çok masala (yani realist olmaktan çok hayat ve fantezi mahsulleri olan eserlere) yaklaştırmak temayülünü gösteriyor.*”²⁴ Böylece Spies, ‘halk hikâyeleri’nin, ‘roman’ olarak değerlendirilmelerine yol açan niteliklerine, Kunoş’un da kabul ettiği ve ‘uzunluk’ diye adlandırdığı ‘hacim’lerinin yanına, ‘şekil’lerini de eklemiş olur²⁵.

²³ Age, s.70 (“Radloff’un *Probender Volksliteratur der Turkischen Staemme VIII* İçin Yazılan Önsöz”, *Halk Bilgisi Mecmuası* 1, s.57)

²⁴ Age, s.71 (O. Spies, *Türkische Volksbücher*, s.13).

²⁵ Aslında burada söz konusu edilen ‘şekil’, roman ‘form’undan daha başka bir şey olmalıdır. Spies, bununla, olayların işleniş şekli veya kurgusu gibi bir konuya göndermede bulunmuş da olabilir. Ancak, Spies’in burada net olarak neyi kastettiğini Boratav’ın aktardığı ifadelerden anlamak pek mümkün gözükmemektedir.

Boratav'ın, çalışmasında yer verdiği, Sabri Esat Siyavuşgil'in bir ifadesi de, yalnızca bir adlandırma yapmış olmakla birlikte, Kunoş ve Spies'le bir bakıma aynı noktalarda birleşmektedir: "*Ferhat ile Şirin, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber vs... gibi halk romanları...*"²⁶

Siyavuşgil'in, doğrudan, 'roman' diye adlandırdığı, diğerlerininse daha çok bazı niteliklerinden ötürü 'roman' sayılabileceklerini söyledikleri halk hikâyeleri, bazı örnekleriyle, Boratav'ın kendisi için de bu türlü bir adlandırmayı haketmektedir: "...*bu mahsuller, onlara hikâye adını vermimize rağmen ne modern manada hikâye (nouvelle) ne de hacimlerine rağmen romandılar... Bununla beraber, birçok edebi nevilerin imtizacı halinde karşımıza çıkan bu orijinal nevide en mühim karakter olarak roman karakterini buluyoruz... Sosyal fonksiyonu itibariyle halk hikâyeleri romana tekabül ediyor.*"²⁷

Boratav, dikkat edilirse, Kunoş'a ve Spies'e, bütünüle katılmamaktadır. Yani ona göre 'hacim' ve 'şekil' bakımından birbirlerine yakın durmaları, bu iki türü aynı tür olarak düşünmemize imkan vermez. Buna mukabil, bu metinler arasında, onun görüşüne göre daha başka ve daha önemli birliktelikler söz konusudur. Boratav, halk hikâye-

²⁶ Age, s.73. ("Bizde İlk Kahramanlık ve Sevdâ Romanları", *Ulus* gazetesi, 8.1.1944, Güzel Sanatlar sayfası)

²⁷ Age, s.75.

lerine sadece bir adlandırma halinde ‘roman’ demekten öte, onların, ‘karakter’ ve ‘sosyal fonksiyon’ bakımlarından ‘roman’ sayılmaları gerektiğinin de özellikle altını çizmektedir.

Böyle bir tespitte bulunmanın yanında, o, ayrıca, çalışması içinde daha başka noktalar üzerinde de durarak, konuyu temellendirmeye devam eder: “*Birçok hikâyelerin vakalarının geçtiği yerler, o maceraların gerçekten geçtiği veya geçebileceği yerlerdir. Bunlar modern²⁸ romanların da sahneleri olan reel şehirler ve memleketlerdir.*”²⁹ Daha çok mekanla ilgili olan bu gerçeklikle birlikte, hikâyelerdeki ifade biçimi, bazı realist unsurlar ve her anlatım sırasında bunların, mevcut çevre şartlarına göre âdetâ yeniden

²⁸ Burada geçen ‘modern’ nitelemesi. romanın, ‘modern roman’ dönemine değil. ‘modern Türk edebiyatı’ içinde yerini alan batı edebiyatının roman türüne işaret ediyor olmalıdır. Çünkü reel oluş, ‘modern roman’la birlikte tersine dönerek önemini yitirmiştir. Nitekim. Boratav. çalışmasının sonraki bölümlerinde Ahmed Midhat’tan söz ederken. onun ‘modern Türk romancılığının babası’ oluşunu vurgulayarak. söz konusu noktayı kendisi de doğrular.

Söz konusu kavramı ‘realist roman’ anlamında kullananlar da vardır: Sevim Kantarcıoğlu. *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm* adlı çalışmasında, ilk ‘modern Türk romanı’ örneğinin, Halit Ziya’nın Mai ve Siyah’ı olduğunu vurgular. Ayrıca bu dönemdeki romanların. ‘klasik biçim’ ve ‘gerçekçi öz’e uygun olarak kaleme alındığını belirtir. Ardarda kullanılan bu bilgiler, ‘modernizm’in ‘batılılaşma’ gibi bir anlamı da içerdiğini düşündürmektedir. (*Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, s.35.)

²⁹ Age, s.72.

belirlenerek dizayn edilmesi, söz konusu alâkayı desteklemektedirler: *“Hikayeleri anlatan âşıkların ilâve ettikleri unsurlar olarak tespit edebileceğimiz birçok yerler; tâbirler, teşbihler, darbımeseller, tavsîf ve tasvirler var ki burada da günlük hayâtın içtimâî şartlarını görmek mümkündür, demiştik .Hikayelerimize roman karakteri veren husûsiyetlerden biri de bu ilâveler esnasında halkın kendi hâlini tasvirde, iştiyâklarını, ümitlerini ifâdede, en mübrem ihtiyaçlarını bütün hâdisâtın merkezi telâkki etmesinde gösterdiği realizmdir.”*³⁰

Boratav, daha çok bazı genellemeler halindeki bu düşünceleri için bir çalışmayı da örnek göstermektedir. Gerçi bu, onun da ifade ettiği gibi, klasik bir Türk halk hikâyesi örneği olmaktan biraz uzaklaşmış bir metindir. Dahası, ‘roman’ olarak değerlendirilmesini kolaylaştıracak önemli ve yeni katkıları da bünyesinde barındırmaktadır: *“Âşık Ali İzzet, bir halk hikâyesindeki olayları, kendi şiirleriyle bezeyerek ve fantastik yanları ayıklayarak, hikâyeyi bir romana doğru yaklaşıyor. Eserde, bir alevî şâir olarak, akıldışı uygulamaların tümüne karşı çıkararak realist bir halk hikâyesi deniyor. Bu da onun romana çok yaklaştığını gösteriyor.”*³¹

³⁰ Age, s.82.

³¹ Age, s.89.

Boratav için, halk hikâyelerindeki bu realizmin yanında bir de ‘içtimâî şartlar’ önem kazanmaktadır. Bu, bir bakıma nerede ve hangi zamanda olursa olsun, bir eserin doğuşuna zemin hazırlayan en önemli unsur demektir. Boratav’a göre, halk hikâyelerinin, batılı anlamda roman gibi değerlendirilmesini sağlayan asıl nitelik de işte budur. Ona göre, hatta Divan Edebiyatı’nda yer alan bazı eserlerin ortaya çıkışında da aynı ‘içtimâî şartlar’ın hatırı sayılır bir katkısı vardır: “*Ancak uzun meşakkatler sonunda erişile-bilen, bazen de hiç erişilemeyen muratların hikâyesi olan bu türlü mahsullerin divan edebiyatında da, halk edebiyatında da kaynağı, modern romanın da kaynağı olan içtimâî şartlardır. Bu şartların aynı olduğu her yerde, aynı çeşitten, aynı konularda eserlerin meydana gelmesi kadar tabii birşey olamaz.*”³² Metinden de rahatlıkla anlaşıldığı gibi, Boratav, aynı ‘içtimâî şartlar’ın, farklı toplumlarda aynı türde eserler ortaya çıkaracağını öne sürmektedir. Söz konusu dönemde Türk edebiyatında ‘roman’ adını taşıyan metinler yoktur; başka bir ifadeyle, üretilen eserlerden hiçbirine ‘roman’ adı verilmemiştir³³. Ancak batı toplum-

³² Age, s.90.

³³ Bu noktada aslında bir mantıksızlık var gibidir. Çünkü hiç kimse, haklı olarak, Fransızların kendi kültür ve dil imkanları çerçevesinde bazı edebi metinlerine ‘roman’ demiş olmalarının, bizim geçmişimizde de gerçekleşmiş olmasını bekleyemez. Bunu söylemek değil, düşünmek bile, ilk planda, gerçekten mantıksız ve ürkütücüdür. Yalnız bu noktada, daha başka bir problem vardır. Roman da, bu problemden

larında ‘roman’ı doğuran içtimâî şartlar, bizde de var olmuştur ve bazı edebi metinlerin doğmasını sağlamıştır. Bu eserler ile romanlar, Boratav’a göre, “*aynı çeşitten, aynı konularda eserler*”dir. Bu bakımdan, Türk halk hikâyelerinin ‘roman’ olarak değerlendirilmesi, son derece ‘*tabii*’dir.

Aynı zamanda bu, bizim konumuz olan *Leyla ve Mecnun*’un roman sayılması noktasında da geçerli olması gereken, dikkate değer bir tespittir. Çünkü Boratav, bu hükmüne Divan Edebiyatı’nı da, özellikle dahil etmektedir. Ancak bu konuya daha sonra değinmek uygun olacaktır.

ötürü ve buna göre yeni bir problem halinde önümüze çıkmaktadır. O da şudur: Edebi türler, genelde, var oldukları toplumların kendi dil imkanlarıyla adlandırılırlarken, bazı bakımlardan birbirlerine benzedikleri için, farklı toplumlarda da var kabul edilmektedir. Dolayısıyla her toplum, bazen, genel bir edebiyat teorisi içinde yer alan edebi metinlerin kendilerinde de şu veya bu ad altında var olabileceğini düşünmekte ve haklı olarak da bunu araştırmaktadır. Söz gelimi bizdeki gazelin, bir edebi şekil olarak, bütün kendine özgülüğüne rağmen, genel anlamdaki şiirden çok farklı olduğu söylenemez. Onların şiir oldukları hep kabul edile gelmiştir. Halk hikâyeleri ve mesneviler de şekil bakımından hususilikleri ile birlikte, tıpkı gazelde olduğu gibi, başka bakımlardan, bazı, daha genel anlamdaki edebi türlerle yakınlıkları nedeniyle, söz konusu adlarla ifade edilebilirler. Bu noktada ‘roman’, her ne kadar Fransızca doğumlu da olsa, giderek, bütün edebiyat dünyasının malı haline gelmiş bir edebi tür adıdır. O zaman da bazı bakımlardan ona benzerliği ortaya çıkan metinlerin bu genel adla adlandırılmaları, genel bir edebiyat teorisi bakımından yanlış olmamalıdır. Eğer böyle bir mantıkla bakılabilirse Boratav’ın söylemeye çalıştıkları daha anlaşılır hale gelmiş olacaktır.

Başka bir çalışmada Boratav, halk hikâyelerinden, ‘romanımsı’ olarak söz ettikten sonra, bazı örneklerin giderek ‘roman’ şekline büründüğünü tespit eder. Roman sayılabilecek bir noktaya gelişinin gerekçesi de oldukça açıktır: “*Aşk konusunu işleyenlerden de bir bölümü, gerçekten yaşamış halk şairlerinin (âşıkların), menkabe unsurlarıyla da katışarak roman şekline bürünmüş biyografyalardır.*”³⁴ Bu konu ile ilgili olarak Koroğlu örneği üzerinde durur. Onda, bir taraftan gerçek tarihi olaylar bir taraftan da milletlerarası masal kataloglarında yer almış masallar bulunmaktadır.

Boratav, Türk halk hikâyeleri ile ‘roman’ın ilişkileri konusunda gündeme getirdiği bir roman örneği ile olaya bir de ‘roman’ açısından bakmaya çalışır. Bunun için en elverişli örnek, Ahmet Mithat’ın eserleridir³⁵: “*Ahmet*

³⁴ “Türk Masalı Üzerine”, *Az Gittik Uz Gittik*, s.300.

³⁵ Bu konuda, Boratav’ın görüşlerinden yola çıkarak bir araştırma yapan Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* adlı üç ciltlik çalışmasının baş taraflarında, ikinci metin olarak, *Hasan Mellah* romanının yapısı ile âşık hikâyelerinin genel yapısı arasındaki benzerlikleri konu alan detaylı bir yazı yayımlar. Moran’a göre bu sadece bir benzerlik değildir. Burada bir zorunluluk vardır. Çünkü taklit ettiklerini söyledikleri batı romanlarında var olan tiplerin hiçbiri bizim toplumumuzda yoktu: “*Fransız romanını taklit ile başlayan bu yazarlarımız, Batı romanının tiplerini ve kalıplarını mı kullandılar? Batı’da kurban (victime) tipi de vardı ölümcül kadın (femme fatale) tipi de. Bununla birlikte bizde, sözünü ettiğimiz kadın tiplerinin hiçbiri Batı’dan gelmez, çünkü toplumsal koşullar başkadır.*” Moran, Konuyu *Hasan Mellah*’la sınırlı tutmaz. *Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat, İntibah,*

Mithat`ın eserleri ile eski hikâyelerimiz, bu arada halk hikâyelerimiz birbirlerine çok yakın dururlar...Ahmet Mithat`ın romanlarında ve hikâyelerinde de bizim halk hikâyelerinde olduğu gibi, vakalar süratli anlatılır. Muayyen temalar, muayyen motifler, hatta muayyen klişe sözler, birçok hikâyelerinde aynen veya az değişikliğe uğramış olarak tekrarlanır. Onun romanlarının birçoğunda da tıpkı halk hikâyelerimizde olduğu gibi, asıl anlatılmak istenen vaka, çok defa, realist bir anlatma tekniğinin icap ettirdiği vech ile, bütün çerçevesi ile. müşahhas muhitiyle birlikte geleceği yerde, muhitten tecrit edilmiş olarak önümüze çıkarılır.”³⁶

Sergüzeşt ve Zehra romanlarında da aynı yapıyı yakalar. Bu, âşık hikâyelerinden beslenen yapının, Türk romanının ilk 25 yılında hep geçerli olduğunu tespit eder. Moran, ayrıca, batıda da bu türlü bir geçişin olduğunu vurgulamaktadır: “Romanın batıdaki gelişimi konumuzun dışında; ancak bilindiği gibi burjuva romanı 18. Yüzyılda boy gösterdiğinde ona hazırlık sağlayan anlatı türleri arasında Rönesans`ın ve 17. Yüzyılın romansları da vardı ve romancı güncel yaşamı sergilerken bir olay örgüsü kurabilmek için romans kalıplarına da baş vuruyordu. Hatta Northrope Frye`a göre (The Secular Scripture, Harvard Univ. Press.1976. s.37) romans büyük ölçüde gerçekçi romanın yapısının çekirdeğini de sağlamıştır ve romans kalıpları biraz şekil değiştirmiş olarak gerçekçi romanlara uydurulmuştur. Bundan ötürü hayâl ürünü romans ile, bildik bir dünyayı yansıtan roman arasındaki sınırı saptamak güç olur bazen. Belki bir yapıt için romans mı yoksa roman mı demek gerektiğini kolayca kestiremeyebiliriz.” (“Âşık Hikâyeleri, Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız”, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, C.1, s.21-37.)

³⁶ Age. S.90-91

Ahmet Mithat'ın eserleri ile Türk halk hikâyeleri, doğdukları zeminin reel olup olmaması bakımından, adeta birbirlerine yaklaşmış durumdadırlar. Bu işlem sonunda, onlar, büyük bir olasılıkla kendi gerçekliklerinden uzaklaşmaktadırlar; ama ortak sayılabilecek bir noktada buluşmakla, hem, farklı düzlemlerde bulunmalarına rağmen, birbirleriyle izah edilebilme imkanına kavuşmaktadırlar; hem de edebiyatta hayâtî bir fonksiyonu bulunan 'birikim'in, Türk romanının kendine özgü bir çizgideki gelişimine nasıl yansıyabileceğini örneklemiş olmaktadır. Konumuzu ilgilendiren yanlarıyla, bu eserler, Türk klasik anlatım şekillerinin, Batı edebiyatıyla karşılaşmanın getirdiği bir imkanın kullanılması sonucu, yeni bir hüviyet ve yeni bir ad altında gündeme gelmesi olarak anlaşılabilir. Onlar bir taraflarıyla da yaşanan bir gelişmeyi veya değişmeyi simgelemektedirler.

Bu, aynı noktada buluşma serüveninde halk hikâyesi, olduğu gibi kalmamakta, bir takım yeni anlayışlar çerçevesinde kendini yenilemekte; Ahmet Mithat'ın romanları da, daha önceki edebi eserlerle ortaya çıkan 'birikim'den esinlenmeler sonucu kendine özgü bir roman yapısına kavuşmaktadır³⁷.

³⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, bu tespiti katılmakla birlikte, konuya daha farklı yaklaşmaktadır. Ona göre, Ahmet Mithat. "*Doğuyu, batıyı birbirine katarak büyük külliyyatını ortaya getirir.*" Ancak bunu bir 'romancı' olarak değil, bir 'roman okuru' olarak başarır. O. Ahmet

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Ahmet Mithat'ın romanı ile ilgili görüşleri, konuyu, araştırmamızın seyri dışında

Mithat'ı kastederek, *“Onun için bir romancıdan çok büyük bir roman okuru diyebiliriz.”* der. Tanpınar, bunu, ‘roman’ kavramına getirdiği farklı bir yoruma dayanarak söylemektedir: ‘Romancı imgelemi’. Bu, *“herhangi bir şeyi uydurmak değil, belki herhangi bir şeye hayatın sıcaklığını getirmek, yalanı yaşar hale sokmaktır.”* Ona göre, Ahmet Mithat. Namık Kemal ile birlikte ilk Türk romancıları sayılsalar da, *“gerçek romancı olarak ve romancı imgelemi ile doğmamışlar”*dır. Nitekim ona göre, Türk romanının macerası da bunu doğrulamaktadır: *“Türk romanı gözden geçirilirken göz önünde tutulması gereken ilk gerçek, bu romanın yurttan öteden beri var olan hikâye biçimlerinin doğal bir gelişmesiyle doğmadığı, bir geleneğin olduğu yerde bırakılıp yerine yenisinin kurulması şeklinde başladığı keyfiyetidir. Roman bize dışarıdan gelir. Bunu söylemekle türü doğuran evölüsyonun toplumumuz içinde tamamlanmış olmadığını hatırlatmak istiyoruz.”* Eski dünyamızın insanları, özellikle. *“insan hayatının trajik duygusuna sahip değillerdi.”* Tanpınar. bununla, Hristiyanlıktaki ‘ilk günah’a ve ‘günah çıkarma’ya işaret etmektedir. Yazısında, bu hükmünün, Fuzuli’nin *Leyla vü Mecnun*’unu kapsamadığını da özellikle vurgular: *“Tek bir adam, Fuzuli, Leyla ve Mecnun’da bu geleneğin dışına çıkmış görünür. Onda bütün ruhbilim kımıldanışı vardır. Özellikle Leyla’nın ölümünden sonraki bölümde, bireyciliğin başlangıcı olan isyana bile rastlanır. Ama onun verdiği örnek devam etmez. Zaten Fuzuli birçok noktalarda olduğu gibi burada da eskiler tarafından anlaşılmamıştır.”* Tanpınar bu çalışmasında ayrıca Batı romanının macerasına da değinmekte ve orada romanın birden bire doğmadığını, bizdeki eski anlatım türlerine benzer metinlerden yola çıkıldığını belirtmektedir. Ayrıca yeni romanın, eski romanın bir eleştirisi olduğunu söylemektedir. Ancak bu da yine Batı romanının kendi içinde, kendi romanı için düşünülebilecek bir konudur. (*“Roman ve Romancı Üzerine Notlar”*. *Ulus gazetesi*. Güzel Sanatlar Sayfası, 19.9.1943; *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, 1 Temmuz 1964, S.154, s.651-656.)

kalan bir noktada ele aldığı için, mantığın akışı içinde, bir dipnot metni olarak değerlendirilmiş olmakla birlikte, *Leyla ve Mecnun*'un, bir romanda bulunması gereken 'insan hayatının trajik duygusu'nu tek başına da olsa bünyesinde taşıdığı şeklindeki tespitinin altını çizmek gerekecektir

Tanpınar, daha geç bir tarihte, yani önceki çalışmasından altı yıl sonra yayımladığı *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde, aynı konuya 'hikâye' bakımından yaklaşmakta ve daha temkinli ifadelerle yer vermektedir. "Eski hikâyeden yenisine doğru" alt başlığını taşıyan bir bölümde, şu bilgiler vardır: "*Letâif-i Rivâyât*'ın ilk cüzleriyle aynı yıllar içinde tamamlanan Emin Nihat Bey'in *Müsâmeretnâme*'si aynı şekilde bir başlangıç olarak dikkate değer eserdir. *Müsâmeretnâme* öteden beri şarkta ve garpta emsâline tesadüf edilen şekilde bir ahbap topluluğunda şahsî bir macera veya işitilen, yahut uzaktan seyir ve takip edilen bir vaka gibi anlatılan altı hikâyedir."

Tanpınar, yazısının devamında, metinler için seçilen isimlerin de, bu iki 'muharrir'in, "*eski meddah hikâyesini devam ettirmek istedikleri*"ni gösterdiğine işaret eder. Hatta ona göre "*Müsâmeretnâme*'nin üslûbu, Ahmet Mithat Efendi'nin ilk hikâyelerinin halk konuşmasına çok yakın ve vuzûh arzusuyla çözükle, adeta şekilsiz üslûbu ile, eski halk hikâyelerinin üslûbu arasındadır". Bu bakımdan *Müsâmeretnâme* halk hikâyelerinden Ahmet Mithat'ın hikâye ve romanlarına geçişi çözümlemeye yardımcı olabilecektir. Bununla birlikte

Müsâmeretnâme'deki hikâyeler “*vakanın tertip şekli, kahramanlarla etraf arasında kurmak istenilen alâkalar, hadiseler üzerinde duruş tarzı ve bazı müşahede sızıntıları ile eski hikâyelerden de çok ayrılırlar*”³⁸.

Böylece Tanpınar, halk hikâyelerinden gelen bir iz üzerinde durduğu söylenen Ahmet Mithat'ın yanına bir de Emin Nihat'ı eklemiştir.

Ahmet Mithat ve Emin Nihat'ın üçüncü bir arkadaşları vardır: Yusuf Neyir. Mustafa Nihat, bir yazısında, Emin Nihat'ın *Müsâmeretnâme*'sinin yayınlandığı yıl, Yusuf Neyir'in de bir çalışmasının yayınlandığından söz eder. *Gülzâr-ı Hayâl* adını taşıyan bu hikâye, diğerlerine göre biraz daha geleneksel ifade teknikleriyle kaleme alınmıştır. Mustafa Nihat, bu özelliğinden dolayı romana giden yol üzerinde onun varlığını pek önemsemediği için sadece eski tarzda oluşuna değinip geçer. Ancak bu, onun, aynı iz üzerinde oluşunu netleştiren bir özellik olarak gözükmektedir³⁹.

Boratav, “Türk Masalı Üzerine”⁴⁰ adlı çalışmasında, ‘roman’ kavramını, ‘masal’ kavramıyla birlikte de kullanma eğilimi göstermektedir. *Battalnâme*'den söz ederken, onun, eski Arap destanlarından “*çeviri değilse bile taklit yoluyla*

³⁸ XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, s.265-266.

³⁹ Mustafa Nihat Özön, “Türk Romanı Üzerine”, *Türk Dili* Roman Özel Sayısı, s.580.

⁴⁰ P. Naili Boratav, “Türk Masalı Üzerine”, *Az Gittik Uz Gittik*, s.293-315.

Türk edebiyatına geçtiğini” ifade eder ve Arap edebiyatındaki, bu, *Zü'l-Hüma* ve *Battal* adlı eserlerden, doğrudan, ‘roman’ olarak bahseder⁴¹. Ayrıca, bu çalışmada, Anadolu’da ortaya çıkan evliya menkıbeleri içine karışan masal unsurlarına vurgu yapılırken, söz konusu eserler için de ‘roman’ nitelemesi kullanılmaktadır⁴².

Boratav, Ahmet Mithat’ın romanlarını, ‘masal’ kavramı vesilesiyle bir kez daha gündeme getirir: “*Onun daha sonraki roman ve hikâyelerinde de masal üslubundan ve özellikle meddah anlatma tekniğinden çok şeyler kalmıştır.*”⁴³

⁴¹ “*Türk edebiyatının en eski çağlarından bu yana, benzer Arap ve Acem örneklerine uyularak yazılmış, anlatma türünden büyük hacimli eserler vardır; bunların kimisi nesirle, kimisi de nazımla yazılmıştır. IX’uncu yüzyıl Arap - Bizans savaşlarının ünlü kahramanı, Arap soyundan Battal’ın, XI’inci yüzyılda Anadolu’daki küçük devletlerden birinin kurucusu Dânişmend Gâzi’nin, İslam tarihinin daha eski bir döneminde önemli işler görmüş Horasan’lı Ebû Müslim’in, vb. menkıbelerini gerçek olayların yanı başında, tüm hayal yaratması maceralara ve motiflere de yer vererek anlatan romanlar... Bunlardan Dânişmend-nâme’nin XII’nci yüzyılda yazılmış ilk metni yitmiş; XIV’üncü yüzyıldan Ali adında bir yazarınki bize kadar ulaşmıştır.*” (Age, s.296)

⁴² “*Savaş erenleri olsun, din yolunda ermiş kişiler olsun, bu ‘destanlık’ insanların işlerini anlatan romanlarına zamanlarının ve çevrelerinin masallarından çok şeyler karışmış olmalıdır: Hacı Bektaş Vilâyet-nâme’sinde Güvenç Abdal’ın Hindistan macerası, Battalnâme’de Battal Gâzi’nin, Emir Ömer’in kızını alabilmek için Ak-Dev’i getirmek üzere Hindistan’a gitmesi, düşmanlarının onu Cehennem Kuyusu’na atmaları, orada başından geçenler... masallarda benzerlerine rastladığımız konular ve motiflerdir.*” (Age, s.297)

⁴³ Age, s.303.

Ahmet Mithat'ın dışında, masal ve meddah hikâyelerine ait malzemeler ile 'roman'ı birbirine kaynaştıran bir isim daha vardır: T. Abdî. Hakkında yeterince bilgiye ulaşılamayan bu romancı, 1873/74 yılında basılan *Siyer-i Servnâz* adlı eserinde, milletlerarası kataloglarda da yer alan bir masalı, roman tekniğiyle yeniden anlatmayı dener⁴⁴.

Boratav, aynı çalışmasında, daha sonraki dönemlerde de birçok romancının eserinde, eski Türk halk hikâyelerinin, efsanelerinin ve masallarının, nasıl, roman konusu yapıldığını uzun uzun anlatır⁴⁵. Bu yazarlar arasında, bilhassa Ömer Seyfeddin, Yakup Kadri, Reşat Nuri,

⁴⁴ Age. s.303-304.

⁴⁵ Yazarlardan bazılarının bu konuda oldukça da bilinçli oldukları gözlenmektedir. Sözgelimi bir Türk romancısı sıfatıyla Kemal Tahir, bu noktada çok net bir çerçevede şöyle düşünmektedir: "*Batı romanı nereden kaynaklanmış? Masaldan, halk hikâyesinden mi? Tamam! Benim de masalım var, halk hikâyem var... Öyleyse romanımı oturtacağım temel var bende.*" (İsmet Bozdağ, *Kemal Tahir'in Sohbetleri*, s.141)

Latife Tekin de, bir post modern romancı olarak halk edebiyatı verimlerinden niçin yararlandığı konusunda şunları söylüyor: "*Klasik romanın halkımın kendisine bakışına, dünyayı algılayışına denk düşmediğini düşünüyorum. Romanı büsbütün inkâr etmiyorum. Ama kendi halk edebiyatımızı, kültürümüzü temel alarak yeni bir biçim geliştirme çabasındayım.*" (Cumhuriyet Gazetesi, 1 Aralık 1983). Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*'ın üçüncü cildine aldığı (s.75-91), "On Yıl Sonra Sevgili Arsız Ölüm Üzerine Bir Değerlendirme" adlı yazısında, Latife Tekin'in, *Sevgili Arsız Ölüm* romanıyla, gerçekten düşündüğü gibi bir roman yazdığını örnekleri ile anlatır.

Sabahattin Ali, Necati Cumalı, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Kemal Bilbaşar dikkatimizi çeker⁴⁶.

⁴⁶ Boratav. *Age*, s.304-307.

Burada adı geçen yazarlardan Kemal Bilbaşar'ın *Cemo* ve *Memo* romanları ile ilgili olarak Murat Belge'nin kaleme aldığı bir değerlendirmeye metninde, gelenekten yararlanma konusuna dikkat çekilir ve söz konusu eserlerin 'gerçeklik' ile roman formuna uygun olma noktalarında önemli problemleri olduğu vurgulanır. Murat Belge'ye göre *Cemo* ve *Memo* romanları yazarın, bir halk hikayesini "diliyle, motifleriyle, abartma gibi özellikleri ve genel havasıyla romana ithal etmesi" şeklinde gerçekleşmiştir. Ancak bu işlem, 'gerçekçi', 'toplumsal' ve 'roman' terimlerinin hepsine ters düşmektedir. Özellikle 'romanın geniş, kapsamlı yapısı', halk hikayesinin 'dar olanakları'yla çözümlenmeye çalışılmamalıdır. Murat Belge, yazısında 'dil' ve 'yapı' konularına eğilmektedir. "*Roman dili esnek olmalıdır, çünkü her şeyi anlatabilmelidir roman...Halk hikayesinin dili ise halk hikayesinin konuları ile sınırlıdır. Belirli durumları anlatmak için oluşturulmuş bir dildir.*" Murat Belge'ye göre, sözgelimi, "*toplumsal ilişkiler ve psikolojik durumlar söz konusu olduğunda*" halk hikayesinin dili yetersizleşmektedir. Yapı konusundaki tespitleri de şunlardır: Halk hikayelerindeki yapıyı oluşturan edebî formlar, "*destan, özellikle masal, doğaüstü motiflerle doludur. Roman ise gerçekçi bir tür olduğu için bu gibi motiflere yer veremez. Doğaüstü öğelerle roman yapısını benzeşlemenin (asimile etmenin) olanağı yoktur. Doğaüstü karıştı mı romanın inandırıcılığı zedelenir.*" Belge, bu çalışmasında, gelenekten yararlanma konusunun, özellikle *Cemo* ve *Memo*'daki şekliyle, yanlışları görüldüğü için artık bir daha söz konusu olamayacağını öne sürmektedir. Ama yine de bu çerçevede doğru bir uygulama düşünülecekse, bunun, 'eleştirmen'den çok bir 'yaratıcı' tarafından çözümlenebileceğini vurgulamaktadır. (Murat Belge, "Cemo – Memo ve Gelenekten Yararlanma", Halkın Dostları, Temmuz 1971, S.16; *Edebiyat Üstüne Yazılar*, s.194-202) Nitekim Murat Belge, daha sonra kaleme aldığı bazı yazılarında, gelenekten daha farklı şekillerde

D. B. Macdonald'ın, 'hikâye' ve meddahların kullandıkları malzemeler arasındaki sıkı ilişki ile, bunların, modern Türk edebiyatının kuruluşundaki işlevleri üzerine söyledikleri, 'roman'la bu iki tür arasındaki yakın ilişkiye de ışık tutacak karakterdedir:

“Türklerde ve bilhassa İranlılarda hikâyeler daha yüksek edebî itibâra mazhar gibi görünürler ve binâenaleyh tercihen isimsiz oldukları halde, üslûp itibarı ile, daha ziyade dikkatli yazılmıştır. Türk meddahi, tamâmıyla denilebilecek sûrette, Arapça 'hâkiye'ye tekâbül eder ve yeni Türk edebiyatının modern tekâmülünde meddahın sanatı realist hikâye üzerine tesirden hâli kalmamıştır.”⁴⁷

Burada hem hikâye hem de meddahların kullandığı malzemeler, realist oluşları ve yüksek edebî bir değer taşımaları ile öne çıkarlar. Modern Türk edebiyatının kuruluşunda da en çok üzerinde durulan nokta, 'realizm' olarak adlandırdığımız bu niteliktir. Sözgelimi Namık Kemal'in, '*Leyla ve Mecnun*' ve benzeri eserlerin roman sayılamayacağını öne sürdüğü, "Celal Mukaddimesi"indeki görüşlerinde, onların, daha çok, 'realist olmayışları' gündeme getirilmektedir. Namık Kemal'e göre *Leyla ve Mecnun* ve ona

yararlanmış yazarlar üstünde durmakta ve onların başarılı olduğunu tespit etmektedir. ("Tutunamayanlar", Age.s.203-210; "Türk Roman Geleneği ve Sevgili Arsız Ölüm", Age.s.233-244)

⁴⁷ D. B. Macdonald, İslam Ansiklopedisi, 'hikâye' maddesi.

benzeyen diğ er eserler, en kısa ve net ifadeyle, “*roman değıil koca karı masalı nevindendir*”⁴⁸.

Macdonald ise, *Leyla ve Mecnun*`a göre daha ‘mu-hayyel’ kabul edilen, meddahların kullandığı malzemelerin bile, modern Türk edebiyatının kuruluş dönemlerinde, romana değıilse de ‘realist hikâye üzerine olan tesirleri’ konusundan oldukça emindir.

Türk halk hikâyelerinden ve onun yanı başında yer alan masal, efsane gibi sözlü edebiyat geleneğinin çeşitli metinlerinden yararlanan meddahların işlevini belirlediğı bir yazısında, Fuat Köprülü de, özellikle sosyal hayatı oldukça realist çizgilerle aksettiren bir eserden söz etmektedir: *Bedâyiü’l- s r*. Cenânî, bu eserinde meddahların malzeme olarak kullandığı, halk hikâyelerini ve daha başka türde sözlü edebiyat geleneğı metinlerini bir araya getirmiştir: “*Eserin asıl ehemmiyeti, yazılı Arap ve Acem eski kaynaklarından alınmış hikâyelerin pek az olmasına karşılık, Anadolu ve Rumeli hayatını gösteren orijinal hikâyelerin  okluğı ve XVI. Asrın halk hayatını bütün samimiyeti, bütün kostümleri ve dekorları ile yaşatabilmesi dolayısıyladır. Meyhane ve gezinti  lemleri, baskın sahneleri, kervan hayatı, gemi yolculuğı, h lase o asır hayatının her köşesi*

⁴⁸ Namık Kemal “Mukaddime-i Celal”. *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı  zerine Görüşleri ve Yazıları*, (Hazırlayan: Kazım Yetiş), s.344-376.

bu hikâyelerde canlı bir surette göze çarpar ki, bu cins tarihî vesikaların pek az olması bakımından Cenânî'nin kitabının ehemmiyeti bir kat daha artar."⁴⁹

Köprülü'nün 'tarihî vesika' olarak adlandırdığı, *Bedâyiü'l-Âsâr*'daki metinlerde kullanılan, o günlerdeki toplumun sosyal yapısı ile ilgili bilgiler, Boratav'ın, bir romanın oluşmasının en önemli şartı olarak gördüğü 'içtimai şartlar'dan daha başka bir şey değildir. Köprülü'ye göre, eserden bize yansıyan, sadece bir 'sosyal yapı' da değildir. Burada, samimiyet, realizm, kültürel yapı gibi çok çeşitli ve kuşatıcı alanlarda, oldukça doyurucu bir malzeme ile karşılaşırız.

Ayrıca Köprülü, bir başka çalışmasında, Cenânî'nin eserinde bir araya getirdiği türden metinlerin, halk arasında oldukça yaygın olduğunu, bunların kaynağını da, daha çok, eski 'İran romanları'nın teşkil ettiğini ifade etmektedir: "*Meddahlar, kıssahanlar, şehnâmeciler, umumi yerlerde İslam tarihinin ve İran destanının kahramanlarına ait hikâyeler ve şiirler okuyorlar, klasik musiki kâidelerine göre bestelenen gazel ve murabbâlar, eğlence meclislerinde, düğünlerde, toplantılarda terennüm olunuyor, şehir ve kasaba halkının dillerinde dolaşıyordu. Veys ü Râmin, Varka ve*

⁴⁹ Fuat Köprülü, "Türklerde Halk Hikayeciliğine Ait Bazı Maddeler: Meddahlar", *Türkiyat Mecmuası*, C.I, Ağustos 1925, s.1-45 (Edebiyat Araştırmaları, s.390).

Gülşah ve bilhassa Leyla ve Mecnun, Ferhad ve Şirin gibi İran romanları, şehirlerde halk arasında pek yayılmıştı."⁵⁰

Köprülü de, Boratav gibi, genelde 'halk hikâyesi' olarak adlandırılan metinlerin, zannedildiği gibi bütünüyle masal unsurlarıyla örülü olmadığı konusu üzerinde önemle durmaktadır. Ona göre halk hikâyeleri, hiç olmazsa bazı örnekleriyle çok başarılı bir şekilde, 'tarihi vesika' olarak değerlendirebileceğimiz, oldukça zengin toplumsal ve tarihi gerçeklikler içermektedirler.

Ayrıca Köprülü, bir metnin roman sayılmasını gerektirecek özelliklere yer vermemekle birlikte, İran edebiyatında kullanılan ve bazıları bizim edebiyatımıza da geçen *Veys ü Râmin, Varka ve Gülşah, Leyla ve Mecnun ve Ferhad ve Şirin* gibi klasik metinleri 'roman' olarak adlandırmaktadır. Burada kullanılan 'İran romanı' ifadesi üzerinde durulabilir. Köprülü bu konuda özel planda da olsa herhangi bir gerekçe öne sürmemektedir. Yalnız adları sayılan metinlere dikkat edilirse, bunların İran kaynaklı olduğu fark edilecektir. O halde Köprülü'nün roman olarak adlandırışında, bir mesnevi metni olarak değil, bir mesnevi konusu olarak ele alınmış olmaları mümkündür. Bu durumda, klasik dönem Türk edebiyatı içinde yer alan bazı metinlere 'roman' denebileceği, ancak bunun, doğrudan

⁵⁰ Fuat Köprülü, *Türk Sazşâirlari* -I, Milli Kültür Yayınları, N.1, s.9-49 (Age, s.187).

metinler için değil konuları için daha doğru olacağı görüşü de açığa çıkmış olmaktadır.

Klasik dönem metinlerinden başka bir tür üstüne bazı dikkatlerini öne çıkaran Necmettin Türinay, yazısı için özellikle şu başlığı tercih eder: “Romana Bir Adım Kala: Gazavâtnâmeler ve Osmanlı Tarih Nesri”⁵¹. Kadı Ömer Efendi’nin *Ahvâl-i Gazavât der-Diyâr-ı Bosna* adlı kitabının *Bosna Savaşları* adıyla yeniden yayımlanması nedeniyle kaleme alınan yazıda, kitabın bir ‘roman’ gibi okunabileceğinden bahisle, “eğer bu tarihi olaylar içinden şahıslar biraz daha ön plana çıkarılrsa idi, bu tarih basbayağı bir roman olup çıkardı,” denmektedir⁵². Türinay, Osmanlı tarihçilerinin ‘romana bir adım kala’ özellikle durdukları kanaatindedir. Hatta bize ait bir ‘milli roman’ olgusunun ipuçlarını da, ona göre, bu tavırda aramak gerekecektir⁵³. Bu durumda, Osmanlı tarihlerinin ‘romandan bir adım öte’de oldukları da söylenebilir⁵⁴. Türinay, buna

⁵¹ Necmettin Türinay, *Geleneğin Dünyası Yeniliğin Ufukları*, s. 144-148.

⁵² *Age*, s.147.

⁵³ Necmettin Türinay’ın bu dikkati Kemal Tahir’in ‘Türk romanı’ kavramı etrafında söyledikleri ile önemli ölçüde örtüşmektedir. O da bir Türk özü adını verdiği bir kavrama yer verir. Bu, Türinay’ın, Türk toplumunun fert gerçeğine değil toplum gerçeğine oturan bir anlayışla vasıflandırılabilceği şeklindeki tespiti ile hemen hemen birleşmektedir.

⁵⁴ “Osmanlı tarihçiliğini ‘romana bir adım kala’ olarak vasıflandırmıştık. Bunu ‘romandan bir adım öte’ şeklinde hükme bağlasak daha yerinde olur sanıyorum.”, (*Age*, s.147.)

şöyle bir açıklama getirir: “Zira roman batıda belli fertler üzerine kurulurken, Osmanlı tarihleri hareket halindeki bir toplumun yekpareliğini yansıtmaya çalışıyordu. Ferdin ve ferdî davranışların ötesinde, bütünleşmiş bir toplumun ifadesiydi tarih...”⁵⁵ Bu anlayıştan dolayıdır ki, Osmanlı toplumunda tarih, batılı anlamda ne romana ne de tarihe benzer: “Bu hâl Osmanlı tarihine, romanın ve tarihin dışında bir başka boyut ekler: Hareket halindeki bir toplumun sosyolojik yorumlarını ya da uygulamalı bir siyâsetnâme özelliğini...”⁵⁶. Yani kendine ve belki de daha

Bu türlü yaklaşımlara, daha çok, son zamanlarda tesadüf edilmektedir. Eski araştırmacı ve yazarlar ise, konuya daha farklı pencerelerden baktıkları için, başka sonuçlara ulaşmışlardır. Bunlardan biri, Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyat Tarihi*’nde sık sık romana geçilemeyiştten söz eder: “Bize mahsus muayyen ortaçağ masalından öbür nevilere, romana geçilememesi...”(s.XLVI), “Müslüman edebiyatlarının ortaçağ hikâyesinden romana geçemeyişi...”(s.XLVII), “Müslüman hikâyesinin romana istihale edememesi...”(s.XLVIII). Bu ifadelerin devamlarında, batı ile müslüman bir dünya arasındaki önemli kültür ve anlayış farkları üzerinde durulur. Türinay ise, romana geçilemeyiştten değil, romandan daha öte bir konumdan söz etmektedir. Onun öne sürdüğü gerekçe de yaklaşık olarak aynıdır. Ancak Türinay ile Tanpınar’ın ulaştıkları sonuçlar birbirinden oldukça farklıdır.

⁵⁵ Age, s.148.

⁵⁶ Türinay, Kadı Ömer Efendi’nin, niçin, şahısları tarihi olayların içinde bir adım öne çıkararak, bir romana ulaşmadığını sorar ve cevabını da yine kendisi verir: “Osmanlı tarihlerinin bu özelliği bizi bir mukayeseye zorlar. İki medeniyetin insan ve kültür anlayışındaki farklılık burada yatıyor aslında: Batı için insan yani fert esas! O her şeyden önde gelir. Bir İslam toplumu olan Osmanlıda ise, fert değil, cemaat

çok kendi toplumuna özgü bir tarih metni. Öne çıkarılmak istenirse, bu metinlerin, bugünkü bilgilerimiz ışığında, ne türlü ihtiyaçları giderecek yapıda olduklarıdır.

Türinay'ın söyledikleri, gazavâtnâmelerin, Tanzimat döneminde 'roman' adı altında üretilen edebi eserlerin öncesinde, eğer kültürel bir farklılığı önemseyeceksek, bu ihtiyacı gidermekte olan eserler olarak değerlendirilebileceği şeklinde anlaşılmalıdır. Bu, bir bakıma romanı gereksiz kılan bir durum demektir. Çünkü bu tür, Türinay'a göre, batı toplumlarının romandan beklediğini bize verecek karakterdedir. Başka bir açıdan da, kendimize özgü bir roman olacaktıysa, bu, bu türlü eserler öne çıkarılarak gerçekleştirilebilecek demektir.

Buraya kadar gözden geçirdiğimiz, çeşitli edebi türlerin roman karşısındaki konumları ile ilgili görüşler, bir ölçüde, 'roman' kavramının yok farz edilemez etkisi karşısında bir tavır alma veya artık çevremizde yer almadıkları için kullanmadığımız bazı unsurların, kullanmakta olduğumuz başka unsurlarla karşılanmaya çalışılması şeklinde değerlendirilebilir. Gerekçesi ne olursa olsun, önemli olan, bu türlü araştırmalara veya yorumlamalara ihtiyaç duyulmuş ve ele alınan 'eski' kavramlar, 'yeni' kavramlarla açıklan-

yani toplum ön plandadır. Bu anlayıştan birincisi, sınıflı batı toplumlarını yaratırken; ikincisi, tarihin en itibarlı ve insan tabiatına en uygun sistemini ortaya koydu.”, (Age, s.147.)

maya çalışılmıştır. Buna ‘açıklama’ denebileceği gibi ‘karşı-lama’ da denebilir.

Burada, batı uygarlığı içinde yer almaya başlama-mızın ve bu uygarlığın en önemli edebi veriminin roman olmasının da önemli bir payı olmalıdır.

3. ‘ROMAN’IN SINIRLARI

Tanzimat öncesi Türk edebiyatı döneminde, bazı örneklerini ‘roman’ diye adlandırabileceğimiz edebi türlerin varolup olmadığı konusu ile birlikte, asıl sahibi olma noktasında, bir batılının⁵⁷ ‘roman’ kavramının sınırları ile ilgili düşünceleri daha bir önem kazanmaktadır.

Haedens, *Roman Sanatı* adlı kitabında, roman için, “*edebî nevilerin en bağımsızı*”⁵⁸ diyor. Ama yine de ona bir çerçeve çizmenin mümkün olduğunu söylüyor: “*Romanın her şeyden önce hayâlî bir hikâye olduğunu söylemekte tenkitçilerin çoğu mutabıktır.*”⁵⁹ “*Prensip itibariyle, roman, hikâyesi bize gerçek hayata benzeyen bir sıra hadiseler anlatmalıdır.*”⁶⁰ “*Zaten roman tıpkı tragedya veya epope gibi bir sun’î sanat şekli olduğu içindir ki romancıların ne diye onu hayat dedikleri şeye bunca bağlarla bağlamaya çalıştıklarına akıl ermiyor. Hikaye romanda hakkı olmayan bir yer işgal etmektedir.*”⁶¹ “*Bu haksızlıktır. İlk yapılacak iş, vakayı asıl yeri olan ikinci dereceye indirmektir... Birçok meşhur romanların vakası, bunları hiç de okumamış olan büyük bir kısım halkça*

⁵⁷ Kléber Haedens, *Roman Sanatı*, (Çeviren: Yaşar Nabi).

⁵⁸ *Age*, s.21.

⁵⁹ *Age*, s.27.

⁶⁰ *Age*, s.28.

⁶¹ *Age*, s.29.

malumdur.”⁶² “...büyük kahramanlar, insanların hatırlarından hâlâ bir türlü çıkmayanlar, hakikate son derece aykırı, gündelik hayattan son derece ayrılan kimselerdir; zaten onun içindir ki bunlara ‘kahraman’ denilir.”⁶³

Haedens, çalışmasında, romanın sınırı ile ilgili olarak Charles Morgan`ın dikkate değer bir sözüne de yer vermektedir: “Romanlarla şiirler arasında fark yoktur.”⁶⁴

Aslında yukarıdaki ifadeler de aynı noktaya işaret etmekle birlikte, Haedens`in, romanlardaki gerçekçilikle ilgili açıklama ve yorumlamaları daha net, açık ve konumuz bakımından oldukça da önemlidir: “*Tam tersine, realist romanların zamanla bozulup çürüdüğünü görürüz. Örf ve âdetler değişince, onları tasvir eden eserler de kıymetten düşerler. Bu türlü eserler eskir, maziye gömülürler, ve âdetlerin realitesine ne kadar yakın olmuşlarsa bize o derece hakikate aykırı görünürler. Biz şöhretlerini geçici modaları inceden inceye tetkike borçlu olan yazarlar tanıdık. Bunlar sürati, otomobilleri, kısa etekleri ve kesik saçları tasvir ettiler. Çılgına dönmüş bir cemiyet, kendi kendini seyretmek için bunların eserlerini kapışıyor. Fakat günün birinde terzi-lerle berberler fikir değiştirdiler: Saçlar uzadı, etekler uzadı, otomobil fabrikaları aerodinamikliği icadettiler ve hava yol-*

⁶² Age, s.30.

⁶³ Age, s.51.

⁶⁴ Age, s.67.

ları kumpanyaları Okyanuslar üzerinden 'Clipper'i uçurdular. Taptaze romanlar çürüyüp gitti, güzel renkler soldu. Altı-Günler (Paris'te pistte yapılan ve altı gün süren bisiklet yarışları –dipnot bilgisi-) geceleri ve o büyücülükler ne oldu? Efsane kahramanları Gargantua, Don Quichotte, zamanı yenmişlerdir. Hakikate aykırı tarafları bunları korumaktadır. Ölçsüzlükleri, aşırılıkları onları dünyaya geldikleri zamandan koparıp almakta ve kendilerine hayat vermiş olan acayip ve delice hayal binlerce binlerce yıl cazibesini kaybetmemektedir. Halbuki somut vaka, doğru müşahede çürüyüp gidiyor, yavaş yavaş, hakikate benzerliğin mânasız, anlaşılmasız bir karalaması haline geliyor. Bir sanat eserinin kaderini bir devrin kaderine bağlamak çok tehlikelidir.”⁶⁵ “Modalar geçer, vakalar çürüyüp gider, fakat ele avuca sığmaz hülya, dayanıklı bir mermer, kutsal bir tapınak halinde, zamanın kudretini hiçe sayar.”⁶⁶ “Modern efsaneler yaratmak mevkiindeyiz, tragedyalarımızı ve epopelerimizi bekliyoruz.”⁶⁷

E.M.Forster 1927 yılında Cambridge Üniversitesi'nde yaptığı, daha sonra *Roman Sanatı*⁶⁸ adlı bir kitapta toplanan konuşmalarında, yaklaşık olarak aynı noktalara işaret ediyor: Orada roman, 'şiir' ve 'tarih' adını verdiğimiz iki sıradağın arasında yer alan, büyük bir kara parçasına benzetiliyor.

⁶⁵ *Age*, s.69.

⁶⁶ *Age*, s.70.

⁶⁷ *Age*, s.78.

⁶⁸ E.M.Forster, *Roman Sanatı*, (Çeviren: Ünal Aytür).

Forster'e göre, şiir ve tarih, romanın iki komşu alanı, yani aynı sınırları paylaşıyor olmaları dolayısıyla, öykü, tek başına romanın belkemiği olmamalıdır. Roman kişileri eğer hayat-takilerle aynı olacaklarsa onlara roman değil anı demek gerekir. Büyük yazarlar, kendilerine, bir bakıma 'ermiş' diyebileceğimiz kişilerdir. Hayata ve kişilere böyle bir göz ve zihinle bakarlar.

Forster, kitabında, André Gide'in *Kalpazanlar*'ını yazarken kullandığı 'kalp para' gerçekliği ile ilgili bir tartışmayı aynen aktarır. Metnin başına da, bunun, roman sanatı konusunda bir tartışma olduğunu ve yaşamın doğruları ile romanın doğrularının ayrı şeyler olduğu konusuna açıklık getirdiğini ekler. Gide'e göre, gerçek hayattaki olaylara göre romandaki olaylar⁶⁹, gerçek para karşısında kalp para gibidir. Foster, ayrıca konuyu daha net hale getirmek için, bir başka örneğe daha yer verir: "*Hani şu yeğenlerince mantıksız olmakla suçlanan yaşlı kadın. Öyküyü bilirsiniz. Uzun süre mantığın ne olduğunu bir türlü anlatamamışlar kendisine; sonunda anlayınca öfkelenmiş; öfkeden de öte, küçümsemiş mantığı. 'Mantıkmış! Aman ne saçmalık, ne saçmalık!' diye bağırmış. 'Ayol, ben önce ne söylediyimi görmeden ne dü-*

⁶⁹ "Konusu yok, dedi, romanımın konusu monusu yok. Biliyorum söylediyim aptalca bir şey. İsterseniz tek bir konusu olmayacak diyelim... Doğalcı romancılar 'bir yaşam dilimi' diyorlardı. Bu yazarların düştüğü büyük yanılgı, dilimi hep bir yönde, hep uzunlamasına, zaman doğrultusunda kesmeleri idi. Niçin enine ya da derinliğine kesilmesin? Bana gelince, ben hiç kesmek istemiyorum." -*Kalpazanlar*'dan aktarılan bir bölüm, (Age, s.143)

şündüğümü nereden bilebilirim?’ Yeğenleri okumuş, genç hanımlarmış, yaşlı kadını eski kafalı bulmuşlar. Ancak aslında düşünce yönünden yaşlı kadın çok daha yeni bir tutumu dile getirmektedir.”⁷⁰

Bu tartışma, aslında bir kuşaklar arası tartışma gibi görünüyor. Bunun, romanın tarihçesine uyarlanması pek de zor olmasa gerek: Batı romanı, daha önceleri, daha çok mantıklı olmaya çalışmaktadır. Ancak giderek, bu, bir çan eğrisine dönüşür. Mantıklı olmaya çalışmanın temposu düşer; eski anlayış aynen geri gelmez, ama bir başka eğilim içine girilir. Yaklaşık olarak, yirminci yüzyılın başlarından beri, roman, mantıklı olmaya çalışma noktasından hızla uzaklaşmaktadır. Yüzyılın ikinci yarısından sonraki romanlarsa, adeta, bir çeşit, klasik ve geleneksel anlamdaki romanı sorgulama yarışı içindedirler⁷¹. Realizm öncesi dönemlerdeki eserler de bu arayış çerçevesinde, birçokları için can simidi gibi, yeniden değer kazanabilmektedir.

‘Roman’daki bu farklılaşmayı belki de en kolay, değişik zamanlarda yapılmış tanımlamalarla takip edebiliyoruz:

“Roman diye adlandırılan şeyler, okuyucuların zevki ve yetiştirme tarzlarına göre sanat kurallarına uygun olarak ve

⁷⁰ *Age*, s.147.

⁷¹ Son dönem romancılarından Milan Kundera’nın, klasik ve geleneksel romanın hiç birini diğerinden ayırmadan, tümünü aynı değersizlikte görmeğe çalışmayı ifade eden bir tanımlaması vardır: ‘dört yüz yıllık romanın bütün evrelerinin karmakarışık tıktırıldığı bir sepet’. (*Roman Sanatı*, s.80.)

nesir halinde yazılmış aşk maceralarını ele alan hayâl mah-sûlü ürünlerdir”⁷²

“Malum hikâye, faydalı hikâye ve devrin istediği hikâye.”⁷³.

“İnsan hayatına bağlı olarak en ilginç maceralara göre yazılmış masalımsı esere roman denir.”⁷⁴.

“Çok basit ve etkileyici bir unsur”⁷⁵

“Edebi inceleme ve sosyal araştırma sahasında ciddi, sürükleyici ve canlı bir şekil olmaya başlar... Tahlil ve psikolojik araştırma yollarından yararlanan roman, çağdaş ahlak tarihi haline gelir; bugün ise roman, ilmî çalışma yöntemlerini gerekli kılar ve bu tür çalışmaların serbest ve açık olmasını ister.”⁷⁶

“Hiç üzerine bir kitap, üslûp gücüne bağlı olarak kendi içinde tutarlı, ancak dış bağımlılığı olmayan bir kitap.”⁷⁷

Bunlar, 17. yüzyıldan 19. yüzyılın yarısına kadar yapılmış, birbirinden oldukça farklı ve karakteristik tanım-

⁷² Daniel Huet'in 1670'li yıllarda yaptığı tanım.(Roland Bourneur ve Réal Quelet, *Roman Dünyası ve İncelenmesi*, s.19.)

⁷³ Dorat, “Idées Sur le Roman”, *Les Sacrifices de L`amour*, 1771 (Age, s.19).

⁷⁴ Sade, *Crimes de L`amour*, XVIII.yy. sonları, (Age, 19)

⁷⁵ George Sand, *La Mare Au Diable*, 1851, (Age, s.19)

⁷⁶ Goncourt Kardeşler, *Frères Zemganno`nun önsözü*, 1879(Age, s.19)

⁷⁷ Flaubert, *Lettre à L.Colet*, 16 Ocak 1852(Age, s.19)

lamaları örnelemek için seçilmiş metinlerdir. Onları sıralayan Roland Bourneur ve Réal Quelet, R. Caillois'ı da kendilerine tanık göstererek, bu konudaki sözlerini, “*Roman, tam olarak anlaşılması imkânsız bir türdür ve roman sahasına bir ‘bilim dalı sahası’ olarak bakılmalıdır.*” şeklinde bağlarlar. Bu bilgilerin yer aldığı *Roman Dünyası ve İncelenmesi* adlı kitap, romanın, ayrıca bir ‘sürekli yenilenme şekli’⁷⁸ olduğunu vurgulayan bir paragrafı son bulur. Orada özellikle romanın ‘hâlâ tam olarak tarif edilemediği’ gerçeği ifade edilmektedir⁷⁹.

⁷⁸ Söz konusu vurgunun kaynağı da şudur: Mikaël Bakhtine, *Epopé et Roman, l'Etude de Roman, Questions de Méthodologie, Recherches Internationales à la Lumière du Marxisme*, 1973, no:76.

⁷⁹ “*Roman türü, Bakhtine’in de sandığı gibi, sürekli bir yenilenme şekli değil midir? Halk hicvinden doğmuş, tahlilindeki neticeden çok destandan farklı olarak, kural dışı, yıpranmaz yeniliği ile son derece orijinal bir tür olarak roman, tamamlanmamış bir tür ve Yeniçağ edebiyat olayının ilk tanığı olarak kendisini bugünkü zamana kabul ettiren bir türdür. Hâlâ tam olarak tarif edilememiş ve bundan dolayı da sonsuz özellikleri olan roman türünde bulunması gereken ‘plastik’ özellikler, diğer türlerin âhengine ister istemez bir uyumsuzluk verir.*” (*Roman Dünyası ve İncelenmesi*, s.19)

4. ‘ROMAN’IN TÜRK EDEBİYATINDA KAZANDIĞI ANLAM

Romanla ilgili aynı tür yaklaşımlara, Türk edebiyatından bazı yazarlarda da rastlanmaktadır:

Yalnızca bir roman yazarı değil aynı zamanda, özellikle İngiliz dili ve edebiyatı ile ilgili birikimleri olan Halide Edip, “Roman Üzerine”⁸⁰ adlı bir yazısında, konuya biraz da Türk edebiyatının gerçekliklerini aklında tutarak yaklaşmaya çalışmaktadır: *“Çünkü, modern edebiyatın bu kadar uzun zamandan beri, başat bir kolu olan roman, geçmiş günlerde de, başka adlar altında insanları en çok ilgilendiren bir sanat kolu olmuştur. Çünkü masal, efsane, romance, hep romanın geçmişteki birer ilkel biçimidir. Çünkü, roman her şeyden önce, iyi söylenmiş, iyi yazılmış bir hikâyedir. Ve sonunda, bu sanatı doğuran şeyler, insanların her çağda vakit geçirmek, heyecan duymak gereksemeleridir. O halde, mademki insanlarda daima vakit geçirmek ve heyecan duymak gerekmesi olacaktır, yarınki dünyada da adı ne kadar değişirse değişsin gene bir tür roman bulunacaktır... Gerçi imgelem, bütün insanların derece derece sahiboldukları bir şeydir, ama imgelemin en*

⁸⁰ Halide Edip. “Roman Üzerine”. *Ulus* gazetesi Güzel Sanatlar Sayfası. 5.9.1943 (Türk Dili -Roman Özel Sayısı-. Temmuz 1964, S.154. s.637-639)

büyük bir güçle saltanat sürdüğü yer eski Doğu'dur. Belki bundan dolayıdır ki W. Raleigh, 'İngiliz Romanı' adlı eserinde romance'ın Doğu ile Batı'nın birleşmesinden doğduğunu söyler. Haklıdır. Çünkü Doğu hikâyesinin hayal ögesini, Batı hayalleri bir araya uyumlu toplayabilecek yolları bulduğu zaman hikâye, yalnız geçmişi anlatan bir masal döneminden çıkmış, her çağın hayatını kendine özgü biçim ve görünüşleriyle anlatacak ve çizebilecek bugünkü romanı doğurmuştur." Romanın, başka türlerle ne kadar yan yana ve hatta iç içe olduğuna dikkatimizi çeken Halide Edip, ona başka zaman ve yerlerde başka adların verilebileceğini de açık bir şekilde söylemektedir. Bu arada yazısının bir yerinde geçen *"İmgelem bakımında Doğu'dan çok şey alan, teknik bakımdan Batı'yı temsile çalışan bizlerin, her halde, roman denilen sanat biçimini çok dikkatle incelememiz gerektir."* şeklindeki sözleriyle, bizim için roman kavramının karmaşıklığını ve farklılığını öne çıkarmaktadır.⁸¹

⁸¹ Bu bilgilerin bir benzerini de Cemil Meriç'te buluyoruz. *Kırk Ambar*'ın birinci cildinin büyük bir bölümünü oluşturan romanla ilgili metin, şöyle başlıyor: *"Dört bin yıl önce, gözlem ve düşlerini papirüslere dökmüş Mısır: Hint, Hikâye Irmakları Okyanusu'nu yaratmış. (Meriç, burada, Bir Dünyanın Eşiğinde adlı kitabında yer alan "Masal, Hikâye, Roman" yazısına göndermede bulunuyor. s.228 ve devamı – Kahraman.) Genji'nin serüvenleri bin yıl önce yazılmış Japonya'da. Sonra Hind'in, İran'ın, Arab'ın ortak şaheseri: Binbir Gece ve kassas'ların, çağdan çağa, ülkeden ülkeye aktarıldıkları Siret-i Anter. Hayal ağacı Asya'da boy atmış ilkin. Doğulu, Binbir Gece'deki sultana benzer. Zavallı Şehrazat: Ya her akşam yeni bir masalla eğlendi-*

‘Roman’ kavramının tarihi gelişiminde Doğu’nun da önemli katkılarına değinen W. Raleigh, Halide Edip’e, oldukça farklı şeyler söyleme cesareti vermektedir: Edebiyat dünyasına Doğu’nun bir armağanı olarak takdim edilen ‘imgelem’in, ‘roman’ kavramının oluşması noktasında göz ardı edilemeyecek katkıları olmuştur. Özellikle, kavramın çerçevesinin belirlenmesinde de önemli bir etmen olmuştur. Dolayısıyla, Halide Edip’e göre, roman, bu çerçevede, daha çok, yerine getirdiği işlevle tanımlanmalıdır. Burada ‘şekil’ ve ‘ad’, pek de önemli sayılmamalıdır. Ayrıca yukarıdaki sözlerinden, Halide Edip’in, adı ne olursa olsun bir tür romanın geçmişte olduğu gibi, gelecekte de hep var olacağını düşündüğünü çıkarabiliyoruz. Böyle bir düşünce veya kabulleniş, ‘roman’ın nitelikleri ve sınırları konusunda tamamen serbest bir görüntüye kapı aralamış olur. ‘Roman’ın gösterebileceği gelişmeler de ancak böyle bir

receptir sultanı, ya canından olacaktır. Batı’da insanlar, kaderlerini kendi çabaları ile inşa etmek isterler, pek iltifat etmezler hayale.

Adı geç konmuş romanın, ama aşağı yukarı her çağda, her ülkede yaşamış; önce haşarı, çılgın ve derbeder bir çocuk, sonra kişiliğini arayan bir delikanlı: Cesur ve cihangir. Nihayet durulmuş, hudutlarını çizmiş, fetihlerini tamamlamış.” Meriç, yazının devamında romanın tarihini de ana hatlarıyla şöyle bölümlüyor: “*Türün gelişmesini üç merhalede ele almak yerinde olur: a- romanın tarih-öncesi, b- romanın ön-tarihi, c- kemal çağı, yani asıl roman.*” Yazının devamında, romanın değişik toplumlarda hangi aşamalardan geçtiği, sınırları ve son yüzyılda girdiği bunalım, geniş olarak yer almaktadır. (“Romanın Romani”, *Kırk Ambar* C.I Rümûz-ül Edeb, s.127-425.)

⁸² Aslında Halide Edip'te rastladığımız bu, 'roman' kavramı açısından önemli 'genişleme', Türk edebiyatı içinde epey erken bir olaydır. Halide Edip, bir Türk romancısı olmanın yanında, İngiliz Dili ve Edebiyatı ile olan ilişkileri ile de tanınır. Yukarıdaki görüşlerini yayımlamadan önce yaklaşık on beş yıl süreyle yurtdışında kalmış olmasının da getirdiği bir avantajı vardır. Halbuki Batı toplumlarında 'modern' romanın bile neredeyse sonuna yaklaşıldığı bu söz konusu günlerde, Türk edebiyatında henüz 'modern roman' olmadığı gibi, bu türlü bir roman fikri de gelişmemiştir. Bunun ayrıca daha başka birçok nedenleri üzerinde de durulabilir. Ancak konumuz bu değildir.

İşin, gündeme getirmemiz gereken daha bir ilginç yanı şudur: Bu değerlendirmelerin yapıldığı 1943 yılından tam 25 yıl sonra bile, Türk edebiyatı, geçen yüzyılın egemen roman anlayışı sayılan 'realist' (gerçekçi) romanın büyüünden kendini kurtaramamış görünüyor. 1968 yılında kaleme aldığı "Türk Romanında Tip" adlı yazısında, Murat Belge, kendine göre oldukça da iddialı bir şekilde, önce 'roman' kavramını anlatma daha doğrusu ona sınırlar çizme ihtiyacı duyar. Ancak, İan Watt'a dayanarak maddeleştirdiği bu bölümde, 'roman'ı, neredeyse natüralist bir çerçeveye indirger. Ona göre roman türünün bütün macerası da, bu, natüralizmle mükemmel şekline ulaşan, bir, 'gerçek insan'ı, 'gerçek mekân'ı, 'gerçek zaman'ı ve 'gerçek hayat'ı yakalama çalışmasıdır. Murat Belge, Türk romanının da böyle bir macerayı tamamlamaya çalıştığını gündeme getirdiği yazısında ve kitapta yer alan diğer bazı yazılarında, romanla ilgili, neredeyse her türlü unsuru, 'gerçek' kavramıyla nitelemeye özen gösterir. Birkaç yazıda bile bunu doğrulayan bir çok ifadeye rastlayabiliyoruz: 'Gerçekçi gelenek', 'gerçekçi anlatı edebiyatı', 'gerçekçi anlatım', 'gerçekçi, inandırıcı bir bağlam', 'inandırıcı, yerli, gerçek kişiler', 'gerçekçi roman' ("Türk Romanında Tip" yazısından seçilmiş ifadeler); 'gerçekçi ve ahlakçı edebiyat kuramları', 'bugünün gerçekliği', 'yarının olumlu gerçeği', 'toplumsal gerçeklik', 'inandırıcı olmak', 'okuyucuyu inandırmak', 'gerçek anlamda bir insan' 'gerçek

Halide Edip'in metninde, somut bir belirlemeden çok, ilerde ortaya çıkacak muhtemel yeniliklere yeşil ışık yakan bir tavır vardır. Eğer 'romans'ı 'roman'ın oluşum sürecinde bir aşama olarak kabul edersek, hem romanın kaynakları bakımından hem de ilerde gösterebileceği farklı yönelişler bakımından, roman, yalnızca bir batı dünyası meyvesi olmadığı gibi, ileriye doğru da yine sadece batıda oluşmuş normlar çerçevesinde kalmayacaktır. Onu doğuran toplumsal şartlar ve bireysel ihtiyaçlar varolduğu sürece, bu adı taşımasa bile, aynı ihtiyacı giderecek eserler, hep bulunacaktır.

bir hoca', 'gerçek bir kişilik' ("Çeşitli Açılardan Roman Kişisi" yazısından seçilmiş ifadeler). 'gerçekçi toplumsal roman', 'gerçekçi betimlemeler', 'gerçekçi bir tür' 'romanın inandırıcılığı', 'gerçekçi toplumsal çözümleme', 'gerçeklik sınırları', 'gerçekçi bir tutum' ("Cemo-Memo ve Gelenekten Yararlanma" yazısından seçilmiş ifadeler).

1970 yılında kaleme aldığı, *Mâi ve Siyah* romanıyla ilgili bir yazısında bu çerçevede düşündüklerini somutlamaya çalışır: "*Masalsı anlatılarda olaylar çizgisel, mekanik bir nedensellik zincirine göre ilerler. Oysa gerçekçi romancı, hayatın bu kadar basit olmadığını, bir davranışın aslında birbiriyle yakından ilgisi olması gerekmeyen çeşitli etmenlerin birleşmesiyle ortaya çıktığını anlamalı ve anlatmalıdır.*" (*Halkın Dostları*, Nisan Mayıs 1970, S.2-3; *Edebiyat Üstüne Yazılar*, s.335) Aynu konu bir de "Cemo-Memo ve Gelenekten Yararlanma" başlıklı yazıda karşımıza çıkıyor: "*Destan, özellikle masal, doğaüstü motiflerle doludur. Roman ise temelinde gerçekçi bir tür olduğu için bu gibi motiflere yer veremez. Doğaüstü öğelerle roman yapısını benzeşlemenin (asimile etmenin) olanağı yoktur. Doğaüstü karıştı mı romanın inandırıcılığı zedelenir.*" (*Halkın dostları*, Temmuz 1971. S.16; *Age*. s.198)

Halide Edip'in yazısıyla birlikte aynı kaynaktan yayımlanan Abdülhak Şinasi Hisar'ın "Edebiyatta Roman" adlı yazısında da bunlara benzer ifadeler vardır: "*Romanın hiçbir genel kuralı yok, belli hiçbir tekniği yok, türlü biçimlerinin amaçlarında da birlik yoktur ve hem de denilebilir ki kaynağı ve doğası bunların olmasına engeldir. O, tarihin, destanın, felsefenin, şiirin, bilimin, masalın bir mirasyedisidir.*" Abdülhak Şinasi, söz konusu yazısında, ayrıca romanın, tıpkı hayat gibi aslında bir büyüden ibaret olduğunu öne sürer. Bu niteliği üzerinde taşımayan roman, sonunda 'yavan' bir eser olup çıkar ve biz bir okuyucu olarak, hayatta, bu türlü eserlere ihtiyaç duyurmayacak şekilde 'sözleri dinlenilmeye değer adamlar'a her zaman rastlayabiliriz"⁸³.

Sabahattin Eyüboğlu da böyle bir genişlemeye işaret etmektedir: "*Edebiyat tarihini bile romana koyanlar oldu. Bütün edebî neviler birer birer romana döküldüler ve roman, hudutları içinde bin bir çeşit unsuru yaşatan muazzam bir imparatorluğa döndü. Bugün artık neye roman ve kime romancı diyeceğimizi bilemez olduk.*"⁸⁴ Burada sadece

⁸³ "Hayat bir büyüdür, ve sanat da, edebiyat da ona akraba bir büyü olmalıdır. Çünkü böyle olmazsa, her türlü sanat ve roman sanki neye yarardı? Bunlara olduğu gibi hayatın her hangi bir ânı yeğ gelir. Nasıl ki gerçekten o yavan romanları okumaktansa okumamak yeğdir. Sözleri dinlenilmeye onlardan daha çok değerli adamlara da, hayatımızda, her zaman rastlayabiliriz." Abdülhak Şinasi Hisar, *Türk Dili -Roman Özel Sayısı-*, Temmuz 1964, S.154.

⁸⁴ Sabahattin Eyüboğlu, "Roman ve Sanat", *Tan*, 28.09.1935; *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*, s.44.

‘genişleme’ değil aynı zamanda bir ‘çeşitlilik’, bir tür, ‘her şeyi kendisinde bulundurma’ söz konusudur. Aynı noktaya değinilen bir başka kaynakta, kavramın ‘çeşitliliği’nin sınırsız olduğunu belirtmek için, “*Gerçekten hangi çağdaş esere ‘roman’ adı verilemez?*” şeklinde bir girişten sonra Fransız romanlarından seçilen *Manon Lescaut*, *Jaques le Fataliste*, *Notre Dame de Paris*, *Le Tour du Monde en Quatre Vingt Jours* ve *A la Recherche du Temps Perdu* gibi eserler arasında hiçbir ortak paydanın bulunamayacağı ifade edilir. Ayrıca romanla ilgili sayısız tanımın yapıldığı, ancak hiç birinin konuyu netleştiremediği, dolayısıyla onun, “*tam anlamıyla anlaşılması mümkün olmayan bir tür*” olduğu sonucuna varılır⁸⁵.

Roman etrafında gelişen bu düşünceler, onun, geniş bir zaman dilimini göz önünde bulundurduğumuzda dar bir çerçevede ele alınmaması gerektiğini açığa çıkarıyor. Demek ki roman için sınırsız bir alan söz konusudur. Geçmiş dönemlerde her türlü konu ve ifade biçimi romanda yer alabildiğine göre gelecekte de alabilecektir.

Roman için böylesine bir genişlik söz konusu olunca, onun, ayrıca başka adlarla anılması mümkün olduğu gibi, başka metinlerin de ‘roman’ olarak değerlendirilmesi mümkün hale gelecektir.

⁸⁵ Roland Bourneur ve Réal Quelet, *Roman Dünyası ve İncelenmesi*, s.18-19.

Bu konu, *İntibah* romanını yazdığı sıralarda, Namık Kemal için de daha farklı değildir. Bunu, *İntibah*'ın önsözünde yer verdiği ifadelerden anlıyoruz: “İşte eğlenceyi dahi bir medâr-ı istifade etmek mütâlaasına mebnîdir ki Hindliler, İbrânîler, Yunânîler, Romalılar, Arablar, Acemler, Avrupalılar dâima hakîmâne nasihatleri şathiyyât kabilinden bir takım hikâyeler içinde setr ede gelmişledir... Elimizde ‘Hümâyunnâme’ var, ‘Fâkiheti’l-Hulefâ’ var, ‘Elfü’l-Leyl ve’l-Leyle’ var, ‘Gülistân’ var, ‘Bostan’ var, ‘Hadika-i Senâi’ var, Yahyâ’nın ‘Mihr ü Hümâ’sı var, Fuzulî’nin ‘Leylâ vü Mecnun’u var, Gâlib’in ‘Hüsn ü Aşk’ı var; hâsılı var, var... Bir iki asırdan beri, hususiyle zamanımızda Avrupalılar ahvâl-i kalbiyyeyi teşrîh etmekte bir maharet-i fevkalâde izhâr ederek gerek tiyatro ve gerek hikâyeyi edebiyatın en büyük kısımları idâdına ithâl ettiler. Hatta Fransız lisanında hikâyeye ‘roman’ derler.”⁸⁶ Demek ki, Namık Kemal’e göre, bazı düşünceleri bir hikâyeye yükleyerek anlatma geleneği oldukça eski ve yaygındır. Hemen her toplumda bunun birçok örneğini de bulabiliriz. ‘Roman’a gelince, o, Fransızlar’ın dilinde, hikâye yerine kullanılan, Fransızca’ya mahsus bir kelimedir. Bu ifadelerden, ‘roman’ın değil de ‘hikâye’nin, daha genel bir edebî tür adı olduğunu çıkarıyoruz. ‘Roman’ ise bir dilde yani

⁸⁶ Namık Kemal, “Son Pişmanlık-İntibah Mukaddimesi”, *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları* (Hazırlayan Kâzım Yetiş), s.105-110.

Fransızca'da 'hikâye' için kullanılan⁸⁷ bir kelimedir. Hatta Namık Kemal, böyle bir anlatım tekniğini, batılıların biz doğululardan aldığını öne sürmektedir: "*Kuvve-i hayâl şarkta bittabi garba gâlip olduğundan ve Avrupalılar -her fende olduğu gibi- edebiyatta dahi Hind'in, Yunan'ın,*

⁸⁷ Fransızca sözlükler, bu kelimeyi daha çok, hikâyenin hayâlî olanını içine alacak şekilde tanımlamaktadırlar. Elimizdeki bir sözlükte, tanım şöyledir: "*Roman: Entrika ve tasvirlerle okuyucunun ilgisini çekmeye çalışan, düzyazı şeklinde, hayâlî eser.*" (Larousse de Poche, Librairie Larousse, Paris 1954.)

Mustafa Nihat Özön de *Türkçe'de Roman* adlı kitabında romanın tarihçesini verirken, buna benzer bir tanımı kullanmaktadır: "*Roman (sıfat olarak) dilbilgisinde, Latince'den üremiş olan diller ve (isim olarak da) bilginlerin kullandığı dil dışında kalan ve herkesin konuştuğu halk dili anlamına gelirken (eski edebiyatta), roman -yani, aşağı yukarı halk- dilinde yazılmış, nesir veya nazım, gerçek ya da uydurma menkıbe (récits) anlamını almıştır.*"(s.17)

Halit Ziya'nın *Hikâye* adlı kitabında 'roman'ın tarihi gelişimi anlatılırken, bir dönemde kazandığı anlamla ilgili olarak şu bilgiler verilmektedir: "*Hikâye, ezmine-i kadimenin bıraktığı hatıralar ve menkûlât-ı milliyenin husûle getirdiği sermâyelerle on ikinci asırdan on altıncı asra kadar Garp edebiyatını doldurmuştur. İşte bu asırda hikâye yazılmakta olduğu lisana istinâden 'roman' namıyla milel-i muhtelif nezdinde, tarihe, efsâneyle, menkûlât-ı milliyeye taalluku olan mensur ve manzum her türlü âsârı şâmil olmaya başladı. Şarkın, şimalin perileri ve cinleriyle sihirbaz ve dev hikâyeleri hikâyenin bir kısm-ı mühimmini işgal ediyordu.*" (s.39) Yine aynı kaynakta, romanın, Fransa'da "*İtalyan çoban hikâyelerinin tesiriyle şiir ve aşktan mürekkep bir kisve-i hayâlpervârâneye bürünmüş olduğu*" belirtilmektedir(s.42). Halit Ziya, 'hikâye' kavramını, bu metinlerde, eserin başında kendisinin açıkça belirttiği gibi, 'roman' yerine kullanmaktadır.

Arab`ın, Acem`in mukallidi bulunduğundan bu tarz-ı hâsın mucidi olmak şerefi dahi bizim ecdâdımıza kalır. Şu kadar var ki Avrupalılar taklid ederken bir şeyin hakikaten taklide şâyân yerlerini ediyorlar. İşte o kabilden olarak kendilerine bir nümûne-i edeb bulmak için Arab`ın, Acem`in vesâir elsine-i kadîmenin âsâr-ı mu`teberesini tercüme etmişler. Mantık ve âdâba mutabık gördükleri yerlerini misâl-i imtisâl etmişler, içlerinde akıldan hâriç mübâlağa, hiçbir şeye benzemez teşbih görmüşler ise ona ittibâ etmemişler.”⁸⁸

Bu düşüncelerinde Namık Kemal yalnız da değildir:

Batılıların doğululardan tercüme ederek aldıkları eserler konusu ile ilgili olarak, Agâh Sırrı Levend`in bir çalışmasında şu bilgilere rastlıyoruz: “*Bunlar, ortaçağdaki Haçlı seferlerinden sonra Batı`ya geçmiş, Fransız edebiyatında Tristan et Yseult, Aucassin et Nicolette, Macar edebiyatında Floire et Blancheflor, İngiliz edebiyatında Roméo and Juliet gibi ölmez eserler vermiştir.*”⁸⁹

Dora D`istria`nın *Osmanlılar`da Şiir* adlı kitabında da aynı konuda şu ifadeler geçmektedir: “*Fazlî`nin şiiri ile Gülün Romanı`nın birbirini andırması, Fazlî`nin model ola-*

⁸⁸ Namık Kemal, “Son Pişmanlık-İntibah Mukaddimesi”, *Nâmık Kemal`in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları* (Hazırlayan Kâzım Yetiş), s.109.

⁸⁹ Agah Sırrı Levent, *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leyla ve Mecnun Hikayesi*, s.VIII.

*rak Gülün Romanı`nı aldığı kanısını uyandırabilirdi. Ama sorunun daha dikkatli incelenmesi gösterdi ki, Pétrarque gibi bazı Fransız şairleri zengin Arap edebiyatından birçok alıntı yapmışlardır; çünkü bu edebiyat, orta çağa, henüz kapsamını bile tam olarak bilemediğimiz bir etki yapmıştır.”*⁹⁰

Aynı konuda Hilmi Ziya Ülken`in verdiği bilgiler de şöyledir: “*Ancak bu türün de köklerini pek eski zamanlarda bulmak eldedir. Daha eski Yunanlılarda felsefî roman vardı. İslamlar bunu geliştirdiler. İbn-i Sînâ ve İbn-i Tufeyl`in Kuş Hikâyesi, Hayy bin Yakzan adlı romanları sonradan Latince`ye çevrildi. Batı`da birçok taklitleri yapıldı. Bacon, Th. Morus ve birçok Fransız yazarları bu biçimde felsefî romanlar yazdılar. Giderek, romanın kökleri araştırılırsa çok eski zamanlara inmek gerekir.”*⁹¹

⁹⁰ Dora D`istria, *Osmanlılar`da Şiir*, s.42.

⁹¹ Hilmi Ziya Ülken,“Roman”, *Yeni Sabah*, 19.6.1946, (Baha Dürder, *Roman Anlayışı*, s.178).

5. ‘ROMAN’ VE ‘EDEBİYÂT-I HAK’KİYE’

Zamanla, Namık Kemal’in roman konusundaki düşünceleri değişir. *Celal* tiyatrosunu yazdığı sıralarda, romanı, *İntibah*’ı kaleme aldığı döneme göre daha farklı algılamaktadır: “*Roman kısmını da millete nev-zuhûr addettiğimize taaccüp olunmasın! Âsâr-ı kadîmde ‘İbretnü mâ’ gibi, ‘Muhayyelât’ gibi, ‘Aslı ile Kerem’ gibi, ‘Ferhat ile Şirin’ gibi bir takım hikâyeler vardı. Fakat kitabhâne-i âsârımızda mevcut olan birkaç tercümeden anlaşılacağı vechile romandan maksat güzerân etmemişse bile güzerânı imkan dâhilinde olan bir vak’ayı ahlak ve âdâd ve hissiyât ve ihtimâlâta müteallik her türlü tafsilâtıyla beraber tasvir etmektir.*”⁹² Bu ifadelerdeki ‘roman’ tanımı, aslında ‘hikâye’ için kullanıla gelen klasik tanımdan çok farklı bir noktada değildir. Ayrıca yazıda, roman olamayacakları belirtilen eserlerin ‘hikâye’ oldukları konusunda herhangi bir tereddüt

⁹² “Mukaddime-i Celâl”, *Nâmık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları* (Hazırlayan Kâzım Yetiş), s.344-376.

Namık Kemal’in *Celal* tiyatrosu, ilk kez Mecmua-i Ebuzziya’da tefrika edilmiştir. İlk baskısı Mısır’da yapılmıştır. Söz konusu ‘mukaddime’ 1884’deki baskısında karşımıza çıkmaktadır (M.Nihat Özön, “Türk Romanı Üzerine”, *Türk Dili - Roman Özel Sayısı*, s.577). Ancak bir kaynakta bu metnin, 1880 yılında *Şark* mecmuasında yayınlandığına dair bir kayıt vardır (Nur Gürani Aslan, Yapı Kredi Yayınları için hazırladığı Halit Ziya’nın ‘*Hikâye*’sinin yeni baskısındaki “önsöz”)

de yoktur. Bunu, yazısındaki ifadesine bakarsak, Namık Kemal de kabullenmektedir. Sadece, sözü edilen eski klasik eserler, özellikle batıda, realizme ve hatta natüralizme doğru hızla yol almakta olan romana göre biraz daha ‘hayâlî’ kalmaktadırlar⁹³. Ancak, arada fazla uçurum yok gibiyse de Namık Kemal’in ifadeleri pek yumuşak değildir: “*Halbuki bizim hikâyeler tılsım ile defîne bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabîat ve hakikatın haricinde birer mevzû’ a müstenit ve sûret-i tasvîr-i ahlak ve tafsil-i âdâd ve teşrih-i hissiyât gibi şerâit-i âdâbın kâffesinden mahrum olduğu için roman değil koca karı masalı nev’indendir.*” Namık Kemal, yazının devamında, ‘Hüsn ü Aşk’ ile ‘Leylâ vü Mecnun’u biraz bu hükmünün dışında tutmaya çalışır; ancak onların da, ‘roman’ dan daha çok ‘tasavvuf risalesi’ ne benzemekte olduğunu öne sürer.

Namık Kemal’in bu değerlendirmeleri, genel anlamda bir ‘roman’ kavramına göre değil, ‘realist roman’a göre yapıldığı için, bu ifadeler, onların, realist bir roman olamayacakları şeklinde de anlaşılabilir.

⁹³ Namık Kemal’e göre, aslında romanda da, bazı realizmin dışına çıkışlar bulunabilir. O, bunlara ‘mevcûdât-ı rûhâniyye’ der. Ona göre, bunlara baş vurma gerekçesini de yine romanlardan çıkarmak mümkündür: “*Romanlara nâdiren mevcûdât-ı rûhâniyye karıştırıldığı vardır. Lâkin o türlü hayâllere ne fikir ile mürâcaât olunduğu meselenin sûret-i tasvîrinden bedâheten meydana çıkar*” (Mukaddime-i Celâl, Age, s.27)

Samipaşazâde Sezai, realist hatta natüralist bir anlayışın gündeme gelmeye başladığı yıllarda aynı bakış açısını daha net olarak ortaya koymaktadır: “*Bugün romanlar bâzice-i efkâr olan garâib-i hikâyât ve acâib-i rivâyât şekl-i tıflânesinden çıkararak, serâir-i tabiata karşı ulûm ve fûnûnun kazandığı muzafferiyetlere ve kalb-i insâniyete dâir senelerce edilecek tetkikât ve teşrîhâtın hâsıl ettiği tecrübelerle istinâden bir üslûb-ı âliyi şâirâne ile yazılır.*”⁹⁴

Burada, Namık Kemal’in Tanzimat’tan önceki hikayelerimiz için kullandığı “*tılsım ile defîne bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabîat ve hakikatin haricinde birer mevzû’a müstenit*” şeklindeki değerlendirmeleri ile, Sezai’nin, daha önceki romanlar için kullandığı “*bâzice-i efkâr olan garâib-i hikâyât ve acâib-i rivâyât şekl-i tıflânesi*” sözleri tamamiyle örtüşmektedir. Sezai’nin bu tespitinin, kendilerinden önceki romantik tarza karşı realizmin ve büyük bir ihtimalle de hatta natüralizmin yürüttüğü eleştirilere dayanmakta olduğu açıkça görülmektedir.

⁹⁴ Samipaşazâde Sezâî, ‘Mukaddime’, *Küçük Şeyler* (Zeynep Kerman, Samipaşazâde Sezâî’nin Hikâye – Hatıra – Mektup ve Edebi Makaleleri)

Murat Belge'nin, Namık Kemal'den yaklaşık yüz, Samipaşazâde'den doksan yıl sonra, 1981 yılında yayımlanan bir yazısından, 'roman' kavramının bazı zihinlerde uzun bir dönem bu çerçevede anlaşılmaya devam ettiğini anlıyoruz. Orada, Murat Belge, 'roman' ile 'gerçeklik' arasındaki sıkı birlikteliğe vurgu yapar: "*Anlatı geleneğinde romanın ortaya çıkması, felsefe geleneğinde Descartes ile Locke'un ve bilim alanında Newton'un ortaya çıkışlarına tekabül eden bir olaydır. Bu üç durumda da, gerçekliğin yeni ve öncekilere oranla daha kapsamlı ve disiplinli bir biçimde görülmesi, araştırılması söz konusu.*" Yazının devamında, İngiliz edebiyatından üç isim üzerinde durulur. Defoe'nun *Robenson Crusoe*'sundan önce yazılan Sir Philip Sidney'in *Arcadia*'sı(16. yy.) ile Swift'in *Gulliver*'i(18. yy), 'gerçeklik' bakımından 'roman'dan çok farklı –gerçekdışı oldukları için roman sayılma şansları yoktur. *Arkadia* ile ilgili olarak şunlar söylenir: "...düzyazı romans, *Arcadia*. Bu aşk hikayesinde, klasik Yunan adları verilmiş, hayali kahramanlar, hayali *Arcadia* ülkesinde oturur, hayali serüvenler yaşarlar. Zaman, mekân ve kişiler, hepsi geneldir." *Gulliver* içinse "*Burada fantezi 'Arcadia'dakinden de fazla; hiç değilse devler, cüceler, konuşan atlar ve yüzen adalar gibi, bilinen gerçeklikle ilgisi olmayan varlıklarla dolu olduğu için.*" denmektedir. Üçüncü kitapsa Bunyan'ın *Pilgrim's Progress*'idir. Bu eserde anlatılan mekanlar ve kişiler, 'gerçek' ve 'somut' ayrıntılarla verildiği için, o, romana öncülük etmede diğerlerine göre daha bir hak

sahibidir. Bu değerlendirmelerin üstüne şunlar da eklenir: *“Romanda kişiler özgüldür, özgöl bir mekan ve zamanda yaşarlar. Bireysel tarihlerinin bir sonucu olarak kabul edilen bir ‘kişilik’leri vardır...Dolayısıyla romandaki olayların da belirli nedenleri olmasını bekleriz. Doğüstü veya doğaötesi varlıklar, güçler romanın akışına karışır, olayları etkilemeye başlarsa, yadırgarız bunu. Böyle şeyler okumak için elimize almamışızdır romanı. ‘Gerçekliğe aykırı’ mekanizmalar işliyorsas, ‘romandan’ beklediğimize uymaz bu durum. Gerçi her zaman klasik denebilecek roman yapısına aykırı eserler yazılmıştır. Emily Bronte’nin kitabında bir hayalet çıkar karşımıza. Neo-klasik çağdan romantik döneme geçilirken ‘Gotik’ roman türü belirir. Burada da, zincirlerini şakırdatan hortlaklar ve benzerleri, korku türünün ilk örneklerini verir. Ama bunlar romanın biçimini sömüren, romanda gerçeklik yanılsaması teknikleri kullanarak kendi fantastik dünyalarına inandırıcılık kazandıran kitaplardır ve onları her zaman geleneğin, ana akışın kıyısında istisnalar olarak görürüz. Roman, hatta bugüne kadar, kökeninin ‘ampirik gerçeklik’ gereğine uymaya devam eder.”*⁹⁵

‘Bu genel çizgide bazı kırılmaların olduğunu’ kabul etmekle birlikte, Murat Belge, romanda gerçekçiliğın, önemini, 1980’li yıllara kadar hep koruduğunu öne sürer.

⁹⁵ Murat Belge, “Marquez ve Romanda Yenilik”, *Milliyet Sanat* dergisi, Yeni Dizi S.22, 1 Nisan 1981; *Edebiyat Üstüne Yazılar*, s.59-61.

6. BATI'DA VE TÜRK EDEBİYATINDA ROMANA GEÇİŞ

Mustafa Nihat Özön, *Türkçe'de Roman*⁹⁷ adlı kitabının, “*Avrupa'da Roman*” başlığını taşıyan ‘giriş’ bölümünde, romanın tarihi gelişimini anlatırken şu ifadelerle yer vermektedir:

“İnsanın yeryüzünde meydana getirdiği ilk edebi türün nazım ve şeklin de destan olduğunu edebiyat kurallarından söz eden kitaplar yazarlar.

“İnsanlık tarihinde bulduğumuz ilk destanda, tarih gibi, tiyatro gibi, romanın da -olay hikâyesi şeklinde- ilk izlerine rastlıyoruz. Yazı halindeki hikâyenin kaynağı bu olduğu gibi, sonraları karşılıklı olarak birbirine etkileri görülen, bir de sözle anlatılan hikâyeye vardı, çünkü ilk-çağlardan beri (gene kuramcıların masal dediği cinsten de olsa) kendilerini eğlendirecek yolda hikâyeye dinleme alışkanlığındaydılar. Bu hikâyeler ilk zamanlarda ve daha çok sonraları, akılda kolay tutulması yüzünden, manzum olarak ortaya konulmuştur.

“Biz burada roman biçiminin gözüktüğü ve bu adı

⁹⁷ Mustafa Nihat Özön, *Türkçe'de Roman*, İletişim Yayınları, İst.1985 (Kitabın 1936 yılında yapılan ilk baskısının iç kapak başlığı, ‘Türkçe’de Roman Hakkında Bir Deneme, Birinci Cilt’ şeklindedir.)

almaya başladığından beri geçirdiği değişiklikleri kısaca göstermek istediğimizden dolayı, ancak Rönesans`tan biraz önceden başlayacağız.

“Zaten roman kelimesi de bunun o tarihlerde başladığını gösterir: Roman (sıfat olarak) dilbilgisinde, Latince`den türemiş olan diller ve (isim olarak da) bilginlerin kullandığı dil dışında kalan ve herkesin konuştuğu halk dili anlamına gelirken (eski edebiyatta), roman -yani aşağı yukarı- halk dilinde yazılmış, nesir veya nazım, gerçek ya da uydurma menkıbe (récits) anlamını almıştır.

“Ortaçağların kibar ve incelmış sınıfı demek olan şövalye çevresi, eski yazılmış ya da yeni düzenlenmiş destanları, gezgin saz şairleri ağzından dinleyerek hikâye işitmek ihtiyaçlarını giderirlerken, daha geniş olan halk ve burjuva tabakası arasında da birtakım manzum masallar, fabliolar bunların hikâye dinlemek ihtiyacına cevap veriyordu.”⁹⁸

Mustafa Nihat, buradan, yazılı hikâyenin nasıl doğduğunu, Boccacio`nun (1313-1375) *Décaméron`unu* ve Chauser`in (1340-1400) *Canterbury Hikayeleri`ni* örnek vererek anlattıktan sonra, değişimin ilginç bir örneği olduğu için, Rabelais ile ilgili şu ifadelere yer verir: *“Bu yüzyılda Fransızlardan François Rabelais (1490-1553) yeni bir realizme doğru gider. Eski halk hikâyelerinden aldığı bir*

⁹⁸ Age, s.17

temaya kendi yaşadığı sürece gördüklerini ekleyerek herkes tarafından beğenilecek eserler yazmıştır. Gargantua ve Pantagruel adlı bu eserlerde, hayat sevgisinden doğan bir neşeyle, iyi ve kötü ayırt etmeden, halk hikâyelerinden geniş ölçüde yararlanarak kendi papazlık, öğrencilik, kâtiplik, hekimlik hayatında rastladıklarından canlı papaz, öğrenci, hekim, ilâhiyâtçı tipleri tasvir etmiştir.”⁹⁹

Mustafa Nihat'ın, bu, batıda roman türünün doğuşuna ışık tutan açıklamaları ile, Boratav'ın, Türk edebiyatında Ahmet Mithat örneğiyle halk hikâyesinden romana nasıl geçildiği konusundaki düşünceleri bir noktada birleşmektedir. Burada, romanın yolu üzerinde ve ona oldukça yakın bir noktada durduğu söylenen *Décaméron*'la aynı özellikleri gösteren bir eserin, Türk edebiyatında da var olduğu hatırlanmalıdır: *Müsâmeretnâme*¹⁰⁰.

⁹⁹ Age, s.20.

Bu örneklerin, romanın gelişme çizgisi içindeki yeri konusunda Halit Ziya da aynı düşüncededir: “Ezmine-i mutavassutada hikâyenin almış olduğu tarzların en güzeli Fransa'da Rable(Rablais)'nin 'Gargantua ve Pantagruel'i ve İtalya'lı meşhur Bokas(Boccacio)'ın 'Dekameron(*Déca-méron*)'u gibi revaç bulan fıkardır.” (Hikâye, s.38.)

¹⁰⁰ Emin Nihat, bu eserini, Şemseddin Sâmî'nin *Ta'aşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* romanından 1, Ahmet Mithat'ın ilk romanı *Hasan Mellah*'tan 2 yıl önce, 1872'de kaleme alır. Eser, bir bakıma *Binbir Gece Hikâyeleri*'ne, bir bakıma da *Décaméron*'a benzemektedir. Özellikle girişte 10 hikâyenin düşünüldüğü şeklindeki bilgi *Décaméron*'u çağırıştır-maktadır.

Türkçe’de Roman çalışmasının tamamı, bu görüşü netleştirmek üzere kaleme alınmış gibidir: Kitabın ‘giriş’ bölümü “*Avrupa’da Roman*” adını taşımaktadır. Burada Avrupa romanının kendi dil ve kültürlerindeki klasik metinlerden yola çıkarak nasıl doğduğu, örnekleriyle anlatılır¹⁰¹. İki

Emin Nihat’ın arkadaşı Yusuf Neyir de aynı yıl içinde bir çalışmasını yayınlar: *Gülzâr-ı Hayâl*. Dönemin önde gelen edebi şahsiyetleri Recaizâde Ekrem, Ahmet Mithat ve Emin Nihat bu esere birer takriz yazarlar. Ancak buna rağmen ‘her yönden bir eski inşâ hikâyesi’ olduğu için, gereken ilgiyi göremez. Kuruluş olarak da daha çok ‘hikâye’ özellikleri göstermektedir. *Gülzâr-ı Hayâl*, eski inşâ tekniğiyle yazılmış da olsa, Avrupa’dan öğrenilen hikâye ile geleneksel hikâye arasında bir yerlerde duran o günlerin eserleri içinde, diğerlerine göre, geleneksel olana daha yakın durmakla birlikte, bir yazarın ortaya koyduğu bir eser olarak önemlidir.(M.Nihat Özön, “Türk Romanı Üzerine”, *Türk Dili-Roman Özel Sayısı*, s.580.)

¹⁰¹ Bu konuda batılı bir kaynaktan da şu bilgileri buluyoruz: “*Zaten halk diline kaynak teşkil eden ve ilim dili olarak ele alınan Latince’ye kıyasen, lügatlerde, tarihî bakımdan ‘roman’ kelimesinin halk dilinden geldiği söylenir. Eski Fransızca’nın ortaya çıkmasına sebep olan Roman dili ile Latin dili arasındaki bu ayırım, VIII. Yüzyıldan itibaren en belirgin hâle gelir. Bu bakımdan Fransızca, İtalyanca, İspanyolca, Portekizce, Romence bugün hâlâ Roman dilleri sınıfına dahil edilir. XII. Yüzyılda aynı ‘roman’ kelimesi, hem mısra halinde yazılmış bir yazıyı, hem de bu yazının kaleme alındığı dili ifade eder. ‘Romanz’ (halk dilinde) kelimesi, önceleri, ‘Latince’den Fransızca’ya çevirmek, sonraları XV. Yüzyılın başında ‘Fransızca’da hikâye etmek’ anlamına gelen ‘romancier’ fiilini vermiştir. Yazar, daha önce yazılmış eserlerden, yani en eski romanlardan biri olan *Le Roman d’Alexandre*(1130)’a kaynak sağlayan Latin edebiyatı efsânelerinden ve hikâyesinin tutulması karşısında tekrar tekrar ve uzatarak yazdığı,*

bölüm halinde kaleme alınan kitabın, asıl, ilk bölümünde “Eski Edebiyatımızda Hikâye” başlığı altında gerek halk edebiyatında gerekse Divan Edebiyatında yer alan sözlü ve yazılı hikâyeler ele alınır. Bölümün diğer alt başlıkları ise, “Okuyucu Kümeleri”, “Dünden Bugüne” ve “İlk Çeviriler”dir. Bunlar, Tanzimat sonrası ortaya çıkan romanlarla öncesini birbirinden ayırmak için değil, tersine, bağlantıyı sağlamak için oluşturulmuş bölümlerdir¹⁰². Ortada bir değişiklik vardır, ancak bu, bütünüyle ayrılma değil, bir değişme biçiminde-

ilaveler yaptığı Kelt efsânelerinden faydalanır. Halk dilince yazılmış eserleri olduğu kadar Latince'den tercüme olmayan her türlü eseri, tarihi temele dayanmayan her türlü hayâl ürünü eseri, sözlü edebiyat malzemesine kıyasen edebî malzemeyi ifade etmek bakımından 'roman' kelimesinin anlamı genişletildi; orta çağın sonunda bu kelime kahramanlık destanlarını (Chansons de Geste) bile ihtiva eder hale geldi.

XII. yüzyıl Fransa'sında, gerçekleşmesi imkansız aşk teması ile ilgili olarak değişik kaynaklardan beslenen Chrétien de Troyes'un Perceval'i. Le Chevalier de la Charette'i, Bérout'un Le Roman de Tristan'i ile roman türü sahasında büyük bir gelişme görüldü. Üç asır sonra, mısra halinde yazılmış bu manzum hikâyeler nesir haline getirildi.” Kitapta, romanın çağlar içinde nasıl geliştiği ve değiştiği detaylı olarak verildikten sonra, konu şöyle tamamlanır: “Çağımızın romanı ise metafiziğe yöneliktir.” (Roland Bourmeur ve Réal Quelet, Roman Dünyası ve İncelenmesi, Çeviren: Hüseyin Gümüş, s.2-3.)

¹⁰² *Roman Dünyası ve İncelenmesi* adlı çalışmanın bir bölümünün başlığı, “Romanın menşei olarak masal”dır. Orada, bu türlü metinlerin, sadece batıda değil, Hindistan'da bile olsa ‘hikâye’ olarak değerlendirildikleri ölçüde roman türünün ataları olarak kabul edilebilecekleri vurgulanmaktadır. (Age, s.10.)

dir¹⁰³. İkinci bölüm ise tamamıyla Ahmet Mithat'a ayrılmıştır. Birinci bölümdeki alt başlıkların ilki, "*Klasik Edebiyatımızın Manzum Hikayeleri*" adını taşımaktadır. Burada *Leyla ve Mecnun*'a da yer verilmiştir¹⁰⁴.

¹⁰³ Mustafa Nihat'ın bu bakış açısında, adlandırma konusundaki bilgisinin de etkisi olmalıdır: Ona göre asıl geniş ve kuşatıcı ad 'roman' değil 'hikâye'dir. Bunu, kitabındaki şu cümlesinden çıkarıyoruz: "*Onların sanatlı ve gerçek roman denecek hikâyelerine rağmen Vecihi'nin tutmasının nedeni, ikinci sınıf okuyucu grubuna seslenmesindendi.*" (*Türkçe'de Roman*, s.110)

Ayrıca, Mustafa Nihat, kitabının "*Avrupa'da Roman*" başlıklı girişinde, roman kelimesinin "*halk dilinde yazılmış gerçek ya da uydurma metinler*" anlamına geldiğini belirttikten sonra, 'roman' kelimesinin. çobanlığa heveslenen bahtsız âşıklerle ilgili ortaya çıkan 'çoban romanları' ve kahraman bir şövalye olduğu için Picaro'nun adına izafeten 'picaresque roman' da denen 'şövalye romanları' gibi, batılı anlamda ilk roman örneği olduğu kabul edilen *Don Quichotte*'tan önceki metinler için de kullanılmakta olduğunu belirtmektedir.

¹⁰⁴ Mustafa Nihat'ın kitabına benzer bir adla konuyu, şahıslar ve eserleri planında ele alan Cevdet Kudret, 3 ciltlik çalışmasında, 'giriş' gibi düşünülebilecek, başka hiçbir açıklama veya aklamaya gerek görmeden, kısa bir metinle kestirip atmış görünüyor: "*Divan edebiyatımızın Leyla vü Mecnun, Hüsrev ü Şirin, Yusuf u Züleyha, vb. mesnevilerini, Halk edebiyatımızın Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber, vb. hikayeleri ile bunların dışındaki meddah hikayelerini, ayrıca Battal Gazi, Hayber Kalesi, Kan Kalesi, vb. dini tarihsel hikayeleri bir yana bırakırsak, Avrupa'daki anlamıyla 'hikaye ve roman' türü Türkiye'de 'Tanzimat edebiyatı' ile girmiştir.*"(Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman*, C. 1, s.11.) Bu toptan yargılamada, Cevdet Kudret, Tanzimat öncesi metinlerin roman veya hikaye olmadıklarını değil, daha çok, söz konusu dönemde bu adla anılabilecek metinlerin neler olduğunu vurguluyor. Kelimelerin

Mustafa Nihat, *Leyla ve Mecnun*'un 'roman' olduğunu söylemez. Ancak Türk romanının, neler üzerine kurulduğunu araştırırken karşısına çıkan örneklerden biri de *Leyla ve Mecnun*'dur. Onu, Türk romanının tarihi içinde bir yerlere yerleştirmenin mantığı, *Türkçe'de Roman*'ın yazılış mantığıyla aynıdır: Batı romanının oluşum süreci incelendiğinde karşımıza çıkan tablo, bazı farklılıklarıyla, Türk edebiyatında da vardır. Masal, destan, halk hikâyesi gibi fazla 'muhayyel' metinlerden yola çıkılarak yazılmış ilk roman çalışmaları, hiç olmazsa Ahmet Mithat örneğiyle Türk edebiyatında da görülmektedir. Ayrıca Giritli Aziz Efendi'nin *Muhayyelât*'ı ve Şehbenderzâde Ahmet Hilmi'nin *A'mâk-ı Hayâl*'i gibi, daha farklı dönemlerde de, roman tekniği kullanılarak oluşturulmuş, ancak klasik edebiyat anlayışının ve kültürünün derin etkilerini taşıyan eserler de göz önünde bulundurulmalıdır. Onlar, Ahmet Mithat'ın eserleri türünde olmasa da ayrı bir deneme olarak batılı anlamda Türk romanının kuruluş dönemlerindeki yerlerini hâlâ korumaktadırlar.

Muhayyelât konusunda Berna Moran'ın düşünceleri daha nettir: *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*'in üçüncü cildinde yer alan "Türk Romanında Fantastiğin Serüveni" adlı bölümde, Türkiye'de fantastik roman üzerine hiçbir çalışma-

'Avrupai' anlamlarını da gerekçe göstererek, tartışmanın dışında kalmak istiyor. Halbuki 'roman' değil ama 'hikaye', bir Şark kavramıdır ve içeriğinde, kendisinin, bir cümle halinde ve belli bir tasnif içinde saydığı metinlerin tümünü barındırmaktadır.

nın bulunmadığını, böyle bir çalışmada yer verilebilecek metinlerin, *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*(1796), *Çengi* (Ahmet Mithat Efendi,1885), *Gülyabani* (Hüseyin Rahmi, 1912) *Matmazel Noralyanın Koltuğu* (Peyami Safa, 1949) ve *Arzu Sapağında İnecek Var* (Nazlı Eray, 1989) olabileceğini söyler. Ancak aynı özellikleri göstermiş olmalarına rağmen *Muhayyelât*, ‘roman’ değil, ‘hikâye’ olarak adlandırılmaktadır. Moran, bölümün sonunda, fantastik roman tarzının, 1980’lerden sonra daha da yaygınlaştığını ifade eder¹⁰⁵.

Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*¹⁰⁶ adlı kitabında, Mustafa Nihat’ın *Türkçe’de Roman*’ını, bu konuda yapılmış ‘yol açıcı bir çalışma’¹⁰⁷ olarak takdim etmekle

¹⁰⁵ “1980’lerden bu yana gittikçe belirginleşen bir olgu var: Gerçekçilikten uzaklaşma ve fantastiğe yönelme. Nazlı Eray’da, Latife Tekin’de, Mehmet Eroğlu’nda, Bilge Karasu’da, Orhan Pamuk’ta ortak bir özelliktir bu. O Halde bir genellemeye girişerek aşağıdaki saptamayı yapmamız helki yanlış olmaz: Başlangıçta Türk romanı fantastikten kurtulmak ve ‘olabilir olan’ı yansıtmak anlamında gerçekçi olmak istiyordu, ama 1980’lerden bu yana gerçekçilikten kaçıp fantastiği yakalamak istiyor.” (Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. 3. C., s.74.)

¹⁰⁶ Cem Yayınevi, İstanbul 1978.

¹⁰⁷ “1930’da (*Türkçe’de Roman*’ın, elimde bulunan ikinci baskısında, ilk baskı yılının 1936 olduğu kaydedilmektedir.-Kahraman-) M. N. Özön’ün *Türkçe’de Roman* adıyla yayımladığı monoğrafya, değerli bir bilgi aracıdır. Bu yapıtta roman türüne yakın ve bu türden önce varolan hikâye, masal, efsane, destanlar üzerine kısa tarihsel bilgiler bulunduğu gibi, Fransızca ve başka dillerden çevrilmiş ilk romanlarla bu çevirilerin özelliği üzerinde bilgiler, Osmanlı romancıları arasında

birlikte, onun görüşlerine tümüyle katılmaz. Klasik dönem Türkçe metinlerin bazıları için ‘romansal metinler’ dese de, ona göre, “*Batı romanının çeşitli tarihsel süreçler içindeki yavaş oluşumuyla Türk romanının doğuş ortamı arasında hiçbir benzerlik yoktur.*”¹⁰⁸ Dino’ya göre buradaki gerekçe, Türk romanının geç doğuş ve aceleye getirilişidir. O, klasik anlatır türlerinin varlığını kabullenmekle birlikte, Türk romanının onlara dayandırılması, onlardan çıkarak açıklanması noktasında bu gerçeği görmezlikten gelir. Bu konudaki en büyük dayanağı da Namık Kemal’in “*Mukaddime-i Celâl*”idir.

Mustafa Nihat gibi, Güzin Dino da kitabında bir yazar ve onun bir eseri üzerinde durmaktadır. O, Türk romanının doğuşunu açıklayabilmek için sadece Namık Kemal örneğine bakar. Ancak bu konuda küçük bir problem vardır: Oluşturmaya çalıştığı tezinde, Namık Kemal’in düşüncelerinden yola çıkarak kullanacağı ölçüleri belirlerken “*Mukaddime-i Celâl*”e başvurur. Halbuki söylemek istediklerini göstermek için seçtiği roman, *İntibah*’tır. Örnek olarak ele aldığı bu romanın da bir önsözü vardır ve orada çizilen ‘roman’

tarihî bakımından başta gelen Ahmet Mithat Efendi’nin romanları üzerine de bir kronoloji ve incelemeli açıklamalar vardır. İncelemelerin sayısal ve yüzeysel niteliğine rağmen, yol açıcı bu çalışma, Türk dünyasında roman olayının başlangıcı üzerine toptan bir görüş edinmeyi sağlar.” (Age, s.9)

¹⁰⁸ Age, s.13.

kavramı, “*Mukaddime-i Celal*”e göre, klasik edebiyat verimlerini dikkate almak bakımından tamamen farklı ve olumludur¹⁰⁹. Güzin Dino, Namık Kemal’in, *İntibah*’ın önsözündeki sözlerine rağmen, “*roman türünü, gerçeğe benzerlik adına ve usa aykırılık egemenliğine karşı, yenilik özlemlerini başarıya ulaştırmak için seçtiğini*”¹¹⁰ öne sürer¹¹¹.

Namık Kemal’in, ilk roman çalışması sıralarındaki düşüncelerini aktarma fırsatı bulduğu, *İntibah*’ın önsözünde, roman yazmaktaki maksadının çok farklı olduğu görülmektedir. Ona göre, *İntibah*’ta anlatılanlar bir ‘hikâye-i muhayyele’dir. Aslında aktarmak istediği bir ‘bikr-i hayâlî’si vardır ve daha güzel bir tarzda verebilmek için, onu, söz-konusu ‘hikâye-i muhayyele’ ile ‘yaşmaklamak’ istemektedir. Yaptığı işin doğruluğunu ortaya koyabilmek için de klasik dönem eserlerinden bazı örneklerle dikkatimizi çeker: “*Elimizde ‘Hümâyunnâme’ var, ‘Fâkîheti’l-Hulefâ’ var, ‘Elfü’l-Leyl ve ‘l-Leyle’ var, ‘Gülistân’ var, ‘Bostan’ var, ‘Hadika-i Senâi’ var, Yahyâ’nın ‘Mihr-i Hümâ’sı var, Fuzuli’nin ‘Leyla*

¹⁰⁹ Güzin Dino, Türk romanının doğuşu üzerine bir tez oluşturmaya çalışırken, her ne kadar, onu, klasik dönem eserlerinden tamamen bağımsız göstermeye çalışsa da metni çözümleme sırasında, *İntibah*’ın konusunun, *Hançerli Hanımın Hikâye-i Garîbesi* adlı sözlü geleneğe bağlı bir meddah hikâyesinden uyarlandığını belirtir.

¹¹⁰ *Age*, s.27.

¹¹¹ Güzin Dino’nun bu görüşlerinin geniş bir değerlendirmesi için. bakınız: Cemil Meriç, *Kırk Ambar Cild 1 Rûmuz-ül Edeb*, s.318 ve devamı.

vü *Mecnun`u var, Gâlib`in `Hüsn ü Aşk`ı var; hâsılı var, var.*”¹¹² Bununla, adeta, yazmak istediği eserin, söz konusu eserleri dikkate aldığını anlatmaya çalışmaktadır. Burada bir taklit değil, ortaya çıkacak eserin hem batının hem de kendimizin dikkate alınarak daha özgün bir eserin ortaya çıkması gibi bir niyet sezilmektedir. Yazısının devamında, Avrupalıların, ilk başta Arab`ın ve Acem`in klasiklerini kendi dillerine aktararak, kendisinin ‘tarz-ı hâs’ olarak adlandırdığı romantizmin başlatıldığını öne sürmektedir. Sonunda, yazısını şöyle bir mantıkla bitirir: *“Onlar nasıl Arab`ın (Şarap karıştırılmadan önce kırmızı, karıştırıldıktan sonra sarıdır, elbisenin arasındaki nergis ve şakayık şarkı söyleyip sevgi-limin yanağını anlattı. Sonra ona bir karışım ilave ettiler ve âşğın rengine büründü.) veya Acem`in (Köylü, kefen dokumak için pamuk ekmiş. Zavallı baba oğlunun doğumundan mutlu.) yollu tasavvurât-ı şâirâne ve hakimânesini şevk ve haz ile kabul ederek lisanlarında bu türlü şeylerin tercüme ve taklidiyle bir vüs`at-ı efkâr ve kuvve-i tahayyül hâsıl etmişler ise biz dahi onların -tercümeleri mesela Ekrem Bey gibi bazı üdebâbızın neşriyâtında görülen- birtakım âsâr-ı nefiselerini taklîd eder ve şark ve garbın fikr-i kemâl ve bîkr-i hayâlini izdivaç ettirmeye çalışırız.*”¹¹³

¹¹² Namık Kemal, “Son Pişmanlık-İntibah Mukaddimesi”, (Kazım Yetiş, *Namık Kemal`in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri*, s.108)

¹¹³ *Age*, s.110.

Halbuki Namık Kemal, “*Mukaddime-i Celal*”i kaleme aldığı sıralarda artık bu türlü düşünmemektedir. Çünkü o, artık, realist bir anlatımın peşindedir. Bu türlü bir düşünme tarzından sadece roman ve hikâye gibi anlatı türleri değil, şiir de nasibini almaktadır¹¹⁴. *İntibah*’ın önsözünde romantizmi öne çıkaran ve ondan ‘tarz-ı hâs’ (kendine özgü bir anlatım şekli) olarak söz eden Namık Kemal, *Celal*’in önsözünde başka bir tarzı, ‘tarz-ı cedîd’i gündeme getirir. Bilindiği gibi bu, yeni bir anlatım şekli demektir. Bu ifadeler, aslında, romantizmden realizme doğru bir değişmeye işaret etmektedirler. Bu, Namık Kemal’in de, batı romanının tabii seyri türünde bir gelişme gösterdiği anlamına gelir¹¹⁵. Bu bakımdan, Namık Kemal’in “*Mukaddime-i Celal*”deki düşünceler-

¹¹⁴ “*Mukaddime-i Celal*”de, Divan Edebiyatı şiirinin, ‘tabiata mutabık’lık bakımından yapılmış önemli bir eleştirisi vardır. Orada bu şiirin çizdiği dünyanın tümüyle bir ‘cihan-ı evham’ olduğu üzerinde durulur. Karikatürize edilmiş bir dille, divanların, “*maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zühal’in tepesine basmış, hançerini Merih’in göğsüne saplamış memdühler, feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış*” gibi ifadelerle nitelenen âşıklar ve “*boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı*” güzeller ile dolu olduğu vurgulanır.

¹¹⁵ “*Romantizme karşı çıkıp his ve hayâl hâkimiyetini ortadan kaldırarak gözleme ve pozitivist görüşe dayanan realist ve natüralist akımın Türkiye’deki ilk serpintileri ise. 1880’den sonra başlar ve yavaş yavaş edebiyatta da görülür.*” (Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, s.69) Namık Kemal’deki değişmeyi de bu realiteye bağlamak pekâlâ mümkündür.

rini, Güzin Dino'nun yaptığı gibi, baştan beri böyle düşündüğüne değil; düşüncelerindeki değişmeye bağlamak daha bir akla yatkındır¹¹⁶. İki metnin ortaya çıkışları arasındaki, yaklaşık 10 yıllık bir zaman aralığı da, böyle farklı bir bakış açısı için yeterlidir. Kaldı ki, iki metni yan yana koyduğumuzda daha başka bir şey söylememiz de esasen mümkün değildir.

Bu açıklamalar doğrultusunda, 'roman' denen bir edebi türün başlatılma noktasında, bunun, yalnızca bir batı edebiyatı türünün, yepyeni, eski dönemle hiçbir bağlantı düşünülmeden ve kurulmadan gündeme getirilmesi şeklinde gerçekleşmediğini söylemek mümkündür. Bu noktada Namık Kemal ile Ahmet Mithat'ın tavırları arasında önemli bir fark yoktur¹¹⁷.

¹¹⁶ Bu konuda Ahmet Mithat'la Namık Kemal arasında dikkate değer bir benzerlik vardır. Ahmet Mithat da böyle bir değişmeyi yaşamıştır. Hatta o, sadece realist bir bakış açısını değil, giderek natüralist bir noktayı yakalamaya da çalışmıştır. Yani Namık Kemal'e göre daha fazla değişken bir edebiyat görüşüne sahip olmuştur.

¹¹⁷ Bu konuda en detaylı araştırma Berna Moran'a aittir. Daha önce geçen bir dipnotta bazı alıntılarla birlikte aktardığımız *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* adlı kitabındaki bir çalışma, sadece Namık Kemal'in *Intibah*'ında değil, ilk yirmi beş yıl boyunca yazılan tüm romanlarda, böyle bir etkilenmenin varolduğunu ortaya koymaktadır. ("Âşık Hikâyeleri, Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, C.I, s.21-37). Aynı konuda, Kenan Akyüz, ise tamamen farklı düşünmektedir: "*Tanzimat devrinin ilk dönemindeki (1860-1876) Türk romancılığı ile hikâyeciliği -romantizm istisna edilecek olursa- kesinlikle belirtmek gerekir ki Divan hikâyeciliğinin de, halk hikâyeciliğinin de tamamıyla dışındadır. Ne onların geliştirilmiş bir devamı, ne de modernleştirilmiş şeklidir.*"

7. 'ROMAN' KELİMESİNİN TÜRKÇE'DE- Kİ YERİ

Konu, sadece bir 'adlandırma' problemi olarak ele alındığında, 'dil'in kendi imkanları veya daha başka kültürel tercihler de yapılabilmektedir. Dolayısıyla bazıları için 'roman' kelimesinin Türkçe'de kullanılması ile ilgili ortaya bir takım sıkıntılar çıkmaktadır.

'Roman', söz konusu türün Türkçe'de gündeme geldiği ilk günlerden itibaren birçok edebi Őahsiyet tarafından rahatlıkla kullanılmıştır. Ancak yine de 'roman' kelimesini bazı bakımlardan yeniden değerlendirenler ve farklı sonuçlara ulaşanlar vardır.

Bu konuda karşımıza çıkan önemli bir rnek, Türk romanının en büyük ustalarından Halit Ziya'dır.

Halit Ziya, Servet-i Fünun adını verdiğimiz, gerçek Türk romanının ilk kez kendisi tarafından yazılabildiğinin kabul edildiği bir edebi hareketin gerçekleşmesinden yaklaşık 4 yıl¹¹⁸ önce yayımladığı 'roman' türüyle ilgili

Doğrudan doğruya, Fransız romancı ve hikyecileri örnek alınarak yapılmış denemelerdir. Ahmet Mithat'ın dil ve anlatımca kısmen halk hikâyelerine yönelmiş olması da bu durumu değerlemez." (Modern Türk Edebiyatının Ana çizgileri, s.69)

¹¹⁸ Kitap olarak 1307/1891 yılında yayımlanan *Hikâye*, daha önce Hizmet gazetesinde 14 Teşrin-i Sâni 1887 - 21 Mart 1888 tarihleri arasında

kitabına ‘*Hikâye*’ adını vermekte ve buna gerekçe olarak da ‘roman’ın ‘ecnebi bir kelime’ oluşunu göstermektedir. Orada ayrıca ‘Osmanlı lisanına hürmet’ gibi bir hassâsiyet de gündeme gelmektedir¹¹⁹.

Ancak Halit Ziya, bu çalışmasında Türk edebiyatına ait, genel olarak ‘hikâye’ diye adlandırılan çeşitli geleneksel metinler ile, batıda romandan önce ve romanla birlikte varlıklarını sürdüren ve Türkçe’ye de ‘hikâye’ adı altında aktarılan metinleri ifade edecek, ‘hikâye’ dışında, ayrıca, başka bir adlandırma da yapmadığı için, ortada bir belirsizlik var gibidir.

Gerçi kitapta Türk edebiyatının geleneksel metinlerinden, bazı küçük göndermeler dışında, neredeyse hiç söz edilmez. Sadece genel bir ifade ile ‘doğu hikâyesinin hiçbir zaman batı hikâyesinin orta çağdaki hâlinin ötesine geçemediğine dikkat çekmenin yeterli olacağı’¹²⁰ belirtilir¹²¹.

makaleler halinde yayımlanmıştır. Bu dikkate alınırsa, söz konusu görüşler, Servet-i Fünûn’dan 8 yıl öncesine aittir. (Nur Gürani Arslan, “Önsöz”, *Hikâye*, s.7)

¹¹⁹ *Hikâye*, s.20.

¹²⁰ “*Garbda hikâyenin görmüş olduğu şu tebeddülât esnasında millet-i Şarkıye nezdinde bu kısım-ı edebinin ne dereceye kadar geldiğini, nasıl tehavvülâta uğradığını takip etmekten ise hikâyât-ı Şarkıyyenin hiçbir vakit Garp hikâyelerinin ezmine-i mutavassıttaki hâlini tecavüz edemediğine atf-ı dikkat eylemek kâfîdir.*” (Age, s.40)

¹²¹ Halbuki Tanzimat öncesi ile ilgili. hikaye konulu bir araştırma yapan Hasan Kavruk, daha önsözde, bu konuda ‘derinlemesine bir çalışmanın

Ayrıca Halit Ziya orta çağın sonuna kadar batı hikâyesinin de ‘garip hayalî olaylar ve efsane karıştırılmış tarih’ derecesini geçemediğini belirtir. Ama yine ‘hikâyenin kazandığı bu şekil o zamandan bu zamana kadar bu edebî türün izlediği yolun doğal bir sonucu’dur¹²². Böylece o, bir bakıma, batı romanının, eski çağlardan beri sürüp gelen bir ‘anlatı’ tarzının ‘doğal bir sonucu’ olduğunu da tespit ederek; ‘hikâye’ veya ‘roman’, batıda ortaya çıkan bütün ‘anlatı’ türlerini ifade edecek bir adlandırma yapmış sayılır. Ne var ki bu adlandırma çalışmasında batının tam anlamıyla ‘roman’ formuna geçmeden önceki metinleriyle hemen hemen aynı özellikleri paylaşan¹²³, bizim eski hikâyelerimiz

yapılmamış olması’ndan kaynaklanan bir boşluktan söz etmekte ve ulaştığı sonucu, “*Bütün bunlara rağmen Eski Türk Edebiyatında hikayecilik gelişmiş, bu türde pek çok eserler kaleme alınmış, hatta Cinânî, Vahidî, Veyisî, Nergisî, vb. gibi devrinin meşhur şâirleri bile yüzyıllarca unutulmayacak mensur hikaye kitapları telif etmişlerdir.*” şeklinde ifade etmektedir. (Hasan Kavruk, *Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler*, s.6). Ayrıca Kavruk, ‘hikâye’ türündeki eserlerin, destan, kıssa, efsane, menkıbe, lâtife, tarih, nevâdir gibi değişik adlandırmalarla anılmakta olduğundan söz eder.(s.7)

¹²² *Hikâye*, s.41

¹²³ Halit Ziya, daha önce geçen bir dipnotta yer verdiğimiz, doğu hikâyesi ile ilgili olarak kısa bir göndermede bulunduktan sonra yeni bir paragraf halinde, aynı çağlarda, batı hikâyesinin de aslında doğu hikâyesinden pek farklı olmadığını ifade etmektedir: “*Şimdiye kadar verdiğimiz malumattan anlaşılır ki bidâyet-i zuhûrundan ezmine-i mutavassıta evâhirine kadar olan Hind, Çin gibi terakkiyât-ı cedîde-i fikriyeden hisseyâb olamayan milletler nezdinde mütedâvil olan*

dikkate alınmamıştır. Yani adlandırmada kul'ın dil malzemesi bizim edebiyat dünyamızdan seçilmiştir ama, orada, dilin kendi doğal süreci içinde kazandığı anlam çerçevesinde içeriğinde zaten bulundurmakta olduğu metinlere yer verilmemiştir.

Burada şöyle bir soru da akla gelebilir: Halit Ziya'nın bu adlandırması, Şerif Aktaş'ın ve Roland Barthes'ın yaptıkları adlandırmalarla birlikte değerlendirilebilir mi? Bu konuda Aktaş ve Barthes, özellikle 'olay' üzerine kurulu bütün metinleri içine alabilecek ortak bir ad bulma endişesi taşımaktaydılar. Halit Ziya'nın ise, bu adlandırmayı daha çok roman için düşündüğü anlaşılmaktadır. Ayrıca bu adı, roman içinden de sadece 'romantik' ve 'realist' eserler için, onların içinden de en has romanlar olarak kabul ettiği 'realist' eserler için uygun bulmaktadır¹²⁴. Bunların dışında kalanlardan da yine

muhayyelât-ı garibe ve tarih-i fesâne-âmi̇z derecesini geçememiştir (Şimdiye kadar verdiğimiz bilgiden anlaşılır ki hikâye ilk ortaya çıkışından orta çağın son zamanlarına kadar halen Hint, Çin gibi düşünsel yenileşmedeki ilerlemeden pay alamayan milletler için geçerli olan garip hayali olaylar ve efsâne karıştırılmış tarih derecesini geçememiştir)." Age. s.40.

¹²⁴ "Asıl maksadımız masalcıları itibardan iskât etmek (düşürmek), edebiyat nokta-i nazarından hâiz-i ehemmiyet olan hayâliyyün (romantikler) ve hakikiyyün(realistler)un eserlerini terviç eylemek (desteklemek); ikinci maksadımız ise erhâb-ı rüchâniyetini göstererek, hayâliyyünden ziyâde hakikiyyüne ehemmiyet vermek iktiza edeceğini anlatmak idi." (Age. s.142)

‘hikâye’ olarak söz etmekle birlikte, yazarlarına toptancı bir ifade ile ‘masalcılar’ demekle ve eserlerini realist roman adına eleştirmektedir. İlerde gerçek Türk romanının ilk temsilcisi sayılacak olan Halit Ziya, bu çalışmasıyla biraz da kendini, ilerde giderek daha da netleşecek olan ‘realist romancı’ kimliğine hazırlıyor görünmektedir.

Halit Ziya, roman için kullandığı bu ‘hikâye’ adlandırmasını daha sonraki dönemlerinde bir daha gündeme de getirmez. Başka bir ifadeyle ‘roman’ kelimesini kullanmakta bir beis görmez.

Cemil Meriç de bir sosyolog olarak konuyu kültürel bir boyutta ele alır ve hem roman kelimesinin Türkçe’de kullanılmasını, hem de bu türlü eserlerin böyle adlandırılmalarını ‘garipser’¹²⁵. Çünkü Meriç’e göre, bugün

¹²⁵ “Hikâye önce Asya’da doğmuştur. Elbette bu dünya içinde bizim de müstesna bir yerimiz var. Buna rağmen hikâyelerimizin roman gibi bir başlık altında toplamak ihtiyacı duyulması son derece gariptir. Şöyle ki, roman kelimesi doğrudan doğruya Ortaçağ’da kullanılan halk dili mânâsına gelir. 1840 tarihlerinde Strazburg’da halk diline bu ad biçilmiş. Halk arasında konuşulan ve edebî bir mahiyeti olmayan bu dile roman denir. O sırada, yazılan bütün ciddi olmayan edebiyat, yani okuması yazması olmayana seslenen bu edebiyat bu dili benimsemiştir. Demek ki roman kelimesi bir dil ismidir. Bu dil de, cahillerin kullandığı; edebi olmayan dil mânâsındadır. Sonraları halka hitap eden eserlerin bütününe birden roman denir. Bu eserlerin içinde ağırlıklı olan hikâyelerdir. Bu itibarla hikâyeciler Avrupa’nın birçok ülkelerinde roman(cı –Kahraman-) kelimesiyle ifade edilmiş. Şimdi Ortaçağ’da konuşulan Fransızca’yı, İtalyanca’yı, İspanyolca’yı içine

‘roman’ olarak adlandırdığımız metinlerin anayurdu Asya’dır. Bizim de bu coğrafyada ‘müstesna’ bir yerimiz vardır. ‘Cahillerin kullandığı dil’ demek olan ‘roman’la, onun bu yeni konumu birbirine çok terstir. Nitekim Anglosakson ülkeleri de bu kullanımı benimsememişlerdir¹²⁶. Ancak Cemil Meriç, yanlışlığına rağmen kendisi de kullanmaktadır. Çünkü onun itirazı, bu kelimenin ilk başta alınıp kullanılışı ile ilgilidir. Ona göre bu uygulama, ‘son derece yersiz ve münasebetsiz’dir. Ama bir kere ‘severek alınmış’ ve ‘bugüne kadar da kullanılmıştır’.

*alan ve halk dili mânâsına gelen roman kelimesinin bütün dünya edebiyatında iddiacı bir makamı olan hikâye yerine alem olması son derece gariptir. Nitekim İngilizler bu kelimeyi kabul etmezler. Gerçi birçok Latin kavimleri İtalyanlar, İspanyollar da roman kelimesini almışlardır. Fakat Anglosakson ülkelerinde bu kelime kullanılmaz. İnsanlık ailesinin bütün edebi mahsüllerine Ortaçağ’da konuşulan roman ismi ile hitap etmek son derece yersiz ve münasebetsiz bir teşebbüstür. Fakat iddiacılar kendi hazinelerine sırtını çevirdiği için, mâzîden kopmak ihtiyacını duyduğu için Fransa ya açılan bu kelimeyi severek aldı. Bugüne kadar da kullanıldı. Hiçbir itirazla karşılaşmadı. Fakat bu yanlış bir davranıştı.” (“Romanın Romanı”, *Sosyoloji Notları ve Konferanslar*, s.350-351)*

¹²⁶ Hasan Boynukara, *A Dictionary of Modern Critical Terms* adlı sözlüğü esas alarak oluşturduğu bir çalışmada, terimleri, İngilizce asıllarıyla birlikte vermekte ve ‘roman’ın aslı olarak ‘novel’i kullanmaktadır. (*Modern Eleştiri Terimleri*, ‘Roman’ maddesi.)

8. ‘KLASİK’ ANLAYIŞTAN ‘MODERN’ ANLAYIŞA GEÇİŞTE İKİ ÖRNEK: MURAT BELGE VE ORHAN PAMUK

Buraya kadar Türk roman tarihinin değişik noktalarında ortaya çıkan ‘roman’ kavramı etrafındaki değişik görüşler, aynen olmamakla birlikte, bazen, bir yazarın hayat akışı içinde de bir şekilde yer alabilmektedir. Bunun tipik bir örneği Murat Belge’dir. Onun, ‘gerçekçi roman’ noktasında başlayan bakış açısı, giderek ‘modern roman’a ve oradan da ‘post modern roman’a geçerek dikkate değer bir değişim gösterir. Bazı tereddütler de sürmüş olmakla birlikte, yazarlar, ortaya koydukları yeni ve farklı roman çalışmalarıyla, Murat Belge’yi zorlamışlar ve onun, giderek ‘roman’ı daha farklı tanımlamasına yol açmışlardır:

Murat Belge, edebiyatla ve özellikle de ‘roman’la ilgili olarak, *Edebiyat Üzerine Denemeler* adıyla yayınladığı, 30 yıl gibi uzun bir döneme yayılan bir dizi yazı çalışmasının önsözünde, “ama şimdi bir kitapta toplamak üzere bu yazıları yeniden okurken, bir yığın ‘devrimci baskınalılık’ ettiğimi görüyorum” şeklinde bir tespit bulunur. Bu gerçeğin bir açılımı hâlinde, bu kitapta, bizim konumuzla doğrudan ilgili başka bir tespit daha öne

çıkılmaktadır: Kitapta yayımlanan yazılarla sınırlı olarak söylüyorum, yayın tarihi en eski (1968) olanla en son yayınlanan (1996) arasında, ‘roman’ kavramının içeriği, hissedilir bir şekilde değişime uğrar. Bu, Murat Belge’nin yazdığı yıllar içinde gündemde bulunan birbirinden farklı roman örnekleriyle de örtüşmektedir¹²⁷.

Kitapta yer alan yazılardan, 1968 ile 1972 yılları arasında yayımlananlarda, ‘klasik’¹²⁸ bir roman kuramı söz

¹²⁷ Bizim kendisinde gördüğümüz, bu, ‘roman’ kavramının değişim sürecini, Murat Belge de Orhan Pamuk’ta fark etmektedir: “*Böylece, Orhan Pamuk Romanı’nın içinden geçtiği aşamalar ya da ‘avatar’lar, ‘Roman Biçiminin Gelişmesinin Yoğunlaştırılmış Tarihi’ diyebileceğimiz bir bütünlük yaratıyor. Tam anlamıyla bir ‘edebiyat adamı’ olduğu için, bir romancı olarak biyografisi romanın genel tarihine paralel akıyor ve tek tek eserleri gibi kariyerinin tamamı da edebiyat dünyasına gönderme yapıyor.*” (“Orhan Pamuk”, *Private View*, Kış 1996, C.1, S.1: *Age*, s.481)

¹²⁸ Bu ifadeyi, ‘modernöncesi’ anlamında kullanıyorum. Burada belki ‘geleneksel’ demek daha doğru olabilirdi. Bazı araştırmacılar bunu tek başına değil de ‘geleneksel / gerçekçi’ şeklinde kullanmaktadırlar. (Bakınız: Yıldız Ecevit, “Orhan Pamuk’un Romanlarında Ana Bileşenler”, *Varlık*, Nisan 1996, S.1063, s.46-55). Ancak ‘modern’ kavramının tersini düşünmekten çok, en temel ve yerleşik roman anlayışlarının söz konusu olduğu bir döneme ‘klasik’ demek daha akla yatkın görünüyor. Bunun içine, romantik, realist ve natüralist romanlar dahildir. Aynı ifadeyi Murat Belge kendisi de tamamen bu anlamda kullanmaktadır. Ayrıca kurgu, ifade, şahıslar gibi noktalarda da bu kullanımı özellikle tercih etmektedir: ‘*Klasik denebilecek roman yapısı*’, ‘*klasik roman*’, ‘*bilinen klasik anlatım*’, ‘*klasik roman dünyasının bireyleri*’, ‘*klasik romandan alışık olduğumuz kişilik*

konusudur. Çünkü Türk edebiyatında ilk modern roman örneği kabul edilen *Tutunamayanlar*, bu dönemin ancak sonuna doğru, 1971 yılında piyasaya çıkmıştır. Onun nasıl bir roman olduğu görülmüş olmakla birlikte, ‘roman’ kavramına getirdiği yenilikler tam anlamıyla hemen anlaşılmadığı için, söz konusu dönemde, romanla ilgili bütün genellemeler daha çok, ‘gerçekçi’ bir ‘roman’ çerçevesinde yapılmaktadır. Ele alınan eserler de, bu kıstaslara göre değerlendirilmektedir. Gerçekçi roman ölçülerine uymayanlarsa ‘masalsı’lıkla nitelendirilmektedir¹²⁹. *Tutunamayanlar*’daki yeniliği veya hiç olmazsa başkalığı, Murat Belge, aslında kısmen de olsa fark eder¹³⁰; ancak bu, onun, daha karmaşık, soyut, simgeci ve ironik oluşuna yorulur. Ondan önce kaleme alınan Kemal Bilbaşar’ın *Cemo* ve *Memo*

tanımı, ‘klasik roman yapısı’ (“Marquez ve Romanda Yenilik”, *Milliyet Sanat* dergisi, Yeni Dizi, S.22, 1 Nisan 1981; *Age*, s.60 – 64), ‘Batı romanının klasik dönem başyapıtları’ (“Birey ve Roman”, *Yazko Somut*, S.29/3, 18 Şubat 1983; *Age*, s.39)

¹²⁹ “Masalsı anlatılarda olaylar çizgisel, mekanik bir nedensellik zincirine göre ilerler. Oysa gerçekçi romancı, hayatın bu kadar basit olmadığını, bir davranışın aslında birbiriyle yakından ilgisi olması gerekmeyen çeşitli etmenlerin birleşmesiyle ortaya çıktığını anlamalı ve anlatmalıdır.” (“Mâî ve Siyah”, *Halkın Dostları*, Nisan Mayıs 1970, S.2-3; *Edebiyat Üstüne Yazılar*, s.335)

¹³⁰ “*Tutunamayanlar* yeniliği, değişikliğiyle çarpıcı bir roman. Türkiye’de geleneği olmayan bir roman tarzının oldukça başarılı bir ürünü.” (Murat Belge, “*Tutunamayanlar*”, *Yeni Dergi*, Aralık 1972, S.99: *Age*, s.203-210.)

romanlarını ile ilgili yazısında da gelenekten yararlanmanın bu eserlere kazandırdıkları değil, tersine, böyle bir uygulamanın yanlışları üzerinde durulmuştur. Kitapta, 1972'den sonra 1980 yılına kadar romanla ilgili herhangi bir yazıya rastlanmıyor. Oradan izleyebildiğimiz kadarıyla 8 yıllık bir aradan sonra kaleme alınan ilk yazının başlığı, roman alanında önemli bir değişime işaret ediyor: "Roman Sanatında Yapısal Sarsıntılar"¹³¹. Bu yazı, Amerika'lı kadın romancı Mary McCarthy'nin, 1960 ve 1961 yıllarında *Partisan Review*'de yayımladığı iki yazısında, yirminci yüzyılın ikinci yarısında romanın öldüğü şeklinde bir yargıya varması¹³² üzerine kaleme alınıyor. Yazıda, McCarthy'nin daha çok bir romancı sıfatıyla ortaya koyduğu görüşlerinin önemli çizgileri aktarıldıktan sonra, çağın diğer gerçeklikleri gibi, romanın da bir bunalıma girdiği, ancak diğer bütün alanlarla birlikte bir değişimi yaşadığı vurgulanıyor¹³³. Murat Belge'ye göre çıkış noktası daha çok, az

¹³¹ *Milliyet Sanat* dergisi, Yeni Dizi, S.13, 1 Aralık 1980; *Age*, s.47-52.

¹³² "...görülüyor ki sağduyuya dayanan roman, başlıca özelliği gerçekdışılık olan modern dünyayı kapsamaya en az yatkın olan edebiyat biçimi. Anladığım kadarıyla romanın ölmekte oluşunun nedeni de bu. Bugün yazılmakta olan, malzemesini yükseltmek ya da 'derinleştirmek' için içine mitler veya simgeler şırınga edilmiş şişirme romanlar bir kaçmadan ya da kendini övmeden başka bir şey değil." (*Age*, s.47-48)

¹³³ "Ondokuzuncu yüzyıl romanlarının gerçeklikleri kendi başına bir doruk elbette. Ama insanlığın vardığı her yeni nokta, eski konusunda

gelişmiş ülke edebiyatlarında gerçekleşecek gibi gözüküyor. O, bunun için de G. G. Marquez`i örnek gösteriyor.

Murat Belge, *Milliyet Sanat`ın* bir sonraki sayısında¹³⁴ ve bundan 4 ay sonraki sayısında¹³⁵ yayımladığı 2 yazıda, hem daha önceki dönemlerde ve yirminci yüzyılda eski eserlerden yenilerini üretme konusu üzerinde durmakta, hem de romana ait vazgeçilemez unsurlarla nasıl oynandığını Marquez etrafında irdelemektedir. Bu türlü uygulamalar sonunda gerçekçi roman geleneğinin nasıl kırıldığını açıklamaya çalışmaktadır¹³⁶. Yalnız Murat Belge`nin önu, bu

da bir şüphe yaratır. Acaba bu eski gerçekçiler gerçekliği gerçekten mi kavramışlardı, yoksa kavradıklarına duydukları inanç gücü müydü bu gerçekçilik ve bu gerçekçilik yanılışmasını yaratan? Bu sorunun cevabını bu yazıda araştırmaya girişmeden, her çağın gerçeğinin ve gerçekliğinin değişmesi gerektiğini söylemekle yetinelim. Her çağın insan ve hayat hakkında bilgisi geliştikçe, nasıl gerçekçi olunacağı konusunda vereceği cevap da değişir. Bu bakımdan Joyce da Balzac kadar gerçekçi idi.” (Age. s.51)

¹³⁴ “Eski Eserlerden Yenilerini Üretmek”. *Milliyet Sanat* dergisi, Yeni Dizi. S.14, 15 Aralık 1980: Age. s.53-58.

¹³⁵ “Marquez ve Romanda Yenilik”, *Milliyet Sanat* dergisi, Yeni Dizi. S.22. 1 Nisan 1981; (Age. s.61-62)

¹³⁶ “Bugünkü aşamada ise geride bıraktıklarına yeniden dönebiliyor. Örneğin birçok batı romanı, şiirin kuruluşuna özlem duyar gibi. İmgeler, simgelerle doluyor romanlar. Klasik romanın, ampirik olayları verebilmek için nesneleştirilmiş, biraz da kurulaşmış düzyazısı yerine, çağrışımlarla yüklü, şiirsel bir dil geçmeye başladı. Romanın yapısı, olaylara göre değil de, birtakım estetik ölçülere göre biçimleniyor bu tip romanlarda. Demek ki birkaç yüzyıl sonra,

Sidney'in Arcadia'sı yeniden canlanır gibi oldu. Öte yandan, bazı fikir romanları da, ele almak istedikleri sorun veya süreci, ampirik ayrıntılarla, bilinen klasik anlatımla değil, daha kuşbakışı, yukarıdan bir biçimde vermek için, Gulliver's Travels tarzında allegorilere kayabiliyor. Swift'in eseri gibi bunlara da roman demek güç belki, ama, başka ne diyeceğiz? Örneğin Orwell'in kitaplarına, Hayvan Çişiliğı'ne, 1984'e? Ya da Huxley'in anti-topyalarına? Doğaüstü de girebiliyor çağdaş romanlara. Örneğin Usta ile Margarita tamamen böyle." ("Marquez ve Romanda Yenilik", Milliyet Sanat dergisi, Yeni Dizi, S.22, 1 Nisan 1981; Age, s.61-62.)

¹³⁷ Bu karanlık veya belirsizlik biraz da gerçekten 'geleneksel'leşmiş bir 'roman' kavramının varlığından kaynaklanmaktadır. Burada anılan yazılardan ikincisinde, Murat Belge, bir yeniliğı görmeğe çalışmakla birlikte, yakasını, romanla ilgili 'temellendirilmiş bilgi'lerden kurtaramaz: "*Bilinen şeyleri tekrarlamadan, romanla burjuva sınıfı arasındaki ilişkilerin ayrıntılı dökümüne geçmeden, romanın modern anlamda 'birey'siz varolamayacağını söylemekle yetinelim. Romanda romancı da, biz de, bireye ve bireylere bakarız. Ayrıca kendimiz de birer birey olarak bakarız. Yani bireyin 'ampirik' bakış biçimiyle. Romanda kişiler özgüldür, özgül bir mekân ve zamanda yaşarlar. Bireysel tarihlerinin bir sonucu olarak kabul edilen bir 'kişilik'leri vardır. Biz okurlar roman kişilerinin bu 'kişilik'le tutarlı davranmalarını bekleriz. Descartes ve Locke ve Newton'un soyut düzeyde koodinatlarını çizdikleri yeni dünyada, olayların belli nedenleri vardır. Dolayısıyla romandaki olayların da belirli nedenleri olmasını bekleriz. Doğaüstü veya doğaötesi varlıklar, güçler romanların akışına karışır, olayları etkilemeye başlarsa, yadırgarız bunu. Böyle şeyler okumak için elimize almamışızdır romanı.*" (Age, s.60) O, romanla ilgili yenilikleri de 'romanın yirminci yüzyılda belli bir bunalıma girmesi' ile ilintilemeye çalışır (Age, s.61). Yazının sonuna doğru şu ifadeler yer alır: "*Batıda roman, kendi geleneğinin altında ezilmiş gibi. Gelenek büyük olduğu ölçüde, eziciliğı de artırıyor.*

lirsizliğin giderilmesi, ilerde, ancak modern sonrası eserlerin de ufukta gözükmesi ile mümkün olacaktır. İkinci yazı, bu beklentiye işaret edecek şekilde, şöyle biter: “*Sonuç olarak, roman ölmedi. Ölen varsa bu klasik roman yapısının üzerine kurulduğu gerçeklik anlayışı, yani ampirizm. Çağdaş dünya, romanı, kendi hayatını anlatacak yeni ve değişik tekniklerle donatmayı herhalde başaracaktır.*”¹³⁸

1983 yılında kaleme aldığı bir yazısını, “*bugün bile Türkiye’de romancıların Batı romanının klasik dönem başyapıtlarını örnek alarak fazla yol alacaklarına inanasım gelmiyor...Bize özgü toplumsal tarih, acaba bize özgü bir estetik ele alış biçiminin doğmasına da yol açabilir mi?*”¹³⁹ ifadeleri ve sorusuyla bitiriyor. Buradan, onun, bir beklenti içinde olduğunu söyleyebiliriz.

Murat Belge 1984 yılındaki bir yazısında da aynı konuya yine buna yakın bir yerden bakmaya devam eder. Ama hâlâ beklentileri de devam etmektedir. Özellikle de

Bunun sonucunda Batılı romancı, Batı sanatının genel eğilimine uyarak, kendini aşırı derecede ‘estetize’ ederek bunalımını aşmaya çalışıyor.”(Age. s.63) Bu, bir yandan bir yenilik gibi gözüke de Murat Belge’ye göre klasik yapıyı zenginleştirmeye yaramaktadır. Çünkü o, “klasik roman yapısının büsbütün ortadan kalkacağına inanmanın yanlış olacağına” inanmaktadır.(Age. s.64)

¹³⁸ “Marquez ve Romanda Yenilik”. *Milliyet Sanat* dergisi, Yeni Dizi. S.22. 1 Nisan 1981: *Age*. s.64.

¹³⁹ “Birey ve Roman”. *Yazko Somut*. S.29/3. 18 Şubat 1983: *Age*. s.39.

romancılarından: “*Sorunsal, sorunsalın yazarın zihninde eriştiği bütünlük, bir yeni roman çerçevesinde yeni bir teknik daha üretebilir. Onun için bu noktada sözü yeniden Latife Tekin’e bırakmak, onun başlattığı bu çizgiyi nasıl sürdüreceğini beklemek gerekiyor.*”¹⁴⁰ Bu yazıya eklediği bir notta, Latife Tekin’in yanına bir de Orhan Pamuk’u koyduğunu kaydeder. Orhan Pamuk’la ilgili, söz konusu kitaba giren tek yazı, Latife Tekin’le ilgili değerlendirmeden 12 yıl sonraki tarihi taşıyor. İngilizce bir dergide yer alan bu metinde, Orhan Pamuk’un, içinde post modernizm de olmak üzere, Türk romanının geçirdiği bütün evreleri kullandığı ve hepsinde de başarılı örnekler verdiği vurgulanmaktadır¹⁴¹. Onun, Türk roman geleneğinde birçok yeniliğe imza attığı söylenmekle birlikte, bunlar pek fazla açıklanmamakta, en çok öne çıkan yanınınsa anlatı türüne ‘mimari’ ilkesini getirmesi olduğu belirtilmektedir¹⁴². Murat Belge bu tespi-

¹⁴⁰ “Sevgili Arsız Ölüm”, *Toplum ve Bilim*, S. 25/26, Bahar-Yaz 1984; *Age*, s.242.

¹⁴¹ “Böylece Orhan Pamuk Romanı’nın içinden geçtiği aşamalar ya da ‘avatar’lar, ‘Roman Biçiminin Gelişmesinin Yoğunlaştırılmış Tarihi’ diyebileceğimiz bir bütünlük yaratıyor. Tam anlamıyla bir ‘edebiyat adamı’ olduğu için, bir romancı olarak biyografisi romanın genel tarihine paralel akıyor ve tek tek eserleri gibi kariyerinin tamamı da edebiyat dünyasına gönderme yapıyor.” (“Orhan Pamuk”, *Private View*, Kış 1996, C: 1, S.1, s.65; *Age*, s.482)

¹⁴² “Romanları işlevsel olarak birbirine karşılıklı bağımlı öğelerden titizlikle inşa edilmiş binaları andırır. Bu öğeler birbirini destekler ve

tiyle sanki Orhan Pamuk'ta da gizlenmiş şekilde 'gelenekçi – gerçekçi' bir roman niteliği bulmaya çalışmaktadır. Ancak yine de Murat Belge'nin düşüncelerinde dikkate değer bir değişimin gerçekleştiğini görebiliyoruz.

Aynı yıl içinde, Murat Belge'nin, Orhan Pamuk'la ilgili olarak kullandığı, "*roman biçiminin gelişmesinin yoğunlaştırılmış tarihi*" şeklindeki ifadesini doğrulayan ve açımlayan bir yazı daha yayımlanır. "Orhan Pamuk'un Romanlarında Ana Bileşenler" adını taşıyan yazısında, Yıldız Ecevit, 'Türk okuru'nun bir alışkanlığının baskısı altında yazmaya çalışan Orhan Pamuk'un¹⁴³, "*ilk metinlerini, içinde bulunduğu toplumun edebiyat anlayışına pek de aykırı olmayan bir eğilimle kaleme aldığı*"nı ve romanlarının, "*geleneksel gerçekçi yaklaşımdan postmodernizmin 'üst-kurmaca' düzlemine uzanan bir biçim serüveni sergi-*

yansır, kusursuz bir düzenleme içinde birbirini açıklar ve yorumlar. Sarkan hiçbir şey yoktur." (Age, s.481)

¹⁴³ "Türk romancısı içerikte ise, 'toplumsallık' Türk romanının başat eğilimini oluşturmuştur her zaman. 1970'lerden sonra, biçim sorunları üzerinde düşünen ve avangard biçim denemelerinde bulunan modernist / postmodernist eğilimli yazarların ortaya çıkmasına karşılık, Türk roman okuru, yazarında hâlâ bir sosyolog, bir psikolog, bir yol gösterici, giderek bir militan aramayı sürdürmektedir. Okurun bu yöndeki beklentilerini doyurmayan ve metinlerinde uçta biçim denemeleri yapan yazarlar ise, -Oğuz Atay örneğinde görüldüğü gibi- uzun süre yalnız bırakılmışlardır. 'Biçimcilik', neredeyse 'suç' içeren bir estetik davranıştır." (Varlık dergisi, Nisan 1996, S. 1063, s.46)

lediği’ni, detaylarıyla ortaya koyar. Yayın sırasıyla ele aldığı romanlarını, söz konusu değişimi netleştirecek şekilde değerlendirişinden, bu serüvenin nasıl gerçekleştiğini rahatça çıkarıyoruz: “Yazarın ilk metinleri ‘gerçekçi’ düzlemde soluk alan tarihsel öykülerdir. 23 yaşında kaleme aldığı üç öyküden sonra yazdığı uzun romanı Cevdet Bey ve Oğulları (1982), Türk toplumunun ilk burjuva ailelerinden birinin üç kuşak süren uzun kurmaca öyküsünü içerir. Geleneksel – gerçekçi özellikler taşır”. “Yazarın ikinci romanı Sessiz Ev (1983), yine somut gerçekliğin kurgu içinde önemli rol oynadığı bir metin dokusuna sahiptir.”¹⁴⁴ “Yazar bu iki romandan sonra ‘geleneksel – gerçekçi’ çizgiyi tümüyle bırakır...’Nuvel’ adını verdiği üçüncü kitabı Beyaz Kale (1985) ile ilgili olarak ‘kurgunun serüveni’nden söz etmektedir Pamuk... Masalsı / arkaik olanın aydın bilinçle bileşime ulaştığı bu ilginç kurmaca metin, çağdaş romanın önemli bir biçim ögesini kullanır kurgusunda: Grotesk. ‘Tuhaf, acayip, alışılmamış’ anlamına gelen ‘grotesk’in yabancılaştırıcı etkisi aracılığıyla, somut gerçekten uzaklaşmayı dener Pamuk; metnini teke tek çözümlenecek bir anlamın yavanlığından arındırmak, okurunu gerçeğin baskısından kurtarıp özgür kılmak ister.” “Pamuk’un her kitabı farklı bir biçim denemesi sergiler.

¹⁴⁴ Age, s.46.

Kara Kitap'ta (1990) çağ romanının ana kurgu özelliklerini deneyseiler Pamuk. Zmandizimsel öykülemenin tümüyle geride bırakıldığı, montaj / kolaj tekniğinin¹⁴⁵ ağırlıklı olarak kullanıldığı bir metindir Kara Kitap...Postmodern edebiyatın ana biçim ilkesi 'üstkurmaca', Kara Kitab'ın da başat biçim ögesidir." "Yeni Hayat (1994) romanında, 'Kara Kitap'ın karmaşık kolaj tekniği yerini, bütünlüğü olan bir öykü anlatımına bırakır. Geleneksel bağlamda anlatıyor'muş gibi' yapmaktadır yazar bu romanında. Oysa anlattığı, tek başına somut yaşam değil, bir 'imgeler' dünyasıdır, böyle bir dünyanın gerçeğidir."¹⁴⁶

Yıldız Ecevit, Orhan Pamuk'un, romanlarında, özellikle 'yazma edimi, kurgu teknikleri ve biçim sorunları üzerine' yoğunlaştığını tespit eder. Bunun edebiyat bilimindeki adı, 'üstkurmaca'dır¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Yazıda, Kara Kitap'ta kolaj / montaj tekniğinin kullanımı ile ilgili şu açıklayıcı bilgiler vardır: "Gazete yazıları, şehzadenin öyküleri. Hurufilik üzerine ansiklopedik bilgilerin yer aldığı, tasavvufî metinlerine göndermelerle dokunmuş bir romandır bu. 'Meraklısı için' ise bir de hikâye bulunmaktadır metinde. Kaybolan roman kişilerinin ardına düşmüş bir diğer roman kişinin başından geçen zayıf / belirsiz bir öykü iskeleti, romanı oluşturan anlatı parçacıklarının arasına yerleştirilmiştir." (Age. s.47)

¹⁴⁶ Age. s.47.

¹⁴⁷ "1974 yılından bu yana tek uğraşı 'yazmak'tır Orhan Panuk'un. Ortaya çıkardığı roman metinlerinde onun, yazma edimi. kurgu

‘Üstkurmaca’nın bir başka türevi olarak karşımıza çıkan ‘metinlerarasılık’, Orhan Pamuk’ta da önemli bir unsurdur. Yıldız Ecevit aynı konuda şu bilgileri vermektedir: “Orhan Pamuk’un romanlarının önemli bir ortak özelliği de yeni edebiyat dizgesinde ‘metinlerarasılık’¹⁴⁸

teknikleri ve biçim sorunları üzerine kafa yorduğu, Batı’nın öncü kurmaca yazarlarının ve kuramcılarının kitaplarını okuduğu, bunlardan etkilendiği, otantik öğeleri de dokuya katarak özgün biçimler elde etmeye çalıştığı görülmektedir. Pamuk’un romanlarının hemen hepsinin dokusu içinde, ‘yazma edimi’ni kurmaca metnin bir parçası durumuna getirmesi, ‘nasıl yazdığı’ni anlatması ve romanın içinde yazma edimi ile ilgili sorunlar konusunda düşünce üretmesi ‘üstkurmaca’ (metafiction / metafiktion) diye tanımlanır.” (Age, s.48) Yıldız Ecevit, buna *Yeni Hayat* romanıyla ilgili olarak şöyle bir örnek verir: “Romanın sonlarında yazar doğrudan devreye girer, metniyle ilgili ipuçları verir okuruna, onunla roman estetiğini tartışır, ona ‘elinde tuttuğu kitabın her köşesinde yeterince dikkat ve zeka gösterip göstermediğini sora(x)’ (s.65). Yazarın, kurmaca metin içinde okuruna yönelmesi, onunla konuşması, ‘üstkurmaca’nın sık rastlanan bir başka uygulanış biçimidir edebiyatta. Sessiz Ev’den bu yana ‘okur’, farklı tekniklerle roman dokusunun içine girmiştir Pamuk’ta. *Yeni Hayat*’ın kendi kurgusuyla ilgili ipuçlarının olduğu kadar, genel bağlamda roman estetiğiyle ilgili konuların doğrudan tartışıldığı bir metindir bu.” (Age, s.50)

¹⁴⁸ Yıldız Ecevit, ‘metinlerarasılık’ konusunda şu bilgileri vermektedir: “Üstkurmaca ögesinin bir türevidir ‘metinlerarası’ eğilim; içinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan çağdaş yazarın, bütünleşmekte zorlandığı bu gerçekliği yansıtmaktan vazgeçip, daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerin dünyasına ‘sığınması’, onlardan yola çıkarak ‘ikinci elden’ yeni bir kurmaca gerçeklik yaratması demektir. *Eskilerin ‘taklitçilik’* diye adlandırıp

(intertextuality /intertextualit t) diye adlandırılan olgudur.” ‘Metinlerarasılık’, en anlaşılır ifadeyle ‘taklit’ demektir. Bir dönemler hiç de hoş karşılanmayan ‘birilerini taklit etme’, aslında ‘roman’ türü söz konusu oluncaya kadar hem doğu hem de batı edebiyatlarında yüzyıllar boyu bir meziyet sayılmıřtır¹⁴⁹. “16. yüzyıldan bu yana giderek artan ve romantiklerde doruğa ulaşan ‘ zg nl k’ arayışı, post-modern edebiyatta – zellikle de konu / motif bağlamında-tümüyle tersine dönmüş gibidir.” Bunun Kara Kitap’taki ifadesi şudur:  nemli olan “yeni bir şey ‘yaratmak’ değil, daha önceden binlerce zeka tarafından binlerce yıldır yaratılmış olan harikaları bir köşesinden, bir ucundan değiştirerek yepyeni bir şey söyleyebilmek”tir¹⁵⁰. Hatta Orhan Pamuk’a göre, “bu dünyada her şey her şeyi taklit eder, bütün hikayeler ve insanlar kendilerinden başka şeylerin taklidi ve aslıdır ve bütün hikayeler başka hikayelere açılır”¹⁵¹.

Bu bölümün önceki metinleri de dikkate alındığında bu noktaya kadar ortaya çıkan sonuçlar, ‘roman’ kavramını

aşağuladıkları bu eğilim; ağ edebiyatında ‘alıntı’ tekniğiyle bir biçim ögesi durumuna dönüşmüş, giderek eski metinlerin farklı tekniklerle yeniden kurgulanmasına kadar gelinmiştir.” (Age, s.50.)

¹⁴⁹ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, C.3, s.98.

¹⁵⁰ Kara Kitap, s.24.

¹⁵¹ Age, s.153.

yeterince irdellemektedir. Böylece onun, kendi dışındaki kavramlarla ilişkileri, esneme şansı ve başka kavramlara dönüştürülmesi veya başka kavramların ona dönüştürülmesi gibi birçok konuda yeterli sayılabilecek bilgi ve değerlendirmeler gündeme getirilerek, kendi dışındaki kavramlara açılma imkanı arandı.

Batı'ya göre biraz geç olmakla birlikte son dönemlerde Türk edebiyatında da gündeme gelen, 'roman'la ilgili yeni eğilimler, neredeyse yüz yıldır hep aynı şekilde anlaşılan ve aynı çerçeveye yerleştirilmeye çalışılan bu kavramın, ne kadar değişik görünümler kazanabildiğini göstermektedir. Hele 'postmodern' anlayış, 'roman'ı tümüyle sarsmakta ve bir zamanlar ısrarla kendisinden uzaklaştırılmaya çalışılan görüntüleri ona yeniden kazandırmaktadır.

Murat Belge'de ve Orhan Pamuk'ta, bu serüvenin önemli göstergelerini bulmak mümkündür.

İKİNCİ BÖLÜM

‘MESNEVÎ’

‘MESNEVÎ’

Konuya bir de ‘mesnevi’ açısından bakmak gerekmektedir:

Yalnız bu nokta, daha zor aşabileceğimiz bir gerçek olarak gözükmemektedir: *Leyla ve Mecnun* bir mesnevîdir ve mesnevînin bir nazım şekli olarak belli bir formu vardır. Söz konusu form ile mesnevî adı, birbirinden ayrılamayacak kadar sıkı bağlarla birbirine bağlıdır. Bazı genel kaynaklara bakılırsa, ne mesnevî adının bir başka içeriği, ne de söz konusu formun mesnevîden başka bir adı vardır¹. Bu bilgi oldukça keskin, net, tümüyle yerleşmiş ve neredeyse klâsikleşmiş bir konumdadır². Bu zorluğun çok önemli bir başka nedeni de,

¹ “mesnevi: Mısraları kendi aralarında uyaklı beyitlerden meydana gelen koşuk” (Türkçe Sözlük, TDK, ‘mesnevi’ maddesi) “mesnevi: 1. Her beytinin mısraları kendi arasında kafiyeli nazım şekli; 2. Mesnevi şeklinde yazılmış eser; 3. Manzûm hikâye: *Leyla ve Mecnun* mesnevisi; 4. Mevlânâ’nın ünlü eseri.” (D. Mehmet Doğan. *Büyük Türkçe Sözlük*, ‘mesnevi’ maddesi)

² Burada ‘klâsik’ kavramı, ‘basmakalıplaşmış’ anlamındadır. Türk edebiyatının söz konusu dönemi ile ilgili bilgilerin ‘neredeyse klâsikleşmesi’ konusunda Victoria R. Holbrook’un tespitleri son derece mânidârdır: “*Vurgulamak istediğim şey şu: Osmanlı edebiyatını değerlendirme geleneği ve dolayısıyla yorumlama -mesela renk yorumlaması- yöntemleri bize o yıllardan mirastır. Tuhaf olan, aradan çok zaman geçtiği, edebî anlayışlar, toplumsal şartlar değiştiği halde, özellikle bu alanda, Osmanlı edebiyatına ilişkin akademik anlayışlarda, çok az şey değişmesidir. Milli filolojinin, daha metodunu geliştirmeye, malzemesini*

‘mesnevî’nin bir edebî tür adı değil, bir ‘nazım şekli’ olarak kabul edilmesindendir. Burada, metinlerin konularına bakarak onlara bir ad bulmak ‘âdet’i yoktur. *Leyla ve Mecnun* benzeri metinler, bir ön kabûl halinde herkesçe benimsendiği için, edebiyat bilgileri veya teori kitaplarında, hep, ‘nazım şekilleri’ adı altında bir tasnife tâbî tutulmuşlar ve yalnızca ‘şekil’ bakımından değerlendirilmişlerdir. Bu, aslında bir kez başlatılmış ve ‘âdet’ olarak hep sürdürülmüş bir bilgidir. Halbuki metinlere ‘şekil’ değil ‘konu’ bakımından bakmak da mümkündür.

Sözgelimi, Dora D’istria’nın *Osmanlılarda Şiir* adlı kitabının bölüm başlıklarına³ bakınca, batılı bir gözün konuya

hazırlamaya vakit bulamadığı, edebiyatın da son derece siyasileştirdiği ilk çıkış yıllarında, Osmanlı hakkında verilen yargılar hep tekrarlanmış, araştırılmasına, soruşturulmasına gerek yokmuş gibi geliştirilmeden kalmıştır.” (“Mazmun mu Klişe Yoksa Devralınmış Mazmun Kavramı mı? Galib’in Hayalindeki Renk ve Yorumu”, *Şeyh Galib Kitabı*, s.131.) Holbrook’un tespitlerine göre, bu gelenek, ‘değişmeme’ ile birlikte, bir tez olarak ortaya konma biçiminde değil, “büyük ölçüde polemik amaçlı hipotezler” halinde oluşturulmuştur. Dolayısıyla onunla ilgili çalışmalar da ‘marjinal’ bir çizgide kalmıştır. Bu yüzden “*Osmanlıdaki şiir üretimi dünya tarihindeki en geniş edebi üretim olabilecek kadar hacimliken, alıntılanan ve tartışılan şiirler listesi (kanon) çok kısıtlıdır.*” (*Aşkın Okunmaz Kıyıları*, s.18)

³ Birinci Bölümün adı “Osmanlı Şiirinin Karakteri” adını taşımaktadır. Ondan sonraki on iki bölümün adları, sırasıyla, “Ulusal Destanlar”, “Efsanevi Destanlar”, “Romansı Destanlar”, “İstiareli Destanlar”, “Hayvanlar Destanı”, “Dinsel Şiir”, “Savaş Şiirleri”, “Epikürcüler ve Kelbiler”, “Aşk ve Kadınlar”, “Ahlakçılar”, “Eğitim ve Öğretim”, “Hiciv

bize göre daha başka bir pencereden bakabildiğini görüyoruz. Onları yan yana getirdiğimizde konuları esas alan bir tasnif çalışmasının yapıldığını fark ediyoruz. Yani bizim ‘âdet’imiz onu pek ırgalamamıştır. Mutlaka Batı edebiyatında da ‘şekil’ler vardır. ‘Forme’ kelimesinin, bunu ifade etmede kullanılmakta olduğunu biliyoruz. Ancak bu, daha çok, konuyla da ilintili veya konuyu da önemseyen bir kavram olmalıdır. Herhalde bizdeki gibi, neredeyse, ‘kalıp’ kelimesiyle ifade edilebilecek karakterde, ‘değişmez’ değildir; istihâleye açık bir ‘şekil’ söz konusudur.

Böyle bir noktadan bakmaya çalışınca ‘mesnevî’nin de ‘roman’ gibi bir takım esnekliklere müsait olduğu görülmektedir. Bu, elbette yüzyıllar içinde oluşan ‘mesnevi nazım şekli’nin kırılması ve dışına çıkılması veya yerine başka bir ‘şekl’in kullanılması anlamında değildir. Böyle bir iddia yoktur. Burada, daha çok, konuya ‘şekil’ dışında daha başka gerçeklikler bakımından bakmakla elde edilen sonuçlar söz konusudur.

Diyelim ‘konu’, bu farklı bakış açılarından birisi olabilir. Dora D’istria’nın yaptığı da bundan ibarettir. Nitekim, kendisiyle aynı hizada yer alan diğer kavramlarla birlikte anarken, ‘roman’ kavramını, bir ‘şekil’ değil bir ‘tür’ adı olarak kabul ediyoruz. ‘Mesnevî’ için de buna benzer bir

ve İğneleme” şeklindedir. Bunlar, konuya tümüyle konu bakımından bir yaklaşım demektir.

uygulama yapmak mümkün olabilir. Hatta Türk edebiyatının söz konusu dönemindeki bütün edebi metinleri ‘tür’ bakımından da tasnif etmenin yolları aranabilir. Böylece ‘mesnevî’ de bu tasnifte bir yerlere yerleştirilmiş olacaktır. En azından Dora D’istria’nın yaptığı gibi, doğrudan bütün mesneviler değilse bile mesnevi olarak adlandırılan metinlerin bir kısmı, ayrıca, bir edebi tür adıyla da anılabilir.

Bu, ‘âdet’ olmuş ‘şekl’e dayalı tasnif çalışmalarına rağmen ‘mesnevî’yi, zaman zaman başka türlere benzetmek veya başka tür adlarıyla anmaya çalışmak gibi niyet ve gayretlerle karşılaşmıyor da değiliz.

Bu konuda pek detaylı ve gerekçeli olmamakla birlikte en açık bilgiye İsmail Habib’de rastlıyoruz. *Türk Teceddüt Edebiyatı’nın Tanzimattanberi I Edebiyat Tarihi* adıyla yayımlanan en son baskısında “Romandan önce” başlığı altında şu bilgiler vardır: “*Klasik dîvan edebiyatında hikâye ihtiyacı manzum ve mensur Hamaselerle temin edilirdi. Mesnevi tarzında yazılan manzum hamaseler içinde âdetâ bir polis ve macera romanı denecek derecede vak’alı eser Nâbî’nin ‘Hayrâbâ’dır.’*”⁴ İsmail Habib, ayrıca, ‘roman’ı, “*esas itibariyle bir vak’anın hikâyesine denir*” şeklinde tanımladıktan sonra, “*eskiden bizde roman yoktu amma hikâye vardı*” diyerek, romanın yerini hikâyenin tuttuğunu ve hikâyenin de mesnevi tarzında karşımıza çıktığını

⁴ İsmail Habib (Sevük), *Tanzimattanberi I Edebiyat Tarihi*, s.152.

belirtir. Şu ifadesi de aynı nokta üzerinde yoğunlaşmaktadır: “*Mazimizde gerek medrese kültürünün yetiştirdiği yüksek tabaka ve gerek o tabakadan kat kat ziyade halk kütlesi, temâşâ ihtiyacında olduğu gibi, muhtelif tarzda hikâyeye ihtiyacını temin ve tatmin ediyordu.*”⁵ Sonndan başa doğru gidersek, İsmail Habib'e göre, klasik dönemde, insanımızın bir hikâyeye ihtiyacı vardı ve bunu mesnevi ve diğer türlerle karşılıyordu. Romanın aslı da hikâyeye olduğuna göre, mesneviler, roman ihtiyacını gideriyordu.

Buna yakın bir değerlendirme de Kenan Akyüz'de vardır: “*Bu batılı örnekleri tanıyana kadar, Türk okuyucusu, çeşitli kaynaklardan gelen nazım ve nesir hikâyelerle karşı karşıya idi. Aydın okuyucu, Divan edebiyatının daha çok nazımla yazılmış olan büyük hikâyelerini okuyordu. Hacim bakımından bazen bir roman büyüklüğünde de olabilen bu hikâyeler, Divan edebiyatının sıkı ve kaideci nazım tekniğine tamamıyla bağlıdır.*”⁶ Ancak Kenan Akyüz, bu ‘roman ihtiyacını giderme’ konusunu bu noktada bırakmıyor. Onların, kalıplaşmış vakalar, ortak karakterler gibi roman sayılmalarını engelleyen niteliklerini saydıktan sonra⁷, onlardan söz

⁵ Age, s.152.

⁶ Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, s.67-68.

⁷ Bu nitelikler detaylı bir şekilde şöyle sıralanıyor: “*Yazarlar, bu kalıplaşmış vakalar üzerinde, mühim sayılabilecek hiçbir değişiklik yapamazlar. Bu romanlardaki tema, genellikle, romantik yapıda ve bazen de ilâhîleşen bir aşktan ibarettir. Vakanın kuruluşunda, çoklukla, masallarda olduğu gibi bir zaman ve mekân karışıklığı veya belirsizliği*

ederken, yine de, ‘bu romanlar’ adını kullanmaktan da kendini alamıyor. Hatta aynı ifadeyi iki kez kullandığına göre, bu, gözden kaçan bir adlandırma veya niteleme değil, bir realitenin belirtilmesi demektir. Kenan Akyüz’e göre, sonuçta, bu metinler, ‘roman’ ve ‘hikâye’ olarak anılmayı haketmiş olsalar bile, nitelik bakımından, ancak “*hacimli ve gelişmiş bir masal olarak kabul edilebilirler.*”

Nihat Sami Banarlı da mesnevî’nin ‘şekil’ yanını özellikle vurgulamakla birlikte, onun, ‘manzum roman tarzı’ olduğunu ifade eder: “*Fakat mesnevî, Şarkın dinî, tasavvufî veya dindışı aşk ve mâcerâ romanlarında yani Yusuf u Zeliha, Leylu vü Mecnun, Hüsrev ü Şîrîn gibi eserlerin telifinde kullanılan klasik şekil olduğundan, İslâmî Şark edebiyatında mesnevî denilince daha çok bu çeşit eserler hatırlanır. Kendisinden evvel de höyle mesnevîler yazılmakla beraber, mesnevî şekli ile yazılan, klasik Şark edebiyatına mahsus manzum roman tarzının kurucusu, Selçuklu devri şâiri Genceli Nizâmî’dir.*”⁸

bulunduktan başka, gerçeğe aykırı veya çok aşırı olaylar da yer alır. Kahramanlar ise, hep aynı şahıslardır; hayatla ve çevre ile hiçbir ilgileri yoktur. Bu kahramanların arasına, yine masallarda olduğu gibi, cinler, periler, cadılar da karışır. Tasvirler -genel olarak- aşırı derecede sübjektif olduğu gibi, bunlara Divan şiirinin bütün klişe benzetmeleri de girer...Gözleme ve gerçekliğe yer vermeyen bu hikâye ve romanlarda dil çok ağırdır ve psikolojik tahlillere de rastlanmaz.”(Age. s.68)

⁸ Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C.1. s.196.

Ahmet Ateş, bazı ansiklopediler için yazdığı ‘mesnevî’ maddelerinde, ona başka bir ad bulmaya çalışmaktan çok, kendisinden sonra yerini neye devretmiş olabileceği konusu üzerinde durmaktadır: “*Türk edebiyatında garp tesiri ile beraber, XLX. asırdan sonra mesnevî şekli yerini yavaş yavaş roman, hikâye ve nesre terketmiştir.*”⁹ Bir başka yerde de yine buna yakın bir ifade kullanır: “...*bu nazım şekli yerine hikâye ve roman geçmiştir.*”¹⁰ Ateş, bu değerlendirmelerinde, mesnevîlerin, mesnevi dışındaki edebi türlerle bağlantısı konusunda bize bir ipucu vermek istemez. Hatta bir benzerliğe bile yer vermez. Ancak artık kendisinin olmadığı bir zamanda yerini neyin doldurduğunu net olarak ortaya koyar. Buradaki asıl sıkıntı, mesnevî şeklinin, söz konusu form ve ad dışında düşünülememesidir. Roman ve hikâyenin, onun yerine gelip oturması ise, daha çok, toplumun bir ihtiyacını gidermek için başvurulmuş bir yöntem olarak düşünülebilir.

Ahmet Ateş, aynı ansiklopedi maddesinde, H. Ritter’in *Oriens*(1948, C.I, s.135)’ine dayanarak, Unsurî’nin, *Vâmık u Azrâ* adlı mesnevisinin konusunu, Yunanca’dan Pehlevî’ye tercüme edilmiş bir aşk ve mâcerâ romanından aldığını söylemektedir. Bu, Ateş’in de, mesnevilere, konu nokta-i nazarından bakınca, onları roman olarak değeri-

⁹ *İslam Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, ‘mesnevî’ maddesi.

¹⁰ *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Dergah Yayınları, ‘mesnevî’ maddesi.

direbileceği anlamına gelir. Çünkü söz konusu mesnevinin konusu zaten bir romandan alınmıştır. Ancak mesnevi şeklinde ifade edildiği için, bu ad altında geçmektedir.

Bir mesnevi neşrinin önsözünde, onun, ‘roman okuma ihtiyacını gideren bir metin’ olduğunu belirten Naci Onur, ondaki ‘roman’ ölçüsündeki zenginliğe işaret etmekle birlikte, üslup farklılığından ötürü ‘bugünkü roman anlayışı’ndan¹¹ çok uzak olduğunu öne sürmektedir: *“Hamdî’nin vücûda getirdiği mesnevîler ile bilhassa Yûsuf u Züleyhâ mesnevîsinin o devir roman okuma ihtiyacını giderecek kadar zengin bir gözlem getirdiği görülür. Fakat onu romandan ayıran, esas romanın kahramanlarının dışındaki kişilerin tam ve kesin çizilmemesi, olayların geçtiği yerlerin açık olarak belirtilmemesi, bazı olaylara gereken önemin verilmemesi, yazarın şark geleneğine uyarak iç içe hikâyeler anlatması gibi*

¹¹ Bu ifade. ‘roman’ın geçirdiği değişim dikkate alınmadan söylenmiş bir söz olmalıdır. Çünkü bugünkü roman anlayışı demek olan post modern romanla, Naci Onur’un dikkatimizi çektiği noktalardan ‘roman’la ilgili olanlar arasında pek bir örtüşme yoktur. Hatta söz konusu mesnevinin özellikleri arasında Onur’un en son saydığı, ‘iç içe hikâyeler anlatma’ şeklindeki ifade tekniği, kendisinden ilk post modern Türk romanı örneği olarak söz edilen ve Onur’un çalışmasının yayın tarihinden tam 20 yıl önce neşredilen Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’ında özellikle kullanılmıştır. Berna Moran *Tutunamayanlar*’ın bu özelliğini, onun bir post modern roman oluşu ile izah eder. Diğer bir takım ‘belirsizlikler’ şeklindeki konular da yine bu noktada değerlendirilebilir. Naci Onur’un söyledikleri ise ancak geçen yüzyılın roman anlayışı sayılan realist veya natüralist romanların bir özelliği olabilir.

pek çok yönleriyle bugünkü roman anlayışından çok uzak olduğu da açık ve kesindir.”¹²

Agâh Sırrı Levend, *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnun Hikâyesi*¹³ adlı çalışmasının önsözünde *Leyla ve Mecnun* da içinde olmak üzere mesnevî formunda kaleme alınmış bütün metinler için rahatlıkla ‘hikâye’ adını kullanmaktadır. Ancak bu, daha çok, yaklaşık olarak aynı olaylar üzerine kurulu metinlerin olay tarafını adlandırmada karşımıza çıkmaktadır. Bir yazarın metninden söz ederken ise ‘hikâye’yi değil, ‘mesnevî’yi tercih etmektedir.

Agâh Sırrı, kitabının asıl bölümlerinde daha farklı adlandırmalar yapar. Bir cümlesi şöyledir: “*Arap edebiyatındaki bu basit kıssayı ilk defa plânlı bir hikâye şekline koyan Genceli Nizâmî’dir.*”¹⁴ Burada, metnin, konu bakımından ‘kıssa’, elde edilen eser bakımından ‘hikâye’ olarak adlandırıldığına şahit olmaktayız. Eserin sonuç bölümünde ise Agâh Sırrı, yine Nizâmî’nin eseri için ‘manzum büyük bir roman’ nitelemesi yapmaktadır¹⁵. Bütün bunlar gösteriyor ki, Agâh Sırrı, ‘mesnevî’ formundaki metinlerin daha başka adlarla anılması ile ilgili olarak teorik planda her hangi bir

¹² Naci Onur, “Önsöz”, *Hamdî’nin Yûsuf u Züleyhâ Mesnevîsi*, s.18.

¹³ Agâh Sırrı Levend, *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnun Hikâyesi*.

¹⁴ *Age*, s.11.

¹⁵ *Age*, s.370.

şey söylememekle birlikte, kitabında, kendisi, ‘kıssa’, ‘hikâye’ ve hatta ‘manzum roman’ şeklinde değişik adlarla beraber kullanmaktan da çekinmemektedir.

M. Kaya Bilgegil ise, *Hüsn ü Aşk*’la ilgili bir yazısında Ağâh Sırrı’nın tersine, ‘mesnevi’ yerine ‘hikâye’ kavramını tercih eder. *Hüsn ü Aşk*’ı tanımlamak amacıyla kullandığı ifade şudur: “*Hüsn ü Aşk, Şeyh Gâlib’in tasavvuf görüşünü allégorique bir hikâye içinde dile getirdiği manzum eseridir.*”¹⁶ Bilgegil’in bu ‘hikâye’ kavramını tercih edişi, yazının genelinde de geçerlidir. Bunun dışında, ‘manzume’ kavramı da kullanılmakla birlikte, yazıda, en çok, ‘hikâye’ nitelemesi yer almaktadır. Bazen de *Hüsn ü Aşk*, yanında başka bir kavram olmadan tek başına kullanılmaktadır. Mesnevi ise sadece bir yerde geçer: “*Eser, asıl hikâyeden önce, ayrı ayrı başlıkları olan Tevhid, Na’t, Hazret-i Mevlânâ’ya ve Şâirin pişvâsına medhiye, te’lif sebebi gibi bazı küçük bölümleri içine alıyor. Gâlib, böylece -hususî bir tasarrufuna rağmen- mesnevi geleneğine uymuştur.*”¹⁷ Dikkat edilirse bu ifadede *Hüsn ü Aşk* için ‘mesnevidir’ gibi bir hüküm de yoktur. Sadece mesnevi geleneğine uygunluk belirtilmektedir. Bilgegil’in, *Hüsn ü Aşk*’a; ‘vaka’, ‘şahıslar’, ‘mekan’, ‘tasvirler’ veya ‘tavsifler’ gibi hikâye ve roman unsurları bakımından yaklaşma çalışmaları, onu, bir ‘hikâye’

¹⁶ M. Kaya Bilgegil, “Hüsn ü Aşk’a Dair”, (M. Kaya Bilgegil’in Makaleleri, s.377-416.)

¹⁷ Age, s.387.

olarak önemseydiği anlamına gelmektedir. Bu ifade tarzı, hikâye ihtiyacını onunla giderme gibi bir fıkre değil, bizzat hikâye kabul etmeye işaret etmektedir. Hüsn ü Aşk'la ilgili kullandığı tahlil kavramları, Bilgegil'in, onu bir roman gibi algıladığını düşünmemize de kapı açar. Burada, onun 'hikâye'yi 'roman' yerine kullanıp kullanmadığı tam olarak bilinmemekle birlikte, eserde varlığını tespit ettiği unsurların daha çok 'roman'a ait unsurlar olduğu kesindir.

Köprülü de bir metninde andığı bazı mesnevilerin konuları için 'roman' nitelemesini tercih etmektedir: “*Veys ü Râmin, Varka ve Gülşah ve bilhassa Leyla ve Mecnun, Ferhad ve Şirin gibi İran romanları, şehirlerde halk arasında pek yayılmıştı.*”¹⁸

Fransız araştırmacı Dora D'istria, yukarda andığımız *Osmanlılarda Şiir* adlı çalışmasının IV. bölümüne “Romansî Destanlar” başlığını koymuştur. Bu ifadeden, çok açık olarak ‘mesnevi’ formundaki eserler anlaşılmaktadır. Bunu, metinde geçen “*Osmanlı şâirleri şiirin bu türüne ilgi duymadan önce romansî destan (mesnevî), İran`da ulusal destan kadar başarıyla geliştirilmişti.*”¹⁹ şeklindeki, bölümün ilk cümlesinden çıkartıyoruz²⁰. Ancak bu ifade, kitapta kullanılan diğer

¹⁸ Fuat Köprülü, *Türk Sazâirlari* -I, Milli Kültür Yayınları, N.1, s.9-49 (Edebiyat Araştırmaları, s.187)

¹⁹ Dora D'istria, *Osmanlılarda Şiir*, s.31.

²⁰ Metnin orijinaline ulaşamadığımız için parantez içindeki açıklamanın yazara ait olup olmadığı noktasında küçük de olsa bir tereddüt vardır.

bölüm adları da dikkate alındığında, bütün mesnevileri değil, onlardan bir bölümünü içine almaktadır. Mesnevilerin konuları²¹ için, Köprülü gibi o da ‘roman’ ifadesini tercih etmektedir: “Müslümanlar Yusuf’un romanını, Kur’an’da onun adını taşıyan bölümden almışlar ve şâirleri de ona olağanüstü bir popülerlik kazandırmışlardı.”²²

Buna yakın bir ifade de Victoria R. Holbrook’un, *Hüsn ü Aşk* etrafında kaleme aldığı *Aşkın Okunmaz Kıyıları* adlı çalışmasında vardır: Romans.

Holbrook, kitabında, mesnevilerle ilgili, hem ‘şekil’ bakımından hem de konu bakımından anlamlandırılabilir özgün bilgiler vermektedir. Sözgelimi, “*Hüsn ü Aşk’ta mesnevi biçiminin kurmaca ve kuram boyutları birleştirilir. Mesnevi bir nazım türünün adıdır: Her iki dizesi kendi içinde*

Yalnız çeviri mantığında, eğer çevirenin bir eklemesi varsa, bu, bir şekilde belirtildiği için, prensip olarak mesnevi kelimesinin yazar tarafından kullanılmış olduğunu kabul etmek gerekecektir.

²¹ Edebiyat tarihlerinde mesnevilerin konularının özgün olmadığı kanaati neredeyse bir takıntı halinde, hep öne sürülmüştür. Bu özellikleri, onların ‘roman’ sayılmamalarının da en önemli gerekçelerinden biri olarak gösterilmektedir. Dora D’istria, bu konuyla ilgili olarak, mesnevilerle batı edebiyatının bir dönemi arasında varolan ilginç bir benzerlikten söz etmektedir: “*Romansı destanlar bizi, Osmanlı dünyasından derin farklılıklar gösteren bir dünyaya götürürler. Ama her zaman baş vurduğumuz edebi atalar olan Yunanlılar ve Latinler bizim için ne ise - bunu unutmamak gerek- bu imparatorluğun ustaları için aynı şeydir.*” (Age, s.32)

²² Age, s.33.

*kafiyeli beyitlerle yazılan anlatısal şiir*²³ şeklindeki bilgiler, ‘şekl’i ilgilendiren bilgileridir. Daha sonra da şu ifadeler yer alır: “*Mesnevi nazım türü, tarih boyunca kuramsal sergileme ya da kurmaca anlatı ve bu ikisinin çeşitli biçimleri için bir alan olmuştur. Kafiyeli beyitler, içeriklerine göre sınıflanan çeşitli anlatı türlerinde kullanıldı; mesnevi nazım türü bir açıdan bir olasılıklar cetvelidir. Epik, tarihsel anlatı, risale, kişisel anlatı ve romans biçimlerinde mesneviler vardı.*”²⁴ Burada, yetersiz de olsa, mesnevilerle ilgili, içerik bakımından bir tasnif çalışması yapılmış ve bazı adlandırmalar önerilmiştir²⁵. ‘Romans’, bunlardan biridir. Holbrook, bu adlan-

²³ Victoria R. Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, s.22.

²⁴ *Age*, s.23.

²⁵ Yazarın başka bir çalışmasında. buna çok yakın ve daha detaylı bilgiler vardır: “*Osmanlı belagatinde türler, dizenin yapısına göre sınıflandırılmıştır: beyti (doğrusu yarım beyit olan mısrayı) temel tutarak tanımlanır. Mesnevi, kafiyeli-beyitlerden oluşan nazım türüdür. Ama tür tanımlarken konu da gözetilebilir. Mesnevi, sırf kafiyeli-beyitli bir nazım türü değildir. Divan şiiri anlatının büyük geleneğidir. Kafiyeli-beyitli yazın, konu bakımından düşünüldüğünde, aynı kategoriye sığdırılamayacak kadar birbirinden farklı anlatı türleri içerirmiş gibidir: Tıp üzerine risale; devlet kroniği; veliaht sünnet düğünlerinin tasvirleri; şehirli ayyarın, köftehor hayatının serüveni; aşk hikayeleri -ama trajik olsun, komik olsun, kendi türünün parodisi de olsun- hepsini içerir. Osmanlı edebiyatında bunların düzyazı örnekleri de vardır. Halbuki mesnevinin tarih boyunca gelişmesine özgü farkı, insanın başa çıkılamayacak iç halleriyle yüzleşip ciddi ve samimi olarak anlatmasıdır. Bildungsroman’ın atası modern-öncesi romance’ın da özelliği budur.” (Victoria Holbrook, “Allegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk’ın Özgünlüğü”, *Defter dergisi*, Bahar 1996, S.27, s.73)*

dırmayı şöyle açar: “Biz diğer nazım türleri ya da nesirden çok, mesnevinin kafiyeli beyitleriyle anlatılan aşk kâyesinde odaklandık.” Bu adlandırmanın yapıldığı bölümden sonra *Hüsn ü Aşk*, kitap boyunca, hep, bu ‘romans’ adıyla birlikte ifade edilmektedir. Holbrook, yaptığı işin Türk edebiyat tarihi için yeni bir şey olduğunun da farkındadır: “Anlaşıldığı kadarıyla mesnevi türlerinin adlandırılması Osmanlı edebiyat eleştirmenlerinin pek umurunda değildi; onları ayırt etmek için bugün kullanılan tüm Türkçe terimler -romantik, alegorik gibi- 19. yüzyıl sonunda Fransızca’dan alınmıştır.”²⁶ Kendisi, konuyu detaylarıyla bilen birisi olarak, böyle bir kayıtsızlığı onaylamadığı için uygulanabilecek bir tasnif çalışması yapmaya niyetlenmiş ve yapmış; çıkan sonuçlar doğrultusunda bir adlandırma da gerçekleştirmiştir.

Holbrook’un, bu adlandırmayı yaptığı sayfalardan önce, kullandığı uzunca bir ifadesi daha vardır: ‘Osmanlı manzum romans anlatısı’²⁷.

İfadenin sonundaki ‘anlatı’ kavramı, *Leyla ve Mecnun*’u da içinde bulunduran mesnevi türünün, ‘roman’ kavramıyla aynı noktada buluşmasını sağlayacak bir niteliğine işaret etmektedir.

Yazının başında bir sorusuna ve konumuzu doğrudan ilgilendiren bir cevabına yer verdiğimiz Roland Barthes’in

²⁶ Victoria R. Holbrook, *Aşk-ı Okunmaz Kıyıları*, s.23.

²⁷ *Age*, s.21.

Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş kitabının adındaki ‘anlatı’ ile Holbrook’un kullanımı aynı kapıya çıkmaktadır. Şerif Aktaş’ın *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* kitabındaki ‘anlatma esasına bağlı edebi metinler’ nitelemesini de dikkate alırsak, olay anlatımına dayanan eserleri, birbirinden az çok farklı da olsa aynı kümede toplamak mümkün olacaktır.

Şimdilik bu, ‘anlatı’ kavramı etrafında mümkün görünüyor.

Şerif Aktaş, çalışmasına ad olarak her ne kadar *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*’i seçmişse de, adına ‘roman’ dediğimiz metinleri de içinde bulunduran daha geniş bir çerçeve üzerinde durmaktadır. Bu çerçevenin temel niteliği, kendi deyimiyle, ‘anlatma esasına dayalı’ değildir. Kitabında, ortaya koyduğu teorisinin pratiğini yapmak için, roman, hikâye, mesnevi, masal gibi farklı türlere baş vurduğu görülmektedir²⁸. Ancak teorisinin nirengi noktalarına ve izah

²⁸ Çalışma boyunca anılan eserler, roman ağırlıklı olmakla birlikte (*Sahnenin Dışındakiler, Matmazel Noralya’nın Koltuğu, Sodom ve Gomore, Araba Sevdası, Ateşten Gömlek, Esir Şehrin İnsanları, Küçük Ağa, Nur Baba, Kiralık Konak, Mâî ve Siyah, Fatih-Harbiye, Yönelişler, Huzur, Handan, Çiçekler Büyür, Yeşil Gece, Gün Olur Yüzyıl Olur, Cehennem Kraliçesi, Fahim Bey ve Biz*), asıl uygulama alanında bunlardan ancak bazılarına yer verilmiş; bazı uygulamalar içinse mesnevi olarak *Hüsn ü Aşk*, masal olarak *Binbir Gece Masalları*, hikâye olarak da *Yoksulluk İçimizde, Ses, Ferman, Beyaz Lâle ve Ya Tahammül Ya Sefer* tercih edilmiştir.

için anılan metinlere bakınca, bu listede halk hikâyesi, destan, tiyatro gibi daha başka türlerin de varolması gerektiği anlaşıyor.

Konumuz olan mesnevi, bir bakıma roman sanatının çerçevesi diyebileceğimiz bir çerçeve çizilirken, bazı noktaları izah için örnek bir metin olarak ele alınabiliyorsa, ‘roman’la ‘mesnevi’ kavramları arasında önemli bir yakınlık söz konusu demektir. Şerif Aktaş, bunu, kavramların ikisini de ‘anlatma esasına bağlı edebi metinler’ kategorisine dâhil ederek çözümlemeye çalışmaktadır. Ancak, bu çalışmayı takdim eden temel belirleme böyle olsa bile, kitabın asıl adı, *Roman Sanatı ve Roman İncelemelerine Giriş* olduğuna göre elde edilmeye çalışılan şablon, daha çok, bir ‘roman şablonu’dur. Veya en azından, buna, en mükemmel uygulaması romanda mümkün olan bir şablon gözüyle bakmak gerekecektir.

Bunu söylerken, ‘roman’ kavramını netleştirmeye çalışan bütün metinlerin, yaklaşık olarak, ‘olaylar’, ‘şahıslar’, ‘mekan’, ‘zaman’, ‘dil’ gibi belli başlı noktalarda odaklandığına dikkat çekmek istiyorum. Böyle bir ortaklığın varlığını anlamak içinse, elimizin altında bulunan, roman teorisi ile ilgili metinlere, kullandıkları alt başlıklar bakımından bir göz atmak yeterli olacaktır. Çünkü bu alt başlıklar, ‘roman’ kavramının, söz konusu kitaplarda, hangi unsurlardan oluşmuş kabul edildiği noktasında bize yeterli bilgiler vermektedir:

Roman Teorisi (Philip Stevick): 1.Edebi Bir Çeşit Olarak Roman; 2.Hikaye Tekniği; 3.Bakış Açısı; 4.Romanın Yapısı ve Parçaların Bütün İçindeki Oranları; 5.Karakter; 6.Üslûp; 7.Romanda Zaman ve Mekan; 8.Romanda Sembol; 9.Hayat ve Sanat.

Roman Sanatı (Kléber Haedens): 1.Roman ve Edebi Tür; 2.Romanda Olay; 3.Şahıslar Kadrosu ve Realizm; 4.Roman ve Hayat; 5.Romanda İfade ve Dil.

Roman Sanatı (E.M.Forster): 1.Genel Olarak Roman; 2.Öykü; 3.Kişiler(I); 4.Kişiler(II); 5.Olay Örgüsü; 6.Düşsellik; 7.Ermişlik; 8.Biçim ve Ritim.

Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş (Şerif Aktaş): 1.Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinler ve İtibari Âlem; 2.Vak'a; 3.Bakış Açısı ve Anlatıcı; 4.Zaman; 5.Mekan ve Şahıs Kadrosu.

Bu çalışmalarda, roman kavramını oluşturan unsurlar olarak tespit edilenler, aşağı yukarı birbirine yakındır. Sözelimi, olay(vaka), şahıslar, zaman, mekan, ifade(üslûp), bütün teori kitaplarında ortak unsurlardır. Dolayısıyla Şerif Aktaş'ın kitabı, her şeye rağmen, temelde, bir 'roman' teorisi gibi kabul edilebilir.

Şerif Aktaş, kitabındaki 'Vak'a' başlıklı bölümün "Metnin Parçalara Ayrılarak İncelenmesi" alt başlığı altında *Hüsn ü Aşk* mesnevisini ele almakta ve ondan sıklıkla 'hikâye' olarak söz etmektedir.

Bu çalışmadan 11 yıl sonra yayımlanan bir başka metin²⁹, Şerif Aktaş'ın, zamanla daha net sonuçlara ulaştığını göstermektedir. Yazının daha başlığı, kitapta söz konusu olan mantığın, giderek, 'roman'dan yana geliştiğinin bir göstergesidir: "Bir Anlayışın Romanı: Hüsn ü Aşk"³⁰. Makalenin giriş cümleleri şunlardır: "*Burada Hüsn ü Aşk'ın roman olduğunu iddia etmeyeceğiz. Ancak mesnevilerin belirli bir dönemde toplumumuzda roman ihtiyacını karşılayan edebi nevilerden biri olduğunu söylemekten de çekinmeyeceğiz. Çünkü bir metni, arzettiği yapı ve muhtevâ özellikleri, varlık sebebi dikkate alınarak gruplandırmak gerekir. Böyle bir tasnifte mesnevilerin romanların yanında yer aldığını görürüz.*"³¹ Aslında yazı, bir romanda bulunması gereken 'vaka', 'mekan' ve 'zaman' gibi aslî unsurların hemen hepsinin *Hüsn ü Aşk*'ta da var olduğunu ortaya koyma niyeti taşımaktadır. Makalede bu niyet başarıyla gerçekleştirilmiştir. *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*'te 'vaka'

²⁹ *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*'in elimdeki ikinci baskısı 1991 yılında yayınlanıyor. İlk baskısı ise 1984'tedir. "Bir Anlayışın Romanı: Hüsn ü Aşk" makalesi 1995 yılında gerçekleştirilen bir anma toplantısında tebliğ olarak sunulmuştur. Aslında kitabın baskı yılı, tam anlamıyla yazıldığı tarihi göstermez. Belki de burada var olduğunu söylediğimiz iki çalışma arasındaki zaman farkı, gerçekte birkaç rakam fazlasıyladır.

³⁰ Şerif Aktaş, "Bir Anlayışın Romanı: Hüsn ü Aşk", *Şeyh Gâlib Kitabı*, s.123-130.

³¹ *Age*, s.123.

bakımından dikkatlere sunulan *Hüsn ü Aşk*, bu çalışmada, her bakımdan ‘roman’la bir ‘mütekâbiliyet’ halinde gösterilmektedir. Her ne kadar yazının içinde, *Hüsn ü Aşk*, genellikle, ‘roman’ değil ‘mesnevi’ kavramıyla birlikte kullanılmaktaysa da, başlık ve konunun ele alınış tarzı, onun bir roman olarak kabul edildiğini göstermektedir.

Böylece Şerif Aktaş, *Hüsn ü Aşk* etrafında geliştirdiği düşüncelerinde, mesnevileri, yazının başlığı hariç tutulursa ‘roman’ olarak adlandırmıyor, ancak onlara ‘roman’ olarak ‘muâmele’ yapmaktan da geri durmuyor.

Pertev Naili Boratav, ilk başlarda yer verdiğimiz Türk halk hikâyeleri ile ilgili bir çalışmasında “*Ancak uzun meşakkatler sonunda erişilebilen, bazen de hiç erişilemeyen muratların hikâyesi olan bu türlü mahsullerin divan edebiyatında da, halk edebiyatında da kaynağı, modern romanın da kaynağı olan içtimâî şartlardır. Bu şartların aynı olduğu her yerde, aynı çeşitten, aynı konularda eserlerin meydana gelmesi kadar tabii bir şey olamaz.*”³² şeklinde bir yaklaşımını dile getiriyordu. Gerçi bu metnin tamamı, daha çok, halk hikâyelerinin ‘roman’ karşısındaki konumunu çözmeye yönelik bir değerlendirmeydi. Bu özelliğinden dolayı roman ile halk hikâyesi arasındaki bağlantı araştırılırken gündeme getirilmişti.

³² Pertev Naili Boratav, *Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği*, s.90.

Boratav'ın bu değerlendirmesinden, söz konusu iki edebi türde ortaklaşa bulunan ve aralarındaki bağlantıyı sağladığı ileri sürülen niteliklerin, aslında sadece romanda ve halk hikâyesinde varolmadığı, bunların, ayrıca, divan edebiyatı metinlerinde de söz konusu olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Burada doğrudan anılmasa da atıfta bulunan divan edebiyatı metinleri mesneviler olmalıdır. Çünkü halk hikâyelerinin şekil, muhteva ve hacim bakımından kendilerine en yakın divan edebiyatı metinleri mesnevilerdir.

Mesnevilerin tarihi seyrine dikkat eden Holbrook, Defter dergisindeki yazısında, 'klasik öncesi', 'klasik' ve 'klasik sonrası' olmak üzere üç dönem tespit ediyor. Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk*'ındaki bir bölümü³³ de bu anlamda yorumlayan Holbrook, Nizâmî ile Hüsrev'in birinci dönemi, Nevâyî ile Fuzulî'nin ikinci dönemi, Şeyh Gâlib'in de son dönemi temsil ettiğini söylüyor. Ona göre, "*Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Yusuf ile Züleyha gibi tekrar tekrar yorumlanıp yazılan hikâyeler*"de, bir 'aşk yolunda olgunlaşma' söz konusudur. Ancak bu tema, ayrıca, çağlar içinde bu metinler aracılığı ile gelişir: "*Olgunlaşma teması çeşitli sonuçlar vermiştir. Ferhat ile Şirin karşılıksız bir aşk faicasını aşmanın hikâyesi ise, Hüsrev ile Şirin birbirini hem seven hem aldatan ve ma-*

³³ "*Bulmuş sühan-ı bülend-nâmı / Firdevsî vü Hüsrev ü Nizâmî
Ayin-i Nevâyî'de Fuzulî / Bulmuş sühana reh-i vusulî
İstanbul'umuzda Nev'î-zâde / Etmiş tek ü pû velî piyade*",
(*Hüsn ü Aşk*, 'Mebahis-i Diğer' bölümünün son beyitleri.)

*ceralar içinde birlikte ihtiyarlayan bir karı kocanın serüvenidir. Leyla ile Mecnun hayat boyunca hüsrana uğramış, hiçbir zaman bu dünyada tatmin olmayacak bir aşkı temsil eder; geleneksel hikâyelerden olmayan Hüsn ü Aşk ise şartlanmış kadın erkek ilişkisinin içinde başarılan bir manevi yolculuğun hikâyesidir.”*³⁴ Holbrook, mesnevîlerdeki bu değişiklikleri dikkate alarak, onun tarihini bölümlemeye kalktığına göre, Batı edebiyatında karşımıza çıkan edebi akımlar gibi bir edebi gerçekliğin, divan edebiyatı'nda da varolabileceğini ihsas ettirmektedir. Bu, 'sebk-i hindî', 'mahallileşme' gibi öteden beri söylenen farklılaşmalar türünde değildir. Holbrook, bunu çok fazla netleştirmemekle birlikte, metnin tamamı okunduğunda bıraktığı izlenim, bunun, batıdaki gibi birbirinin eleştirisi üzerine değil daha çok birbiri üzerine katlanarak oluşan, ama farklılaşma olarak değerlendirilmeye de çok uygun, yeni bir dönemleme olduğu yönündedir.

³⁴ Victoria Holbrook, “Allegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk'ın Özgünlüğü”, *Defter* dergisi, Bahar 1996, S. 27, s.74-75.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
‘LEYLA VE MECNUN’

1. FUZULİ'NİN LEYLA VE MECNUN'U

Türk edebiyatında 'mesnevi' adı altında, gerçekten sayısız metin vardır. Sanat açısından bunların hepsini de aynı değerde görmek mümkün değildir. Özellikle 'roman' adını vermekte tereddüt etmediğimiz eserlerle birlikte ana-bileceğimiz mesneviler¹; belki yeni bir dikkatle yapılacak

¹ *Leyla ve Mecnun*'un bir batı kavramı olan 'roman'la birlikte düşünülmesi ve hatta mümkünse ona roman denilmesi, daha çok, onun güncelleşmesine yol açabileceği için önemsenmektedir. *Hüsn ü Aşk* üzerine çalışırken buna yakın bir ihtiyacı duyduğuna şahit olduğumuz Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*'nın bir yerinde bu noktaya şöyle işaret ediyor: "Bu pazara yeni gelenler, pazarın edebi gelişim terimleriyle konumlandırılabilirdikleri ölçüde kabul görüyorlar." Bu hükmün dipnotunda da Orhan Pamuk'la ilgili olarak şu bilgilere yer veriliyor: "Eleştirmen Jay Parini, Orhan Pamuk'un 'post-modern masalı' Beyaz Kale'yi 'Kartezyen Özbilinci'nin 'Kafkaesk' keşfi olarak övüyor ve onu Josge Luis Borges, İtalo Calvino, William Faulkner ve Wirginia Woolf'un romanlarıyla karşılaştırıyordu. (New York Times Book Review, 19 Mayıs 1991). Diğer eleştirmenler de Pamuk'u Gabriel Garcia Marquez ve Milan Kundera ile karşılaştırdılar. Pamuk'un 1985 tarihli romanının bu kitabın yazarı tarafından çevrilen İngiliz (Carcenet 1990, Faber and Faber 1991) ve Amerikan (Braziller 1991) basımlarının düzinelerce eleştirisi Beyaz Kale'yi, ilk olarak Türk şair ve eleştirmeni Savkar Altınel'in ("Orhan Pamuk and the Making of the Turkish Novel Putting a Tangible Shap on Time -Orhan Pamuk ve Türk Romanının Oluşumu: Zamana Somut Bir Biçim Vermek-, Times Literary Supplement, 12-18 Ekim 1990, 567) önerdiği bir çizgiye yerleştirdi. Ne var ki, Başka Türk Yazarları ya da Türk edebi bağlamlarından hiç söz edilmiyordu."(s.59 ve 46 numaralı dipnot)

araştırmalar sonunda bu sayı artabilir, ama, şimdilik, çok fazla sayıda gözüküyor.

Birçok araştırmacıya göre Fuzulî'nin *Leyla ve Mecnun*², bu noktada, *Hüsn ü Aşk* 'la birlikte zirvede yer almaktadır.

Bu türlü bir adlandırmanın önündeki en önemli engelin, elimizdeki eserin niteliklerinden çok, oluşmuş yanlış kanaatler olduğuna işaret eden Holbrook, *Hüsn ü Aşk* 'la ilgili bir araştırma yaptığı sırada, söz konusu dönemle ilgili, Gibb'in oluşturduğu, batıda ve Türkiye'de hep geçerliliğini korumuş bir değer yargısıyla karşılaşır. Çalışmasının ilk sayfalarını, Gibb'in, yanlış bulduğu değer yargısına ayıran yazar, yukarıdaki metnine, bir cümle aradan sonra şöyle devam eder: "*Gibb'in övüldüğü 1973 tarihli kitap (New York'ta yayımlanan, Clark'ın 'Osmanlı Edebiyatı Türk Edebiyatı mıdır' adlı makalesini de içinde bulunduran bir makaleler derlemesinin 1973 tarihli cildi), kimsenin alana vakıf olmadığından, onun kitabıyla kıyaslanabilir bir yapının ortaya çıkmadığını ima etmektedir. Fakat gerekli zaman ve maddi imkan kendilerine tanındığında çeşitli kaynakların bireşimini yapıp bir çıkar grubunun görüşünü ortaya koyacak araştırmacıların ortaya çıkabileceğini göstermek için, bu uluslararası makale yazarları grubuna bakmak yeterlidir. Algılamada aynı etkinin uyanması için, alana daha fazla vakıf olmak değil, bir zamanlar var olup da artık geçerli olmayan koşullar gereklidir: Bir 19. Yüzyıl bilgi yayım aygıtı ve onun okurları, Gibb'in yokluğu, İngilizce Osmanlı edebiyat tarihinin boş sayfası.*" Kendisi, daha önce oluşturulan ve aşlamayan bilgileri, böyle bir psikolojik tavır içinde 'yok' sayabildiği için *Hüsn ü Aşk* 'ı yeniden anlamlandırmaya girişebilmiştir. *Hüsn ü Aşk* 'ın 'romans' olarak adlandırılması da bu noktadaki çalışmalarının bir ürünü olarak gerçekleşmiştir.

² "*Leyla vü Mecnun aslında bir Arap hikâyesidir. Bu hikâyenin, Mecnun mahlasını kullanan Kays bin Mülevvah adlı bir Arap şâirinin aşk mâcerâsının halk hikâyesi şeklini almasıyla ortaya çıktığı sanılmaktadır. Bu halk hikâyesi Fuzulî'nin hayatının büyük bir kısmını geçirdiği sanılan Hille'de çok yaygın olarak bilinmektedir. Kısacası, eser, aslını bu*

‘Roman’ kavramı batı kaynaklı olduğu için, konuya, batılı anlamda ‘roman’ın gündeme geldiği noktadan başlamanız gerekebilir. Bununla ilgili önümüze çıkan ilk bilgiler, Namık Kemal’e ait olanlardır. Divan edebiyatına karşı en yoğun tepkinin de sahibi sayılan Namık Kemal, buna rağmen hiç olmazsa bir dönemde bazı farklı değerlendirmeler yapabilmektedir. Bunları kısaca bir daha gözden geçirmekte yarar vardır:

Konu ile ilgili ilk değerlendirmeler, *İntibah*’ın önsözünde geçmektedir. Orada, ‘batı edebiyatının da, kendi temellerini, doğu edebiyatlarından aldığı’ şeklinde bir anlayışla karşılaşırız. Orada, *Bostan*, *Gülistan*, *Leyla vü Mecnun*, *Hüsn ü Aşk* gibi değişik toplumlara ait eserler, dikkate değer kıymetler olarak sayılıyorlar ve *İntibah*’ın yazılışında, âdetâ kendisine örneklik eden eserler olarak takdim ediliyorlar. Daha doğrusu, *İntibah*’ın ifade tekniği konusunda onlara dikkatimiz çekiliyor. Metnin sonlarına doğru ifade edilen “*şark ve garbın fıkır-i kemâl ve bıkır-i hayâlini izdivaç ettirme*” hâdisesi de bu noktaya ışık tutmaya çalışıyor. Bunu söylediği sıralarda Namık Kemal’in

yöredeki halk hikâyesinden alır.” (Mine Mengi, *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 141.) Mengi, bir başka yerde de ‘romantik bir aşk hikâyesi’ nitelemesine yer vermektedir. Mine Mengi’nin verdiği bilgileri doğru kabul edersek, Fuzuli, *Leyla ve Mecnun*’u yazarken daha önce yazılmış metinleri de gördüğüne göre (*Age*, s.141), eserini, sadece başka şâirlerin metinlerinden çıkarak değil, aynı zamanda sözlü gelenekten de etkilenerek oluşturmuş olmalıdır.

kafasında henüz romantik bir anlatım tarzı vardır. Hatta batı edebiyatı, ona göre, Hind'in, Yunan'ın, Arab'ın ve Acem'in 'mukallidi'dir. 'Tarz-ı hâs' adını verdiği romantizm konusunda asıl yetenekli olanlar, bu sayılan toplumlardır; dolayısıyla, bir doğulu olmamız hasebiyle, onlar, bir bakıma da 'bizim ecdâdımız'dır³. Namık Kemal, çok net ifade etmemekle birlikte, bizim anladığımız, eserini, hem batının romanını hem de bizim 'anlatı' türündeki eserlerimizi dikkate alarak ortaya çıkarmıştır. Yukarıdaki 'izdivaç ettirme' ameliyesinin açılımı, bu durumda, *İntibah* olmalıdır.

Burada, *Leyla ve Mecnun*, *İntibah*'ın temelleri arasında gösterilen bir eser olarak karşımıza çıkıyor. İfadeyi biraz daha açarsak, *İntibah* romanının bir ayağı, bizim bir nevi 'romanımız' sayılan *Leyla ve Mecnun* üzerinde durmaktadır.

İntibah önsözünden on yıl sonra kaleme aldığı "Mukaddime-i Celâl"de ise *Leyla ve Mecnun* daha farklı değerlendirilmektedir.

Namık Kemal, burada 'roman'dan önce bir 'anlatı' geleneğinin varlığını hâlâ kabullenmektedir. *Leyla ve Mecnun* da bu halkada yer almaktadır. Ancak "Avrupalılar roman yolunu o derece ileri götürmüşlerdir ki..." gibi bir

³ Namık Kemal, "Son Pişmanlık-İntibah Mukaddimesi", (Kazım Yetiş, *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, s.108-110)

ifade, ‘roman’ın giderek realist bir noktaya geldiğini, *Leyla ve Mecnun* türündeki eserlerin, bu durumda “*tılsım ile define bulmak, bir yerden denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külünk ile dağ yarmak*” gibi ‘tabiatın ve hakîkatin hâricinde’ bir yerlerde kaldığını ortaya koymaktadır. Hatta bu türlü eserlerin roman sayılıp sayılamayacağı gibi bir ikilem önündeki duraksamada, onların realist batı romanına göre “*roman değil koca karı masalı nevinden*” olabileceği ifade edilmektedir. *Leyla ve Mecnun*, *Hüsn ü Aşk*’la birlikte, bu genel hükmün biraz dışında tutulmaya çalışılır. Ancak onlar da “*âdeta roman değil birer tasavvuf risâlesi*” olarak algılanırlar⁴.

Bu ifadelerden anlaşıldığı kadarıyla, Namık Kemal *Leyla ve Mecnun*’un roman olmadığı konusunu kestirip atamıyor. Bu noktada bir tereddüdü vardır. Zannederseniz, bu da roman türünün gösterdiği realizme doğru gidiş karşısında ortaya çıkan yeni bir durumdur⁵.

⁴ “Mukaddime-i Celâl”, *Age*, s.349.

⁵ “Mukaddime-i Celâl”in bir yerinde, “*Tertibde bir çok hayâlât ve hissi-yât-ı menâzıranın telfik ve tefrikinde çalışan romanlarımızda ise, revîş-i zagâne ile kebke taklîd bed-hevesliğinden başka bir meziyet göremiyorum.*” denmektedir(s.350). Bu ifadede Namık Kemal’in neyi eleştirdiği konusu pek net bir konuma oturmamaktadır. Buradaki eleştiri iki farklı nokta üzerinde duruyor olabilir:

Metnin önünde bir yerlerde, daha önceki dönemlerde yazılmış hikâyelerden söz edilmektedir. Ayrıca batı dillerinden aldığımız romanlardan da söz edilmektedir. Namık Kemal, ardından, kendi *İntibah*’ından bahsetmekte ve sonra da yukarıdaki eleştirisini yapmaktadır. Buradan,

Edebî eserleri asıl adlandırılanlar edebiyat tarihçileri olduğuna göre, *Leyla ve Mecnun*'un 'roman' olarak adlandırılıp adlandırılmayacağı konusunda onların söyledikleri önem kazanmaktadır. Bazılarına daha önce de çeşitli vesilelerle değinilmekle birlikte, içlerinde doğrudan *Leyla ve Mecnun* konusuyla ilgili olanlara bir kez daha bakmaya çalışalım:

Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*'nde *Leyla ve Mecnun* konusunda şu bilgileri verir: “Nihayet *Leyla vü Mecnun*'un insan olarak ayrılıp, ancak toprak olarak birleşmeleri, esere çok yakışan bir neticedir. Kısaca Fuzuli'nin, *Şark romancılığı* içinde isabetle seçtiği bu mevzû ve neticesi, onun hassas ruhuna uygun, büyük sanat ve şöhretine lâyık bir sanat âbidesidir.”⁶ Mesnevîlerle ilgili bölümde kullandığı ‘manzum roman tarzı’⁷ ifadesiyle ‘şark romancılığı’ bir arada düşünülünce Nihat Sami'nin

sanki *Leyla ve Mecnun* gibi eserlerden söz etmekte olduğu sonucu çıkmaktadır. Yaptığı eleştirinin şekli de, biraz, bu düşüncüyü desteklemektedir.

Diğer seçenek de, o güne kadar, batı tarzında yazılmış birkaç romanın eleştirisi olma ihtimalidir. O zaman da, burada, *Leyla ve Mecnun* ve onun benzeri eserler için kullanılan “kocakarı masalı” suçlaması, realizm adına, bir bakıma romantik roman saydığımız, daha önce kaleme alınmış batılı anlamdaki romanlar için de yapılmış olmaktadır. Çünkü Namık Kemal'e göre, *Leyla ve Mecnun*'un roman sayılmamasının gerekçesi, onun ‘kocakarı masalı’ gibi oluşudur.

Dolayısıyla bu ifade ister birinci şekliyle ister ikinci şekliyle olsun, her hâlükârda *Leyla ve Mecnun*'un, Türk romanının önünde durduğuna ve ona kapı araladığına bir işaret taşımaktadır.

⁶ Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C.1, s.554.

⁷ Age, s.196.

Leyla ve Mecnun`u rahatlıkla ‘roman’ olarak adlandırdığını söyleyebiliriz. Ayrıca onda bulduğu realist çizgiler de bu kanaati desteklemektedir: “*Eserde gerek tabiat tasvirleri, gerek ahlâk ve âdetler, gerek insan, âile ve cemiyet tipleri, yer yer, şiirin tülleri arasında görünmekle beraber, efsânenin müsâade ettiği ölçüde hayata uygun ve kuvvetlidir...Leyla vü Mecnun, aynı zamanda ileri bir hikâye tekniği ile yazılmıştır.*”⁸

Mine Mengi, *Leyla ve Mecnun*`un, ‘romantik bir aşk hikâyesi’ olduğunu vurgular. O, ayrıca Fuzuli`nin eserini, yaşadığı mekanlardan Hille`de anlatılmakta olan bir halk hikâyesine bağlar<sup>9</sup>. Bu bilgi, Boratav`ın, halk hikâyelerinin ‘roman’ sayılabileceği yolundaki görüşleri ile birlikte değerlendirilebilir.

Bir halk hikâyesi olarak *Leyla ve Mecnun*`un bir Arap şâiri Ebû Bekr el- Vâlidî tarafından derlenmiş şekli ile ilgili Abdülkadir Karahan`ın verdiği bilgiler¹⁰, onun ‘hikâye’ karakterini öne çıkarmaktadır.

⁸ Age, s.554.

⁹ Mine Mengi, *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, s.141.

¹⁰ “*Leyla ve Mecnun hikâyesi, kaynağını VII. yüzyılın ikinci yarısından almakla beraber ancak X. yüzyılda şekillenmiş olarak bir halk hikâyesi niteliğiyle kitaplarda yer almıştır. Arap dilinde bu konudaki en tanınmış ve en eski rivâyet –ara yerlerine konulan küçük nesir parçalarıyla- bir hikâye karakteri alan Abû Bakr el-Vâlidî`nin Divânu Mecnun Leylâ adı ile tanınan toplamasıdır.*”(Abdülkadir Karahan, “Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında *Leyla ve Mecnun* Temi”, IX. Milletlerarası Mukayeseli Edebiyat Kongresi, İnnsbruck, 23.8.1979; *Eski Türk Edebiyatı İncelemeleri*, s.74.)

Tanpınar, Türk romanının, eski klasik anlatım tarzlarından bağımsız olarak oluşturulduğunu savunur ve bunu da birçok gerekçeye bağlar. Bunların başında, eski nesrimizin işlenmemişliği, ruhsalimsel araştırmaların veya düşünüşlerin yokluğu, olay mihverinden insan mihverine geçemeyiş, trajik duygusunun bulunmayışı gibi eksiklikler gelir. Bunun bir istisnası üzerinde de özellikle durur: “*Tek bir adam, Fuzuli, Leylâ ve Mecnun`da bu geleneğin dışına çıkmış görünür. Onda bütün ruhsalim kımıldanışı vardır. Özellikle Leylâ`nın ölümünden sonraki bölümde, bireyciliğin başlangıcı olan isyana bile rastlanır. Ama onun verdiği örnek devam etmez. Zaten Fuzuli birçok noktalarda olduğu gibi burada da eskiler tarafından anlaşılmamıştır.*”¹¹ Bu ifadelerden, eski klasik anlatım tarzlarında, ‘roman’ sayılmaları bakımından eksik olarak gördüklerinden birçoğunun *Leyla ve Mecnun`da* var olduğunu anlıyoruz. Yazı, bazı eserleri adlandırmayı değil, roman olmanın şartlarını ortaya koyma niyeti taşıdığına ve klasik dönem eserleri içinde, roman şartları bakımından tek olumlu örnek olarak *Leyla ve Mecnun`u* da açıkça andığına göre, Tanpınar`ın *Leyla ve Mecnun`a* hangi adı uygun bulduğu netlik kazanmış sayılır.

¹¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Roman ve Romancı Üzerine Notlar”, *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, Temmuz 1964, S.154, s.655.

Ahmet Ateş, *İslam Ansiklopedisi*'ndeki 'Leyla ile Mecnun' maddesinde¹², "*Fuzuli, mizacına uyan ve kendi hislerini de ifadeye imkan veren bu mevzûu, acılığı ile mütenâsip bir içlilik ve mükemmellik ile anlatmaya muvaffak olmuş idi... Kahramanların hisleri geniş bir şekilde tasvir edilmiş idi.*" şeklinde bilgiler vermektedir. Bunlar, bazı bakımlardan Tanpınar'ın söyledikleri ile aynı noktalarda buluşmaktadır. Bu metin de bir adlandırma çalışması değil, niteliklerin belirlenmesi amacını taşımaktadır.

Nitelik konusuna yer veren bir araştırmacımız da Pertev Naili Boratav'dır. Bu açıdan halk hikâyelerinin roman olabileceğini söylerken, hem halk hikâyelerinin hem de Divan Edebiyatı'ndaki *Leyla ve Mecnun* türü metinlerin aynı 'içtimâî şartlar' tarafından oluşturulduğunu, Batı romanının da temelinde bu 'içtimâî şartlar'ın bulunduğunu vurgular¹³.

¹² Bu maddede, *Leyla ve Mecnun*'ün bir halk hikâyesi olarak da karşımıza çıktığına dair şu bilgiler vardır: "*Leyla ile Mecnun hikâyesi Türk halk edebiyatına da girmiş ve bir halk hikâyesi şeklini almıştır. Leyla ile Mecnun hikâyesi adını taşıyan tarihsiz taş basmalarda, mevzu, esas itibarı ile, Fuzuli'nin Leyla ve Mecnun'unun aynı olup, bazen kısaltılmış, bazen de yeni hiçbir unsur ilave edilmeden genişletilmiştir. Mensûr olan hikâyede mevzûun icap ettirdiği yerlere, şiirler konulmuştur. Bunların hepsi aruz vezni ile yazılmıştır...Bu metin daha sonraları Süleyman Tevfik tarafından biraz daha ıslah edilmiştir*(İstanbul 1927)."

¹³ "Ancak uzun meşakkatler sonunda erişilebilen, bazen de hiç erişilemeyen muratların hikâyesi olan bu türlü mahsullerin divan edebiyatında da, halk edebiyatında da kaynağı, modern romanın da

Güzin Dino, “romandan önce klasik Osmanlı yazınında anlatım türü Farsça’dan kaynaklanan mesnevîlerle kendini gösterir; bunlardan en çok bilinenler Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha, Hüsrev ile Şirin’dir.”¹⁴ ifadesine yer verir. Dipnotta da *Leyla ile Mecnun*’dan, Fuzuli’nin eserini kastettiğini açıklar. Ancak, bunlar için ‘şiirsel hikâye’ nitelemesini kullanmaktadır.

Mustafa Nihat Özön, *Türkçe’de Roman*’ında, “Klasik Edebiyatımızın Manzum Hikâyeleri” başlığı altında değerlendirdiği *Leyla ile Mecnun*’u, ‘hikâye’ kavramı etrafında kümelenen diğer klasik dönem eserleriyle birlikte, romanın öncesinde yer alan bir çalışma olarak değerlendirmektedir¹⁵.

Hüsn ü Aşk’tan yola çıkarak Osmanlı mesnevîsinin poetikasına ulaşmaya çalışan Victoria R. Holbrook, *Hüsn ü Aşk*’ı ‘romans’ olarak adlandırıyordu. Aynı adlandırmayı, kitabının değişik yerlerinde *Leyla ve Mecnun* için de kullanmaktadır¹⁶.

kaynağı olan içtimâî şartlardır. Bu şartların aynı olduğu her yerde, aynı çeşitten, aynı konularda eserlerin meydana gelmesi kadar tabii birşey olamaz.” (Pertev Naili Boratav, *Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği*, s.90.)

¹⁴ Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, s.13.

¹⁵ *Türkçe’de Roman*, s.43.

¹⁶ Holbrook, bu iki eser için “en büyük iki Türk mesnevîsi” der. “Başyapıt olarak görülen bir edebi metnin anlamı, hemen her zaman, özellikle ateşli tartışmalara konu olur.” Bu bakımdan yazarın *Hüsn ü Aşk* için

Agâh Sırrı'nın, *Leyla ve Mecnun* konusunda, bu adla anılan bütün metinleri ele alan bağımsız bir çalışması vardır: *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leyla ve Mecnun Hikâyesi*. Orada, tek tek, yazarların metinlerinden söz ederken 'mesnevî' adı kullanılmakla birlikte, kitabın adına da yansıyan şekliyle, konu bazında 'hikâye' adı tercih edilmektedir. Ancak 'sonuç' bölümünde verilen bilgiler, *Leyla ve Mecnun* konusunda Agâh Sırrı'nın farklı kabullerinin de varolduğunu göstermektedir. "Söylentilerden Manzum Hikâyeye" alt başlığı altında şu paragraf vardır: "*Arap edebiyatında Kays'ın şiirleriyle, sonradan bunlara eklenen söylentilerden meydana gelen 'Mecnun ile Leyla' kıssası, X. yüzyılın sonlarında Kitâbü'l-Agânî ile İran'a geçmiş, kaynakların efsâneleştirdiği bu aşk, gerçek ve temiz aşkın örneği olarak bazı şiirlerde birer 'mazmun' halinde yer aldıktan sonra ilk defa Genceli Nizâmî tarafından H. 584=M.1188 tarihinde manzum büyük bir hikâyeye haline getirilmiştir.*" Burada dikkat edilirse öncelikle bir 'kıssa' vardır. Bu, bir takım efsânelerle de zenginleştirilmiştir. Nizâmî, bu kıssayı manzum bir hikâyeye haline getiriyor.

İkinci paragraf, "Nizâmî'de Hikâyenin Kuruluşu" alt başlığıyla verilir: "*Arabistan Çöllerinde geçen bu basit aşk hikâyesinin, klâsik İslâm edebiyatı çerçevesi içinde manzum*

vardığı sonuçların birçoğu *Leyla ve Mecnun* konusunda da kullanılabilecek durumdadır.

büyük bir roman olabilmesi için her şey tamamdır. Genceli Nizâmî, Şah'ın emri ve oğlunun teşvikiyle bu dert kıssasını kaleme almağa niyet edince, Kitâbü'l-Agânî'yi dikkatle okumuş, Arap kaynaklarındaki bütün söylentileri toplamış, Kays ile Leyla ağzından söylenen acıklı şiirleri gözden geçirmiş, konuyu çerçevelendirmek için gerekli gördüğü motifleri de ekleyerek eserinin plânını hazırlamıştır.”¹⁷ Bu paragraf, ortaya çıkan manzum hikâyenin, büyük bir roman olduğunu vurguluyor. Çünkü Nizâmî'nin çalışma stili bir romanın oluşması için gerekli bütün nitelikleri göstermektedir: Anlatılmakta olan bir efsâne, bununla ilgili yazılı kaynaklar, etrafta dolaşan söylentiler ve kendi yazarlık dehâsı.

Agâh Sırrı, daha sonra “Kahramanlar ve Karakterler” alt başlığı altında, Leylâ, Mecnun ve İbn-i Selâm; “Başka Motifler” alt başlığı içinde Leylâ ile Mecnun'un anne ve babaları, Nevfel, Selîm-i Âmirî, Selâm-ı Bağdâdî, Zeyd; “Motifler” ve “Başka Motifler” adları altında da anılmaya değer çeşitli motifler üzerine bilgiler vererek, bir romanda bulunması gereken çeşitli unsurlar bakımından metni irdelemeye çalışmaktadır.

Sonuç bölümünü oluşturan bu metinde, birkaç yerde geçen ‘mesnevî’ kullanımı dışında, hep, ‘eser’, ‘hikâye’,

¹⁷ Agâh Sırrı Levend, *Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında Leylâ ve Mecnun Hikâyesi*, s.370.

‘manzum hikâye’ ve ‘roman’ kavramları kullanılmıştır. Kısa olmakla birlikte, konu, bir roman inceleme tekniğine çok benzer bir tarzda gözden geçirilmiştir. Söz konusu adlandırmalar ve incelemede kullanılan teknik beraberce göz önüne alındığında, Agâh Sırrı’nın, Nizâmî’nin metnini, bir ‘roman’ veya hiç olmazsa bir ‘hikâye’ olarak değerlendirdiği düşünülebilir. Agâh Sırrı’nın, eserin, özellikle ‘manzum büyük bir roman olabilmesi’nden söz etmiş olması, bu ihtimali oldukça güçlendirmektedir. Ayrıca başka bir bölümde, Agâh Sırrı’nın, “*Arap kaynaklarındaki söylentilerin, Nizâmî gibi yüksek bir sanatçının elinde manzum bir hikâye haline gelebilmesi için, Klâsik İslâm edebiyatının manzum hikâyede kullandığı bir çok motiflerin de eserde yer alması, böylelikle olayların birbirine bağlanması gerekirdi.*”¹⁸ şeklindeki değerlendirmesi, yukarıda ifade edilen ihtimali daha da artırmaktadır.

Agâh Sırrı, eserinde, Fuzulî’nin *Leyla ve Mecnun*’una da oldukça geniş bir yer ayırmıştır¹⁹. Otuz sayfalık bağımsız bir bölüm halindeki metinde, giriş cümlesinde ve *Leyla ve Mecnun*’nun “sebeb-i nazm-ı kitâb” şeklindeki girişiyle ilgili paragrafta geçen iki kullanım dışında, sürekli ‘eser’ ve ‘hikâye’ kavramları kullanılmıştır. Bu, Agâh Sırrı’nın, Nizâmî’nin eseri karşısında gösterdiği

¹⁸ *Age*, s.375.

¹⁹ *Age*, s.237-268.

tavrın, aynen Fuzuli'nin *Leyla ve Mecnun*'u konusunda da geçerli olduğu anlamında düşünülebilir.

Haluk İpekten, Fuzuli'nin hayatı, edebi kişiliği ve eserleri ile ilgili kaleme aldığı çalışmasında, Leyla ve Mecnun'u, 'mesnevi tarzında yazılmış, konusu çölde geçen, acı ve ıstırap dolu bir aşk hikayesi' şeklinde takdim eder.²⁰

Fuzuli'nin *Leyla ve Mecnun*'unun, Alman edebiyatında ortaya çıkmış bir roman türü olan 'bildungsroman' anlayışı çerçevesinde anlamlandırılmaya çalışıldığı bir yazıda²¹, bu, bir fantezi olarak görülse de, bildungsroman bilgilerimizle *Leyla ve Mecnun*'a bakmanın mümkün olduğu ve bunun sonucunda, onda yeni bir takım yöntemler ve bilgiler yakalanabileceği vurgulanmaktadır²². Türkçe'ye 'oluşum romanı' olarak çevrilebilen bu roman anlayışı, bir anlamda 'eğitim romanı' olarak da kabul edilebilir²³. Çalış-

²⁰ Haluk İpekten. *Fuzuli-Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları*-, s.29.

²¹ Dursun Ali Tökel, "Bir Bildungsroman olarak Leyla vü Mecnun Mesnevisi", *Dergah* dergisi, Ekim 1998, S.104, s.17-19.

²² "Çalışmanın amacı, Leyla ile Mecnun mesnevisinin bir bildungsroman olduğunu isbat etmek değil, fakat bildungsroman anlayışıyla bu mesnevide nelerin bulunabileceğini, biraz da Almanya'ya has bir biçim olarak değerlendirilen bu roman anlayışının eskilerde izinin olup olmadığını araştırmaktır." Age, s.17.

²³ Alman edebiyatında, Christof Martin Wieland'ın *Geschichte des Agathon*'u(1766), Goethe'nin *Wilhelm Meisters Lehrjahre*'i (Wilhelm Ustanın Çıraklık Yılları), Hermann Hesse'in *Das Glasperlenspiel*'i (Boncuk Oyunu 1943) türün belli başlı örnekleri olarak anılabilir.

manın temel fikrini şu ifadede yakalıyoruz: “Gör÷lmektedir ki asıl amaç, ‘efsâne’ olarak nitelenen bir olaydan yola çıkılarak ilâhî sırlara ilişkin bazı bilgilerin mecaz yoluyla dile getirilmesidir. Fakat bu mecazın dile getirilmesinde insan figürü kullanılmış, eser her yönüyle bir anlatı niteliğinde bizlere sunulmuştur. Eserin baş kahramanı Mecnun, doğumundan ölümüne kadar bütün gelişim çizgisi itibariyle işlenmiş ve sonunda eserin ruhuna ve esas esprisine uygun bir kişiliğe büründür÷lmüştür.”²⁴ Yazıda, bu gelişim çizgisi, romandaki akışı ile özetlenerek, bildungsromanlarda ortaya konan ‘eğitim’ veya ‘oluşum’ aşamalarının, doğu kültürüne mahsus olan bir şeklinin de *Leyla ve Mecnun*’da gerçekleştirildiği, dolayısıyla bildungsromanlarla *Leyla ve Mecnun* arasında bazı benzerliklerin varolduğu öne sür÷lmektedir. Ancak ‘insan-ı kâmil’ olabilmenin veya ‘mutlak’a ermenin yolunu anlatan *Leyla ve Mecnun*, tam anlamıyla bir bildungsroman sayılmaz. Çünkü “bu romanlarda bireyin toplumla bütünleşmesi, toplumla iletişim kurup onunla uyum içine girmesi süreci işlenmektedir.”²⁵ Biri toplumdan uzaklaşmayı, diğeri de toplumla uyum sağlamayı hedefleyen bu iki örnek, bu

²⁴ Age, s.17.

²⁵ Age, s.19 (Nilüfer Kuruyazıcı’nın bir değerlendirilmesi olarak alınan metnin yanında bir dipnot numarası bulunmakla birlikte, büyük bir ihtimalle unutulduğu için dipnotlar arasında asıl kaynak bilgilerine rastlanamamıştır.)

bakımdan tam anlamıyla aynı kavram içinde değeriendirilemezler. Yazar Dursun Ali Tökel, yazısını, *Leyla ve Mecnun*`un bu özelliğinin, onu, ‘bildungsroman’den ayıran ‘önemli hususiyetlerden biri’ olduğı görüşüyle bitirir.

Bu benzerlik konusuna Holbrook da değinmektedir. Ancak onun çalışmasında öncelikle bildungsroman ile romans arasında bir bağlantı üzerinde durulmaktadır: “*Bildungsroman`ın atası modern-öncesi romance*”. Mesnevîler için ‘romans’ adlandırmasını yaparken, mesnevîlerde, “*insanın başa çıkılamayacak iç halleriyle yüzleşip ciddi ve samimi olarak anlatıldığı*”nı, bunun, romanslarda da bulunduğunu belirtmektedir²⁶.

²⁶ Victoria Holbrook, “Allegorinin Ölümlü, Hüsn ü Aşk`ın Özgünlüğü”, *Defter* dergisi, Bahar 1996, S. 27, s.73.

2. LEYLA VE MECNUN'LA İLGİLİ EN SON DİKKATLER

Fuzuli ve eserleri ile ilgili en son ve en derli toplu değerlendirmeler, doğumunun 500. yılı münasebetiyle yapılan çeşitli etkinliklerden birinde sunulan tebliğlerde yer almaktadır²⁷. Burada, Fuzuli ve eserleri üzerine çeşitli tartışmalar değil, daha çok, bu tartışmaların, konuları, zaman içersinde, alıp götürdüğü noktalarda karar kılan anlayışlar çerçevesinde yapılan değerlendirmeler gündeme gelmektedir.²⁸ Onun bize bıraktıklarının, bugünlerden, bugünkü bilgilerimizle nasıl gözükmekte olduğu açığa çıkmaktadır. Ayrıca bu toplantı, uluslararası bir sempozyum olması nedeniyle, çok geniş bir coğrafyanın sesini ve duyusunu bir araya getirmektedir.

Bu metinlerden 4 tanesi *Leyla ve Mecnun* konusundadır:

Metinlerden birisi, “Leyla vü Mecnun Minyatürleri”²⁹ adını taşımaktadır. Namık Açıkgoz, bu çalışmasında ‘mesnevî’ adını da kullanmakla birlikte, ‘aşk hikâyesi’ kullanı-

²⁷ *Fuzuli Kitabı*, 500. Yılında Fuzuli Sempozyumu Bildirileri, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 24-26 Ekim 1996.

²⁸ Bildiri metinleri birlikte okunduğunda, konuların, zaman içinde kazandığı yeni değerler etrafında algılandığı hemen fark edilmektedir.

²⁹ *Age*, s.249-254.(Yazının ekinde 18 minyatüre yer verilmiştir.)

mına da yer vermektedir. Esasen ele geçen nüshalardaki minyatürler üzerine yoğunlaşan yazı, bu tabloları, eserde, 'dil' malzemeleri kullanılarak çizilen tabloların, minyatür sanatının imkanlarıyla, döneminin kültürünün bir etnografya malzemesi halinde nasıl yansıtıldığını netleştirmeye çalışmaktadır³⁰. Ayrıca bu minyatürler, olayların geçtiği mekanları bazı soyutlamalar hâlinde de olsa göstermekle, onların 'muhayyel' değil, 'gerçek' olduğu izlenimini vermektedirler. Çünkü minyatürler, 'muhayyel' olanı anlatmaya çalışma değil, gerçeğin bir takım soyutlama yöntemleriyle elde edilen karakterlerinden bir eser oluşturma yöntemidir; bir idealize etme ameliyesidir. Namık Açıkgoz de minyatür için, çalışmasında bunu destekleyen bir yorumuna yer vermektedir³¹.

Metinlerden bir diğeri, Mustafa Tahralı'ya aittir: "Leyla vü Mecnun Üzerine"³². Bu metinde, Fuzuli'nin, *Leyla ve Mecnun*'unda ne ölçüde tasavvufî bir tavır gösterdiği

³⁰ "Tasvirlerde, yazılı metinde, doğrudan veya dolaylı olarak yer alan bütün unsurlar, perspektif kaidelerine riayet edilmeksizin genel sayfa kompozisyonu içine yerleştirilmişlerdir. Mesela Mecnun'un çöllerde vahşi hayvanlarla beraber geçen günlerinin tasvir edildiği sayfada 8-10 çeşit hayvan. küçüklüğüne ve büyüklüğüne bakılmaksızın resmedilmiştir. Ayrıca ağaçlar, çiçekler ve değişik bitkiler de aynı resim anlayışı ile sayfaya aktarılmıştır." (Age, s. 250)

³¹ "Minyatürler yazıyla anlatılan hikâyeyi görsel malzeme ile destekleyen bir sanat şubesi olarak çıkmaktadır karşımıza." (Age, s.250)

³² Age, s.213-222.

irdelenmektedir³³. Tahralı, yazısında, metinden, ‘hikâye’ ve ‘aşk hikâyesi’ olarak söz eder.

Sabir Aliyev ise, yazısında³⁴ herhangi bir adlandırma yapmaz. Ancak yaptığı bir karşılaştırma, *Leyla ve Mecnun*’un ‘roman’ olarak algılandığı izlenimi vermektedir: “*Büyük Şeyh Nizâmî’nin, Türk milletine mensup olmakla beraber eserlerini Farsça yazan bu dâhînin Leyli vü Mecnun’unda realite daha kuvvetli bir biçimde ifade edilmiştir. Fuzulî’nin eserinde ise çok güçlü bir romantizm vardır. Nizâmî’de Leyli³⁵ de Mecnun da sıradandır. Fakat Fuzulî’de ikisi de âdetâ birer melek, hatta birer yarı-tanrıdır. Leyli sevmek için yaratılmıştır. Leyli’yi kıymetlendiren yalnız ve yalnız Mecnun’dur. Diğer kahramanlar yarım adamlar gibidirler.*”³⁶

³³ “*Leyla vü Mecnun*’da daha böyle birçok tasavvufî remizlerin mevcut olduğunu, bunların ise Ibn Arabî, Mevlânâ ve diğer mutasavvıfların eserleri ve şerhleri tanındıkça ortaya çıkacağını ve böylece Fuzulî’nin sanat ve fikir âleminin daha iyi anlaşılacağını düşünüyoruz.” (Age, s.220)

³⁴ “*Leyli vü Mecnun*’da Tanrı ve İnsan sevgisi” (Age, s.245-247)

³⁵ Aliyev, kelimenin ‘Leylâ’ şeklindeki kullanımının yanlışlığı üzerine de, daha yazısının baş taraflarında, önemli bir açıklama getirmektedir: “*Bugün bütün Türkiye’de Leyli’ye Leylâ diyorlar. Özür dileyerek önce bu konuya birkaç kelimeyle değinmek istiyorum. Leylâ demek kat’iyyen doğru değildir. Fuzulî’nin eserinde Leylâ yoktur. Leyli vardır. Gerçi Arapça’da Yehyî-Yahyâ, sagrî-sagrâ, kübrî-kübrâ gibi î ile yazılıp â’yla okunan sözler vardır. Fakat Leyli, ancak Leyli okunabilir. Geceye mahsus, gecelik bir iş, geçeye bağlı hâl, hareket, vaziyet demektir. Leylâ’daki yanlışlığın üçüncü sebebine gelince, Leyli sözünün on bir on - iki kadar kafiyeside var, Fuzulî’nin mesnevisinde: Leyli, seyli, teselli, meyli, kileyli gibi.*” (Age, s.245)

³⁶ Age, s.246.

Aliyev, bu ayrım üzerinde daha başka açıklayıcı bilgiler de verdikten sonra, bu konu üzerinde 35 yıl boyunca çalıştığını, 84 ayrı yazara ait *Leyla ve Mecnun* metnini incelediğini, içlerinde en romantik eserin Fuzuli'ye ait olduğu noktasında bir kanaat sahibi olduğunu ifade etmektedir. Burada her ne kadar 'realizm' ve 'romantizm' kavramları roman tarihini ilgilendiren birer edebî akım adı olarak anılmıyorlarsa da, 'roman'ın tarihî seyri içinde geçerliliği olan bu iki kavramın *Leyla ve Mecnun*'a da uygulanması, onun bir roman olarak veya hiç olmazsa bir roman gibi kabul edildiği anlamına gelmektedir.

Fuzuli Kitabı'ndaki yazılar arasında, *Leyla ve Mecnun* konusuna değinen, konumuz bakımından en kapsamlı yazı, Necmettin Türeinay'a aittir: "Klasik Romana ve Leyla vü Mecnun'a Dair"³⁷.

Yazının birinci bölümü, 'asıl soru' başlığını taşıyor. Türeinay, önce, "*Divan edebiyatı dönemlerinde önemli bir başvuru kaynağı olan*" 'tezkire-i şuarâ'lardan itibaren günümüze kadar bütün edebiyat tarihlerinde ve Fuzuli ile ilgili özel çalışmalarda "*Leyla ile Mecnun'a gösterilen yoğun ilginin ya Fuzuli'nin şiirine, ya da eserin muhtevâsını teşkil ettiği ileri sürülen tasavvufa indirgendiği*" tespitiinde bulun-

³⁷ Age, s.223-244; (I, *Dergâh* dergisi, S.77,s.11-17; II, S.78, s.8-9: III - Otobiyografiden Leylâ ile Mecnûn'a-, S.79, s.7-8; IV -Leylâ ile Mecnûn'u Kim Anlatıyor?-, S.80, s.9-10.)

yor. Bunun üzerine, biraz da romanlardaki vakaların yürüyüşünün ve şahısların şahsiyetlerinin oluşum sürecinin, romanlarda detaylarıyla verilişini aklında tutarak, şu soruları soruyor: “*Esere yansıtılan Leylâ vü Mecnun`un aşkları, nasıl oluyor da beşerî bir düzlemden yarı ilâhî seviyelere yükseliyor? Eseri biz veya başkaları böyle algılayabiliriz. Fakat nasıl gerçekleşiyor? Bunun bir izahı yok mudur? İnsânî bir olgu ya da iki kişi arasında cereyan eden bir aşk hadisesi hangi şartlarda ilâhî niteliklere bürünebilir?*” Bütün bunları da içinde bulunduracak başka bir soru daha soruyor: “*Fuzuli şiirinin ve tasavvufî muhtevânın ötesinde, bu eserin doğrudan bir hikâyeye olarak değeri nedir?*”³⁸

Türinay, doğrudan bir cevap yerine, önce yine bazı tespitlerde bulunuyor: *Leyla ve Mecnun*, en çok ‘istinsah’ edilen ve en çok baskısı yapılan metinlerden biridir. “*Esere gösterilen yoğun ilgiyi, özellikle Fuzuli`nin şiiriyle izaha kalkışmak, bize son derece yanlış geliyor. Çünkü bu alandaki ihtiyaçlara Fuzuli divanı yeterince cevap teşkil etmiş olmalıdır.*” *Leyla ve Mecnun`da şiirin dışında veya şiiri aşan bazı özellikler bulunmalıdır. Türinay`ın bulabildiği bir cevap şudur: “Fuzuli`den önce ve sonra aynı hikâyeye defalarca kaleme alınsa da”, “Leylâ vü Mecnun denilince, hemen daima Fuzuli akla geliyor.”* Öyleyse sadece devralınan olaylar dizisi de, burada çok önemli değildir. “*Kendisinden*

³⁸ Age, s.223-224.

*önceki ve sonrakilere nisbetle, Fuzuli'nin hikâyesinde farklı bir söz işçiliği ve anlatış bulunmalıdır ki, eserleri taşan bu yoğun tesire ancak bu yoldan ulaşılabilir.”*³⁹

Leyla ve Mecnun'da ortaya çıkan 'yeni sanat'ı, 'hikâye anlatıştaki yeni edâ'yı ve 'eserin klasik formu aşan boyutları'nı önemseyen Türeinay, eserin, tasavvufî bir başarıyla bu yaygınlığa ulaştığı şeklindeki yorumu da yanlış buluyor⁴⁰. Çünkü bu alanda sayısız eser vardır. Onlara rağmen ısrarla *Leyla ve Mecnun* okunuyor, çoğaltılıyor. Tasavvufî gerçekleri işleyen daha başka birçok didaktik metin, onun yaygınlığına ulaşamıyor.

Türeinay, bütün bunlardan şu sonucu çıkarmaktadır: *“Elimizin altındaki bu klâsik aşk hikâyesinin gücünü bildiğimiz Fuzuli şiiri ve muhtevâ yerine, sanatkârın hikâyeye verdiği yeni şekilde, anlatış biçiminde, işçilik ve yazışta aramalıyız.”*⁴¹

Türeinay, yazısının bundan sonraki bölümlerinde, *Leyla ve Mecnun*'un, bir 'mesnevî' olarak, 'şiir' formunda

³⁹ Age, s.224-225.

⁴⁰ Türeinay'a göre bir başka önemli yanlış veya aksaklık da Fuat Köprülü'nün yaklaşımının hâlâ devam etmekte olmasıdır: “Edebî eseri kendi zamanına ilişkin bir gramer belgeseli olarak gören ve ait olduğu yüzyılın kültürünü yansıtan zengin bir vesîka olarak kabul eden Fuat Köprülü'den heri hâlâ daha sürüp giden yaklaşımların, bugün için fazla bir anlam ifade etmediğinden de kuşku yoktur.” (Age, s.226)

⁴¹ Age, s.228.

mı, ‘hikâye’ veya ‘roman’ formunda mı değerlendirilmesi gerektiği konusunda, önceki tespitlerinin de yardımıyla ikinci seçeneği öne çıkaran çözümlemelere yer veriliyor.

Yazının bir yerinde, Türinay, kendini, şöyle bir ifadeye baş vurmak zorunda hissediyor: “Çünkü Türk edebiyatının bu en klasik romanı -biz burada genel geçer bir tâbirle hikâye demek zorunda kalıyoruz- Fuzuli’nin şiir ve sanatının yansıtıldığı yeni bir alan olarak görülmüş, eser ayrıca Leylâ ve Mecnun dilinden ‘inşâd ve hünyâd’ edilen gazeller vasıtasıyla öne çıkarılmıştır.”⁴² Burada, metne ‘roman’ demenin zorluğu üzerinde durulurken, roman olup olmadığı konusunda bir tereddüt değil, bir türlü çözümlenemediği için kullanılmakta tereddüt edilen bir adlandırmaya işaret vardır. Aslında Türinay, metni açıkça ‘roman’ olarak adlandırmakta, ama henüz geçerlilik kazanmamış bir durum olduğu için, böyle bir açıklama yapmak zorunda kalmaktadır.

Metnin bir ‘hikâye’ olarak “bizde bıraktığı ilk intibâin müthiş bir ‘bütünlük’ hissi olduğu”nu söyleyen Türinay, bu türlü metin yazarlarının ‘anlatıcı’ ile metin arasındaki mesafeyi iyi koruyamadıklarını, aralara, farklı metinler⁴³ koyma geleneğine uymak zorunda kaldıklarını belirtir. Eğer konuya

⁴² Age, s.229.

⁴³ Age, s.229-230. (Bu metinler, ‘sâkiye sesleniş’, ‘gazel’, ‘der vasf-ı bahar’, ‘der vasf-ı esb veya tîğ’, ‘meclis-i iyy’ gibi çeşitli metinler olabilir.)

‘klâsik’ roman bilgilerimizle bakarsak, bu, bize, sadece mesnevî formunun bir zorunluluğunun yerine getirilişi gibi gelebilir. Nitekim Türinay da olayı daha bu noktada değerlendirmektedir. Ancak ‘modern’ roman bilgilerimiz, olay anlatımının içine farklı metinler serpiştirmenin, ‘roman’ bakımından bir sakınca değil, tam tersi bir nitelik olduğunu öne çıkarmaktadır⁴⁴. Dolayısıyla bunlar, sadece, mesnevi geleneğinin bir zorunluluğu değil, kendine özgü bir anlatım tekniğinin tezahürüdür.

⁴⁴ Bu konuda daha geniş bir açıklamaya, kitabın son bölümünü oluşturan “Modern Roman Bilgilerimiz Işığında Leyla ve Mecnun” adlı metinde yer verilecektir.

Ancak burada, özellikle aralara serpiştirilen gazellerin çok başarılı birer şiir olması nedeniyle, Türinay’ın, adlandırmayı etkilediğini öne sürdüğü bir dikkati vardır: “*Tabii ki ortaya koyduğu eseri itibariyle bizde hem yüksek bir hikâyeci olarak; hem de aynı hikâyenin anlatıcısının ‘bakış açısı’ndan ortaya çıkan şiir duygusu dolayısıyla, büyük bir şâir tesiri bırakan sanatkârlar da az değildir. Binlerce beyit halinde uzayan mesnevîlerde, doğrudan vakaları hikâye eden bölümler çoğunlukta olmakla beraber, şiiriyyete eren bazı pasajlarla da karşılaşabilirsiniz. Bir de bu eserlere yer yer serpiştirilen gazellerin varlığı söz konusudur ki, şiir merkezli bir edebiyat anlayışı ister istemez biraz da geleneğin tesiriyle, mesnevî hikâyelere doğrudan bir şiir muâmelesi uygulamaktan geri durmaz.*” Türinay, böyle bir dikkatle, roman sanatı bakımından herkesçe başarılı bulunmuş bazı romanları da gözden geçirdiğini ve Huzur (A.H.Tanpınar), Boğaziçi Mektupları, Geçmiş Zaman Köşkleri (A.Ş.Hisar) gibi pek çok romanda aynı şiiriyyetle karşılaştığını ifade eder. (Necmettin Türinay, “Klasik Romana ve Leyla vü Mecnun’a Dair” Fuzuli Kitabı, 500. Yılında Fuzuli Sempozyumu Bildirileri, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 24-26 Ekim 1996, s.231)

Leyla ve Mecnun'da gerek doğrudan şiir parçaları gerekse olay anlatımları arasında şiiriyyete doğru kaymalar, dikkatle incelendiğinde “*hikâye kahramanlarının ruh hallerinin bir tezahürü*” olduğu fark edilecektir⁴⁵. Ancak eserin okunması sırasında ve sonrasında okuyucuyu saran duyguların kaynağı, bu metinlerin katkısı da olmakla birlikte, asıl “*son derece özgün bir anlatımla kendini sergileyen bir hikâyenin devreye girmesi*”nden başka bir şey değildir. “*Bu tesir ancak büyük romanların güçlü soluğuyla ortaya çıkan bir şeydir.*”⁴⁶

Türinay, *Leyla ve Mecnun*'un yazılış hikâyesi olan ‘sebeb-i telîf’ bölümünde, bir çeşit ‘hikâyenin hikâyesi’ diyebileceğimiz bir tavra özellikle dikkatimizi çekiyor: “*Neredeyse Leylâ vü Mecnun'daki bu 'girizgâh' bölümleri,*

⁴⁵ Berna Moran, modern romanla post-modern roman arasında bir yerlerde durduğunu söylediği Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ında, sayfalarca süren, hiçbir noktalama işareti kullanılmamış, ama oldukça da akıcı bir ifadeyle kaleme alınmış olan bir metin için şu yorumu yapar: “*Böyle bir anlatımın yalnızca bir yenilik ya da okura bir şaşırtma vermek amacıyla seçildiğini düşünmek yanlış olur kanımca, çünkü dile getirilen yaşantının okura aktarılmasına katkısı var. Demek istediğim, duyguların dile getirildiği yerlerde söylemin bölünmeden, duraksamadan coşkuyla akıp gitmesi, Selim ile Günseli'nin yeni bir dünyayı, bir aşk dünyasını nefes nefese, keşfetme yaşantılarını okura aktarmak bakımından etkin bir yöntem*”dir. (*Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, C.2. s.209.)

⁴⁶ Necmettin Türinay, “Klasik Romana ve Leyla vü Mecnun'a Dair” *Fuzuli Kitabı*, 500. Yılında Fuzuli Sempozyumu Bildirileri, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 24-26 Ekim 1996, s.232.

asıl hikâyeye nisbetle bir 'çerçeve hikâye' seviyesine yükseliyor ki, bu tarz bir anlatım tekniği ile biz ancak çağdaş romanlar sayesinde yüzyüze gelme imkanı buluruz."⁴⁷ Hatta Fuzuli, Türinay'a göre, kendine özgü bir uygulama yaparak bunun daha da ötesine geçer. Çünkü bu bölüm, modern romanlarda bile rastlanmayacak şekilde giderek bir çeşit 'otobiyografi'ye dönüşür. Yani Fuzuli, bir yazaranlatıcı olarak eserine başlama noktasındaki problemlerini, duygularını ve hazırlıklarını ifade etmeye çalışır. Eserin baş taraflarındaki 'münacaat', 'tevhid', 'na't', 'kaside', 'mirâciye' gibi çeşitli metinlerde, sürekli, kendi aczini ve yazacağı eserin zorluğunu dile getirmesi, dolayısıyla, gerçekleştirmek istediği zorlu çalışma için yardım, kolaylık, ihsan gibi maddi ve manevi destekler istemesi, bu tesbiti doğrulamaktadır. Bu metinler, *Leyla* ve *Mecnun*'u, batılı anlamda 'roman'ın geçirdiği tarihî süreç içerisinde, modern zamanların romanları seviyesine çıkarır⁴⁸. "İşte böylece, eski hikâye üzerinde

⁴⁷ Age, s.235.

⁴⁸ Bu konu etrafında gerçekleştirdiğim bir araştırmanın sonuçları, "Modern Roman Bilgilerimiz Işığında *Leyla* ve *Mecnun*" adlı dördüncü bölümde görülebilir.

Türinay da bununla ilgili olarak ayrıca şu bilgileri vermektedir: "Fuzuli açısından adeta bir 'otobiyografi'ye dönüşen bu bölümler, klâsik mesnevîler açısından ciddi bir reform teşkil ettiği kadar, aynı zamanda asıl hikâyeye nisbetle, on dokuz ve yirminci yüzyıl Batı romanı ile ulaşabileceğimiz 'çerçeve hikâye' konumuna yükseltilmiş oluyor. Hikâyeye verilen bu yeni şekil ve modern sayılabilecek bu anlatma biçimi ile Fuzuli, on dokuzuncu yüzyıl romantiklerinin ulaşabildikleri bir işi,

gerçekleştirdiği daha nice tasarrufları ile Fuzuli, Leylâ vü Mecnun'u müthiş bir bütünlüğe inkılâp ettirmeye hazırlanıyor. Âdetâ eski destan ve kıssa anlatma geleneğinde yepyeni bir yol açıyor, hikâye etme sanatını 'tecdîd' ediyor."⁴⁹

Türinay, *Leyla ve Mecnun*'daki asıl hikâye 'anlatıcı'sının, bir yüzünün daima hikâyeye dönük, bir yüzünün de kıssayı kendisine anlattığı 'sâkî'ye dönük oluşunu fazlaca önemsiyor. Ona göre bu 'anlatıcı' düzenlemesi de son derece özgün bir uygulamadır.

Bu yazı, *Leyla ve Mecnun*'u, hemen her bakımdan bir 'roman' olarak görmektedir. Bir çekinceden dolayı metin içersinde daha çok 'hikâye' kavramı kullanılıyorsa da, 'roman' olarak muâmelede bulunduğu konusunda hiçbir kuşku yoktur.

Elimizde, 24-26 Ekim 1996 tarihinde gerçekleştirilen bu sempozyumdan yaklaşık 18 ay önce yayımlanan bir yazı daha vardır: "Modern Anlatı Tekniği Açısından Leyla vü Mecnun Mesnevisine Bir Yaklaşım"⁵⁰. Mustafa Ayyıldız, bu yazısında, "...mesnevilerin ne kadar roman olduğu hususuna

asırlar öncesinden arayıp bulan bir 'hikâye ustası' olarak temâyüz ediyor." (Age, s.237.)

⁴⁹ Age, s.238.

⁵⁰ Mustafa Ayyıldız, "Modern Anlatı Tekniği Açısından Leyla vü Mecnun Mesnevisine Bir Yaklaşım", *Dergâh* dergisi, Mart 1995, S.61, s.22.

eğildiğimizde, bugünkü tasnif ve adlandırmanın, roman gurubunda mesnevilerin de adının anılması icap ettiği”ni, “çünkü bu eserlerin varlık sebeplerinin, mahiyetlerinin ve çoğu şekli unsurlarının -kısmî farklılıklarına rağmen- aynı vâdide birleştikleri”ni vurgular. Ayyıldız, genelde mesnevîlerle ilgili olarak, ‘kurmaca’ oluşları, anlatıcı, zaman, mekân ve şahıs kadroları bakımından bazı kısa tespitler yapar ve bunların, aynı zamanda ‘roman’ türünün de ayırdedici özelliği olduğunu belirtir. Bu bilgiler doğrultusunda Leyla ve Mecnun`u değerlendiren Ayyıldız, onun, daha çok modern romanların özelliklerine benzer niteliklere sahip olduğunu tesbit eder. Bu yazıda, adlandırmadan çok guruplandırma fikri ağırlık kazanmaktadır.

3. ‘DÂSTÂN-I LEYLİ VÜ MECNUN’

Kavramların birçok açılımını gördükten sonra geldiğimiz bu noktada, daha önceki bölümlerde kısa göndermeler hâlinde değindiğimiz bir gerçeklik üzerinde, biraz daha derinleşerek durmak gerekecektir:

Fuzuli, *Leyla ve Mecnun*’u, bizzat kendisi, ‘*Dâstân-ı Leyli vü Mecnun*’ şeklinde adlandırmaktadır. Bu ‘dâstân’ adlandırmasında Fuzuli yalnız da değildir. Divan Edebiyatı dönemimde uzun ve olay anlatımlarına dayalı metinler, genellikle, yazarları tarafından bu şekilde adlandırılmaktadırlar. Söz konusu metinlerin asıl nüshalarına bir göz atıldığında bu adlandırma hemen kendini göstermektedir⁵¹.

Divan Edebiyatı yazarlarının bu ortak tutumlarına rağmen, bu edebiyat alanında araştırma yapanlarsa, daha çok,

⁵¹ “*Matla-ı Dâstân-ı Yusuf Aleyhi’s-Selâm*”, Hamdî, *Yusuf u Züleyhâ*, (Hazırlayan: Necati Onur), s.50; “*Bu sevk dâstânının elifleri...*”, Ali Şîr Nevâî, *Üçüncü Cilt Hamse*, (Hazırlayan: Agah Sırrı Levent), ‘Ferhad ü Şîrin’ bölümü, s.100; “*Dâstân Âgâzı*”, Age, ‘Seb’a-i Seyâr’ bölümü, s.312; “*Âgâz-ı Dâstân-ı Benî Muhabbet*”, Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk* (Hazırlayan: M.Orhan Okay – Hüseyin Ayan); “*Âgâz-ı Dâstân*”, Cem Sultan, *Cemşîd ü Hurşîd* (Hazırlayan: Münevver Okur Meriç); “*Âgâz-ı Dâstân ve Hikâyet-i Hurşîd ü Ferahşâd*”, Şeyhoğlu Mustafa, *Hurşîdnâme (Hurşîd ü Ferahşâd)*, (Hazırlayan: Hüseyin Ayan); “*Âgâz-ı Dâstân*”, Mes’ud bin Ahmed, *Süheyl ü Nev-Bahâr*, (Hazırlayan Cem Dilçin).

‘şekl’e dayalı bir tasnifi esas aldıkları için, aynı zamanda ‘şekl’e dayalı bir adlandırmayı tercih etmişler; dolayısıyla bu türlü eserler için de ‘mesnevî’ kavramını kullanmışlardır. Halbuki ‘mesnevî’, bir ‘nazım şekli’ olarak, aynı zamanda, hangi konuda olursa olsun, belli bir teknikle ve manzum olarak kaleme alınması düşünülen her türlü eserde kullanılabildiğinden, çok daha geniş çerçeveli bir kavramdır. İşin, bu, ‘teknik’ tarafı da sadece bir kafiyeleştirme yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır: Kafiye bakımından beyitlerin birbirlerinden bağımsız olması esasına dayanan söz konusu ‘teknik’, çok uzun metinlerin yazılmasına imkan sağladığı için, manzum olarak ifade edilmek istenen her alanda, kesinlikle tercih edilmektedir. Bu teknikle başta Farsça olmak üzere çeşitli dillerde birçok sözlük bile kaleme alınmıştır⁵² Sözü kısası kitaplık çapta bir ‘eser’ kaleme almak isteyen herkes, eserinin manzum olmasını da istiyorsa, önünde duran en uygun ve tek seçenek ‘mesnevî’ şekli olmaktadır.

⁵² “Ayrıca sadece Farsça’nın veya Farsça’nın da aralarında bulunduğu birkaç dile ait kelimelere aynı dizelerde yer veren yazma ve basma halindeki manzum sözlüklerin sayısının, tesbit edilebildiği kadarıyla 25’in üzerinde olduğunu belirtmek, durumu daha da aydınlatacaktır. Bunlara ilave olarak, Osmanlıların son dönemlerinde Yusuf Hâlis (ölm. 1882)’in Fransızca - Türkçe manzum sözlüğü *Miftâh-ı Lisân*’ı gibi batı dilleri için de bazı manzum sözlüklerin hazırlandığı bilinmelidir.” (Adnan Karaismailoğlu, “Manzum Sözlüklerimizden Tuhfe-i Remzî”, *Millî Kültür*, Temmuz 1990, S.74, s.60).

Halbuki daha yaygın ve genel olan kanaat, ‘mesnevi’nin, bazı klasik hikâyelerin anlatıldığı bir türün adı olduğu yolundadır. O dönemler edebi geleneği çerçevesinde, bazı ufak değişikliklerle birlikte aynı konular etrafında gelişen olayların, değişik yazarlar tarafından yeniden kaleme alınması sonucu ortaya çıkan metinler de bu adla anılmaktadırlar. Bu noktada ‘mesnevî’, biraz ‘şekil’den ‘konu’ya kayan bir anlam taşımaya başlar. Bu, hem genel kullanımda hem de bilim çevrelerinde, rahatlıkla, bu çağrışımı içinde kullanılmaktadır. Ancak yine de bu türlü bir adlandırma çok belirleyici değildir. Bu kelime, her an diğer anlamlarını çağrıştıracak bir yapıyı da bünyesinde taşımaktadır. Sözgelimi, ‘mesnevi’ olarak anılan metinlerin neden böyle adlandırıldıkları düşünülünce, akla gelebilecek veya kaynaklarda rastlanabilecek gerekçe, ‘şekil’ ile ilgili olacaktır. Yani onlar ‘mesnevi’ nazım şekliyle kaleme alındıkları için ‘mesnevi’ sayılacaklardır.

Buna karşılık, yukarda da değindiğimiz gibi, bu türlü metinleri yazan sanatçıların kendileri ise, eserlerini, ‘mesnevî’ şeklinde değil, ‘dâstân’ şeklinde adlandırmaktadırlar. Birçok sanatçı aynı adlandırmayı yaptığına göre, buna, bir türün adı gözüyle bakmak mümkün olabilecektir.

Bu noktada, ‘dâstân’ kelimesi Farsça kaynaklı olduğuna göre, kelimenin bu dilde kazandığı anlamlar da bizim açımızdan önem kazanmaktadır. Özellikle son yüzyıllardaki,

İranlıların batılılaşma sürecinde ortaya çıkan yeni durumlar ve bunların sonuçları, konumuzla doğrudan ilgili gözükmektedir:

Farsça sözlüklerde ‘dâstân’ ve ‘roman’ kelimeleri, müteradif (anlamdaş) kelimeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Sözlükler, ‘dâstân’ kelimesini, daha çok, “*sergüzeşt, hikâye, masal*”⁵³ gibi karşılıklarla gösterdikleri halde, özellikle ‘roman’ kelimesini, genellikle ‘dâstân’ la karşılamaktadırlar:

“*Roman: (Fransızca) Destan, efsâne, nazım veya nesirle-söylenen hayâlî dâstân.*”⁵⁴

“*Roman: Nesirle yazılan, yazarının hayâl ürünü olaylarını içeren ve bölümleri bulunan dâstân.*”⁵⁵

Ayrıca Fars edebiyatı ile ilgili bazı akademik çalışmalarda bizzat ‘roman’ kavramı kullanılmakla birlikte ‘dâstân’ kelimesi de rahatlıkla ‘roman’ anlamına gelecek şekilde, sıklıkla kullanılabilmektedir⁵⁶.

⁵³ Ziya Şükûn, *Farsça-Türkçe Lügat*(*Gencine-i Güfâr –Ferheng-i Ziyâ*), C. 2, ‘dâstân’ maddesi.

⁵⁴ *Ferheng-i Fârisî-yi Amîd*, ‘roman’ maddesi.

⁵⁵ *Ferheng-i Fârisî*, Muhammed Muîn, 6 cilt, ‘roman’ maddesi.

⁵⁶ *Bugünkü İran Edebiyatı Hakkında Bir İnceleme* adlı bir kitapta roman çeşitleri üzerinde durulduktan sonra kavramlar konusunda şu bilgilerle karşılaşırız: “*Yukarıda anlatılan hikaye türleri, Avrupa edebiyatında görülen hikaye çeşitleriydi. İran’da da buna benzer hikayeler yazılmış ve değişik şekilde adlandırılmıştır. Ancak bilindiği gibi, İranlı yazarlar kelimelerin anlam sınırını büyük ölçüde geniş tuttıkları gibi, yakın*

Örnek olarak, bir bilimsel araştırma kitabının adı şöyledir: *Sad Sâl-i Dâstân-ı Nüvîsî der-Îrân*⁵⁷.

Aynı niteliklerde başka bir araştırma kitabının ilk cümlesi de şöyledir: “*Tefâvüt-i beyn-i kıssa-i kûtâh bâ roman (yâ dâstân-ı dırâz) çîst?*”⁵⁸.

Fuzuli'nin kullandığı ‘dâstân’ ile Farsça’da ‘roman’ anlamına gelen ‘dâstân’ın aynı kelimeler olması araştırmamız bakımından son derece önemlidir. ‘Dâstân’, zamanla ‘roman’ gibi yepyeni bir anlamı kazanmanın yanında, aynı zamanda, tarihte kendilerine ad olduğu eserleri de beraberinde, hâlâ taşımaktadır. Onlar, bir bakıma hâlâ dâstândırlar. Dolayısıyla bir bakıma da romandırlar.

anlamli birkaç kelimeyi bir anlamda kullanmışlar, böylece pek çok kelimenin ayırt edilmez bir duruma düşmesine neden olmuşlardır. Bugün, ‘hasb-i hâl’, ‘tercüme-i hâl’ ve ‘sergüzeşt’ terkiplerinin aynı anlamı taşıyıp taşımadıklarını bilmiyoruz. ‘Dâstân’ ve ‘hikâyet’ kelimeleri, batı romanı anlamına aynı anlamda kullanılabilirse de, İran fabllerinin çoğu kitaplarda ‘hikâyet’ adıyla geçmektedir. Bu duruma göre Farsça’da bulunan dâstân, kıssa, sergüzeşt, tercüme, hasb-i hâl, sâniha, vâkıa, hâdise, hadîs, nâdire, mâcerâ, nakil ve bunun gibi Farsça ve Arapça kelimeler hikâyenin çeşitli anlamlarında kullanılmıştır.” (Muhammed İstilâmî, Çeviren: Mehmet Kanar, s.99-100)

⁵⁷ (İrân’da Romancılığın Yüz Yılı), Hasan Âbidîni, 2 cilt, Tahran, 1369 (Hş)/1990(M).

⁵⁸ “Küçük hikâye ile roman (yani uzun dâstân) arasındaki fark nedir?”, Muhammed Ali Sıpanlû, *Nüvisendikân-ı pîşrû-i Îrân*(İrân’ın Öncü Yazarları), İntişârât-ı Nigâh, 1369(Hş)/1990(M).

‘Dâstân’ kelimesinin farklı bir söyleyişi ‘destan’ olduğuna göre, bu birlikteliğin yanına bir de batıda roman kavramının bir zamanlar destanları da içine alacak genişlikte oluşunu koymak gerekir:

*“Halk dilince yazılmış eserleri olduğu kadar Lutince`den tercüme olmayan her türlü eseri, tarihî temele dayanmayan her türlü hayâl ürünü eseri, sözlü edebiyat malzemesine kıyasen edebî malzemeyi ifade etmek bakımından ‘roman’ kelimesinin anlamı genişletildi; orta çağın sonunda bu kelime kahramanlık destanlarını (Chansons de Geste) bile ihtiva eder hale geldi.”*⁵⁹.

Bu bilgiler ışığında ‘dâstân’ kelimesi ile ‘roman’ arasında bir macera ve kader birliği olduğunu söylememiz de

⁵⁹ (Roland Bourmeur ve Réal Quelet, *Roman Dünyası ve İncelenmesi*, s.2.

Romanın destanla olan ilişkisi, belki ‘form’ olarak daha sonra kesilse bile, bazılarına göre, bir şekilde hep süregelmiştir. Sabahattin Eyüboğlu, bu dikkati işlediği bir yazısını şöyle bitiriyor: “Hayatı bir ‘bütün’ halinde, yani bir hayal ve gerçek, ruh ve beden karmaşığı olarak görmek ve göstermek; işte büyük romancıların sırrı bu olsa gerek. Bu bütünü görüş sayesinde ki, büyük romanlarda bir devrin, bir uygarlığın nabzını duyarsınız; Bu görüş sayesinde ki, bütün roman kolayca bir destan niteliği kazanır. Don Kişot ‘Dünya hayatı’nın destanıdır. Son üçyüzyıl içinde yazılan bütün romanlar, adeta bu destanın çevresinde dönuşen yıldızlar gibidir. Don Kişot`la ‘İlahî Komedyâ’ bitiyor, ‘İnsânî Komedyâ’ başlıyordu. Nitekim, dünya romanının destan değerini çok iyi gören Balzac, sayısız eserlerini bu ad altında toplayacaktı. Yazık ki, Cervantes ‘İnsânî Komedyâ’ adını Balzac`tan önce bulup kitabına koyamamıştı.”(“Don Kişot, Romanların Romanı”, *Tan*, 30.05.1935 ve 07.06.1935; *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*, s.26.)

mümkündür: Dâstân veya destan kelimeleri ile ‘roman’, tarihi süreçlerinde yaklaşık aynı anlamları bünyelerinde taşımışlardır.

Bu birliktelik, bize, *Leyla ve Mecnun*’na, sadece, ‘dâstân’ deme imkanını değil, bundan daha önemlisi, asıl, ‘roman’ deme şansını sağlayacaktır. Çünkü bir yandan, ‘dâstân’, asıl vatanında böyle bir anlam kazanırken, bir yandan da, roman, kendi bünyesinde, bir zamanlar, genel kullanımıyla söylüyorum, bugün ‘destan’ dediğimiz eserleri barındırmıştır. Nasıl, batıda romanın tarihçesi gündeme gelince, en azından söz konusu dönem için, destanlar da kesinlikle anılıyorsa, Fars edebiyatında da roman anlamında ‘dâstân’lardan söz edilirken muhakkak *Leyla ve Mecnun*’dan veya bu şekilde adlandırılmış diğer metinlerden bahsedilecektir.

Belirtmek gerekir ki, Fuzuli ‘dâstân’ adlandırmasını bizzat kendisi de yapmış olsa, bu kavram, ‘destan’ şekliyle yaygınlık kazanarak, başka bir edebi türün özel adı haline dönüştüğü için, aynı şekilde adlandırmaya çalışmamızın bir anlamı yoktur. Ayrıca kelimenin çıkış yeri olan Farsça’da, aslî söylenişi içinde ‘roman’ anlamını kazandığından, bizim, Türkçe’de böyle bir anlamda kullanma şansımız da yoktur. Konu, bu noktada, daha çok, Fars dilinin bir iç problemi haline dönüşmüştür.

Burada bizim için asıl öne çıkan sonuç, *Leyla ve Mecnun*’un, bizzat Fuzuli tarafından, zamanla, batılıların

‘roman’ kelimesiyle aynı kaderi paylaşır hale gelmiş bir kelime ile adlandırılmış olmasıdır. Bu, bizim, *Leyla ve Mecnun*’a roman deme şansımızı daha da artırmaktadır. Hatta bu açıklamalar doğrultusunda, sözkonusu adlandırmanın, aslında Fuzuli tarafından da yapılmış olduğunu söylemek, pek de yanlış sayılmaz.

4. SONUÇ: LEYLA VE MECNUN ROMANI

‘Roman’ın ve ‘mesnevî’nin, daha özel planda *Leyla ve Mecnun*’un birbirlerine yaklaşma ihtimalinin, zaman zaman ‘böyle bir şey mümkün değil’ diyenlerin varlığına rağmen, bütün bu, aktarılmaya çalışılan düşüncelerden yola çıkarak, genel çerçevede oldukça yüksek olduğu söylenebilir. Öyle görünüyor ki, öncelikli olarak, bu kendi adlarıyla anılanların, nitelik bakımından ne kadar örtüştükleri ile ilgili çalışmalar daha bir önem kazanmaktadır. Problemin asıl çözümü de, bu türlü çalışmaların sonuçları doğrultusunda, *Leyla ve Mecnun*’a ‘roman’ denilip denilemeyeceğinin bir sonuca ulaştırılmasında yatmaktadır.

Nitekim konuya guruplandırma mantığı ile yaklaşanlar için önemli bir engel gözükmemektedir. Şerif Aktaş’ın, *Leyla ve Mecnun*’la aynı nitelikleri taşıyan bir başka metinle, *Hüsn ü Aşk*’la ilgili, bilimsel yöntemler ve verilerle yaptığı çalışmalar⁶⁰, bunun en dikkate değer örneğidir.

Konuya bu noktadan yaklaşım, çözüme ulaşmak için başvurulabilecek bir kapı olmakla birlikte, doğrudan, eskiden beri ‘roman’ olarak adlandırmakta olduğumuz metinler ile ‘*Leyla ve Mecnun*’ arasında nitelik bakımından da,

⁶⁰ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1991; “Bir Anlayışın Romanı: Hüsn ü Aşk”, *Şeyh Gâlib Kitabı*, s.123-130.

‘adlandırma birliğı’ni sağlayacak birlikteliklerin varolduğı tesbit edilebilmektedir. Araştırmının başka bölümlerinde bu türlü tespitlere işaret edilmiştir⁶¹.

⁶¹ Philip Stevick, roman üzerine yazılmış çeşitli yazıları belli bir sistem içinde bir araya getirerek oluşturduğu, *Roman Teorisi* adıyla Türkçe’ye çevrilen ‘koleksiyon’ kitaba yazdığı ‘giriş’te, romanı, roman sayılmayan diğer metinlerden ayırmada kullanılabilecek nitelikler olarak şunlara yer verir: “*Romancılar, romandan önceki nesir yazarlarında olmayan bir şeye, ‘görme’ ve ‘ışıtme’ gücüne sahiptirler veya hiç olmazsa algılarını ifade edebilecek bir araç geliştirmişlerdir... Romanı diğer mensur eserlerden ayırt etmemize yarayan öteki özellik, romanlarda bulunan, fakat roman öncesi mensur eserlerde bulunmayan bütünlüktür. Romanda bir giriş (beginning), bir gelişme (middle) ve bir sonuç (end) bölümünden oluşan, kendi içinde tutarlı organik bir bütünlük vardır...Roman, yeni bir edebî çeşit olarak, hiç olmazsa yeni bir okuyucu çeşidine hitap etmek üzere ortaya çıkmıştır. Bu yeni okuyucu zümresi, okur ve yazardır, davranış ve ahlâkî değer konusunda çok hassastır...Bu eserlerin en başında kahramanları tanrı olan eserler, daha aşağıda herhangi birimizden daha güçlü, daha akıllı ve yaratıcı olan kahramanların yer aldığı eserler vardır. Daha sonra kabiliyet bakımından bizden farklı olmayan karakterlerin yer aldığı eserler ve daha aşağı kademedede de bizden daha az kabiliyetli karakterlerin, aptallar ve soytarıların yer aldığı eserleri görürüz...Romanın Descartes ve Locke’un şekillendirdiğı bir fikir atmosferinin mahsülü olduğunu söylemek âdet olmuştur...Romanın konusunu tayin etmenin imkansız olduğu düşüncesini benimseyenler olduğu gibi, edebî bir tür olarak romanın belli bir konusu olduğunu savunanlar da vardır...Roman, kültürle ilişkisi üzerinde ısrarla duran bir edebî çeşittir.” Stevick, bu belirlemelerinden sonra şu hükme ulaşır: “Bu ölçüde kültürel ve duygusal unsurları bir sentez içine almaya çalışmanın güçlüğü bir yana, romanı öteki edebî türlerden ayırt etmek için kullanılan bütün metodları elle tutulur bir teori içinde birleştirmek mümkün değildir.” (s.1-8)*

Ancak konunun gerçekten aydınlanabilmesi için, bu noktalardan bazıları üzerinde daha derli toplu ve bütün detayları ile yeniden durmak ve elde edilen veriler ışığında yeniden düşünmek gerekmektedir:

Batılı anlamda romanların, yüzyıllar boyu süren uygulamalarla, yazarlar tarafından, bazı geleneksel metinlerden yola çıkılarak oluşturulmuş⁶² daha karmaşık, daha bütün, daha reel ve daha özgün metinler oldukları bilinmektedir. ‘Roman’, tarih olarak ancak geçen yüzyılın sonuna doğru böyle bir anlam kazanabilmiştir. Bu bakımdan ‘roman’ın gerçekten uzun sürmüş, zorlu bir macerası vardır⁶³. Batı

⁶² Burada Rabelais'nin, romana geçiş dönemi eserleri olarak kabul edilen Gargantua'yı ve Pantagruel'i nasıl yazdığını hatırlamakta yarar vardır: *“Eski halk hikâyelerinden aldığı bir temaya kendi yaşadığı sürece gördüklerini ekleyerek herkes tarafından beğenilecek eserler yazmıştır.”* (Mustafa Nihat Özön, *Türkçe’de Roman*, s.20)

⁶³ *“Ortaçağların kibar ve incelmış sınıflı demek olan şövalye çevresi, eski yazılmış ya da yeni düzenlenmiş destanları, gezgin saz şâirleri ağzından dinleyerek hikâyeye dinlemek ihtiyaçlarını giderirlerken, daha geniş olan halk ve burjuva tabakası arasında da birtakım manzum masallar, fabliyolar bunların hikâyeye dinlemek ihtiyacına cevap veriyordu. Asıl kaynakları birçok tartışmalara yol açan bu cins yazılı haldeki hikâyelerin çoğunun yazarı belli değildir. Bunlar o zamanların saz şâirlerinin ve şatolarla halk arasında eğlendirici insanlar olarak dolaşan jongtörlerin kişisel eklemeler yapmaları ile değişmiş ve türlü kılık almış şeylerdir. Bizdeki meddah, ortaoyuncu ve hokkabazları andıran bu insanlar da bu eğlendirici hikâyelere kendi sinik görüşlerini pekâlâ ekliyorlardı...Böylece gece sohbetlerinde söylenen masallardan alınarak edebi şekle giren hikâyenin başında Giovanni Boccaccio'nun (1313-1375)*

dünyasında gerçekleşen romanın tarihinde, destanların, halk hikâyelerinin, ‘çoban’ hikâyelerinin ve *Binbir Gece*’ye benzer hikâyelerin rolü de küçümsenemez⁶⁴.

Décaméron (On Gece) adlı eserini buluyoruz... Kendisinden önce de var olan hikâyeye yazılmış edebî bir kılık veren Boccaccio, hemen bütün ülkelerde etkisini göstermiştir... Boccaccio etkisi bu yüzyılda (on altıncı yüzyıl) özellikle Fransa’da Marguaritte de Navarre(1492-1549) ile gözüktür. Hümanistleri ve Petrarca’yı okumuş olan bu kadın, prenseslerin en bilgilisiydi. Asil beş kadın ile beş erkeğin bir kaplıcada buluşarak birbirlerine hikâye anlatmalarından meydana gelen *Heptaméron* (1558) tamam değildir”. (Yazının bundan sonraki bölümlerinde Rablais’nin *Gargantua* ve *Pantagruel* adlı eserleri, ‘çoban romanı’ denen, aynı konuyu işleyen ve Avrupa’nın birçok ülkesine yayılan metinler ve daha başka, yine konuları hep birbirine benzeyen , ‘*Binbir Gece*’ tekniğiyle kaleme alınmış çok uzun metinler üzerinde durularak, bunların, roman türünün gelişimindeki yerlerine işaret edilir. Daha sonra şövalye romanları ve özellikle Cervantes’in *Don Quichotte*’u üzerinde durulur.) “Ortaçağın sonlarında ortaya çıkan nesir roman, Renaissance’ın sürdüğü zamanlarda ilerliyor ve en ileri planı sergüzeşt tutuyor. Gitgide yalnız olayı şâirâne bir şekilde anlatmak yerine olayın doğurduğu duygular ya da bunlara nelerin yol açtığı hesaba katılmaya başlanıyor.” (Mustafa Nihat Özön, *Türkçe’de Roman*, s.17-22)

⁶⁴ Don Quichotte’un ve diğerlerinin rolü yanında, Şark’ta ve Garp’ta, aynı çağlarda aynı anlayışta eserlerin varlığına da işaret eden Yahya Kemal, bu birlikteliği şöyle anlatıyor: “Bu nevi edebiyat pek büyük muhalledât idi. İspanyol dâhisi Cervantes’in üç asırdan beri ellerde gezen meşhur muhallidesi *Don Quichotte* etiyle, kemiğiyle muazzam bir tefrika hikayesinden başka nedir? Robinson, çocukluğumuzun o güzel rüyası, Robinson da öyle.. Hele Şark’ın daha doğrusu Şark ve Garb, ın edebî hikâyesi *Bin Gece* ve *Binbir Gece* tam manasıyla bu meraklı hikâyelerin zengin bir tefrikasıdır. Bütün bu eserler ve bunlara mümâsil daha niceleri beşeriyetin âbidâtından sayılır. Esas düşünülürse bu hikâyeler

Konuya bu açıdan bakmak istediğimizde, Türk edebiyatı tarihinde de bu türlü, geleneksel metinlerden yola çıkılarak, bazı yazarlarca özgün eserlerin üretilmesi şeklinde anlaşılabilecek bir takım uygulamaların var olup olmadığını araştırmak, oldukça önem kazanmaktadır.

Bu konu ile ilgili olarak, genel planda yapılmış değerlendirmeleri, birçok çalışmada, değişik görüntüleriyle bulmamız mümkündür. Hilmi Yavuz bu noktada şunları düşünüyor: *“Batıda romanstan, bizde ise âşık hikâyelerinden ilk romancıların bir kompozisyon modeli olarak yararlandıklarını biliyoruz... Batıda romans bu yapısı ile romanın kompozisyonunu nasıl belirlediyse, bizde de âşık hikâyeleri ilk romanlarımız üzerinde o kertede belirleyici olmuştur.”*⁶⁵

Ayrıntılara indiğimizde ise bunun uygulamasının, gerçekten hangi boyutlarda olduğunu görebiliyoruz:

Tanzimat döneminde özellikle Ahmet Mithat'ın ortaya koyduğu metinlerin buna yakın bir anlayışla oluşturulduğu, giderek daha sonraki dönemlerde, başka yazarlarca da daha reel ve özgün eserlerin yazıldığı herkesçe kabul edilmektedir. Bunlar ayrıca, Türk edebiyatının ilk ‘roman’

bugünkü cinâî hikâyelerin ilk nümûneleridir. Yalnız bir farkla ki, bunlar eski beşeriyet hemûz sanatkâr şîmesini muhafaza ederken yazıldılar.” (“Halk İçin Hikâye”, *Mektuplar, Makaleler*, s.190-191)

⁶⁵ Hilmi Yavuz, “Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış Üzerine”, *Yazın, Dil ve Sanat*, s.99-103.

örnekleri oldukları konusunda ittifak edilmiş çalışmalardır. Özellikle meddah hikâyeleri Ahmet Mithat'ın eserleri için önemli bir kaynak teşkil etmiştir.

Daha önceki bölümlerde detaylı olarak ele alınan 'Ahmet Mithat' olayında, ortaya konan eserlerin değeri ve çıkış noktaları konularında yaklaşık olarak bütün edebiyat tarihçileri birleşmektedirler. Oluşmasında kendisinin de büyük katkıları bulunan Servet-i Fünun edebi hareketine gelinceye kadar yazılan eserleri gerçek roman niteliğinde görmeyen Halit Ziya bile, bir tek, Ahmet Mithat'ı bu hükmünün dışında tutar. Ona göre Ahmet Mithat, gerçekten 'milli' eserler yazan bir 'müellif' sayılmaktadır⁶⁶. Halit Ziya açıkça söylemiyor ama ifadelerinden anlaşıldığı kadarıyla, onun eserlerini, daha çok bu, geleneksel metinleri dikkate almasından dolayı 'milli' eserler olarak değerlendiriyor ve buna bağlı olarak da, onları, dikkate değer birer 'roman' kabul ediyor.

Ahmet Mithat'ın eserleri, gerçekten, doğrudan bazı geleneksel metinlerin veya sözlü gelenek aracılığıyla kendi

⁶⁶ “Maksadımız mülkümüzde hikâyenüvisânlıkla iştihâr edenlerle hikâye mütercimlerini tahtie etmek veya hizmetlerini küçük görmek değildir, bilakis vatanımızda 'Muhayyelât-ı Aziz Efendi' tarzında hikâyelerden başka bir şey tanılmadığı bir sırada birinci defa olarak milli ve telifen hikâye yazan saadettü Ahmet Mithat Efendi Hazretleriyle müşarün ileyhe peyrev olanlara hissemize isabet eden şükranı arz etmek isteriz.” (Halit Ziya, *Hikâye*, s.26) “Bizde hikâye yazan bir kişi var o da âtîfettü Ahmet Mithat Efendi Hazretleridir.” (Age, s. 142)

zamanına kadar yaşamış çeşitli anlatıların, bir yazar tarafından yapılmış, ‘roman’ formundaki yeni yorumları sayılmayabilir. Bunlar daha çok o türlü metinlerden alınan, dil ve üslup gibi unsurlarla zenginleştirilmiş eserlerdir⁶⁷. *Kıssadan Hisse*’de ve *Letâif-i Rivâyât* adlı metinlerin bazılarında karşılaştığımız, doğrudan eski metinlerden yola çıkılarak oluşturulmuş metinleri de vardır. Ancak bunlar zaten ‘roman’ değil ‘hikâye’ olarak adlandırılmaktadırlar.

Bu demektir ki söz konusu işlemlerden birisi Tanzimat döneminde gerçekleşmiştir. Bazı tartışmalar da olmakla birlikte, genel kanaat, böyle bir ‘geçiş’ olmadıysa

⁶⁷ “Hikâye söylemek ve dinlemek eski hayatımızın köklü bir geleneğiydi. Eski mahalle kahvelerinde, uzun kış gecelerinin eğlenceli geçmesi için yapılan toplantılarda, helva sohbetlerinde hikâyeye ayrılmış saatler vardı. Kadınların kendi aralarındaki toplantılarında da hikâyenin geniş bir yer tuttuğunu biliyoruz. İşte bu gelenekten doğan bir hikâye dinlemek sevgisi bugün bile vardır. Ahmet Mithat, hikâye anlatma sistemi olarak bizim eski meddahlar yöntemini kabul etmiştir. Meddahın konuşması, gündelik hayatın üslûbudur. Ahmet Mithat’ta da anadan doğma bir meddah yeteneği vardı. Onların tarzını inceltmiş ve kendine özgü denecek bir biçim vermiştir.” (M.Nihat Özön, *Türkçe’de Roman*, s.226) “Ahmet Mithat’ın olanca sırrı buradadır: Okuduğu batı eserlerinden teknik öğrenmiş, onlardan plan alarak -kendisinin ‘şevk-i tanzîr’ dediği duygu- kendisi o planı doldurmuş ve çok yerli olan bir edâ, meddah edâsıyla onu aktarmıştır.” (Age, s.230)

Ahmet Mithat’ın *Letâif-i Rivâyât*’ı için Kemal Tahir de aynı noktaya işaret etmektedir: “Adından da belli ki Ahmet Mithat efendi eski meddah hikâyelerini devam ettirmeyi düşünmüştür.” (Notlar / Sanat-Edebiyat 4, s.131.)

bile böyle bir ‘duruş’un var olduğu yönündedir. Ahmet Mithat’ın romanları ile geleneksel edebiyatımızın meddah hikâyeleri, halk hikâyeleri ve orta oyunları yan yana getirildiğinde bu uyumlu ‘duruş’ hemen fark edilmektedir.

Boccacio’nun, gece sohbetlerinde anlatılan masal-
lardan yola çıkarak oluşturduğu *Décaméron*’u ile Emin Nihat’ın, *Müsâmeretnâme*’sinde *Binbir Gece*’lerden de yararlanarak yeni ‘bir eser ortaya koyması arasındaki uygulama benzerliği ve romanın dönüm noktasındaki eser sayılan *Don Quichotte* ile Ahmet Mithat’ın bazı romanları arasında var olan dikkate değer benzerlikler⁶⁸, çok uzun sürmeyen Tanzimat yılları boyunca ‘roman’ın, bir yandan, Avrupa ‘roman’ından yola çıkılarak oluşturulduğunu göster-
mekte, bir başka açıdan da geleneksel Türkçe metinlerin, Avrupa’dakine benzer bir şekilde, yeni görüşlerin etkisiyle az çok değişerek gelecek zamanlara doğru bir açılımı olduğunu düşündürmektedir. *Müsâmeretnâme*’nin ve Ahmet Mithat’ın

⁶⁸ *Çengi* romanı, Aziz Efendi’nin *Muhayyelât*’ının bir parodisi olmakla birlikte, *Don Quichotte*’u örnek alan bir eserdir. Ahmet Mithat, ilk bölümünün adını da bu yüzden *İstanbul’da Don Kişot* koyar. Romanın baş kahramanı Dâniş Çelebi, Don Quichotte’un şövalye romanları okuyarak yetişmesine benzer bir şekilde, *Hamzanâme*, *Binbir Gece*, *Muhayyelât*, *Bin Ali Sina* gibi eski hikâyeleri okuyarak yetişir. Ahmet Mithat, bu romanında şövalye romanları ile *Hamzanâme*’ler arasında bir takım ilgiler de kurar.(M.Nihat Özön, *Türkçe’de Roman*, s.300-301) İlk romanı *Hasan Mellah* da, kendisinin de açıkça söylediği gibi, *Monte Kristo*’dan esinlenerek yazılmıştır.

eserlerinin, batılı örneklere bakılarak veya özenilerek yazıldıkları doğrudur. Ancak bunun yanında, aynı eserlerin geleneksel metinlerle olan kan bağı da genellikle kabul edilmektedir.

Namık Kemal'in de, ilk romanı olan *İntibah*'ı, eser için yazılmış olmasına rağmen, romanla birlikte değil de daha sonra yayınlanabilen önsözüne itibar ettiğimiz takdirde, geleneksel metinleri göz önünde bulundurarak kaleme aldığı söylenebilir⁶⁹. Ayrıca, Güzin Dino'nun ve daha başkalarının tespit ettiklerine göre, *İntibah*'ta *Hançerli Hanımın Hikâye-i Garibesi* adlı bir halk hikayesinden çok önemli yansımaların varlığı, bu görüşü kuvvetlendirmektedir.

Yusuf Neyir'in *Gülzâr-ı Hayâl*'i de yine aynı yıllarda yayımlanan ve bu çerçevede değerlendirilen, hatta Mustafa Nihat'ın, diğer örneklere göre daha çok eski metinlere bağlı olarak değerlendirdiği⁷⁰, bir başka önemli eserdir.

Bu eserler yaklaşık olarak aynı yıllarda yazılmışlardır. Kiminin yüzü daha çok geleneksel metinlere, kiminin yüzü de Avrupaî metinlere dönüktür. Ayrıca Avrupaî bir edebiyatın filizlenmeye başladığı yıllarda, piyasada görülen

⁶⁹ *İntibah*'ın nelere dayandığını, Güzin Dino'nun kitabı ve onu Fransız okuyucularına tanıtan Etienne'in yorumları etrafında tartışan Cemil Meriç de aynı noktalara dikkat etmektedir. (*Kırk Ambar 1. Cild / Rûmuz-ül Edeb*, s.318-321.)

⁷⁰ Mustafa Nihat Özön, "Türk Romanı Üzerine", *Türk Dili-Roman Özel Sayısı*, s.580.

çeviri kitapların yanı başında geleneksel metinler de hâlâ gündemdedir: ‘*Yedi Âlimler*’, ‘*Kırk Vezir Hikâyesi*’, ‘*Elfûl-Leyl ve `n-Nehâr*’, ‘*Hançerli Hanım*’ o günlerde basılan ve okunan eserler arasındadır⁷¹.

Diğer taraftan, *Leyla ve Mecnun* konusunda en detaylı bilgi ve açıklamaları veren Agâh Sırrı ve Necmettin Türinay başta olmak üzere, birçok dikkate değer kaynakta, bu metnin, daha önce bir şekilde yazıya geçirilmiş olan veya halk arasında anlatılmakta olan bazı kıssaların⁷² okunması, araştırılması, tetkik edilmesi, ayıklanması ve bunlara benzer çok ciddi hazırlıklardan sonra usta bir sanatçı tarafından ‘eser’ hâline dönüştürüldüğü yolunda açık bilgiler vardır.

⁷¹ *Age*, s.578.

Güzin Dino’nun, *Türk Romanının Doğuşu*’nda geniş bir araştırma sonucu olarak, Namık Kemal’in *İntibah*’ının da önemli bir esin kaynağı olduğunu söylediği *Hançerli Hanımın Hikâye-i Garîbesi*, burada adı geçen metin olmalıdır.

⁷² Bazı metinlerin halk arasında yaygınlaşma şeklini ve yaygınlık derecesini fark edebilmek için Köprülü’nün daha önce alıntılarladığımız bir ifadesini hatırlatmakta yarar vardır: “*Meddahlar, kıssahanlar, şehnâmeciler, umumi yerlerde İslam tarihinin ve İran destanının kahramanlarına ait hikâyeler ve şiirler okuyorlar, klasik musiki kâidelerine göre bestelenen gazel ve murabbâlar, eğlence meclislerinde, düğünlerde, toplantılarda terennüm olunuyor, şehir ve kasaba halkının dillerinde dolaşıyordu. Veys ü Râmin, Varka ve Gülşah ve bilhassa Leyla ve Mecnun, Ferhad ve Şirin gibi İran romanları, şehirlerde halk arasında pek yayılmıştı.*” Görüldüğü gibi *Leyla ve Mecnun* da, bu, çok yaygın metinler arasında sayılmaktadır.(Fuat Köprülü, *Türk Sazşâirları* -1, s.9-49; *Edebiyat Araştırmaları*, s.187).

Bu noktada söz konusu bilgileri kısa hatlarıyla bir kez daha hatırlamakta yarar vardır:

Agah Sırrı, Divan Edebiyatı'ndaki olay anlatımıyla ilgili bir gelenekten⁷³ dolayı, *Leyla ve Mecnun*'u, aynı ad altında yazılmış bütün metinleri dikkate alan bir çalışma içinde değerlendirme ihtiyacı duyar. Daha önce geniş bir şekilde yer verdiğimiz bu çalışmadaki bazı ifadeler⁷⁴, *Leyla*

⁷³ “Birçok şâirin aynı konuyu ele alması, eski edebiyatta tabii görünen bir hâldir. Şâir için konu bir araçtır. Asıl önemli olan sanat kaygısıdır. O yeni hayâl âlemi yaratmakta göstereceği başarı ile rakiplerini geçmek ister. Konuyu ele alış, işleyiş ve deyiş tarzı, şaire -başarı kazan-dırabilirse- üstünlüğü sağlar. Şüphe yok ki burada en büyük rol dehânındır.” (*Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında Leylâ ve Mecnun Hikâyesi*, s.380.) Agah Sırrı'nın verdiği bu bilgilere göre, Divan şiirinde ‘nazîre’ olarak adlandırdığımız belli kurallara bağlanan gelenek, olay anlatımlarıyla ilgili eserleri de önemli ölçüde etkilemiştir.

Aynı geleneğin, divan edebiyatındaki kadar sıkı kurallara bağlı olmamakla birlikte batı edebiyatında da var olduğunu görüyoruz. Bu bakımdan şövalye romanlarının, çobanları konu alan romanların ve Boccacio'nun *Décaméron*'una benzer metinlerin değişik zamanlarda ve değişik ülkelerde birçok yazar tarafından tekrar tekrar kaleme alınması ile *Leyla ve Mecnun*'un değişik zamanlarda değişik yazarlar tarafından yeniden işlenmesi arasında hiçbir fark yoktur.

⁷⁴ Agah Sırrı, bu geniş çalışmasının ‘Sonuç’ bölümündeki ilk paragrafı “Söylentilerden Manzum Hikâyeye” başlığını taşımaktadır. “Nizami'de Hikâyenin Kuruluşu” başlıklı ikinci paragrafta ise şu bilgiler vardır: “Arabistan çöllerinde geçen bu basit aşk hikâyesinin, klâsik İslâm edebiyatı çerçevesi içinde manzum büyük bir roman olabilmesi için her şey tamamdır. Gence'li Nizâmî, Şah'ın emri ve oğlunun teşvikiyle bu dert kıssasını kaleme almağa niyet edince, Kitâbü'l-Agânî'yi dikkatle okumuş, Arap kaynaklarındaki bütün söylentileri toplamış, Kays ile

ve *Mecnun*'un, geleneksel metinlerden yola çıkılarak nasıl romanlaştırıldığını açıkça ortaya koymaktadır. Orada Agah Sırrı, “*klâsik İslâm edebiyatı çerçevesi içinde manzum büyük bir roman olabilmesi için her şey tamamdır,*” demek suretiyle, olayı, konumuza uygun şekilde yorumlamaktadır.

Metinde geçen olayların aslı, milâdî yedinci yüzyılda Necd'de geçtiği rivayet edilen gerçek bir olaya dayanmaktadır⁷⁵. Bir rivayete göre Kays'ın babası Mülevvah, Leyla'nın babası Sa'd'dır. Bazı kaynaklarda soy kütükleri de bütün detayları ile zikredilmektedir. Hikâyenin, çekirdek olayı değişmemek kaydıyla birçok değişik rivayetine rastlanmaktadır. Nizami, *Kitâbu'l-Agânî*'den ve daha başka Arap kaynaklarından yararlanarak, olayı ilk kez ‘plânlı bir hikâye’ şekline getirmiştir⁷⁶. Daha sonra birçok yazar aynı ad altında

Leyla ağzından söylenen acıklı şiirleri gözden geçirmiş, konuyu çerçevelendirmek için gerekli gördüğü motifleri de ekleyerek eserinin plânını hazırlamıştır.” (Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında Leylâ ve Mecnun Hikâyesi, s.370)

⁷⁵ Haluk İpekten, bu konuda şu bilgileri vermektedir: “*Hikâyenin menşei Araplara aittir. I. Hicrî yüzyılda Âmirî kabilesinden Kays isimli bir şâirin amcasının kızı Leylâ için söylediği aşk şiirleri ile başlamıştır. Bu şiirler etrafa yayılarak dilden dile dolaşmağa başlamış ve kısa zamanda bir çok rivayetlerle beslenerek genişletilmiş bir hikâye haline gelmiştir. Pek çok Arap şâiri Kays'ın şiirlerini toplayarak, bunlara eklemeler yapmışlar ve Arap edebiyatında Divan-ı Mecnun u Leylî adında pek çok eser meydana getirmişlerdir.” (Fuzulî -Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları, s.30.)*

⁷⁶ Agah Sırrı, *Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında Leylâ ve Mecnun Hikâyesi*, s.11.

çeşitli çalışmalar yapmışlardır. Agah Sırrı, Fuzuli'ninki de dahil olmak üzere, sanatçılar tarafından kaleme alınmış bütün *Leyla ve Mecnun* metinlerini tek tek ele alır ve birbirleriyle benzerlikleri ve farkları üzerinde durur. Ancak bu adla anılan metinler içinde Agah Sırrı'ya göre 'ustaca işleyiş ve deyiş' bakımından en olgunu Fuzuli'nin eseridir⁷⁷.

Necmettin Türinay da Fuzuli'nin, söz konusu 'kıs-sa'ya kendi sanatkârlık gücünü katarak yepyeni bir eser meydana getirdiğini, özellikle vurgulamaktadır: "*Netice olarak demek istiyoruz ki, zaten eserin dışında önceden var olan kuru 'hikâye vakası' ve tasavvufî muhtevâ değildir eseri orijinal ve tesirli kılan. Fakat Fuzuli'nin anlatışından doğan özel bir muhtevâ daha vardır ki, bu onun sanatının ürettiği, hikâyeye verdiği yeni şekilden fışkıran, eseri baştan sona bütünüyle ihâta eden ve bizi de derin bir ıstıraba sevkeden bu yeni ve özgün muhtevâyı, sadece ve sadece 'şâir Fuzuli'nin dışında ikinci bir Fuzuli ile 'hikâyeci Fuzuli'nin sanatı ile izah etmemiz mümkündür.'*"⁷⁸ Başka bir ifadesinde de "zihni bir ameliyeden ziyâde, bütünüyle kalpten beslenen ve bir galeyânı andıran bu şiirin, Azerî-Türkmen kırması bir şîve içinde *Leyla vü Mecnun* kıssası ile izdivacı" sonucunda 'müthiş bir eser'in doğduğunu ifade eder⁷⁹.

⁷⁷ "Fuzuli aynı konuyu, hemen yeni hiçbir motif katmadığı hâlde o kadar ustaca işlemiş ve deyiş bakımından eserine öyle bir özellik vermiştir ki, hikâye, Türk edebiyatında onun damgasını taşır." (Age, s.380.)

⁷⁸ "Klâsik Romana ve Leylâ vü Mecnun'a Dair", *Fuzuli Kitabı*, s.228.

⁷⁹ Age, s.234.

Daha önce detaylı olarak yer verdiğimiz çalışmasında, Türinay, *Leyla ve Mecnun*'da, ancak modern romanlarda rastladığımız türden anlatım tekniklerinin kullanıldığına ilişkin, gerek 'hikâyenin hikâyesi', gerekse ara metin sayılabilecek şiirler gibi uygulamalara dikkatimizi çekmekte ve böylece Fuzuli'nin, 'hikâye anlatımında büyük bir teceddütü gerçekleştirdiği'⁸⁰ sonucuna varmaktadır.

Ayrıca aynı tür bilgileri, bizzat metinlerin kendilerinde de bulabiliyoruz. Fuzuli, 'her meselede ehliyetli' dostlarının hazır bulunduğu bir 'meclis'te, kendisine *Leyla ve Mecnun* konusunda bir eser yazması teklifinin yapılmasını şöyle anlatır:

*“Lutf ile dediler ey sohen-i senc
Fâş eyle cihâna bir nihân-ı genc
Leyli Mecnun Acem'de çoktur
Etrâkte ol fesâne yoktur
Takrire getir bu dâstânı
Kıl tâze bu eski bûstânı”*

Fuzuli, bunun, bir 'imtihan' olduğunu fark eder ve kendini ortaya koyması gerektiğini düşünür. Yazmasını istedikleri konunun 'gam', 'musibet', 'figân', 'nâle', 'âh' gibi kavramlar etrafında örüldüğünü, eğer kolay bir iş olsaydı birçoklarının buna girişecek olduğunu, ayrıca bu konuda,

⁸⁰ Age, s.244.

Nizâmî'nin de söylenebilecekleri söylediğini, onun ustalığının üstüne çıkmanın mümkün olmadığını ifade eder. Ancak bir kere bu fikir aklına düşmüştür. Böyle bir çalışmada kendisine kimlerin yardımcı olabileceğini araştırmaya başlar:

“Düştü seferim diyâr-ı derde

Kimdir bana yâr bu seferde

Her kimde ki vardır istidâat

Derd ü gam u mihnet ü kanâat

Oldur bu müsâferette yârim

Zevk ehline yoktur i`tibârım”

Bundan sonra, eserde, metnin oluşmasında maddî ve manevî katkıları olacaklarla ilgili kaside türünde metinler yer almaktadır. Fuzuli, en önemli yardımcısı olarak da ‘kalem’i göstermektedir. Bu ifadeler, eserin oluşturulması sırasındaki olayları biraz da şiirsel bir dille ve sembollerle anlatmaktadır. Burada, bir yazar olarak önemli araştırmalar, bilgilendirmeler ve örnek metinlerle bilgi alış verişleri içinde olduğu açığa çıkmaktadır. Bunlar, bazı romanların başına konan önsözlerle önemli benzerlikler göstermektedir.

Görüldüğü gibi Fuzuli'nin *Leyla ve Mecnun*'u, kendi alanında ilk kez oluşturulan bir metin de değildir. Bunu, bir halk hikâyesi metninden ve değişik rivayetlerinden bir sanatkâr metni hâline getiren Nizâmî'dir. Fuzuli, bu tecrübenin üzerine kurularak, yeni bir eser oluşturmaktadır. Yani

Fuzuli'nin eserine bir deneme gözüyle değil, her bakımdan orijinalliği kabul edilmiş bir eserle boy ölçüşmeye çalışan, onun birikimine yaslandığını da itiraf eden, söz konusu dönemin bütün ustalığının yansıdığı, hatırı sayılır bir eserdir.

Yapılan araştırmalar, bu eserin, gerçekten orijinal olduğunu da ortaya koymaktadır:

“Fuzuli, konuyu kendi dehâsının kudretiyle yeniden işlemiş ve onu yeni bir değer kazandırmıştır.”⁸¹

Leyla ve Mecnun'da zamanın en özgün anlatım teknikleri kullanılmış, yazarın sanatkârlığı, en yüksek düzeyde esere yansımıştır. Hatta eserin bazı niteliklerinin, 'roman' kavramı açısından anlaşılabilmesi için, post modern romanların yazılmasını beklemek gerekmiştir. Bu görüşü savunanlardan Necmettin Türinay, bunun anlaşılması için post modern romanın gündeme gelmesinin gerektiğini söylemekle birlikte, klâsik Türk edebiyatı sayılan bir dönemin eseri olduğundan, araştırmaları sonucu *Leyla ve Mecnun*'a, 'Türk edebiyatının bu en klasik romanı' nitelemesini ve dolayısıyla 'roman' adlandırmasını uygun görür⁸². Ancak bu kullanım genelleşmediği için 'hikâye' demek zorunda kaldığını da özellikle ifade eder⁸³.

⁸¹ Haluk İpekten, *Fuzuli -Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları-*, s.31.

⁸² Necmettin Türinay, “Klasik Romana ve Leyla vü Mecnun'a Dair” *Fuzuli Kitabı*, s.235.

⁸³ Türinay, yazısının bir yerinde “*Türk edebiyatının bu en klasik romanı*”

Öyleyse *Leyla ve Mecnun* un yazılışı da söz konusu işlemlerden bir diğeri olmalıdır.

İlk planda, ‘halk arasında dolaşan çeşitli anlatılar’dan yola çıkılarak, yazarlarca kaleme alınmış daha bütün ve daha düzenli bir eser demek olan batı romanı, zaman içinde, ‘bağımsız’ ve ‘gerçek’ olmaya da yönelir. Ancak her oluşum öncesi ve sonrası ile düşünölmek zorundadır. Batı romanını dönemlendirmek durumunda olanlar, onun oluşum süreci de içinde olmak üzere, romantizmden post-modernizme kadar uzanan bir gelişme veya değışme çizgisini takip ederler. Bu çizgide, başka adlarla anılmış metinleri de özellikle gündeme getirirler. Çünkü romanın oluşumunda hepsinin, kendine mahsus bir katkısı olmuştur. Bu süreçte, hep, kendi içinde tutarlılığı olan bir mantık geçerli olmuş, dolayısıyla onun çeşitli görüntülerini edebiyat bilimi adına bir çerçeveye yerleştirmek için, ne anlamada ne de adlandırmada herhangi bir problem yaşanmamıştır.

Bizde de, şimdiye kadar ‘roman’ olarak adlandırmakta zorlanmadığımız, birçoklarına göre, batı romanına özenerek ve bakarak oluşturduğumuz Tanzimat sonrası metinlerin, belki de farkında olmadan, bir alışkanlık sonucu, yine ‘halk arasında dolaşan çeşitli anlatılar’la kurulmuş bağlantıları,

ifadesini kullandıktan sonra “biz, der. burada genel geçer bir tâbirle hikâye demek zorunda kalıyoruz.” (Age. s.229)

kendilerini, açıkça belli etmektedirler. Belki de metinler oluşturulurken böyle bir niyet yoktur. Ancak edebiyat bir kültür ve birikim işidir. Edebiyatın en önemli maizemesi sayılan dil, çağlar boyu süren bir oluşumu sırtında taşır. Değişmesi için de yaklaşık aynı uzunlukta bir süreç gerekir. Tanzimat döneminde yepyeni türler ve eserler yapılmak istenmiş olabilir. Ama eserler dikkatle incelendiğinde hayret edilecek şekilde, bazı geçişler ve bazı ortak unsurlar halinde, önceki dönemin eserlerine önemli benzerlikler ortaya çıkmıştır.

Tanzimat döneminde, özellikle ve bilerek baş vurma-
dığımız, ‘kendi metinlerimizden yola çıkarak romanımızı
kurma’ işlemine mukabil, *Leyla ve Mecnun*’a bu dikkatle
bakıldığında, yazılırken özenle böyle bir işlemin yapıldığı
hemen fark edilecektir. Kendimize özgü, daha bütün ve daha
düzenli eserler oluşturma niyetini, ortaya çıkan eserlerden
çıkarak düşünebiliyoruz. Ancak dönemin sanat anlayışı tabii
olarak çok farklı olduğu için, eser olarak da batı romanından
çok farklı bir metinle karşılaşmış olmamız en tabii sonuçtur.
Bu farklılık, aslında, ona roman denmesini engelleyecek
çapta bir gerekçe de değildir. Nitekim Agah Sırrı, Nizamî’nin
eserinin, kendine mahsusluğu içinde bir roman olduğunu
söylemekten çekinmez: “*Klâsik İslâm edebiyatı çerçevesi
içinde manzum büyük bir roman.*”⁸⁴

⁸⁴ *Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında Leylâ ve Mecnun Hikâyesi*, s.370

İşin daha da ilginç yanı şudur: Arada bir yerlerde, yolun yarısında batı romanı örnek alınarak oluşturulmuş ve ağır aksak onun kendi içindeki gelişmesini, hızlı bir tempo ile takip etmeye çalışmış olan, baştan beri ‘roman’ olarak adlandırdığımız metinlerin son örnekleri, dünya romanıyla aynı gelişme çizgisinde ve tabii bir süreç sonrasında, *Leyla ve Mecnun*’la aynı özellikleri paylaşır hâle gelmişlerdir. Türk edebiyatında son yıllarda yazılan post modern romanlarla ilgili incelemeler bunu göstermektedir.

Şimdi, birçok noktalarda aynı çerçeveye içine yerleştirmekte sakınca görmediğimiz bu, ‘klâsik’ ve ‘modern’ metinlerimizi aynı adla anmanın mümkün olup olmadığını merak ediyoruz. Aslında gönlümüz problemi çözmüş görünüyor⁸⁵. Ne var ki dilimiz henüz buna alışmadı.

⁸⁵ Burada Şerif Aktaş’a ait, daha önce alıntılarladığım bir ifadeyi yeniden gündeme getirmek gerekiyor: “*Burada Hüsn ü Aşk*’ın roman olduğunu iddia etmeyeceğiz. Ancak mesnevilerin belirli bir dönemde toplumumuzda roman ihtiyacını karşılayan edebî nevilerden biri olduğunu söylemekten de çekinmeyeceğiz. Çünkü bir metni, arzettiği yapı ve muhtevâ özellikleri, varlık sebebi dikkate alınarak gruplandırmak gerekir. Böyle bir tasnifte mesnevilerin romanların yanında yer aldığını görürüz.” (“Bir Anlayışın Romanı: Hüsn ü Aşk”, *Şeyh Gâlib Kitabı*, s.123-130)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
MODERN ‘ROMAN’ BİLGİLERİMİZ
IŞIĞINDA ‘LEYLA VE MECNUN’

MODERN ‘ROMAN’ BİLGİLERİMİZ IŞIĞINDA ‘LEYLA VE MECNUN’¹

Sanatçı duyarlığının ‘*insan*’la birlikte varolması ve bir takım genel duyarlıklar içinde yer alması, birbirinden habersiz ortamlarda, bazen, aynı duygu ve ifadelerin ortaya çıkması sonucuna yol açabilmektedir.

Sanatın evrensel değerleri vardır. En azından ‘*güzel*’in evrensel yani bütün insanlarda var olduğuna tanık olduğumuz ortak değerleri vardır. Evrensellik noktasına yükselebilirsin veya yükselemesin, bunlar, dünyanın herhangi bir yerindeki sanat çalışmalarının bazılarını doğrudan etkileyerek, onların ‘*mükemmel*’e doğru gitmelerini sağlamışlardır.

Burada söz konusu olan değerler, şüphesiz her toplumda az çok bulunmaktadır. Ama bazılarında daha net ve kullanılabilir nitelikte olduğu için, bu toplumlardaki sanat eserleri, diğerlerine göre daha kolay gelişmiş ve mükemmele doğru giderken, bir takım çatışma ve çekişmelerin kurbanı olmamış; tam tersi, bir öncekileri yadsımların etkisiyle ‘bir ileri bir geri’ biçiminde değil, sürekli ileri

¹ “Modern Roman Bilgilerimiz Işığında Leyla ve Mecnun”, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, IX. Türkoloji Kongresi, 15-19 Eylül 1997, İstanbul; *Yedi İklim* dergisi, Şubat 1998, S.95, s.28-33.

gitmiştir. Sanat faaliyetleri sürekli bir biri üstüne konan ve çoğaltılan değerler aracılığı ile yürütülmüştür².

Bu bağlamda, Vasfî Mahir Kocatürk'ün, Divan Edebiyatı'nın 'mükemmel' olarak değerlendirilen şiirini, Batı'nın, ancak 19. yüzyılda yakalayabildiği şeklindeki tespitlerini bir kez daha hatırlayarak gözden geçirmek yararlı olacaktır: "*Fuzuli'de, Baki'de Nef'i'de, Nedim'de duyguyu yalnız mânâ değil, aynı zamanda ses de anlatır. Şiirde 'herşeyden evvel musiki' düsturunu Verlaine'den üç yüz yıl önce Divan şairleri ortaya koymuştur.*"³

Verlaine'in şiir için düşünüp uyguladıklarının, Fransız edebiyat tarihindeki genel adı '*poésie pure*(saf şiir)'dir. Bu türlü eserler, Fransız şiirinin ancak 19. yüzyıl sonlarında ulaşabildiği mükemmel şiir örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Bu 'mükemmel' oluş, bir çok bakımdan Divan şiiriyle benzerlikler taşımaktadır. Söz konusu benzerliklerin araştırılmasına girmemekle birlikte,

² Bu konuda Divan Edebiyatı ile ilgili şu işleyiş örnek verilebilir: "*Muayyen meşhumlar üzerinde asırların geçmesi ve bir çok şairlerin onlar üzerinde işlemeleriyle hasıl olan genişliğe ve zenginliğe Galib tevarüs etmiş ve mahdud hecelerden mürekkep olan mısra içine geniş tahayyülleri renkli bir ifade ile sıkıştırmıştır. Beytin manzarası, bu tedai silsilesinin üzerinden atlaya atlaya gayet renkli bir şekil alır.*" (A.Nihat Tarlan, "Şeyh Galib, Hayatı ve Eserleri", *CHP Konferansları serisi, Kitap 3*, s.15-16)

³ Vasfî Mahir (Kocatürk), "Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı", *Varlık* dergisi 15 Ocak 1936, S.61, s.201.

bunların, genel olarak ‘*şiiiriyet*’ noktasında var olduğunu söylemek mümkündür. Eğer bu olayın gerçekliği kabul edilebilirse, edebiyat tarihimize ilgili daha başka gerçekliklerden söz etmek de mümkün olacaktır.

Sözgelimi bu, diğer türlerle ilgili gerçekliklerin daha doğru anlaşılmasında bir anahtar rolü üstlenebilecektir.

Divan edebiyatının, bu, Batı şiirine göre çok erken bir dönemde mükemmel hale gelmesi konusu için önemli gerekçelerden biri olarak, divan edebiyatının şiir merkezli bir edebiyat oluşu gösterilebilir. Yaklaşık tam beş asır boyunca ve kesintisiz olarak, bütün emek şiire veya şiirsel metinlere verildiğinden ve her sanatçı, kendisinden önceki eserleri ve sanatçıları yadsıyarak değil, onun yükseltilmiş olan duvarı üstüne bir taş da kendisi koyarak şiiri daha da yükseltmiş; böylece her şairle biraz daha mükemmele doğru giden bir şiir çizgisi oluşturulmuştur.

Burada asıl öne çıkan, aralarında genelde hiçbir bağlantı olmamasına rağmen Verlaine`lerin şiirleriyle divan şiiri arasında önemli benzerliklerin bulunması ve bazılarında Batı şiirinin, mükemmelliği, divan şiirine göre çok sonra, ondan tam üç asır sonra, ancak yakalayabildiğini düşündürmesidir.

Şiirle ilgili olarak, böyle, birbirleriyle doğrudan veya dolaylı yollarla, bu anlamda, her hangi bir biçimde ilişkileri olmadığı halde, birbirini yakalama gibi bir sürecin

var olduğu anlaşılnca, diğ er edebi türlerde de bu türlü olayların gerçekleş ip gerçekleşmediğı yolunda araştırmalar yapmak gerekli hale gelmiştir. Çünkü şiir dışında daha başka edebi türlerde de, şiirde olduğı gibi, evrensel formlardan söz etmek mümkün gözük mektedir:

Destan, masal, fıkra, ninni, şiir, ağı t, münacaat, övgü gibi çeş itli formlarda her toplumun kendine özgü edebi verimleri vardır. Bu konu ile ilgili olarak sıradan edebiyat tarihlerinde bile bizi aydınlatacak yeterli bilgilere ulaşmak mümkündür. Yalnız iki tür var ki, otoriteler, onların batıya özgü olduğunu ısrarla vurguluyorlar: Tiyatro ve roman.

Tanpınar, her ne kadar, '*XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde, Batıdan aldığımız tek edebi tür olduğunu iddia etmiş se de⁴, tiyatro, bir halk tiyatrosu geleneğı noktasından bu engeli aşmaya çalışmaktadır. Gölge ve kukla oyunlarının da çeş itli toplumlarda birbirinden bağımsız ve habersiz olarak var olduğı tespit edilmiştir. Ayrıca, '*oyun*'un adlandırılması da, '*tiyatro*', '*temaş a*', '*sahne eseri*', '*piyes*' gibi çeş itli kelimelerle yapılabildiğı için, bazı yönleriyle birbirine benzeyen eserlerin, rahatlıkla, aynı türde olduğı ifade edilebilmektedir.

⁴ "*Tiyatro nev'i Müslüman-Şark edebiyatlarının en az tanıdığı san'at nevidir. Denebilir ki, Tanzimat'la memleketimize girmiş tek nev'i odur.*" (s.254.)

Geleneksel bilgilerimiz çerçevesinde ifade edersek, romansa hiç bir noktada böyle bir evrensellik işareti vermemektedir:

İşin daha başında ‘roman’ kavramı için başka bir adlandırma şansı bir türlü yakalanamamıştır. Hâlâ yaklaşık olarak bütün dillerde Batı dillerinden aynen alınan ‘roman’ kelimesi kullanılmaktadır. Bu da, onun, Batı’da ortaya çıktığı, normlarının Batı’da konduğu ve bütün dünyaya oradan yayıldığı şeklindeki bilgilerden kuşku duymamızın önünü tamamen tıkamaktadır. Ayrıca bunları kabullenmek ve bir ‘mütearife’ olarak ifade etmek, bu konuda yeni bir şey açığa çıkarmayı veya yeni bulgulara ulaşmayı büsbütün imkansızlaştırıyor. Bu bilgiler, esasen herkes tarafından da aynı şartlarda kabul ediliyor ve gerekli olduğunda aynen kullanılıyor. Sonuçta bunlar, bir türlü, aşılması düşünülmeyen, dolayısıyla da aşılamayan bilgiler olarak karşımıza çıkıyor. Bir ‘mütearife’ olarak, doğru olup olmadığı da tartışılmıyor veya tartışılmıyor.

Halbuki nasıl bir çok edebi tür, bir birleriyle hiçbir coğrafi ve kültürel bağlantı olmamasına rağmen değişik toplumlarda aynı anda veya farklı zamanlarda bir şekilde var olabiliyorsa, roman için de böyle bir varsayımdan hareket ederek araştırmalarda bulunmak mümkündür.

Son yüzyılda her alanda, baş döndürücü gelişme veya değişimler ortaya çıkmıştır. Romanın bunlardan etki-

lenmemesi mümkün değildir. Nitekim bu çerçevede ortaya çıkan romanlar için, önce ‘modern’, daha sonra da ‘post-modern’ nitelemeleri yapılmıştır. Dolayısıyla roman kavramı da yeni normlar, nitelikler ve değerler kazanmıştır. Bu bilgiler doğrultusunda, farklı toplumların edebi verimlerini yeniden gözden geçirmek mümkün ve hatta gereklidir.

Bunun için, önce, ‘modern’ ve ‘post-modern’ bir anlayışın romandaki görüntüsüne bir göz atmalıyız:

Berna Moran, 19. yy. sonlarında klasik gerçekçi roman anlayışına uymayan, değişik bir roman yolunun açıldığını vurgular⁵. M. Proust, H. James ve J. Conrad’ın başlattığı bu yeni anlayış, J. Joyce, F. Kafka, V. Woolf, R. Musil, W. Faulkner ve daha başka romancılar tarafından 20. yy.da geliştirilmiş ve 1920’lerde doruğuna ulaşmıştır. Klasik anlayıştan ayırmak için bu anlayışa ‘modernist’ denilmiştir. En kısa hatlarıyla, klasik gerçekçi romanın 3 ana ögesi olan ‘olay örgüsü’, ‘karakter’ ve ‘çevre’, modern anlayışta önemlerini yitirmişlerdir. Onların yerini ‘örüntü’, ‘simge’, ‘imge’, ‘ritim’ ve ‘bakış açısı’ gibi daha farklı öğeler almıştır.

Moran, romanın, böylece, çok sıkı bir olay örgüsünden kurtularak şiire ya da müziğe yaklaştığını ifade eder. Daha bu aşamada bile, aslında ‘roman’ kavramının, Türk

⁵ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, C. 2, s.198.

klasik edebiyatının önemli çalışmalarından, Fuzuli'nin *Leyla ve Mecnun*'u ile bir yerlerde buluştuğunu söylemek mümkündür. Şiire yaklaşan roman, şiirsel öğelerin ağırlıkla yer aldığı *Leyla ve Mecnun* ile birbirine çok benzeşmektedir⁶. Ancak olayın asıl püf noktası henüz bu değildir. Zira, ilerde 'modern' roman da daha bir çok önemli değişikliklere uğrayacak ve sonuçta, *Leyla ve Mecnun*'un bazı nitelikleriyle daha çok örtüştüğüne tanık olacağımız 'post-modern' romana ulaşılacaktır. Bu geçişte, hem romanın normları yeniden değişecek, hem de roman kavramı, bu değişiklikler de içinde olmak kaydıyla, bizzat romanın içinde tartışmaya açılacaktır.

Bu, romanla ilgili söz konusu tartışmayı bir sonuca bağlamak gibi bir niyet taşımaz. Tam tersi, neyin roman sayılıp neyin sayılmayacağı konusunun sürekli gündemde kalmasını sağlamakla, kemikleşmenin önüne geçerek, ilerde gerçekleştirilebilecek muhtemel yeniliklere kapı aralar. Dolayısıyla kavramın içeriği biraz daha genişletilmiş olur. İşin en önemli tarafı da, böylece, roman kavramının önünün açılmış olmasıdır.

Moran'a göre, bizde bu konuya örnek sayılabilecek ilk roman çalışması, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ıdır.

⁶ *Leyla ve Mecnun*, şiirsel öğe bakımından oldukça zengindir. Asıl metnin aruzla ve beyitler halinde olması bir yana, aralarda sık sık Fuzuli'nin en güzel gazelleri bulunmaktadır. Daha sonraki dönemlerde bu gazeller, divanındaki gazellere göre daha çok şöhret kazanmışlardır.

Moran, onu, daha önceki Türk romanlarından genel bir çizgiyle ayırır. Yalnız bu farklılık, onun, sadece modern değil, bir bakıma da post-modern bir Türk romanı çalışması olması nedeniyledir⁷. Bunun bir göstergesi olarak şunlara dikkat çekilmektedir: “*Tutunamayanlar*’ı öbür Türk romanlarından ayıran (ama James Joyce’un *Ulysses*’iyle birleştiren) bir özelliği de çeşitli üsluplara (Osmanlıca, Türkçe, öztürkçe) ve biyografi, ansiklopedi, günlük, şiir, tiyatro, mektup gibi çeşitli söylemlere yer vermesidir.”⁸ Üslupla ilgili bu yeni durum, romanın, yazarın söz konusu romanı için oluşturduğu veya daha genel bir çerçevede kazandığı bir üslup olduğu için burada da kullanılan tek bir üslup değil, kullanılan değişik türlerin imkanlarının da katılması ile bir üsluplar halitası demektir.

Leyla ve Mecnun’un manzum anlatımlarla birlikte, sık sık, çok duygusal bir atmosferin etkisiyle gazel söyleme şeklinde çeşitlendirilen bu karma üslubu, *Tutunamayanlar*

⁷ Aslında 19.yy’ın sonlarında ortaya çıkan ‘modern’ roman, bizde, yarım yüzyıldan daha uzun bir zaman sonra gündeme gelebildi. Halbuki o yıllarda batı romanı ‘modern’i çok gerilerde bırakmış, ‘post-modern’ romanda da hayli mesafe almıştı. İlk modern Türk romanı sayılan *Tutunamayanlar*, bu bakımdan, hem ‘modern’ hem de ‘post-modern’ nitelikler göstermektedir: “*Tutunamayanlar* 19. yy. gerçekliğine sırtını dönmüş, bir ayağı modernistlerde, bir ayağı post-modern bir roman. Böyle olmasının başlıca nedeni de sanırım, Atay’ın, James Joyce gibi modernist bir yazarla, Nabokov gibi post-modern bir yazardan çok etkilenmiş olması.” (Berna Moran, *age*, s.199)

⁸ *Age*, s.203.

kadar olmasa bile kendi çapında ve daha az renkli bir üslup halitası olarak görülebilir. Burada, *Leyla ve Mecnun*'un başında ve sonunda olay anlatımı dışında daha farklı konuları gündeme getiren metinlerin de hatırlanması gerekmektedir. Bunlar arasında, mnct, na't, sknme, kasde gibi asıl metinden tamamen farklı, özgün formlar vardır.

Romandaki post-modern tavrın bir başka yansıması da, olay örgüsü bakımından st kurmacaya baş vurulmasıdır. Bu yolla, romanın kurgusu bir tür oyuna dönüşür. Klasik romanda olayların gerçek olduğunu kanıtlamak için yazarların büyük çabalar harcamalarına mukabil, bu tür romanlarda yazarın böyle bir kaygısı yoktur. Tersine kurgunun nasıl yapıldığının öyküsü de anlatılmak suretiyle okuyucunun, bir kurguyla karşı karşıya bulunduğu konusunda bir tereddüdü kalmamış olur. Hatta bu kurgunun nasıl yapıldığı veya yapılması gerektiği gibi konular, roman içinde tartışmaya açılır. Bu konuda Berna Moran, yazarın, sanatı oyun gibi algıladığını, bunu da kurgulama içini bir oyun gibi seyrettirerek sağladığını ortaya koyar⁹.

st kurmaca yöntemi, bunu sağlamanın en uygun yoludur. Sözgelimi *Tutunamayanlar*, romandaki kişilerden birinin yazdığı bir roman metninin yayımlanmak üzere gönderilmesinden sonra, üzerinde yapılan bazı değişikliklerle yayımlanmış şeklidir. Burada, baştaki önsözde ve

⁹ *Age*, s.199

sondaki mektupta *Tutunamayanlar* adı verilen paketin öyküsü, *Tutunamayanlar*'da yazarın öyküsü, yazarın öyküsünün içinde de bir arkadaşının öyküsü yer almaktadır. Bir bakıma bu, klasik doğu edebiyatlarında, sözgelimi, *Kelile ve Dimne* veya Mevlana'nın *Mesnevi*'si gibi tipik örneklerde rastladığımız, birbiri içinde açılan ve sonunda açılış sırasına göre kapanarak sona eren, iç içe bir dizi olayın anlatımında sıkça kullanılan bir anlatım tekniğinin günümüz romanında ortaya çıkmış şeklidir.

Post-modern bir tavır içinde, kurmacaların ve kuramsal konuların roman içinde tartışılması, romanın, batıya özgü bir tür olmaktan çıkarılması anlamında da kabul edilebilir. Çünkü bu yolla, batı romanı için varolduğu düşünülen normlar da tartışmaya açılmış olmaktadır. Eğer post-modern tavır, modernin tıkanıp veya yeni bir açılım göstermek istediği bir noktada bölgesel, tarihî ve kültürel imkanları da değerlendirmek demekse, romana ait normların tartışılmasını bir yerlere oturtmak daha bir kolay olacaktır.

Tutunamayanlar'ın başındaki önsöz, bir başka açıdan da, Berna Moran'a göre, klasik romanların başına, sözkonusu romanda anlatılanların inandırıcılığını artırmak için konmuş önsözlerle alay etmek için yazılmıştır. Bunu takip eden ikinci önsöz, "*Yayımlayıcının Açıklaması*" adını taşımaktadır ve "*kitaptaki olayların bütünüyle hayal ürünü olduğunun ve kişilerin gerçekten yaşamadığının okuyucular*

tarafından kabulü”nü rica etmektedir. Romanın sonunda da bir mektup vardır. Fantezi, orada daha da açığa çıkar. Yazar, romana koyamadığını söylediği kendi hayatını bir ansiklopedi maddesi halinde mektubuna ekler. Bütününüle fantastik bir çalışma olan bu metin, yazarın hayatını da bir kurmaca boyutunda vermekle, olayların bir üst kurmaca olduğunu netleştirmiş olur.

Leyla ve Mecnun’da da post-modern romanlardaki gibi bir üst kurmacadan söz etmek mümkündür: Fuzuli, *Leyla ve Mecnun*’un önsözünde¹⁰, bir ‘efsane’ anlatacağını söyler. Fuzuli’nin ifadelerinden, bu efsanenin de esasen bir bahaneden ibaret olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü o, bu çalışmasıyla, asıl, hakiki aşkı ve ezeli güzelliği anlatmak istemektedir. Metnin başında yer alan rubailerin ikincisinde de aynı konuya şöyle deyinilmektedir:

*“Tutsam taleb-i hakikate râh-ı mecaz
Efsane bahanesiyle arz etsem râz”*

Önsözde yer alan bir başka ifade de, Leyla’nın kimliği ile ilgili olarak, onun aslında bir insan olmadığına işaret etmektedir: *“Leylî-i sırr-ı hakikat, serâ-perde-i vahdetten iktiza-yı zuhûr edip tecellî-i cemâliyle fezâ-yı sûreti müzeyyen ettikte...”* gibi ifadelerle devam eden metinden, Leyla’nın, hakikate ait sırların tecelli edişi olduğunu an-

¹⁰ “*Bahane-i fesâne ile aşk-ı hakiki ve hüsn-i ezelden fuzalâ-yı belâgat-pîşe ve bülegâ-yı fesahat-endişe...*”, (‘Dibâce-i Kitab’).

lıyoruz. Gerçi burada Leyla, gece, karanlık anlamına da gelecek şekilde kullanılmıştır. Leyla zaten esmer birisi olduğu için bu kavramları çağrıştıracak şekilde kullanılmış olmasında bir sakınca olmamalıdır. Ancak, *Leyla ve Mecnun*`un genel havasından, önceki anlamı çıkarmak daha bir doğrudur.

Fuzuli, aslında bir kıssa veya efsane anlattığını söylemekle, bir kurmaca yapacağını daha başta belirtmiş oluyor. Bu noktada, Divan Edebiyatı geleneğinde bütün kurmacaların, daha önce başkaları tarafından kaleme alınmış metinlere, onların da bir takım efsanelere dayandığı, dolayısıyla bir özgünlükten söz edilemeyeceği öne sürülebilir. Ayrıca, bir geleneğin kendi iç işleyişi olduğu için, bir takım efsanelerin yeniden kaleme alınışının, batı romanının ileri bir aşaması olan post-modern tavırla birlikte değerlendirilemeyeceği ifade edilebilir. Modern değilse bile bilhassa post-modern tavır, çerçeveyi kırdığı için, böyle bir benzerliği yakalamaya çalışmanın yanlış olmayacağını zannediyorum.

Leyla ve Mecnun`daki kurmaca, bilindiği gibi, Fuzuli`nin, doğrudan kendi kurmacası değildir; geçmişten kendine intikal eden bir kurmacayı, kendine göre, yeniden anlatmaktadır. İncelendiğinde, bu şekilde yapılan bir kurmaca türünün, post-modern romancıların da pek yabancı olmadığı görülmektedir:

Borges bu konu ile ilgili olarak, şu bilgileri vermektedir: “Özgünlük denen şeyin olanak dışı olduğunu düşünüyorum. Geçmiş belli belirsiz çeşitleyebilirsiniz ancak. Her yazar yeni bir tonlamaya, yeni bir nüansa sahip olabilir, ama hepsi bundan ibarettir. Belki her kuşak aynı şiiri yazıyor, aynı öyküyü yineliyor, ama küçük, benzeri olmayan bir tonlama, bir ses farkıyla yazıyor ve yineliyor. Bu da yeterli.”¹¹ Orhan Pamuk *Kara Kitap*’ının son cümlelerinde, bu konuya açıklık getiren ifadelerle yer vermektedir: “Eski, çok eski, çok çok eski hikayeleri yeniden kaleme almaktan ibaret yeni işime daha bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum.” Orhan Pamuk, bir Türk edebiyatı romancısı olduğu için, onun sözleri, söz konusu olayı daha doğrudan ve Türk edebiyatı ile de ilişki içinde değerlendirmektedir. Berna Moran da buna yakın bir gerçekliğe dikkatimizi çekmektedir: “Ne ki yapısalcılık sonrasında, yapıtların, daha önce yazılmış yapıtlardan bağımsız, tek ve özgün olamayacağı, her metnin, kendinden önce gelen metinlerle ilişkili olduğu (interextuality) ortaya konuldu. Bir anlamda, metinleri meydana getiren, daha önceki metinlerdir deniyordu.”¹²

¹¹ “Susan Sontag, Borges’le Konuşuyor”, Çev:Yavuz Baydar, *Çerçeve* dergisi, Haziran 1989, s.16.

¹² Berna Moran. “Üstkurmaca Olarak Karakitap”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, 3. cilt, s.98.

Fuzuli, *Leyla ve Mecnun*'un son taraflarında, "*Temamî-i Sühan* (Sözün Tamamlanması)" adlı bir bölümde ilginç bir tartışmaya yer verir. Şairin gözü ile felek arasında geçen bu konuşmada, göz, feleği kınamayla söze başlar. Onun dostlara ters döndüğünü, mükemmel olanlara eziyet ettiğini, Mecnun'a da, cahil olmadığı için hemen boyun eğmediğini, hünerli olduğu için, yaşıtları arasında onu alçalttığını, sevimsiz kıldığını söyler. Ona göre Leyla da eğer utanmazın biri olsaydı, felek onun istediği gibi dönüp duracaktı; ama fazilet ehline gönül verdiği için, onu gam elinde inletti, onu çılgına çevirdi. Bunları söyleyen şairin gözü olduğuna göre, klasik edebiyatın edebi sanatlarını gerekçe göstererek, aslında bunları şairin söylediğini ifade edebiliriz. Göz, yani şair, kendisinin de sırf bu bakımdan, ar ve namus sahibi olduğu için çok cefa çektiğini, alçaldığını, sürekli inlediğini öne sürer.

Felekse olaylara daha farklı bakmaktadır. O, dönüşünün, bir emre göre olduğunu, bu yüzden eza gibi görünenlerin vefâ olarak sonuçlandığını belirtir. Ona göre, şâirin tarikatının pirinin hevâ olmasından, yani kendi isteğine uyarak istediği gibi davranmasından dolayı, yaptıkları genellikle hatadır. Bu bakımdan Fuzuli de bir şair olarak yalanı kendisine huy edinmiştir; adını Mecnun olarak koyduğu olgun kişiyi, her bilime yeteneği olduğu halde, divane olarak göstermekle ona haksızlık ve zulüm etmiştir. Leyla'yı da, felek, perde içinde sakladığı halde şair halka

maskara etmiştir. Bir efsane anlatabilmek için, bir yığın temiz yaratılışlıyı kirletmiştir. Bunun için ölüleri bile incitmiş, onlara haksızlık etmiştir. Feleğe göre şair, bu hatası yüzünden azap görecektir.

“Cevab-ı Mesele” adını taşıyan bir sonraki bölümde ise, ‘anlatıcı’, bir hakem gibi davranarak, doğrudan bu tartışmayı çözümlemek çalışır. *Leyla ve Mecnun*’un yazarı olarak Fuzuli’ye seslenmektedir. Ona göre felek, aslında bir oyuncudur ve oyun oynamaktadır. Onun, kendisine ‘yalancı’ deyişine kesinlikle aldanmamalıdır; zira şiir, kolay bir iş değildir. Söz de oldukça kıymetlidir. Gönüldeki hazine de ancak söz aracılığı ile açığa çıkabilmektedir. Yine ona göre Fuzuli, Mecnun’u ve Leyla’yı, o büyük ölüleri de sözle, yani şiiriyle diriltmiştir. Ayrıca büyük bir ihtimalle ruhlarını da sevindirmiştir (2978-3015. beyitler).

Leyla ve Mecnun’un bundan sonraki bölümünde Fuzuli, kaleme teşekkür eder. Bu yolda, çalışmada kendisine yoldaş olduğunu, isteklerini karşıladığını, eski bir binayı yeniden kurma hüneri gösterdiğini, gözyaşıyla, dışının, gümüş rengini aldığını, içinin âhlarla anber kesildiğini, depolarının dert cevherleriyle dolduğunu söyler.

Leyla ve Mecnun’daki bu tartışma, roman kavramını ve onun niteliklerini değil ama, kurgunun nasıl yapıldığını ve kurguda yazarın etkili olup olmadığı konusunu çözmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla post-modern romandaki, bizzat kurgunun tartışmaya açılması konusu ile çakışmaktadır.

Bu, aynı zamanda, genelde ‘sanat’ın, özelde de ‘roman’ sanatının önemli bir problemi ile ilgili olarak klasik kültürün mantığı çerçevesinde bir çözümleme demektir. Sanatın, gerçek hayatla ne kadar örtüşebileceği hep tartışıla gelmiştir¹³. Bu arada romanda anlatılan kişi ve olayların da gerçek hayatla olan ilişkileri tartışılmaktadır. Fuzuli, bu kuramsal problemi, *Leyla ve Mecnun*’un sonunda yer alan söz konusu bölümde, ele alır ve kendi çapında bir çözüme de kavuşturur.

Leyla ve Mecnun ile ‘post-modern roman’ arasındaki bu benzerlikleri gündeme getirirken, Fuzuli’nin post-modern bir roman yazdığı veya post-modern Türk romancılarının Türk klasik edebiyatının *mesnevi* geleneğinden yararlanarak bu işi kotardıkları veya kotarabilecekleri gibi bir takım sonuçlara ulaştığımızı öne sürmüyoruz. Böyle bir iddiamız yoktur. İşin asıl püf noktası şuradadır: ‘Mesnevi’nin, bir anlamda tarihteki yerini almış olmakla birlikte, günümüz edebiyatı içinde dikkate alınmasını mümkün kılacak bir yerde bulunabilmesi için, günümüz kavramlarıyla anlaşılır olmasını sağlamak gerekmektedir. Roman, modern ve giderek post-modern bir akış içinde bir yerlere gelmiş, bundan sonra, belki, büyük bir ihtimalle de kesin-

¹³ “Sanatlı bir yansıma olarak görmek yüzyıllar boyu devam etmiş ve zamanımıza kadar gelmiş bir kuramdır. Bu görüşü savunanların sık sık baş vurduğu ‘ayna’ benzetmesi de düşüncelerine ışık tutan açıklayıcı bir benzetmedir.” (Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s.15)

likle daha farklı mecralara doğru daha da akacaktır. Yalnız romanın, şu andaki normlar çerçevesinde, belki farkına varmadan, *Leyla ve Mecnun* gibi çalışmaların taşıdığı normlara doğru yaklaştığı da görmezlikten gelinmemelidir.

Batı toplumlarının romanı için bir sözümüz yok; ama Türk romanı, post-modern bir tavır içine girdiği bu dönemde yanında yöresinde dolaştığını fark ettiği, kendi toplumunun geçen dönemlerine ait büyük eserleri zaten dikkate almaya başlamıştır. Söz gelimi, Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinin ve *Hüsn ü Aşk*'in Orhan Pamuk için yol gösterici rolü *Kara Kitap*'ta kendisini göstermiştir¹⁴. Bizim, *Leyla ve Mecnun*'la ilgili bu değerlendirmemize benzer türde, daha başka eserlerle ilgili olarak yapılabilecek diğer çalışmalar, bir toplumun kendine özgü edebiyatı kurulurken, kendi imkanlarını ve hazinelerini dikkate almayı ve değerlendirmeyi öne çıkaracak ve büyük bir ihtimalle de bunun gerçekleşmesine katkı sağlayacaktır.

¹⁴ "Romanın hemen başlarında *Kara Kitap* ile *Mesnevi* ve özellikle *Hüsn ü Aşk* arasında bir takım bağlar kurulacağını, okur, Galip ve Celal adlarıyla karşılaştığında değilse de apartmanın adının *Şehrikalp* olduğunu öğrendiği zaman tahmin edebilir. Çünkü yazar apartmana verdiği *Şehrikalp* adıyla, Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ındaki *Diyar-ı Kalb*'e açık gönderme yapmaktadır. Romanın geri kalan kısmı, yazarın, Celal karakteriyle Mevlânâ *Celaiddin-i Rûmî* arasında ve Galip karakteriyle de Şeyh Galib arasında çağrışımlar uyandırmak istediğine kuşku bırakmaz. Örneğin, Celal'in Mevlânâ'dan kendinden söz eder gibi söz ettiğini kendini Mevlânâ yerine koyduğunu öğreniriz." (Age, s.93)

Bu noktada ayrıca, daha genel bir probleme ilişkin bir tartışmaya da değinmek gerekecektir: Orhan Pamuk'un *Kara Kitab*'ındaki Osman Celaledin Efendi adındaki şehzade, "*hayatının en önemli sorunu olarak insanın kendi olabilmesi ya da olamaması olduğunu keşfeder*" ve kendisi için bundan şu sonucu çıkarır: "*Kendileri olamayan bütün kavimler, bir ötekini taklit eden bütün uygarlıklar, başkalarının hikayeleriyle mutlu olabilen bütün milletler yıkılmaya, yok olmaya, unutulmaya mahkumdur.*"(s.396) Bir post-modern romanın tartışmaya açtığı bu konu, bir yanıyla da roman normlarını tartışmaktadır, hatta kendi çapında bir öneri de sunmaktadır.

Leyla ve Mecnun, bu öneri çerçevesinde de modern ve post-modern romanlarla karşılaştırılmayı ve yorumlanmayı hak etmektedir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

‘MECNUN’

1 ‘MECNUN’¹

I.

Fuzuli'nin *Leyla ve Mecnun*² adlı romanındaki ‘Mecnun’ karakterinin, Divan Edebiyatı'nın özellikleri dikkate alındığında iki ana kaynaktan beslendiği söylenebilir:

Birinci kaynak, bütün edebiyat tarihçilerinin üzerinde ittifak ettiği, daha önceki dönemlerde yapılmış olan ‘*Leylâ ve Mecnun*’ çalışmalarıdır. Araplarda ve Farslarda birçok şair tarafından işlenen bu konu, her şaire, daha önceki şairlerin getirdiği zenginlikler içinde ulaşmıştır. Ancak konu ve isim benzerlikleri olmakla birlikte, bu eserler, yine de birbirlerinden farklılıklar göstermektedirler. Dolayısıyla, onların her birinde kendi çapında ve renginde bir Mecnun karakteri oluşturulmuştur demek mümkündür. Çünkü hepsi de sonuçta farklı yazarların kalemlerinden çıkmış eserler olarak tarihteki yerlerini almışlardır. Hatta bu eserlerde sadece karakterler ve tipler değil, olaylar da yazarların yorumları içersinde bir çok değişikliklerle yer almışlardır.

¹ “*Mecnun*” (I) *Yedi İklim* dergisi, Şubat 1997, S.83, s.41-43; (II) Mart 1997, S.84, s.44-49; (III) Nisan 1997, S.85, s.42-49.

² Bu bölümde kullanılan beyit numaraları. Hüseyin Ayan'ın yayına hazırladığı ‘*Leylâ vü Mecnûn*’ esas alınarak verilmiştir.

Bu bakımdan kendinden önceki eserlerde ortaya çıkan Mecnun karakterlerinin, Fuzuli için fazlaca bağlayıcı olmadığı söylenebilir. Onların, Fuzuli'nin önünde duran birer zenginlik oldukları doğrudur. Ancak bunlar, Fuzuli'nin kişiliği ve kimliği ile, hayatı yorumlayışı ile uyduğu oranda dikkate alınmış, değilse hiç önemsenmemiş varyantlardır. Belki de yalnızca bir örnek olsun diye veya ulaşılması gereken hedefin nerede olduğunu yani eserin nerelere kadar uzanması gerektiğini görebilmek için göz önünde bulundurulmuştur.

Mecnun karakterinin tarih içindeki seyrini, gelişmesini veya bir başka ifadeyle değişmesini izlemek için bu adla kaleme alınmış metinleri tek tek gözden geçirmek gerekecektir. Böyle bir çalışma, klasik edebiyatın mantalitesi içinde oldukça da önemlidir. Birden çok sanatçı tarafından işlenen bir konu, sonraki sanatçıların önünde, geçmiş dönemlerde kazandığı bütün mirasıyla ve olanca zenginliğiyle durmaktadır. Usta sanatçılar, onlara gerçekten bir yenisini daha ekleyecekler, ama aynı zamanda, böylece 'orijinal' bir eser sahibi sayılacaklardır. Çağlar boyu süren bu işlemler sonunda oldukça zenginleşmiş, mazmunlaşmış bir takım kelimeler, kavramlar, ifadeler ve eserler ortaya çıkacaktır.

Ancak günümüzde eserlere, eserlerin bizzat kendi mantaliteleri, kendi çerçeveleri ve kendi imkanları içinde

bakma söz konusudur. Aslına bakılırsa her sanat eserinin bazen açıkça bazen de farkına varılamayacak kadar belirsiz bir 'mâ kabli' ve 'mâ ba'di' vardır. Çeşitli yazarlar bu bağlamda incelendiklerinde ortaya koydukları eserin, ya hayatta rastladıkları bir gerçeklikten ya da bir başka eserin verdiği ilhamla veya hiç tahmin edemediğimiz daha farklı etkileşimler sonucu yazıldığı fark edilecektir. Ama bu o kadar önemsizdir. Çünkü asıl sanat eserinin bizzat kendisi ortadadır. Bir sanat eseri sayılıp sayılmama konusu, ortaya konan eserin kendi özelliklerinin irdelenmesiyle çözümlenebilecektir.

Günümüz eserleri için gösterilen bu dikkat, daha farklı dönemlerdeki eserler için de geçerli olmalıdır. Çünkü 'bir sanatçının eseri olmak' bakımından aralarında hiç bir fark yoktur. Sözgelimi Fuzuli'nin *Leyla ve Mecnun*'u, her ne kadar asırlardır süren *Leyla ve Mecnun* çalışmaları içinde, onlardan bütünüyle bağımsız olarak düşünülemeyecek bir eser de olsa 'Fuzuli'nin bir eseri' diye ele alınmalı ve onun bir başarısı biçiminde değerlendirilmelidir. Burada önümüze çıkacak belki de en önemli problem, ele alınan konunun daha önce başka sanatçılar tarafından da yazılmış olması nedeniyle bir 'alıntı' sayılıp sayılmayacağıdır. Daha doğrusu, bu açıdan da sorgulanması gerektiğidir. Ama bu problem, daha önce de işaret ettiğimiz gibi, yalnızca klasik edebiyatımıza özgü değildir. İsim, çevre, milliyet ve daha farklı adlandırmaların öte-

sinde bir değerlendirmede birçok sanatçının, bir başka sanatçının eserine yaslandığı belirlenebilir. Bu tür etkilermeler için, ‘alıntı’ değil, ‘çıkış noktası’ ifadesini kullanmak gerekir³.

Leyla ve Mecnun konusunda bir başka problem de Fuzulî’nin bu eseri için kendisinin yaptığı adlandırmadır. Eserin orijinal adı, *Dâstân-ı Leylî vü Mecnûn*’dur. Ayrıca eserin değişik yerlerinde bu adlandırmaya göndermeler vardır⁴. ‘Dâstân’ ifadesini, Farsça’da son yüzyılda ‘roman’ anlamını kazanmış olmasını bir yana bırakarak⁵, ‘destan’ olarak almak ve onu da, ‘geçmiş dönemlerden anlatıla gelmiş bir olay’ şeklinde düşünmek mümkündür. Bu durumda halk edebiyatının destan türü ile bir benzerlik söz konusudur. Ancak kazandıkları özel anlamları dolayısıyla bu iki kavramı bir birinden ayırmak gerekecektir: Halk edebiyatındaki destanlarda olaylar, toplumların kaderlerine ilişkindir; *Leyla ve Mecnun*’da ise, ferdîdir. Bu bakımdan Fuzulî, böyle bir adlandırma yapmış olsa bile edebiyat biliminin kavramları çerçevesinde, bunu, bir edebi tür adı

³ Nitekim Rönesans dönemi Fransız sanatçılarının eski Grek ve Latin dönemi eserlerinden yola çıkarak *yeni* eserler yazmaları, onların orijinalitelerine gölge düşürmez. Dante’nin *İlahi Komedya*’sı ve Gothe’nin şiirleri de bir takım ‘çıkış noktaları’ olan eserlerdir ve ittifakla orijinal kabul edilirler.

⁴ “*Takrîre getür bu dâstânı.*” (385. beyitten)

⁵ Araştırmamızın ikinci bölümünde Fuzulî’nin söz konusu adlandırması etrafında geniş bilgi verilmiştir.

olan ‘destan’ olarak düşünerek aynen kullanmak mümkün değildir. Çünkü bu ‘konu’ farklılığından dolayı halk edebiyatında da farklı kavramlar gündeme gelmektedir. ‘Masal’ ve ‘halk hikayesi’ bu alanda kullanılmaktadır. Ancak onların daha farklı nitelikleri de vardır.

Bu, Mecnun karakterini şu bakımdan ilgilendirmektedir: Mecnun, halk edebiyatının günümüzde geçerliliği olan destan türü çerçevesinde bir ‘destan kahramanı’ değildir. Gerçi başından geçen olaylar destanlık çapta sayılabilir; insanlar arasında sürekli anlatılmak ve bir insan ömrünü içine almak bakımlarından destanı hatırlatacak niteliktedir. Ne var ki bu özellikleri, onu, halk edebiyatı çerçevesinde destan saymamız için yeterli değildir.

II.

Mecnun karakterinin ikinci kaynağı, eserin yazarı olarak Fuzuli’nin bizzat kendisidir. İkinci sıraya alması olmamıza rağmen bu kaynak diğerine göre daha önemlidir. Süreç açısından bu sıralama doğru yapılmıştır. Ama Mecnun karakterinin kimliği noktasında Fuzuli hemen hemen bütünüyle belirleyicidir. Hatta araştırıldığında, Mecnun’un, Fuzuli’nin kendi kimliği ile bütünleştiği görülecektir: Sözgelimi Fuzuli gibi Mecnun da, güçlü ve etkileyici bir şairdir. Aşk konusundaki tavırları tamamen aynıdır. Fuzuli gibi Mecnun’un da aşk derdiyle başı

‘hoş’tur⁶. İkisi de ‘hâl’lerinden bir anlamda memnunlardır. Bu türlü aynılıkları daha da çoğaltmak mümkündür. Yeri geldiğinde bu nokta üzerinde detaylı olarak durulacak ve örnekleriyle ortaya konacaktır.

Bu, yazarla eserindeki önemli bir kişinin kimlik birlikteliği, bir anlamda eserin orijinal oluşunun en önemli göstergesidir. *Leyla ve Mecnun*’un, genel bir kanı olarak, birçok noktada eskilerden tevarüs ettiğini kabul etsek bile, bu kimlik birlikteliğinden dolayı orijinal oluşuna daha çok dikkat etmek zorundayız. ‘Bir sanatçının eseri olmak’ bakımından bu türlü araştırmalar önem kazanmaktadır. Çünkü söz konusu sanatçının varlığını ve gücünü başka türlü tespit etmek mümkün değildir.

Leyla ve Mecnun’un olaylara giriş bölümünün başında, “*Bu tuğrâ-yı misal-i mahabbettir ve dîbâce-i divan-ı mihnettir*”(s.77) şeklinde bir ifade vardır. Burada olayların birer kelimeyle ifadesi ve yorumu verilmeye çalışılmıştır: *Sıkıntılar* içinde geçecek bir *muhabbet*. Mecnun’un okula başlayışının anlatıldığı bölümün başlığı da yaklaşık olarak bu kavramlara benzemektedir: “*Bu bünyâd-ı belâdır ve mukaddime-i elem ü ibtilâdır*.”(s.87). Mecnun, bunları yaşayacaktır. Leylâ ile aralarında ilk

⁶ “*Aşk derdiyle hoşem el çek ilacımdan tabib*

Kılma derman kim helakim zehr-i dermanındadır.”

(*Külliyat-ı Divan-ı Fuzuli*, s.146)

ilişkiler de bu ‘mekteb’ sıralarında başlar. Onun için aralarında başlayacak olan ‘aşk’ için, Fuzuli, ‘belâ binası’ ifadesini kullanır. Bu binanın içi de yine ‘elem’ ve ‘ibtilâ’larla dolu olacaktır. Aşkın başlaması ile birlikte söz konusu nitelikler de gündeme gelecektir.

Fuzuli, Mecnun’un yaşadıkları için, bir niteleme halinde ‘mihnet’ demektedir⁷. Bu ifadelerin yer aldığı bölümde Mecnun’un, doğduğu anda Hazreti İsa gibi ‘çocuklukta olgun’ olduğu belirtilir. Onun ağlayışı, çekeceği sıkıntıların hatırlanışı ve ‘hâl’ diliyle ifadesi olarak değerlendirilir. İlerde Mecnun’un hep dile getireceği şeylerle bu yorumlar hemen hemen aynıdır⁸. Mecnun’un ağlayışının yorumu biçiminde verilen bu dua metnindeki son beyitle, Fuzuli’nin bu eseri yazma niyetine girdiğini anlattığı bölümdeki

*“Her kimde ki vardır istidâat
Derd ü gam u mihnet ü kanâat*

⁷ Bununla ilgili olarak, ayrıca, *Leyla ve Mecnun*’u nasıl ve niçin yazmaya giriştiğini açıkladığı bölümde, “*Mazmunu fîgan u nâle vü âh*” şeklinde bir mısra geçmektedir.

⁸ “*Bildim gamını senin ki çoktur / Gam çekmeğe bir harif yoktur.
Geldim ki olam gamın harifi / Gel tecrübe eyle ben zaîfi.
Her kande gam ola kılma ihmal / Cem’ eyle dil-i hazinime sal.
Hem ver bana gam yemek kemâli / Hem âlemi gamdan eyle hâlî.
Zevk ile geçirme rüzgarım / Zevk ehline yoktur itibarım.*”

(476-481. beyitler)

(Oldur bu müsâferetde yârım

Zevk ehline yoktur i'tibârım)"(403-404. beyitler)

beyitleri arasında da bir mısrası aynen tekrar olmak üzere önemli benzerlikler vardır. Bu benzerlik, Mecnun'un Fuzuli ile örtüştüğünü belirtmesi bakımından önemlidir.

Leyla ve Mecnun'un başındaki rubailerden ikincisinde,

"Leylî sebebiyle vasfın etsem âğâz

Mecnun dili ile etsem ızhâr-ı niyâz."(s.18)

şeklinde iki mısra vardır. Bu ifadelerde Fuzuli, böyle bir çalışma yapmadaki amacını belirtirken, eserinde, kendisi ile Allah arasındaki, temeli aşkla atılan kulluk macerasını dile getirmek istediğini söylüyor. Ayrıca anlatacaklarının bir efsaneye dayandığını da yine aynı rubaide belirtiyor:

"Tutsam taleb-i hakikate râh-ı mecaz

Efsâne bahanesiyle arz etsem râz."

Ama daha sözün başında, söz konusu efsaneyi, kendisiyle ilgili bir gerçekliği anlatmak için kullanacağını açıklıyor. 'Kullanma' yerine 'yorumlama' demek, sanat eserleri çerçevesinde daha tutarlı ve kapsamlı olabilirdi. Fuzuli ise 'bahane etmek' deyimini tercih ediyor. Hangi ifadeyle söylersek söyleyelim, sonuçta yazar, eserinin, *kendini* ifade edeceğini belirtmiş oluyor. Bir bakıma bu

niyet, çizilecek Mecnun karakterinin hareket noktasının kendisi olacağına önemli bir işarettir. Yani Mecnun, eserin ilerleyen merhalelerinde yazarın şuuraltından ‘*kendi*’ni bulup çıkarması veya ‘*kendi*’nin açığa çıkması ve yazarın yapacaklarına müdahalesi biçiminde değil, şuurlu bir biçimde, daha başta Fuzuli’nin karaktere müdahalesiyle organize olacak demektir.

III.

Mecnun karakterinin kimliğini araştırmaya başlarken, öncelikle bu konuda Fuzuli’nin bizzat verdiği doğrudan bilgilere bakmak gerekmektedir. Bunların en önemlisi, Mecnun’un özelliklerini saymak niyetiyle kaleme alınan sekiz beyitlik bölümdür⁹. Orada Mecnun, güzel bir insan nasıl olursa öyle tanımlanmaktadır: Servi boylu, gül yüzlü, gül yanaklı, yasemin kokulu, çok güzel şeyler söylediği için tatlı dudaklı, gönülleri fethedecek şekilde bir boy sahibi, büyüleyici nitelikte şehla gözlü, zülüfleri sır halkası gibi, yüzü ay gibi, ayağının toprağı, huriler için sürme olacak kıymettedir. Yani tam anlamıyla bir güzel, güzel bir insandır. Bir insan güzeldir. Fuzuli, onun için, Leyla’ya âşık olduğu sıralarda aynaya baksaydı Leyla’ya değil kendisine âşık olurdu dediğine göre, Leyla’dan bile daha güzeldir. Bu bölümde,

⁹ “*Bu sıfat-ı Mecnundur ve mihnet-i mahzûndur*” (s.90)

“Ağzı sıfatın hod eytmek olmaz.

Esrâr-ı nihana yetmek olmaz.” (552. beyit)

şeklinde bir beyit vardır. Beytin öncesinde ve sonrasında Mecnun'un özellikleri sayılırken, iç dünyasına açılan bir kapı olarak görüldüğü için ağzının özelliğiyle ilgili bir şeyler söylemekten çekiniliyor. 'Esrar-ı nihan' yani 'gizli sırlar', iç dünyada olup biten, çağımızda geçerli olan bir ifadeyle, 'psikolojik' diyebileceğimiz kurgular, düşünceler, tavır alışlardır. Bu anlamda bir uzantıya girilmeyeceği daha baştan belirtiliyor. Buradan, *Leyla ve Mecnun*'da hiçbir şekilde psikolojik yaklaşımların kullanılmadığı şeklinde bir sonuca varılmamalıdır. Kaldı ki Mecnun'un iç dünyası alabildiğine zengindir: Giderek kendisinin 'ermiş' bir kişiliğe ulaştığı görülür. Bu macera, bütünüyle Mecnun'un iç dünyasında gerçekleşir.

Bu iki noktayı şöyle uzlaştırmak mümkündür. İnsanların kendilerine ait bir psikolojik dünyaları vardır. Ayrıca, önerilen ideal bir psikolojik yapıdan daha bahsedilebilir. Bu, ideal bir insanın sahip olması gereken psikolojik yapıdır. Eser, bir İslamî dönem verimi olduğu için, bu noktada İslam kültürüne baş vurmak gerekecektir: İslam kültüründe, insanların psikolojik yapılarını adlandırmada kullanılan, birbirleriyle çelişik iki kavram vardır: 'nefs' ve 'ruh'. Nefs, çeşitli alçalışları da içinde barındıran, dikkatle izlenilmesi, kontrol altında tutulması ve ruha

doğru yaklaşması için gayret sarfedilmesi gereken bir varoluştur. İbadet, zikir gibi bir takım uygulamalar, nefis noktasında ‘tezkiye-i nefis’ olarak değerlendirilmektedir. Kur’an’da ‘mutmain’ mertebesine çıkan nefsten sözedilmektedir¹⁰. Bundan bir adım ötesi ‘ruh’tur. Hatta bu noktadaki nefis kavramını ruh olarak değerlendirenler çoğunluktadır. İslam kültüründe nefsin bir takım takılmaları, alçalmaları diyebileceğimiz, bir ‘iş’ halinde açığa çıkmamış niyetler gizli kaldığı sürece değerlendirmede dikkate alınmaz. Sonuçta, bir ‘günah’la değerlendirilme noktasında ‘olmamış’ sayılır. Bir ruh yüceliğinin uzanımı sayılacak, niyet halindeki varoluşlar ise, ‘sevap’la ödüllendirilir. Onlar da açığa vurulmaz, ama Yaradan, onların tümünden haberdardır. Böyle bir anlayıştan dolayı, varolduğunu, ancak ağızdan çıkacak ifadelerle bilebileceğimiz psikolojik dünya, özellikle kurcalanmaz. Ona kapı aralayabilecek olan ağzın da, hangi sıfatları taşıdığı araştırılmaz. Dikkate alınabilecek olanlar, ağızdan, söz olarak çıkacaklardır. Çünkü o söz, sahibinden çıkmış, diğer insanların kullanımına açılmıştır.

Bu bilgiler ışığında şunu söyleyebiliriz: İslam uygarlığının verimi diyebileceğimiz bir eserde, prensip olarak, insanların içdünyalarında gizli kalmış ‘şey’ler açık-

¹⁰ Kur’an, El-fecr suresi, ayet:27.

lanamaz¹¹. *Leyla ve Mecnun*'da Fuzuli de aynı hassasiyeti göstereceğini ifade etmektedir. Mecnun'un psikolojisi bilinmeden, onun nasıl bir 'karakter' olduğu konusunda, nelere dayanarak karar verilecektir, şeklinde bir 'itiraz', şöyle açıklığa kavuşturulabilir: Mecnun'un içdünyası kurcalanmayacaktır; ama bir 'iş' halinde ortaya çıkmış, içdünya akisleri olacaktır. Onun yaptıkları, söyledikleri, tavırları... gibi, içdünyasında oluşan, o ideal psikolojinin bir yansıması halindeki veriler, onun nasıl bir 'karakter' olduğu fikrini netleştirecektir. Bu, biraz da 'mükemmel'e doğru yürüyen bir tiptir. Mecnun'un, daha doğuştan Hz. İsa'ya benzemesi de bizi yine aynı noktaya götürmektedir.

Mecnun'un asıl adı, Kays'tır. Adıyla ilgili bu değişiklik, onun oluşmaya başlayan kimliği konusunda, elimizdeki ilk belgedir:

¹¹ “Müslüman edebiyatlarının orta çağ hikayesinden romana geçemeyişi bahsinde de hemen hemen aynı cinsten bir yığın sebeple karşılaşırız. Bunların başında yine şüphesiz insanın reel hayata inanarak sahip olmaması gelir. Ayrıca psikolojik tecessüsün yokluğunu da söyleyebiliriz. Dinde günah çıkarmanın bulunmaması ferdin kendi içine eğilmesini daima men eder. Medeniyetimizin gözü önünde gelişen Rus romanının büyük hususiyetlerinin ortodoks kilisesindeki aleni itiraf müessesesine neler borçlu olduğunu biliyoruz.” (Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.XLVII)

Tanpınar'ın bu yorumunun, İslam coğrafyasında romanın doğmayışını açıklamaya yetip yetmediği, ayrıca tartışılabilir.

Leyla, annesinin, Kays'la aralarındaki aşktan haberdar olması sonrası kendisini azarlaması ve okula gitmesine engel olması nedeniyle hastalanır. O andaki duygularını dile getirdiği gazelinde, bu ayrılığa annesinin değil de feleğin sebep olduğunu söyler. Felek, genelde 'kader' kavramını ifade etmek için kullanılmaktadır. Leylâ ile görüşmemekten aynı derecede Kays da etkilenir. O da hastalanır¹². Leylâ gibi Kays da bu ayrılığa sebep olarak kaderi ifade etmek için kullanılan devranı gösterir:

"Koymadı devran geçe evkâtım ol ünvân ile"
(757. beyitten)

Devranı, bu mısrayı içinde terennüm ettiği gazelinde aynı zamanda 'düşman' olarak kabul eder. Fuzuli, bu gazelden hemen sonra şu beyitlere yer verir:

*"Söz muhtasar, ol esîr-i sevdâ
Bir nev ile oldu halka rüsvâ
Kim Kays iken adı oldu Mecnûn
Ahvâlini etdi gam diğer-gûn."*(759-760. beyitler)

Kays, bu mısralardan sonra, eserde, hep Mecnun olarak anılacaktır. Bu, aynı zamanda, onun, Leyla ile ayrı-

¹² "Yok kimse bu derd-i dilden âgâh / Bu derd-i dil ile n`eyleyim âh
Derdim söze geldiğince artar / Oddur yel ile zebâne artâr
Eyyâm-ı visâli eyleyüp yâd / ol hasta bu şi'ri etdi bünyâd."
(749-751. beyitler)

lığının gerekçesi üzerinde durup bir çözüm aramaktan yana akli başında çareler düşünmemesi demektir. Gerçekten de dostları, ona neşeyi salık verirler, ama o, üzüntüyü seçer. Kendisine, üzülmemesi, ağlamaması, yakasını yırtmaması gerektiğini, kırlara çıkarsa açılacağını ve baharda kavuşmanın da mümkün olacağını söylerler. O, kırlara çıkar, ama ‘hâl ve hareketleriyle’, ‘mecnun’¹³ gibidir. Tabiatı gördüğü varlıklar, ona, Leylâ’nın bir güzel yanını hatırlatmaktadırlar. Özellikle bu yüzden onları sevgiyle seyretmekte, onlarla konuşmakta, zaman zaman da onlara yalvarmaktadır¹⁴.

Fuzuli, Mecnun’un tabiata olan bu yaklaşımı dolayısıyla, ilerde olayların kurgusunu etkileyecek bir bölüme yer verir:

Mecnun’un, bu, tabiata açılmaları sırasında Leyla da aynı yerlerdedir. Birbirleriyle bir yerlerde karşılaşırlar. ‘Yer’ kavramını ifade için Fuzuli ‘menzil’ kelimesini kullanmaktadır. ‘Konak’ anlamına da gelen ‘menzil’ kelimesinin,

¹³ “mecnun: Divane ve sefih” (*Ahterî-i Kebir*, ‘mecnun’ maddesi)

¹⁴ “*Geh sebze ye arz-ı râz ederdi / Geh Lâleye bin niyâz ederdi*
Söylerdi Benefşeye gam-ı dil / Kim söyleye yâre olsa vâsl
Çeşmine sürerdi lâle dağın / Âşık sanuben öpüp ayağın
Nergis gözüne nigah ederdi / Yârin gözün anıp âh ederdi
Bülbüllere şerh ederdi hâlin / Kumrulara mihnet ü melâlin”
(778-781. beyitler)

“Her turfa çiçek görüp çeküp âh

Menzil menzil gezerdi, nâgâh”(783. beyit)

şeklindeki kullanımı, onun, daha soyut bir anlamı çağrıştıracak şekilde kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir. Bu, ‘merhale’ olarak anlaşılabilir. Veya bir hedefe giderken geçilmesi gereken noktalar olarak düşünülebilir. Nitekim Mecnun`la Leyla`nın karşılaştığı belirtilen yer, tabiat uzanımının bir noktasıdır. Orasının menzil oluşu, Leyla`nın orada çadır kurmasındandır. Ama tam tersi, orası bir menzil olduğu için Leyla çadır kurmuş da olabilir. Leyla, Mecnun`un uğrayacağı yerlere ondan önce gelmiştir. Fuzuli, Leyla`nın, yeşilliğin arasına yeşil bir çadır kurduğunu belirtir. Bir bakıma Leyla`nın çadırı tabiatın rengine bürünmüştür. Fuzuli, bu mantığa tersinden işaret eder: Tabiata rengini vermek¹⁵. Fuzuli`nin, *Leyla ve Mecnun* aracılığıyla ortaya koymaya çalıştığı hayat felsefesi bakımından doğru olan da budur. Leyla orada güle ve lâleye gölge salmıştır:

“Bir nice peri-ruh ile hem-dem

Mecnun-ı şikesteden mukaddem

Leyli güzer etmiş ol fezâya

Salmış gül ü lâle üzre sâye”

¹⁵ Burada Sezai Karakoç'un, “*Sen tabiatın içinde, tabiatla birlikte, fakat tabiatüstüsün*” (‘Kav’, *Şiirler III*, s.52) şeklindeki bir mısrasını hatırlamak, anlamı güçlendirecektir.

Bir taraftan da çadırı gonca, kendisi gül yaprağı gibidir¹⁶. Tabiata yönelen Mecnun için, Leylâ'nın güle ve lâleye gölge salması; onları, güzelliğiyle gölgede bırakmış olmasını da düşündürmüş olmakla birlikte, daha çok, onlara bir izdüşümünün ulaşmış olması anlamına gelecek bir yapıdadır. Yani onlara kendi güzelliğinden bir şeyler vermiştir. Beyitteki ifade de bu anamı desteklemektedir. Çünkü onları gölgede bırakmış olsaydı, hâlâ onlara benzetilerek anlatılmasına gerek kalmazdı. Bu, benzetme sanatının kullanılış mantığına aykırıdır. Ayrıca, dört beyit sonra hem Leyla için, hem de Mecnun için yapılan bir yorumlar zinciri vardır¹⁷. Bu, 'meclisi aydınlatan mum', 'hûri', 'ay', 'zamanın biriciği', 'gül fidanı', 'güzellik sahipleri dizisinin kumandanı' gibi yorumlar, Leyla'nın, bir

¹⁶ "Gonca gibi ol latîf hâr-gâh / Gül berki gibi içinde ol mâh."

(788. beyit)

¹⁷ "Leyli deme şem-i meclis-efrûz / Mecnun deme âteş-i ciğer-sûz
Leyli deme cennet içre bir hûr / Mecnun deme zulmet içre bir nûr
Leyli deme evc-i hüsn bir mâh / Mecnun deme mülk-i aşka bir şâh
Leyli deme bir yegâne-i dehr / Mecnun deme bir fesâne-i şeh
Leyli çemen-i belâ nihâli / Mecnun felek-i vefâ hilâli
Leyli meh-i âsumân-ı haşmet / Mecnun şeh-i kişver-i melâmet
Leyli saf-ı ehl-i hüsn emîri / Mecnun ser-i küy-ı gam fakiri
Leyli işi işve ü girişme / Mecnun gözü yaşı çeşme çeşme
Leyli vü neşat-ı hüsn kâmi / Mecnun u belâ-yı aşk dâmi
Leyli vü letâfet-i dil-ârây / Mecnun u melâmet-i gam-efzây
Leyli sade-f-i hayâya bir dür / Mecnun`a anınla bin tefâhür
Leyli`de kemâl-i hüsn ile zevk / Mecnun`da cemâl-i Leyli`ye şevk
Leyli`de visâl-i dost meyli / Mecnun`da hem arzû-yı Leyli`"

(790-802. beyitler)

insan olmaktan daha başka, hatta biraz da ilerde nitelikler taşıdığını ihsas ettirici özellikler göstermektedir. Adeta Leyla, Mecnun'un dolaşmakta olduğu kırlara uğramış; Mecnun için, kendisinin oralardan geçtiğini gösteren işaretler bırakıp gitmiştir. 'Leyla o boşluğa uğramış', güle ve laleye ve daha başka 'güzel' diyebileceğimiz şeylere 'gölge'sini bırakarak geçip gitmiştir. Artık bundan sonra 'Gül ve lâle' ve diğer 'güzel' bulduğumuz şeyler, hep, Mecnun için Leylâ'ya ulaşmayı sağlayacaklardır.

Bu nokta Mecnun karakterini şu bakımdan yakından ilgilendirmektedir: Mecnun, ilerde de, Leylâ diye adlandırdığı bir sevgiliye âşık olmaya devam edecek, ama bu sevgili, onun, okulda birlikte okuduğu Leylâ demeye gelmeyecektir. Ne anlama geldiği konusunda ise elimizde, çoğunluğu 'Leyla demek,...' ifadesiyle başlayan 14 nolu dipnottaki 13 beyitlik bir metin vardır. Kays'ın kimliğiyle birlikte, Leylâ'nın, buna imkan sağlayan kimliği ile ilgili bu durumu da anlaşılır kılmak gerekmektedir. Kays'ın tabiata yönelmesi ve orada gönlünü doyuracak, başka bir ifadeyle durultacak 'şey'ler bulması, onda yeni bir yönelişe yol açmaktadır. Bu, aynı zamanda Mecnun'un, sevgilisiyle ilgili bazı şeylere o kendisi yokken de şahit olması şeklinde de algılanabilir.

Metinden anladığımız kadarıyla Mecnun, Leyla'ya bir an bakabilmiştir¹⁸ ve bayılıp yere düşmüştür. Yüzüne

¹⁸ "Bir dem bakabildi ol aya / Döşendi yer üzre misl-i sâye" (808. beyit)

sular saçarak uyandırdıklarında üzerinde ne var ne yok hepsini çıkarıp atar. Dostlarından özür diler Babasına mektup diye bir gazel yazar. Gazelin son beytinde, Mecnun,

*“Garaz bir ad imiş âlemde ben hem eylerem bir ad
Bi-hamdillah Fuzuli rind ü rüsvâlıkta meşhûrum”*
(859. beyit)

diyor. Mecnun, kendisine ad olarak Fuzuli`yi seçtiğine göre, Mecnun`un kim olduğu konusunda bizzat kendisinin verdiği bu bilgi, bizi, bir sonuca da götürmektedir. Ayrıca şair olduğu da yine bu gazel dolayısıyla açığa çıkmaktadır. Bu iki nokta, Fuzuli`nin Mecnun karakterini kendi kimliğinden yola çıkarak biçimlendirdiğini göstermesi bakımından önemlidir. Burada, Fuzuli`nin, eserini kendi şiirleriyle süslediği için, mahlasını kullanmak amacıyla böyle bir ifadeye başvurduğu biçiminde bir itirazda bulunulabilir. Böyle düşünmek bütünüyle yanlış olmamakla birlikte, beytin kuruluş şekli, daha çok, ‘kendi mecnunluğunu da ifade etmekte olması hasebiyle kendisine Fuzuli`yi ad olarak seçtiğini’ belirtmektedir. Öbür türlü, hiç olmazsa, Mecnun, Fuzuli`yi üçüncü bir kişi veya başka bir şair olarak anabilir, böylece de farklılığa dikkatimizi çekmiş olurdu. Beytin bu kuruluşu ise, tam tersi, birlikteliği vurguluyor.

Bu, bir anlık karşılaşma veya bir bakıma da Mecnun`un, Leyla`nın farkına varışı diyebileceğimiz olay

ile, Kur'an'daki Hz. Musa ile ilgili anlatılanlar¹⁹ arasında önemli benzerlikler vardır: Mecnun da Hz. Musa gibi, bakma bile denmeyecek bir fark ediş sonunda yere düşüp bayılmaktadır. Sonunda da bir 'hakikat'e ermektedir. Ancak bu, bir anda her şeyin değişmesi olarak da anlaşılmamalıdır. Bir geçiş, anlamları ve nesneleri kendi yerlerine koymaya çalışma, kendisinin ve evrenin yeniden değerlendirilişi bir 'zaman' alacaktır. Bakış nettir; elbette bakılan da bu netlikte kendini belli edecektir.

IV.

Mecnun için, bu bir anlık farkına varışla birlikte yeni bir dönem başlar ve artık o yeni bir anlayışın adamıdır. Gözünde ve gönlünde Leyla'dan başkası yoktur. Leyla'dan başka hiçbir şeye kulak asmaz. Babası kendisini çöllerde arayıp bulduğunda onu bile tanımaz. 'Ben babanım' deyince,

"Dedi nedir ata, yohsa ana?

Leylî gerek özgedir efsâne." (898. beyit)

¹⁹ "Vaktâ ki Musa tayin ettiğimiz vakitte geldi, Rabbi ona (ilahi sözünü) söyledi. (Musa) dedi ki: Rabbim, (cemalini) göster bana, (ne olur) seni göreyim! Buyurdu: Beni katiyen göremezsın. Fakat şu dağa bak. Eğer o yerinde durabilirse sen de beni görürsün. Derken Rabbi o dağa tecelli edince onu param parça ediverdi. Musa da baygın yere düştü. Ayılınca dedi ki: Seni tenzih ederim. Tevbe ettim sana. Ben iman edenlerin ilkiyim." (Kur'an, El-A'râf suresi, 143. âyet)

sözlerini söyler. Daha sonra annesine de şu Arapça mısrayı hatırlatır:

“*Gayru’l -mahbûbi leyse fi’ d-dâr*”²⁰ (949. beyitten)

Böyle düşünüş ve yaklaşık bu kelimelerle ifade ediş tarzı, aslında tamamen, tasavvuf dünyasının Allah’ı ifadelendirmek için başvurduğu bir yoldur²¹. Mecnun’un sözlerini tasavvufî bir söylem içinde değerlendirmek, belki bu aşamada henüz erken bulunabilir. Ama içdünyasında, Mecnun’un, bu anlamda önemli adımlar atmakta olduğunu da gözden ırak tutmamalıyız. Mecnun’un sonunda ulaştığı belirtilen, ‘ilahî aşk’ olgusunun ilk işaretleri, bu noktada belirmeye başlamıştır²². Nitekim Mecnun bu Arapça sözün açılımını bir alt beyitte aynı anlamı verecek şekilde şöyle yapar:

“*Bende dahı nice benlik olsun*

Benden beni isteyen ne bulsun.” (950. beyit)

Yunus Emre’nin “*Beni bende demen...*”²³ ifadele-riyle başlayan ünlü şiirindeki tavır da esasen bu beyit-

²⁰ (Cihanda sevgiliden başkası yoktur.)

²¹ Genel bir tasavvuf ifadesi olan “*Lâ mevcûde illâ hû* (Ondan başka varlık yoktur).” ile Muhyiddin-i Arabî’nin “*Leyse fî cûbbetî sivâllah* (Cübbemin altında Allah’tan başka bir şey yoktur).” sözleri, bunu ifade etmek için kullanılan önemli örneklerdir.

²² Daha önce kullandığımız ‘merhale’ kavramı ile de aslında bu ‘nokta’yı ifade etmeye çalışmıştık

²³ “*Beni bende demen bende değilem*
Bir başka ben vardır benden içeru.”

tekinden farklı değildir. Aralardaki Leyla kelimelerini çıkarıp yerine Yaradan'ı karşılayan bir kelimeyi yerleştirsek ve öyle değerlendiresek, tamamiyle tasavvufî bir metinle karşılaşacağız.

Mecnun'un, annesine karşı söylediği sözler, 35 beyit sürer. Ona 'aklı başında şeyler' söyler. Özellikle de bu aşkın ve aşk ıstırabının kendi kimliğinden ayrılmazlığını, bunun kendisi için bir kader olduğunu, dolayısıyla kendisinin bu konuda bir 'ihtiyar'ının olamayacağını belirtir. Âlemde ondan yani Leyla'dan başkasının olmadığını da ayrıca ve ısrarla belirtir²⁴. Konuşmasını,

“Ben yek-cihetim tarikatımda

Tağyir işi yok cibilletimde.”(977. beyit)

sözleriyle bitirir. Bu 'tarikat' kelimesi Leyla sevgisi konusundaki değiştirilemez bir çizgiyi anlatmak için kullanılmış da olsa, bir tasavvuf terimi olarak düşünmeyi engelleyici bir durum da yoktur. Mecnun, yaşamakta olduğu o anki duyguları için bir gazel söyler. Onun son beyti, şöyledir:

*“Der imiş düşman ki hem-demdir Fuzuli yâr ile
Her sözü bühtan ise hakkâ bu söz bühtan değil.”*

(983. beyit)

²⁴ “Billah demeniz bu harfî zinhar / Alemden bir andan özge kim var”

(974. beyit)

Gazelin önceki beyitlerinde can derdinden kurtulmak gerektiği, cananla birlikte olmanın cisimden kurtulmakla mümkün olacağı gibi, genelde tasavvuf dünyasına özgü gerçekliklerden dem vurulmaktadır. Son beyit, bunların gerçekleştiği bir ortama işaret etmekte, her şeye rağmen âşığın yâri ile birlikte olduğunun ortalıkta yayıldığını ve bunun doğruluğunu ifade etmektedir. Bir bakıma Mecnun, yârine ad olarak seçtiği Leyla'dan ayrı da olsa, kendi içinde, asıl yâri ile birlikte.

Mecnun, Leyla'ya olan aşkında, Leyla'dan çok aşk olgusu üzerinde durmaktadır. Leyla'nın kendisinden çok onun aşkını istemektedir. Bu yeni döneminin en önemli niteliği budur. Bu sonucu gelişen olaylardan çıkarabiliyoruz:

Kendisine Leyla'nın verilmeyişine sebep, onun, her yere yayılan mecnunluğudur. Belki buna bir çare olur diye, babası tarafından Kabe'ye getirilir. Burada içinde bulunduğu durumdan kurtulması için dua edecektir. Ancak o, bu durumdan kurtulması için değil de tersine, aşk hâlinin artması için dua eder. Kabe'nin siyahlara bürünmüş halinin ve kenarındaki, göz yaşına benzettiği zenzem suyunun, onun, aşkın feyiz ve bereketini aldığına işaret olduğunu, kime aşık olduğunu merak ettiğini, kendisine bu konuda iyi bir yoldaş olabileceğini dile getirir. Onun, herkesin kıblesi oluşunu da aşktan feyiz ve bereket alışına bağlar.

Kabe'nin böyle değerdendirilişı, Mecnun'un, daha çok dert, gam istemesine yol açar. O kadar ki dünyanın neresinde bir gam varsa, hepsini kendisi için ister. Mecnunluğundan kurtulsun diye Kabe'ye getirildiğı halde o, akıl endişesinden uzaklaştırılması için dua eder²⁵. Kabe'de bulunduğı sürece bir zikir metni, bir münacat olarak kullandığı ve sürekli okuduğı şiiri şöyle bir beyitle başlamaktadır:

*“Yâ Rab, belâ-yı aşk ile kıl âşinâ beni
Bir dem belâ-yı aşktan etme cüdâ beni.”*

(1085. beyit)

Bu ve benzeri duaları duyan babası da anlar ki Mecnun'da bir farklılık olmayacaktır. Aksine bu hal, Mecnun'da daha da artacaktır; Zaten duası da bu yoldadır. Sonuçtan ümidini keserek Mecnun'u kendi haline terk eder. Bundan sonra, dağlarda vahşi hayvanlarla birlikte bulunduğu dönem başlar.

Başı dik ulu dağlar, ayağı bağı ve gözü yaşlı ceylanlar, tuzağa tutulmuş güvercinler ve çeşit çeşit bir sürü vahşi hayvan, Mecnun'un can yoldaşı olur. Kendi dertlerine bazen derddaş, bazen bir çözüm, bazen da bir

²⁵ *“Her kanda ki âlem içre gam var
Kıl gönlümü ol gama girişâr
Endişe-i akldan cüdâ kıl
Aşk ile hemişe âşinâ kıl.”*(1078-1079. beyitler)

teselli bulmaya çalışır. Onların dostluğu karşısında insanlığından utanır. Gölgesini bile görmek istemez.

Mecnun`da ortaya çıkan bu mecnunluk, Leyla`nın durumunu vermek üzere kaleme alınan bölümün başında, sâkî`nin Mecnun`a hemen şarap tutmasına bağlanıyor. Bu arada Leyla`nın da ‘asl’ olduğu için unutulmaması gerektiği vurgulanıyor. Sonuçta Leyla da, Mecnun gibi, aynı mecnunluğu yaşamaya başlıyor. Bunun ölçüsünü vermek için şöyle bir beyit kullanılıyor:

“Mecnun`dan idi cünûnu efzûn

Leylî deye ne derdi Mecnun”(1203. beyit)

Bu bölümde Leyla da Mecnun gibi davranışlar sergiler. Ancak o, vahşi tabiatla değil, evcil bir ortamda, oradaki insan dışında kalan unsurlarla dostluk kurar. Bunlar, yanmakta olan bir çerağ, onun etrafında dönüp duran pervane, ay, güneş, sabâ rüzgarı, gül bahçeleridir.

Metne göre ikisine de bu halleri yaşatan, ‘aşk şarabı’dır. Yani ikisi de aşıktır. Mecnun`la ilgili açıklamaya çalıştığımız, tabiatla anlık bir Leyla`nın farkına varış sonrası oluşan yeni bir oluşum, yaklaşık olarak, Leyla`da da gerçekleşir. Ancak onunkisi, Fuzuli`nin çok canlı ve anlamlı bir şekilde yorumladığı tabiatla gönül dağdağasını dindirmeye çalışmak, İbn-i Selam tarafından keşfedilerek istenmek ve buna karar verilmek biçimindedir. Fuzuli, bunu, “*Leylî`nin eyyâm-ı baharda seyr-i gülzâr ettiğidir ve*

glzârda muradına yettiğidir.”²⁶ şeklinde vermektedir. Bu ‘muradına erme’ sözünü, düğmlenmede bir çözülme gibi anlamak gerekmektedir.

Nevfel adında bir ulu ve güçlü kişi, Mecnun’un şiirlerini dinleyince, onun büyük bir şair olduğunu farkederek ve kim olduğunu merak eder. Kalkıp yanına gider. Ona “*Ey edib-i kâmil*”(1452. beyit) diye hitabeder. Mecnun’un, her tarafa yayılan ve dolayısıyla Nevfel gibi, zamanının önde gelen büyük, ulu, cömert, herkesin derdiyle ilgilenen önemli bir kişisini de etkileyen şiirleri ve Nevfel’in ona hitap şekli gösteriyor ki, o, döneminin büyük bir şairidir. Mecnun’un şairliği, Fuzuli ile örtüştüğünü söylediğimiz kişiliğinin önemli bir göstergesi sayılmalıdır. Sık sık meramını anlatmak için gazel söylemeye başvurması da bu, şairlik konusunu desteklemektedir.

Nevfel kendisine, Leyla’ya kavuşma konusunda yeni bir umut verir. Mecnun, hemen üstünü başını silerek, güzel bir elbise giyer, başına süslü bir sarık sarar. Yani bu umutla yeniden insanların içine döner. Ancak düşünme tarzı hâlâ sıradan insanlar gibi değildir. Sözgelimi Nevfel, Leyla’nın kabilesi ile savaşa tutuştuğunda o da savaş meydanındadır. Ancak dualarında kendi askerleri sayılan

²⁶ 1282. beyitten önceki ara başlık

Nevfel tarafının kaybetmesini istemektedir²⁷. Bunu farke-
den bir askere, kendi ruh halini şöyle çözümler:

*“Müşkil işe olmuşum giriftâr
Ağyârım yâr u yârım ağyâr.”*(1501. beyit)

Ayrıca, kendisini yârine feda ettiğini, o kendisini
ister öldürsün, ister esir alsın önemli olmadığını, yeter ki
kendisini kabul etmesini istediğini ilave eder. Savaşan-
lardan karşı tarafın, Leyla'nın kabilesi yani dostları; bu
tarafınsa her ne kadar kendisi için savaşıyor gözükseler de
dostlarıyla savaştıkları için düşmanları olduğunu belirtir.

Nevfel, kendinin çok üstün gücüne rağmen
Leyla'nın kabilesini yenemeyişini, bir 'ehl-i Hakk'ın
duası'na bağlamaya çalışır²⁸. Mecnun'un savaş sırasındaki
dualarına şahit olanlar durumu kendisine anlatınca, onunla
ilgili düşünceleri netleşir. Aslında onun 'sahip-nazar' oldu-

²⁷ *“Çekmişti bu leşker içre râyet / Ol leşker içün dilerdi nusret
Bunlar ile hây u huy ederdi / Feth anlara cüst u cüy ederdi
Bu leşker ana muîn u gam-hâr / Ol tâlib-i feth-i leşker-i yâr
Ger öz sipehinde olsa maktûl / Şükr eylemeye olurdu meşgûl
Ver görse kâtil-i kavm-i dil-dâr / Derd ile kılurdu nâle vü zâr
Sebze gibi olsa ger müyesser / Öz leşkerine ururdu hançer.”*

(1487-1492. beyitler)

²⁸ *“Ben eşca-i ehl-i rüzgârım / Hurşid-i sipihr-i kâr-zârım
Yok kimsede tâb-ı tiğ-i tîzim / Endişe-i tâkat-ı sitîzim
Bu rezmede bilmezem nedir hâl / Kim nusret u feth kılma ikbâl
Elbette ki hak rızasıdır bu / Bir ehl-i Hakkın duasıdır bu.”*

(1511-1514. beyitler)

ğunu önceden beri düşünmektedir. Bu vesileyle, Leyla'nın kabilesinin yenilmemesi için dua eden 'ehl-i Hakk'ın da Mecnun olduğunu anlamış olur. Aynı duygular, Mecnun'la birlikte Kabe'ye gittiklerinde babasında da vardır²⁹. O da Mecnun'un edeceği duanın kabul edileceğini bilmektedir. Orada Mecnun'un, kendi isteğinin tam tersi bir duası ile karşılaşır ve sonunda onu kendi haline terk eder. İlerde, Leyla da Mecnun'un bu özelliğini bildiği için, annesinden, mutlaka onun duasını almasını ister³⁰.

Bu örnekler gösteriyor ki Mecnun, insanların gözünde ermiş bir insandır. 'Ehl-i Hakk', 'sahib-nazar' gibi sıfatlar da aynı hâli verebilmek için kullanılmış ifadelerdir.

Mecnun ise kendisinin 'günahkâr' olduğuna hükmetmektedir. Yanında bir esirle dolaşan adama,

"Kim bu ne esirdir beyân et

Cürmün men-i mücrime ayân et"(1563. beyit)

şeklinde bir soru sorarken kendisinin de ancak böyle bir esir olmaya layık olduğunu vurgulamaya çalışır. Nitekim, kendi isteğiyle, o, esir görüntüsü taşıyan, aslındaysa dilencilik yapmak için rol gereği bu kılığa bürünmüş olan kişiyi serbest bıraktırır ve yerine kendisi geçer. Leyla'nın kapısında söyledikleri de yaklaşık aynı duyguları ifade

²⁹ "Bir bir işidip sözün atası / Bildi ki kabul olur duası." (1093. beyit)

³⁰ "Dâmânını tut rızâsın iste / Men mücrim için duasın iste." (2829. beyit)

etmektedir³¹. Başka bir zamanda da kör olmayı tercih ederek gözlerini bağlar. O haliyle Leyla'nın kapısında bir dilenci olduğunu söyler. Gözlerinin, Leyla'yı gördüğü için, bir zamanlar, kendisini maskara ettiğini, onun için gözlerini Leyla'nın düşmanı kabul ettiğini ve onlara kıydığını ifade eder. Gözlerini bağlayışını, onları bir köle niyetiyle bağlayıp getirdiği şeklinde açıklar. Gözünün nurunu, onun ayağının tozuyla değiştiğini ve bu alış verişten de kârlı çıktığını kabul eder. Gözlerini bağlayışı için bir başka nedeni de şudur:

*“Ger bağlu ise gözüm revâdır
Ser-çeşme-i lücce-i belâdır*

*Bend eylemesem önün demâdem
Seyl-âba gider temâm-ı âlem”(1646-1647. beyitler)*

Bu açıklamaların, Hz. Musa ile bir bağlantısı olmalıdır: Onun, Allah'ı görmek istemesi konusunda, bir tecellinin veya nazarın, dağı parça parça ettiği, bunun sürmesi halinde bütün âlemin aynı âkibete uğrayabileceği uyarısı yapılır. Mecnun da, gözlerinin, bela denizinin kaynağı olduğunu, onu bağlamazsa bütün âlemin sel sularına kapılıp gidebileceğini belirtmektedir.

³¹ “Ben böyle niçin zebûn u hârım / Ha geldim eğer günahkârım
Çöktüm yere gerdenimde zencir / Bismillah eğer olursa ta'zir
Ferman senden kabul benden / Ol güzelim melûl benden”
(1618-1620. beyitler)

Leyla'nın İbn-i Selam'la evlendiğini öğrendiğinde, Leyla'ya götürölmek üzere kaleme aldığı mektupta da, kendisinin, 'diken tabiatlı', 'toprak huylu', 'sert dilli' ve 'kara yüzlü' olduğunu belirtmektedir³².

Bütün bu örnekler, başkalarının yüceltmelerinin tersine Mecnun'un, kendisini acz içinde gördüğünü ortaya koymaktadır. Yaradan'a iyi bir kul olmanın gerekli ön şartı da bu olsa gerektir.

V.

Mecnun, bu noktaya kadar yaklaşık olarak olgunlaşma 'vetire'sini(süreç) tamamlamaya çalışmış ve bir noktada bunda başarılı da olmuştur. Hayata, insanlara, eşyaya, dostlarına ve düşmanlarına nasıl bakılması gerektiğini, bu çevrenin neresinde yer alması gerektiği konusunu çözümlenmiştir. Bununla ilgili olarak, eser içinde bol miktarda örnekler bulmak mümkündür:

Sözelimi, babası, çöllerde vahşi hayvanlarla birlikte ve aşk hâli içinde yaşadığı günlerde, onu arayıp bulur ve kendisine, uzun uzun, eve dönmesi, kendi ocağını onun sürdürmesi gerektiği yolunda nasihatler verir. Ancak birlikte ata yurduna gelmesi konusunda ikna edemez.

³² "Men hâr-mizac u hâk-hûyum / Bes tünd-zaban u tîre-rûyum"

(1844. beyit)

mez. Mecnun, kendisinin, sadece oğulları Kays olarak görülmemesi gerektiğini şu sözlerle ifade etmeye çalışır:

“Ol zahm eseri göründü bende

Biz bir ruhuz iki bedende

Bizde ikilik nişanı yoktur

Birbirinin özge canı yoktur

Sanma ki ol oldur ü benim ben

Bir can ile zindedir iki ten

Hurrem olurum o olsa hurrem

Gam yine ana bana yeter gam”

(2085-2088. beyitler)

Bunun üzerine babası, onun ‘kemal’ noktasına ulaştığını anlar ve hele ‘aşk’ konusunda ona hiçbir şekilde hile yapılamayacağını, girdiği yoldan onu döndürmenin mümkün olamayacağını fark eder³³.

Mecnun’un, aynı konuda bir başka yerdeki yorumu da buna çok yakındır. Hatta orada biraz da işin mantığını çözümlemeye, künhüne varmaya çalışmaktadır: Mecnun yalnız başına dolaşmakta iken, birileri Mecnun’u Leyla ile birlikte görür. Ancak ikisi ‘timsal’ halindedir. Bu hâlin ne demek olduğunu sorduklarında, Mecnun,

“Dedi: Bize bir durur hakikat

Birlikte yaraşmaz iki suret

³³ “*Bildi ki değil bu nakş-ı bâtil / Olmaz hileyle aşk zâil*”(2090. beyit)

Olmak gerek ehl-i dâniş âgâh

Kim biz ikilikdeniz münezzeh”(2170-2171. beyitler)

Kendisine, “Yâr ortalıkta görünmüyorken senin görünmen, var olman ayıp değil mi, onu yok sayacağına kendine bir kalem çek!” dediklerinde, “Âşk yolunda âşık, mâşûkuna perde olmalıdır, âşıklar rûhun bedenidir, bedeninin görünmesi, ama ruhun görünmemesi doğru olandır.” şeklinde karşılık verir³⁴

Mecnun`la ilgili, bu, olgunluk dönemi olaylarının anlatıldığı bölümdeki bir başlık şöyledir: “*Bu Mecnun`un şemme-i keyfiyyet-i hâlidir ve bazı sıfat-ı kemâlidir*”(2177. beyitten sonra). ‘Şemme’yi bir koklayış olarak kabul edersek, Fuzuli, Mecnun`un olgunluğundan küçük yansımalar verecek demektir. Bu başlık altında, Fuzuli, Mecnun`un vahşi hayvanlar arasında nasıl bir sistem kurduğunu anlatır. O, bir kumandan gibidir. Hayvanlar da onun askerleridir. Onların arasında adalet dağıtmaktadır. Birçoğu yırtıcı olduğu halde onların birbirleriyle dostça geçinmelerini sağlar. Kurtlar kaplanın sırdaşı, Alageyik kurdun arkadaşı, aslan yaban keçisinin dostu olur. Yaban keçisi, aslanın sütünü emerek beslenir. Bu arada Mecnun da, görüntü olarak vahşi hayvanlara benzemeye başlamıştır.

³⁴ “*Dedi reh-i aşk içinde lâyık / Ma`şûka ola nikâb âşık*

Uşşâk ten ü habîb-i candır / Ten zâhir ü tende can nihandır

Ma`şûka ne bâk, olursa mestûr / Âşık gerek el içinde meşhûr”

(2174-2176. beyitler)

Sözgelimi, tırnaklarını aslanlar gibi uzatmıştır. O tırnakları bel gibi kullanıp başına topraklar saçar. Bir bakıma Mecnun insanlardan uzaklaşmış, onlara ters gelen bir çevrede v. hâlde yaşamaya başlamıştır, insanlar için bir ‘mecnun’dur; ama öbür yandan tabiattaki varlıklar içinde kendisine müstesna, nezih bir yer edinmiştir. Adeta tabiatla bütünleşmiş³⁵, varlıkların kıymet zincirinde kendisine layık halkayı temsil etmektedir.

“Aslanların oldu pîşuvası

Kaplanların oldu muktedâsı”(2197. beyit)

beytinden de anlaşılacağı gibi, o, tabii halde bulunan ortamın en üst düzeyindekilerin önderidir. Bir başka cepheden bakınca şu da bir gerçektir: Varlıkları, gelişmişlik ve mükemmellik bakımından sıraladığımızda, insan, hayvanların bir üstündedir. Mecnun, insan olmanın haysiyetini göstermek bakımından tam bulunması gereken yerde yer almaktadır. Halbuki, sadece insanların varolduğu, ama kim değerli, kim değersiz, bunu anlamamanın iyice zorlaştığı bir çevrede bunu doğru bir şekilde ölçmek mümkün değildir. Hayvanların da yer aldığı bir çevrede ise değerli olanı belirlemek daha kolaydır. Fuzuli, Mecnun’u, böyle, başkalarıyla ‘kıyas’lanabilir, dolayısıyla daha kolay bir yolla ölçülebilir bir mekanda değerlendirmekle, onun ‘kemâl’ noktasında olduğunu daha rahat yakalıyor. Hele

³⁵ 2178-2197. beyitler.

hayvanların da Mecnun'un üstünlüğünü kabullenmiş olmaları, ona biçilen bu kıymeti gerçekleştirmiş oluyor.

Mecnun, bütün hareketliliğinin farkına vardığı, fevkalade bir yıldızlar sağnağı altında³⁶, bir gece vakti dua etme ihtiyacı duyar ve önce Utarid'e yalvarır. 'Hesap-kitap işleri'nde mahir olması nedeniyle kendisinden yardım ister. Gerçekleşmediğini görünce Merih'e döner. Ona da uzun uzun ricada bulunur; ama hiç bir şey değişmez. Sonunda Allah'a yönelir. Dileklerini O'na iletir. Burada Hz. İbrahim'den mülhem bir tablo vardır. Hz. İbrahim de önce yıldızları, sonra ayı, daha sonra da güneşi 'rab' olarak düşünür. Ancak daha sonra, onların birer birer battığını, söndüğünü görür ve en sonunda Allah'ı tanımlayan niteliklerde bir tanrı fikrine ulaşır. Bu olayla Mecnun'un dua serüveni arasında önemli benzerlikler vardır. Özellikle de bir anlayışa erme noktasında aynılıklar vardır. Mecnun da asıl dua edilmesi, yalvarılması, bir şeyler istenmesi gerekenin Allah olduğunu, böyle bir serüven sonunda fark eder. Onun, 'her şeyin hâkimi' ve 'bütün dertleri bilen' olduğunu, bu vesileyle bilir veya bilgisini pekiştirir:

“Bildim ki hâkim-i ferd sensin

Dânâ-yı cemî-i derd sensin” (2262. beyit)

³⁶ Fuzuli, yaklaşık olarak 30 beyitlik bir bölüm halinde gökyüzünde yıldızlarla ilgili hareketleri, özellikle 'teşhis' sanatı aracılığıyla, bütün canlılığı içinde veriyor: Zühre, siyah saçını dağıtıp, saçları içinde yüzünü gizledi. Güneş kaybolarak, yıldızlar bekleme yoluna gözlerini açtı. Müşteri yıldızı kara elbiselerini giyip güneşin gamıyla yasa battı...

Mecnun'un bu arada ettiği dualar sonunda Leyla'dan haber almak mümkün olur. Hatta İbn-i Selam hastalanır ve vadesi yetince ölür. Dostu Zeyd bu haberi getirdiğinde, Mecnun, yine ağlamaya başlar. Buna Zeyd çok şaşırır. Çünkü ona göre, 'rakîb'i ölmüş, Leyla'ya kavuşmak daha bir kolaylaşmıştır. Mecnun'sa böyle düşünmez:

*"Cânâneye can veren yetipdir
Can vermeyen arada itipdir*

*Ol dostum idi değildi düşmen
Hem ol ana âşık idi hem ben*

*Ol canını verdi, vâsıl oldu
Öz mertebesinde kâmil oldu*

*Naksım benim ermedi kemâle
Ayb eyleme ağlasam bu hâle"*(2419-2422. beyitler)

Mecnun'un nasıl bir olgunluğu yaşamakta olduğu konusunda bu beyitlerde önemli bilgiler vardır: Aşkta olgunluk, ancak canını vermekle mümkündür. Mecnun'sa henüz canını verememiştir. Kavuşma, 'vuslat' da ancak, canını vermekle mümkün olacaktır.

Aslında Leyla, bu dünyadadır. Eğer maksat Leyla'ya ulaşmak olsaydı, bu, o kadar zor değildi. Kocası İbn-i Selam da nasıl olsa ölmüş, Leyla'yı bağlayan bu gerekçe de ortadan kalkmıştı. Hatta Mecnun'un dostu Zeyd de bunu böyle düşünüyordu.

Halbuki Mecnun'un amacı bu değildir. O, Leyla'yı aşmıştır. Her ne kadar hâlâ onun adını söylüyorsa da, ancak canını vermekle, ölmekle kavuşulacak bir sevgiliden söz etmektedir.

Bir başka açıdan da olgunluğa erme konusunda canını vermenin bir ölçü olacağını ifade etmektedir. Mecnun'a göre, İbn-i Selam, canını vermekle 'kâmil' bir kimlik sahibi olmuştur. Bunu yapamayan Mecnun, kendisini 'naks' (eksik) noktasında görmektedir. Ağlayışının temel nedeni budur.

Bu, 'canını verme' konusunda söylediği gazel, 'aşk' olayını neredeyse bütünüyle bu gerçeğe bağlamaktadır:

*“Âşık oldur kim kılur cânın fedâ cânânına
Meyl-i cânân etmesin her kim ki kıymaz cânına
Cânını cânâne vermektir kemâli âşıkın
Vermeyen can îtirafetmek gerek noksanına
Aşk derdinin devâsı kâbil-i derman değil
Terk-i can derler bu derdin mu'teber dermanına”*
(2523,2524,2528.beyitler)

'Kemâl' noktasındaki bu istek, biraz da bir başka realiteye işaret etmektedir: Hz. Muhammed'e gelen son âyetlerden birisi, kendisine gelen İslam dininin tamamlandığını bildirince, orada bulunanlar, Peygamber'in âhirete

göç etme zamanının geldiğini anlarlar ve hüzünlenirler. Yani olgunlaşmak, bu dünyada hedefdir; dolayısıyla, gerçekleşmesi halinde bu dünyadaki görev de bitmiş olur. Tersinden, hâlâ bu dünyada kalınmaya devam ediliyorsa olgunlaşma konusunda bir eksiklik, bir yetersizlik var demektir.

Mecnun'un, aşkta kemal noktasına yani 'ilahî aşk'a ulaşmış olduğunu açığa çıkarmak için en uygun yollar-
dan biri de, onun Leyla ile karşılaşmasını sağlamaktan geçer. Fuzuli de bu yola baş vurur:

Leyla, İbn-i Selam'ın ölümünden sonra baba ocağına geri döner ve orada kendi köşesine çekilir; bir matem havası yaşamaya başlar³⁷. Yalnız olduğu zamanlarda, Mecnun'a kavuşmak kasdıyla uzun uzun dualar eder. Bu günlerin birinde göç haberi gelir. Leyla bir deve haymesinde giderken, yine dualarına devam eder. Deveye de yalvarır. Onun bir hayır yapmasını, kendisini Mecnun'un bulunduğu yere götürmesini ister. Bir ara kendisinden geçer. Gece karanlığı olduğu için kabile onun yokluğunu fark etmeden yola çıkmıştır. Burada bir fevkaladelik olur. Leyla, yeşil bir taşıma aracı ile Mecnun'un bulunduğu diyara götürülür. ama o bunun farkında değildir. Rastladığı

³⁷ “Çün ata evine geldi Leyli / Efgane olup hemîşe meyli

Tutmuştu tarik-i ehl-i matem / Tecdid-i ezâ kılup demâdem”

(2430, 2431. beyitler)

“Ger İbn-i Selam idi bahane / Mecnun idi bâis ol figâne” (2434. beyit)

kederli, hüzünlü, perişan kılıklı şahsa, kendi konak yerlerini sormak ister. Önce, yumuşak bir sesle “Kimsin?” der. “Mecnun!” diye cevap alır. Oldukça şaşkındır.

*“Leyli dedi ey özüne mağrur
Hâsâ deye ejdehâ sözün bûr”³⁸*

*Hâsâ deye zağ³⁹ bûlbûlüm ben
Ya laf ura hâr kim bûlbûlüm ben”*

(2524,2525.. beyitler)

Mecnun, bu aşağılamalara karşı, Leyla'ya ‘dürr-i yegâne(biricik inci)’ diye hitabeder. Ona, Mecnun'un nişanının ne olduğunu sorar. Kendisi için Mecnun da ‘kaçık’ ifadesini kullanır.

Leyla'nın, idealindeki Mecnun için düşündükleri şunlardır: Peri yüzlü, boyu ve yanağı gönül alıcı, herkesin azeit bildiği, ulu bir kişi. Mecnun, aşk ehlinin, zelil ve ba-yağı olduğunu, safâ sürmeninse güzellere mahsus olduğunu söylemesi üzerine, Leyla, görünüşündeki büküklüğün gamdan olduğu kabul edilse bile, Mecnun'da var olduğunu söylenen derin anlayışlılığın ve şairliğin, gönlü yakan hikayelerin nerede olduğunu sorar. Bunun üzerine Mecnun, başından geçenleri ve içinde bulunduğu durumu önce 12 beyitlik bir mesnevi metni halinde, arkasından da bir

³⁸ bûr: Karınca.

³⁹ zağ: Karga.

gazelle açığa vurur. Bu macerada Leyla'nın payına düşen, şu beyitle ifade edilir:

*“Ahd ü peymân etti yârim kim sana yârim velî
Yârlık vakti vefâ-yı ahd ü peymân etmedi.”*

(2563. beyit)

Leyla, karşısındakinin Mecnun olduğunu ancak bu gazelden sonra anlar: Mecnun, güçlü bir şairdir. Anlatıkları tamamiyle Mecnun'un macerasıdır. Bütün ömrünü dolduran aşk macerasını böyle gazelde ve özellikle de bu beyitte en veciz ve en dokunaklı şekliyle vermiştir.

Aşk, Mecnun'dakine yakın bir şekliyle Leyla'da da bir takım olgunluklara kapı aralamaktadır. Bu noktada kendisine,

“Ey can ki çekerdin intizarı

Görmek dileyip hemîşe yârı

Yetdin ana gel çık imdi tenden

Git yâra kes ihtilatı benden.”(2583, 2584.beyitler)

demiş olması, ancak bununla açıklanabilir. Bir de gazel söyler. Bir beyti şöyledir:

“Şükr kim verdi felek kâımı beni nevmîd edip

Şive-i mihr ü muhabbetten peşimân etmedi.”

(2587. beyit)

Bu defa şaşma sırası Mecnun`dadır. Ona övgüler yağdırır ve kim olduğunu öğrenmek ister. Kendisini tanıyamayış sebeplerini de bir gazelle açıklamaya çalışır. Gazel şöyle başlamaktadır:

*“Öyle sermestim ki idrâk etmezem dünya nedir
Ben kimim sâkî olan kimdir mey ü sahbâ nedir.”*
(2604. beyit)

Bu gazelde, ‘ârif’ ve ‘âşık’ gibi, Mecnun`un içinde bulunduğu hâli anlatan iki kavram üzerine de önemli bir belirleme yapılmıştır<sup>40</sup>. Gazeldeki ifadeler, bu iki sıfatı edinmek isteyenlerin, hallerinden razı olmalarını ve ayrıntıya takılmamaları gerektiğini vurguluyor. Bu, aslında doğrudan, Mecnun`un içinde bulunduğu hâldir. Bu sözlerle kendini mazur göstermeye çalışır; ancak farkında olmadan kendini, içinde bulunduğu hâli izah etmiş olur.

Leyla, Leyla olduğunu şu duygular içinde açıklar:

*“Müjde ki zamane verdi kâmin
Doldu me-y-i işret ile câmin*

⁴⁰ “Vasıldan çün âşıkı müstağnî eyler bir visâl
Âşık ma'sûkdan her dem bu istiğnâ nedir
Hikmet-i dünya ve mâ fihâ bilen ârif deği
Ârif oldur bilmeye dünya ve mâ fihâ nedir
Âh-ı feryadın Fuzuli incidiptir âlemi
Ger belâ-yı aşk ile hoşnud isen gavga nedir.”

(2606-2608. beyitler)

Müjde ki müyesser oldu maksûd

Sevdâ ile âhir eyledin sûd

Müjde ki muradın oldu hâsıl

Maksûda seni Hak etti vâsıl

Leylî benim arzû-yı cânın

Kâm-ı dil-i zâr ü nâ-tüvânın.”(2610-2613. beyitler)

Ancak Mecnun, Leyla'daki bu aşırı isteğe rağmen kendi rüyasından uyanmaz; yaşamakta olduğu hayalinden vazgeçmez. Bu, Leyla'yı görmezlikten gelme değil, tam tersi, ulaştığı kemal noktasında bulduklarını ifade etmek için yakalanmış bir fırsattır. Leyla ile başlayan ama orada durmayıp ötelere uzanan, yücelere çıkan bir aşk hali söz konusudur. İşin öncesi ve sonrası şöyle takdim edilir:

“Evvel bu işi edende bünyâd

Ben tıfl idim ü zamane üstâd

Etmîşti sana beni mukayyed

Gûya okunurdu ders-i ebced

Hâlâ kılubam kemâl hâsıl

Ebced sebakın okur mu kâmil!”(2655-2657. beyit.)

Kemal noktasındaki hâli için ise şunlar ifade edilmektedir:

“Aşk etti bina-yı vaslî muhkem

Ma'nîde beni seninle hem-dem

Ref' oldu⁴¹ bu itibâr-ı sûret
Hâşâ ki olam şikâr-ı sûret⁴²" (2644,2645. beyitler)

"Canım gideli besî zamandır
Cismimdeki şimdi özge candır

Sensin hâlâ benimde canım
Gözde nûrum ciğerde kanım

Benden beri⁴³ eyledin beni sen
Arza kime eyleyem seni ben

Bende olan âşikâr sensin
Ben hod⁴⁴ yokum ol ki var sensin

Dâim sana bendedir tecelli
Ben gayrdan olmuşum teselli

Ger ben ben isem nesin sen eyyâr
Ver sen sen isen neyim men-i zâr."

(2647-2652. beyitler)

Mecnun'un bu söyledikleri, ancak 'vahdet-i vücûd' felsefesiyle anlaşılabilecek şeylerdir. Yani, gerçek anlamda bir tek 'var'da tecelli etmeyi, onun dışındakileri yok saymayı ifade etmektedir. Tasavvufun kendi ifadesiyle, bu,

⁴¹ ref' oldu: Kalktı.

⁴² şikâr-ı sûret: Suretin avı.

⁴³ beri: Uzak.

⁴⁴ hod: Kendim.

‘fenâ fi’llah, bekâ bi’llah’⁴⁵ şeklinde formüle edilen, ‘ilâhî aşk’ hâlidir.

Mecnun, Leyla’yı çoktandır hiç görmemektedir. Onun bulunmadığı bir ortamda, onu içinde yaşatmak daha bir kolaydır. Ancak onun cismen ortaya çıkması, Mecnun’un, bu hayâlinde küçük bir sarsıntı geçirmesine neden olur. Alıntıladığımız metnin son beytinde bu açıkça görülmektedir. Yaşanmakta olan hâl içinde sadece ‘sen’ kavramına yer vardır. Onun yerine de bu dünyada âşık yani ‘ben’ kâim olduğuna göre, âşığın karşısında bu ‘vahdet’ hâlini bozan bir ‘sen’in bulunması garip, anlaşılmaz bir şeydir. Adeta ortada bir yanlışlık veya yeni bir duruma bir işaret vardır.

Mecnun, Leyla ile başlayan aşk sürecinde, ulaşılması gereken noktaya varmıştır. Ancak ilk başladığı noktadaki realite ile karşılaşınca hayâlinde küçük bir bulanıklık olur. Çünkü o, yârini kendi içinde bulma hâli üzerine derinleşmeye çalışmaktadır. Bunda önemli adımlar da atmıştır. Onu şimdiye kadar hep içinde yaşatmıştır. Ondan uzaklarda bulunduğu zamanlarda, yârini kendi içinde bulma hâlinde herhangi bir sıkıntı yoktur. Sürekli içinde büyüttüğü bir aşkı vardır. Hayâlen, hep onunla beraberdir. Bu kemal noktasında ‘sen’ ve ‘ben’ realitelelerinden asıl var olan da ‘sen’dir. Alıntılanan metnin 4., 5. ve

⁴⁵ ‘Allah’ta yok olma, Allah’ta var olma.’

6. beyitlerinde ‘ben’in, yani Mecnun’un yok olduğu, onun yerine, ‘sen’ dediği ‘yâr’in var olduğu veya öne çıktığı anlatılmaktadır. Bu kemâl noktası, tamamen, ‘fenâ fi’llah, bekâ bi’llah’ olarak adlandırılan hâldir.

Böylece Mecnun ilâhî aşk dedikleri vadide, bir takım tehlikeler atlatmış olur. Bu, kemal noktasındaki denenişi, yanılma riskinin azaltılmaya çalışılışı yani daha güçlü hale gelişi demektir.

Mecnun, Leyla ile karşılaşması, içinde küçük bir şüphenin belirmesi sonrası, daha bir güçlü hale gelir. Sınamadan güçlenerek çıkar. Söylediği gazel, daha net ve keskin ifadeler taşımaktadır:

*“Hayâl ile tesellidir gönül meyl-i visâl etmez
Gönülden taşra bir yâr olduğun âşık hayâl etmez*

*Hakiki aşk çün müstevcib-i noksân⁴⁶ değil
Özün ehl-i hakikat vâlih-i hüsn ü cemâl⁴⁷ etmez*

*Kemâl-i aşka tâlib muhterizdir⁴⁸ hüsn-i sûretten
Ki kayd-i hüsn-i sûret âşıkı sâhib-kemâl etmez*

*Delil-i cehldir aşk ehline sûret-perest olmak
Ki âkıl iftirâkı⁴⁹ mümkün ile ittisâl⁵⁰ etmez*

⁴⁶ müstevcib-i noksan: Noksanlığa ihtiyaç duyan.

⁴⁷ vâlih-i hüsn ü cemal: Güzelliğinin ve yüz güzelliğinin şaşkınlığı.

⁴⁸ muhteriz: Sakınan.

⁴⁹ iftirak: Ayrılık.

Gönülde dost temkin bulsa olmaz gözde cevânî⁵¹

Mahabbet sâbit olsa öz yerinden intikâl etmez

Sevâd-ı mâsivâdan⁵² levh-i dil hâlî gerek dâim

Muvahhid safha-i idrâke nakş-ı hatt u hâl etmez.

Îrâdet zayi etmez ehl-i mânâ sûreten hergiz⁵³

Hakikat cevherin vecd-i mecaza pâ-y-mâl etmez

Mukayyed olmaz ehl-i sûretin rengine hâl ehli

Fuzuli kim mukayyedir meğer idrâk-i hâl etmez”

(2673-2679. beyitler)

Fuzuli'nin noksanlığını vurgulayan son mısra dışında, bu değerlendirmeler, gerçek aşkın nasıl olması gerektiği konusunda söylenmiş, Mecnun'un bütün tecrübesini de yansıtan, son derece net sözlerdir. Âşık, 'ehl-i hakikat'tır, 'sâhib-kemâl'dir, 'muvahhid'dir, 'ehl-i ma'nâ'dır. Leyla, bir 'sûret'ten ibarettir. Bir âşığın böyle bir sûrete meyletmesi, onun cehâletini gösterir.

Mecnun, bu sözlerini, Leyla'nın huzurunda söylemektedir. Dolayısıyla karşılaşmanın başındaki sıkıntı atlatılmış, gönül durulmuş, kemâl noktasında neler söylebilecekse onlar ifade edilmiştir. Mecnun'daki bu olgun-

⁵⁰ ittisal: Birleştirme.

⁵¹ cevlan: Dolaşan

⁵² sevâd-ı mâsivâ: Allah'tan gayrı olan şeylerin karalığı.

⁵³ hergiz: Asla.

luğu Leyla da far keder. Mecnun'a, 'vücûd- kâmil', 'zât-ı pâk'⁵⁴ gibi nitelikleriyle hitabeder. Bu karşılaşmada, Mecnun'un 'kemâl'inin gerçekliğini fark ettiğini itiraf eder⁵⁵. Bu duygularla söylediği gazelin bir beytinde 'hakikat' ve 'mecaz' kavramlarının nasıl anlaşılması gerektiği ile ilgili, Mecnun'un konumunu ilgilendiren, önemli bir tespit vardır:

*"Mecaz ehline hûblar cilve-i nâz eylesinler kim
Özün ehl-i hakikat mübtelâ-yı zülf ü hâl etmez."*

(2718. beyit)

Hakikat, 'ilâhî' olandır. Mecaz ise, bu dünya ile, eşya ile, madde ile ilgili olandır. Dünya ile ilgilenenler için kullanılan 'mecaz ehli'; kavramları, anlamları dünya şartlarında düşünmektedir. Onları, dünyevî güzeller ilgilendirmektedir. Bu, bir bakıma ortaya konmaya çalışılan 'kemâl' noktasından, eşyanın, insanın ve diğer varoluşların nasıl görüldüğünü, hangi ölçüye göre değerlendirildiğini çözümlemektedir. Bu önemli değerlendirmeler, Leyla cephesinden geliyor. Ancak Mecnun'daki bu 'hâl'e şahit olan Leyla, onun'la, yaklaşık olarak aynı duygu ve düşünceleri paylaşmaya çalışmaktadır. Daha önce de, Leyla'nın bu türlü, Mecnun'un yaşadığı olgunlaşma süreçlerinden bazılarını yaşadığı konusunda bir değinmede

⁵⁴ "Ahşente ki zât-ı pâk imişsin / Pâkîze vücûd-ı hak imişsin"(2684. beyit)

⁵⁵ "Hâlâ bana rûşen oldu hâlin / Mi'râc-ı hakikat-i kemâlin"(2692. beyit)

bulunmuştuk. Özellikle tabiatın, ‘Yaradan’a ait, insanın düşüncelerine yön verici izler ve işaretler taşıdığı konusunda, birbirlerine çok yakın şeyler ifade ediyorlardı.

Leyla, bu gazelinde, ayrıca ‘âşık’ ve ‘ma’şûk’ kavramları arasında bir geçişten söz etmektedir⁵⁶: Hem kendisi hem de Mecnun, Yaradan’a âşık olmak bakımından, aynı sıfatı taşımaktadırlar. Tersinden, hakikisine ulaştıracak bir mecazî aşkı yaşama noktasında, kendisi âşık, Mecnun’sa ma’şûk sayılabilir. Mecnun için, baş taraflarda yaptığımız niteliklerinin araştırıldığı bölümde, metinden yola çıkarak ‘insan güzeli’ ifadesini kullanmıştık. Mecnun, bu bakımdan Yaradan’a ulaştırıcı bir aşk olayında, Leyla için mecazî anlamda bir ma’şûk konumundadır. Çünkü onun da Yaradan’a âşık olacağı bir noktaya yükselmeye hakkı vardır.

VI.

Mecnun, Leyla ile bu karşılaşmasından sonra, ‘kemâl’ini daha bir sağlamlaştırmış, olgunluğuna gölge düşürebilecek bir takım ‘iğvâ’larla ilgili önemli bir sınamayı başarıyla atlatarak daha dirençli hale gelmiştir. Fuzuli, onun yeni konumu için ‘mi’rac-ı fazâil’⁵⁷

⁵⁶ “Değil cezbetmeyen uşşâkı ma’şûk olmaya kâbil

Ne hâslı hüsn-isûretten ki cezb-i hâl etmez.”(2714. beyit)

⁵⁷ “Bu Mecnunun mi’rac-ı fezâilidir ve beyân-ı mertebe-i hüsn-i

demektedir. Aslında o, baştan beri erdemli bir kişidir. Ancak bu sinama sonrasında bunun son mertebesine yükselmiştir. Artık onun makamı, Hakk'a yakınlık belgesidir ve ruhlar ona saygı göstermeyi kendileri için bir farıza bilmektedirler⁵⁸. O, her ne kadar görünürde vahşi hayvanlarla birlikteyse de, gerçekte meleklerle birlikte⁵⁹. Çokluk derdinden kurtulmuştur. Bu, tarikat kültüründe 'vahdete ulaşma', 'birliğe erme' gibi kavramlarla ifade edilmekte olan konum, hayatın da asıl amacıdır. Yani Yaradan'ın varlığını ve birliğini yaşama biçimine dönüşürmenin özel bir ifadesidir. Mecnun, Fuzuli'nin ifadelerine göre yeme içme derdinden de uzaklaşmıştır.

Mecazdan yola çıkarak hakikate ulaşmıştır: Mecnun'un macerasını böyle özetlemek mümkündür.

Gazel veya kaside türlerinde şiirler yazmaktadır. Onları ayrıca 'yanık yanık' okumaktadır. Duyanlar bunları alır, onlar da okurlar. Şöhreti, bu vadide cihanı tutmuştur⁶⁰. Mecnun karakteri ile Fuzuli'nin kendisinin bulunduğu, iki-

hasâilidir" (2731. beyitten sonra)

⁵⁸ "Ma'mûre-i kurb-i Hak makamı / Ervâha farîza ihtiramı" (2734. beyit)

⁵⁹ "Zâhirde refiki vahş ile tayr / Bâtında melâik ile hem-seyr"
(2737. beyit)

⁶⁰ "Gâhi gazel ü gehi kaside / İnşâ kılup ol sitem-resîde
Sûz ile okurdu gâh u bî-gâh / Bir nice aziz anınla hem-râh
Yazarlar idi tamam-ı şi'rin / Okurlar idi müdam şi'rin
Âlemlere ol garib ü mehcûr / Ekser bu sebebden oldu meşhûr."
(2747-2750. beyitler)

sinin de şair olduğu konusu, bu noktada daha da pekişmektedir: Fuzuli gibi, Mecnun da asıl şöhretini şiirlerine borçludur.

Şairliğine bağlı olarak şöhretini tamamlayan diğer ‘kemal’ noktaları da sesi, zihni ve güzelliğidir. Ehl-i hâl ona bu özelliklerinden dolayı ‘zât-ı kâmil’ demektedirler⁶¹.

Olgunluğunun bu zirve noktasındaki durumunu en iyi anlatan, kendi yazdığı bir gazelidir. Onun bir beyti şöyledir:

*“Biz cihan ma’mûresin ma’nîde viran bilmişüz
Âkıbet gencin bu viran içre pinhan bilmişüz.”*

(2754. beyit)

Bu arada, aşkıta olgunluğun, canını vermekten geçtiğini Leyla da farkederek. Hakk’ın yolunun, yokluk yolu⁶² olduğunu da fark eder. Bu psikoloji içinde ettiği dua kabul olur ve hasta düşer. Annesine bir vasiyette bulunmak ister. Bu vasiyetin özü, Mecnun’un olgun bir kişi oluşuyla ilgilidir:

*“Zinhar ana olanda vâsıl
Hoş kimsedir andan olma gâfil*

⁶¹ “Âvâzı vü zihni vü cemâli / Kılmuştu mukayyed ehl-i hâli

Kim olsa bu üç kemâle kâbil / Demek olur ana zât-ı kâmil.”

(2751-2752. beyitler)

⁶² “Yâ Rab beni et fenâya mülhak / Kim râh-ı fenâ imiş reh-i Hak”

(2799. beyit)

Dâmânını dut rızâsın iste

Men mücrim için duâsın iste.”(2828-2829. beyitler)

Leyla'nın ulaşabildiği bu kemâl noktası, ölümle noktalanır. Böylece, ‘kemal’ noktası damgalanmış, gerçekliği tasdik edilmiş olur:

“Kemâl-i aşk-ı insan mevt ilendir hikmette

Belî mecrâ kılan hükmün misali nakş-i hatemdir.”

(2850. beyit)

Fuzuli, Leyla'nın ölümünü anlatmak için şu ifadeleri seçer:

“Ten oldu mukîm-i arsa-i hâk

Rûh oldu karîn-i evc-i eflâk⁶³

Şevk ehline kurb hâsıl oldu

Deryâsına katre vâsıl oldu.”⁶⁴ (2860-2861. beyitler)

Mecnun, Leyla'nın ölümünü duyduktan sonra onun mezarına koşar ve göz yaşları içinde, onun, bu, kemale erişiş ile ilgili olarak şunları dile getirir:

“Câm-ı mey-i gam tutanda âlem

Hem sen içtin bu câmı hem ben

⁶³ evc-i eflâk: Feleklerin en yüce kısmı

⁶⁴ Bu mısradaki tasavvuf kültürünün Yaradan ve yaratılanlar ikilemine getirdiği yorumun bir yansıması görülmektedir.

Mest etti meğer bu bâde

Kim bezmde durmadın ziyâde

Bir nâdire şem' idin şeb-efrûz

Düştü sana zevk-i aşktan sûz” (2897-2899. beyitler)

“Hem râhım idin bu yolda ey mâh

Hem-râhı koyup gider mi hem-râh

Eflâke tefâhür eyle ey hâk

Kim oldu refîkin ol dürr-i pâk”

(2902-2903. beyitler)

Mecnun, yaşamakta olduğu ilahi aşk olgusu içinde iken, kendisini bu noktaya ulaştıran yârini yani Leyla'yı da hiç ihmal etmez. Alıntı beyitlerde bunu açıkça görmekteyiz: Leyla, bu beyitlerde onun 'hem-râh'ı, yani yol arkadaşıdır. Burada 'yâr' kavramı, günümüzde taşımakta olduğu anlamı çerçevesinde her ne kadar 'sevgili' olarak anlaşılması mümkünse de, daha çok 'dost' anlamını verecek biçimde kullanılmıştır. Yol arkadaşı ifadesi biçimindeki açılım, bunu özellikle desteklemektedir.

Aynı bölümde ölümü arzuladığını açığa vurduğu beyitlerden biri şöyledir:

“Âlem hoş idi ki var idi yâr

Çün yâr yok olmasın ne kim var” (2907. beyit)

Bu beyitte dünyanın yeni bir yorumu vardır. Dostunu kaybeden Mecnun, burada kalmak istemez. Çünkü her

şey onunla anlamlıdır. Her şeyi, ona göre ayarlamıştır. Dostu gitmişse onun da gitmesi gerekmektedir. Bu duygularla şu beyti de söyler:

*“Ya Rab bana cism ü can gerekmez
Canan yok ise cihan gerekmez.”* (2916. beyit)

Bu duadan sonra bir de gazel söyler. Ondaki duyguları da hemen hemen aynıdır⁶⁵. Leyla'nın kabri başında onun adını anarak ruhunu teslim eder. Bununla ilgili beyitte⁶⁶, Fuzuli, Mecnun'un, Leyla'nın kabrini kucakladığı ve canını ona sadaka olarak verdiği yorumunu ortaya koyan ifadelerle yer vermektedir.

Fuzuli, Mecnun'un bu, ölüm isteğini ve ona bağlı olarak gelişen sonucu şu beyitlerle formüle eder:

*“Her nice ki var idi nigârı
Âlemde idi anın karârı
Çün kıldı nigârı terk-i âlem
Bu âlemi terk kıldı ol hem”* (2934-2935. beyitler)

⁶⁵ “Yandı canım hicr ile vasl-ı ruh-ı yâr isteri
Derd-mend-i firkatim dermân-ı dîdâr isterim
Bûlbûl-i zârım değil bîhûde efgân ettiğim
Kalmışım nâlân kafeskaydında gülzâr isterim
N'ola ger kulsam şeb-i hicran temennâ-yı ecel
N'eyleyem çoktur gamım def'ine gam-hâr isterim
Çün bakâ bezmindedir dil-dâr men hem durmazam
Bu fenâ deyrinde bezm-i vasl-ı dil-dâr isterim” (2919-2924. beyitler)

⁶⁶ “Kabirini kucakladı nigârın / Can sıdkası etti ol mezarın” (2929. beyit)

2. BİR AŞK ERİ OLARAK MECNUN⁶⁷

I.

Fuzuli, Kays için ‘Mecnun’ adını kullanırken, şiir yazabilecek derecede Arapça bildiğinden, daha çok Arapça’nın dil imkanları içinde düşünmüş ve yaklaşık olarak zihinsel karşılığını da bu çerçevede belirlemiş olmalıdır. Hatta bu adın, ilerde, bir karakter araştırmasında problem olacağını hesap etmediğinden, önünde hazır bir adlandırma varken başka bir seçenek üzerinde de kafa yormamış olmalıdır. Olayın iskeleti nasıl hazır bir şekilde bulunuyorsa, adlandırma da daha önceden zaten yapılmış durumdadır. Kendini ifade etmede tatmin edici bir malzemeyle karşı karşıya olduğu için, bu noktalarda, ayrıca bir tercihte bulunmasına gerek kalmamıştır. Burada Fuzuli için önemli olan, bu hazır kalıpların içini kendi gönlünce doldurmaktır.

Türkçe’de bu ‘mecnun’ kullanımı, bu ad altında yapılmış anlatımlarda geçtiği için bir anlam kazanır. Bu, yaklaşık bir çeviri metninde ‘deli’ olarak anlaşılabilir. Arapça aslıyla ve türetildiği kalıbın imkanlarıyla, ‘cinlenmiş’ gibi, geleneksel bir tıp kavramıyla da karşılanabilir.

⁶⁷ *Bilim Yolu* dergisi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü yayını, 1999, S.2, s.101-115.

Nitekim Mehmet Kaplan, “Leyla ve Mecnun”⁶⁸ adlı makalesinde Mecnun’dan “*iyileşmek istemeyen bir ruh hastası*”(s.153) olarak söz eder. Bu tespiti, Mecnun’un, babası tarafından iyileşmesi için Kabe’ye götürülmesi sırasında, onun yaptığı duayı tanık gösterir. İşin gerçeği, bu metin, doğrudan, Mecnun’un bir niteliğini vermek üzere Fuzuli tarafından kaleme alınan bir ‘belirleme’ veya ‘tanımlama’ metni değildir. Sadece bir dua metnidir: “*Rabbim; beni akıl kaygısından uzaklaştır!*” Bu, Mecnun’un bir temennisidir. Söz konusu metinse, ilerde böyle olup olmadığı noktasında her hangi bir araştırma yapılmadan, oluşan genel kanaate uygun bir delil bulma rahatlığı ile kullanılmış izlenimi vermektedir. Kaplan’ın anmakla yetindiği duanın, böyle bir kanaate kapı araladığı tahmin edilen bir bölümü şöyledir:

“Yâ Rab bu harem-serâ hakıyçün

Bu mâbed-i pür-sefâ hakıyçün

Kıl mende binâ-yı aşkı dâim

Mânend-i esas-ı Kâbe kâim

Sal gönlüme derd-i aşktan gam

Her lahza vü her zaman ü her dem

Aşk içre müdâm şevkım artur

⁶⁸ Mehmet Kaplan, *Edebiyat Üzerine Makaleler 3 -Tip Tahlilleri-*, s.144-158.

*Şevkıyle hemîşe zevkım artur
Her kanda ki âlem içre gam var
Kıl gönlümü ol gama giriftar
Endişe-i akldan cüda kıl
Aşk ile hemîşe âşinâ kıl
Artur bana zevk u şevk-ı Leylî
Dâim bana anda kıl tecelli
Çoktur Benî Âdem içre bîdâd
Et gönlümü vahşet ile mu'tâd
Bir mülkte ver bana kararı
Kim yetmeye âdemî gubârı”⁶⁹*

Kaplan, bu hastalığın nedeni olarak ‘nefret duygusu’nu öne çıkarır. Alıntının son iki beyti sözkonusu kanaati besleyebilecek niteliktedir. Kaplan bunu şöyle ifade eder: “*Onda derin bir yok olma, manevi intihar arzusu vardır. Bu ruh hastalığının temelinde, insanlardan nefret duygusu yatmaktadır.*”(s.153) Kaplan, aynı ‘nefret duygusu’nun, Fuzuli’nin kendisi için de geçerli olduğundan söz eder. Bunun bir sonucu olarak hayat karşısında aldıkları tavrın benzer olduğunu öne sürer. Ona göre Mecnun’un en sonunda Leyla’yı tanıyamayıışı da aynı duygunun giderek daha bir büyümesi ve bir çeşit ruh hastalığına yol açmasından kaynaklanmaktadır.

⁶⁹ Fuzuli, *Leylâ vü Mecnûn*, (Hazırlayan: Hüseyin Ayan), s.155-156.

II.

İlk bakışta böyle düşünmek doğru gibi gözüküyor:

Mecnun için, iki kez, Leyla'yı kendisine isteme girişiminde bulunulur ve ikisinde de, Mecnun'la ilgili, 'đeli' kavramına yakın değlendirmeler yapılır.

Birincisinde, Mecnun'un babası, çevresindeki büyükleri de yanına alarak Leyla'lara gider. Leyla'nın babası orada şunları söyler:

*“Mecnun deyu ta'n eder halâyık
Mecnun'a benim kızım ne lâyıık”(1022.Beyit)*

*“Dîvâneye zayi eyleme renc
Vîrâne gerek ana nedir genc
Tedbir ile döndürüp mizacın
Sevdasının eyle sen ilacın*

*Leylî anın olsun eyledim ahd
Var imdi sen et ilacına cehd”(1026-1028. beyitler)*

Ondaki bu kanaat, ilk beyte göre, kendisinin elde ettiği bir bilgi değil, bir duyum veya çevrede Mecnun için dolaşan dedikodular sonucu oluşmuştur. Onun 'mecnun' olduğunu yayanlar da, normal ev halkı değil, hizmetçilerdir⁷⁰.

⁷⁰ Metinde geçen 'halâyık', 'hizmetçi' anlamına geldiği gibi, 'insanlar' anlamına da gelmektedir. Bu anlamı dikkate alındığında da 'mecnun'luk, 'çevre'de dolaşan bir söylentiye dayandırılmış olur.

Mehmet Kaplan'ın gündeme getirdiği Kabe'deki duaya da, Leyla'nın babasının bu isteğinden sonra başvurulur. Bu, aynı zamanda, babasının, Mecnun'u, kendi kendine vardığı bir yargı sonrası değil, daha çok çevredekilerin baskılarıyla Kabe'ye götürdüğünü göstermektedir.

İkinci isteme Nevfel tarafından yapılır. Leyla'nın Mecnun'a verilmeyişi yüzünden başlayan savaşta, Nevfel, Leyla'nın kabilesini yener ve haklı olarak, kazandığı savaşın temel problemi olduğu için, Mecnun'a Leyla'yı ister. Kendisine olumsuz cevap vermeleri üzerine, Nevfel'in, aynı nokta etrafında değerlendirilebilecek sözleri şunlardır:

“Bir sınımışa mûmiyâ dilerdim

Bir hasta için şifa dilerdim

Gördüm görünür bu emr-i müşkil

Bîmâr değil ilaca kâbil”(1547-1548. beyitler)

Nevfel'in sözleri arasında geçen 'mûmiyâ', 'hasta' ve 'bîmâr' kelimelerinin, her ne kadar Kaplan'ın ifadeleriyle çakışıyor da olsa, Leyla'nın Mecnun'a verilmeyişi sonrasında söylenmiş olmaları bakımından, 'âşık olma' konumuna bir adlandırma olarak kullanılmış olabilecekleri daha bir akla yatkındır. Çünkü Nevfel, Leyla'nın verilmesi ile ilgili bir girişimde bulunmuş, karşılaştığı olumsuzluğu ifade etmek için böyle bir anlatıma başvurmuştur. Yani

burada ‘hasta’ olarak vasıflandırılan Mecnun’dur, ancak onun ilacı, Leyla’dır. Bu kavramları, ilişkilendirildikleri olayları dikkate alarak biraz daha açtığımızda, Nevfel’in sözleriyle, ‘aşk’tan başka bir olguya ulaşmak mümkün gözükmemektedir.

Özellikle bu türlü bir adlandırma, ilerde de üzerinde durulacağı gibi, Mecnun’un ‘sadece’ âşık olduğu gerçekliğine ışık tutar. Bu konunun, Kaplan’ın iddia ettiği türden bir ‘hastalık’la adlandırılması ise, kelimeleri aşamayan bir yaklaşımdan kaynaklanmış olabilir.

Buna rağmen aynı kelimelerin kullanılmış olması öne alınacak ve öncelikle bu varsayımın araştırılması gerekir şeklinde düşünülecek olursa, bu durumda, söz-konusu belirlemelerin, yani Leyla’nın babasının ve Nevfel’in sözlerinin, onların kendi bakış açıları doğrultusunda ortaya çıkan sonuçlar olduğu gerçeği üzerinde durmak gerekecektir. Karşılıklı ilişkileri olumsuz bir çizgi-
de gelişen kişilerin birbirleriyle ilgili karşılıklı değeren-
dirmeleri de, çoğu kez, olumsuzluk üzerine kurulur. Leyla’nın babası, Mecnun’u, işin gerçeğini araştırmadan, hizmetçilerin arasında veya çevrede dolaşan bir söylenti-
den yola çıkarak değerdendirdiğini kendisi itiraf eder⁷¹. Bu

⁷¹ “*Mecnun deyu ta'n eder halâyık*
Mecnun`a benim kızım nelâyık”(1022. beyit)

olayda kendisini bir ‘taraf’ olarak gördüğü de açıktır. Nevfel’le bu yüzden savaşa girmiş olması, bunu doğrulamaktadır. Nevfel’in sözlerinden ise, söylendiği ortamı ve eklentilerini dikkate aldığımızda, ‘âşık olma’yı ifade etmek için kullanıldığı sonucunu çıkarıyoruz.

III.

Bu sözlerin ve onlardan çıkarılabilecek yargıların bir diğer ortak özelliği de ilk planda görülebilen sonuçlar olmalarıdır. Daha ileri bir bakışta, bu, daha farklı noktalara çıkabilmektedir. Nitekim Leyla’nın babası, daha sonraki bir dönemde, Nevfel’le görüşmesinde, ona itiraz ederken böyle bir konuyu ikinci kez gündeme getirmez: Leyla’nın aslen bir başkasına nikahlı olduğunu, bir kadının da iki nikahı üzerinde bulunduramayacağını, ancak savaşta kendisi yenik düştüğü için, isterse Leyla’yı esir olarak alabileceğini söyler. Ancak ona göre bu, Leyla’yı esir alma hakkı, Mecnun’un değil Nevfel’indir.

Mecnun konusunda, Nevfel’in, daha sonraki zamanlarda ne düşündüğü bilinmemekle birlikte, ilk planda da, aslında, böyle düşünüp düşünmediği, daha önce de ifade edildiği gibi, bir tartışma konusudur. Hatta burada tartışma da yersizdir. Nevfel, Mecnun’un şâirliğinin

farkındadır⁷² ve Leyla'nın kabilesini, ilk zamanlarda, bütün uğraşmalarına rağmen yenemeyişindeki nedenin de, savaşın en kızgın bir ânında Mecnun'un yaptığı dua olduğunu öğrenir. Bu gerçeklikler, Mecnun'la ilgili, gerçekten 'âşık', 'büyük' ve hatta 'aziz' bir insan olduğu şeklindeki Nevfel'in ilk kanaatlerini güçlendirmiş olmalıdır. 'Hastanın ilaca kabiliyetinin olmaması' gibi bir söz de, Leyla'nın verilmemesi sonrasında söylenmiş olması nedeniyle, hastanın kendi niteliğini değil, ilacın bulunamamasını anlatmak için kullanılmış olmalıdır. Bu, dolaylı anlatım, metnin bir şaire ait olmasından kaynaklanmaktadır.

Mecnun'un içinde bulunduğu durumla ilgili olarak, Leyla'nın daha ilginç bir yaklaşımı vardır:

*“Ger hasta isen benim tabîbin
Ver âşık isen benim habîbin”* (2619. beyit)

Mecnun'un 'hâl'inin adlandırılması ne olursa olsun, çözümün kendisi olduğunu söylemekle, Leyla, aslında 'âşık' nitelemesini seçtiğini de belirtmiş oluyor. Ancak söyleyiş tarzıyla, bir incelik gösteriyor.

Nevfel ve Leyla, Mecnun'la ilgili bu değerlendirmelerinde, Leyla'nın babasına göre daha olumludurlar.

⁷² Nevfel, 'Mecnun' denen bir insanın varlığını, onun şiirlerini dinleyince farkedir. Şiirlerini beğenir ve macerasını öğrenince ona yardımcı olmaya karar verir.

Çünkü olaya bir ‘çatışma’ mantığıyla bakarsak, onlar Mecnun’un yanında yer alan kişilerdir.

Demek ki daha dikkatli bir göz atma ve inceleme başka bir gerçekliğin fark edilmesine imkan verecektir:

Mecnun’un Kabe’deki duasını içeren metindeki akıl kavramı, tersi delilik olan akıllılığa yol açan özne değildir. Mecnun’un hasta oluşuna Kaplan’ın tanık gösterdiği beyitte⁷³ ‘akıl’ kavramı geçiyor. Aynı zamanda, onun karşıtı olarak kullanıldığına ilişkin karineler bulunan bir kavram daha yer alıyor: ‘Aşk’⁷⁴.

⁷³ “Endiše-i akldan cüda kıl/ Aşk ile hemîşe âşinâ kıl”(1079. beyit)

⁷⁴ Sinan Paşa’nın *Tazarru’nâme*’sinde, ‘akıl’ ve ‘aşk’ kavramlarının birbirlerinin tersi olduğunu gösteren bir bölüm vardır:

“Kim ki ol kadehten bî-hûş olur, cânı cânân ile hoş olur. Akl ol araya girmez ve fıkır ol yöreye uğramaz.

Akıl ma’rifetün âletidür; ışk yakînün âletidür.

Akıl bir rengdür ki, anda bû-yı sır olmaz; ışk bir bûyudur ki, anda rengden eser olmaz.

Akıl bir seng-i ma’rifettür ki nemegi yok; ışk bir nemeg-i hakîkattür, sengi yok.

Akıl bir murgdur ki, hevâ yüzinde; ışk bir hevâdur murg içinde. Murg hevâda nazzâralık ider; hevâ murgda âvârelik ider.

Akıl hâlinün halli kıl ü kâl ile olur; ışk derdini anun ile bilmek muhâl olur.

Akıl işleri bî-mesned olmaz; ışk hadîsleri müsned olmaz.” (s.193-194).

Aşk, Mecnun'un duasındaki kullanımı çerçevesinde, 'akıl' kavramının tersi gibi görünüyorsa da, burada bugünkü zihinsel işleyişin kabulleriyle çelişen bir nokta vardır. Metinde, aşk, akıl kavramının tersi olarak veriliyor. Halbuki genel bir kabul olarak, akıl kavramıyla aşk değil, deliliğe yol açan bir başka 'şey' birbiriyle zıt anlamlıdır. Bunu 'akıllı' ve 'deli' kavramlarıyla daha iyi netleştirebiliyoruz. Fuzuli'nin mısralarından ise, daha farklı bir terslik anlaşılıyor: "Akıl düşüncesinden ayır, aşkla beni daima bildik eyle!" Söz konusu beytin yaklaşık olarak ifade ettikleri bunlardır.

Buradaki temel problem de 'aşk' kavramının çerçevesinin çiziminden kaynaklanmaktadır. Âşık olmak, akıllılık olarak algılanmıyor, ama bu, deli olmak demek de değildir.

IV.

Bir olgu konusunda varılabilecek en doğru hüküm, bütün ilgililerin görüşleri sonrasında verilebilendir. Anlatıma dayalı eserlerdeki kişilerin özelliklerini yakalamanın en yaygın yolu ise, doğrudan, o kişiyi izlemek, yaptıklarını değerlendirmektir.

Ayrıca, söz konusu kavramların, ilgililer cephesinden nasıl algılanmakta olduğu konusu üzerinde de önemle durmak gerekmektedir: Âşık olmak, böyle bir atmosfer içinde bulunmayanlar için akıllı olmamak veya daha özgün bir ifadeyle ‘akılsızlık’ demek olabilir. Ancak âşık için, belki adlandırmasını da yapmak oldukça zordur, ama nitelik olarak, buna, delilik demek mümkün değildir.

Bunun daha iyi anlaşılabilmesi için, yaşadığı maceranın bir sonucu olduğundan, öncelikle Mecnun’un kendi değerlendirmelerini gözden geçirmek gerekmektedir.

Mecnun’un, ilk kez ‘hasta’ olgusuna yer verdiği değerlendirmeleri şu beyitlerde geçer:

“Seyl-âb-ı hücûm-ı aşk yetdi

Ben şifte-hâli gark etti

Olman ben-i hasta ile hem-dem

Tâ yanmayasız bu söze siz hem

Ben reng-i melâmete boyandım

Sevdâ-zedelik odına yandım

Elbette bu od ki düştü cânâ

Âhir tutuşup çeker zebâne

Sevdâ siyeh etti rûzgârım

Aşk aldı inan-ı ihtiyârım

*Ben bir kuşum uçtum âşiyândan
Ben kandan u meyl-i hânge kandan*

*Kılman bana ev hikâyetin çok
Dahi benim anda gıymetim yok*

*Sizden sorar olsa ata hâlim
Keyfîyyet-i mihnet ü melâlim*

*Söylen ki fenâya verdi rahın
Eyyâm siyah kıldı bahtın”*(829-839. beyitler)

Mecnun, kendisi için bu ‘hasta’ kavramını kullanırken, az çok sonuçlarını da görebiliyor. Onları, ‘doğrudan kendisini ilgilendirecek olanlar’ ve ‘çevresinde bulunanları ilgilendirecek olanlar’ şeklinde ikiye ayırmak gerekecektir. Çünkü yaşamakta olduğu bu ‘hâl’e, kendi bakış açısı ile başkalarının bakış açıları oldukça farklı olacaktır. ‘Hasta’ adlandırması, biraz da, başkalarının anlayabileceği, onlarla iletişimi sağlayacak bir kullanım olması için özen gösterilmesinden dolayı yapılmış olmalıdır.

Mecnun, çevresindekilerin, kendisinde ortaya çıkan yeni ‘hâl’i nasıl değerlendireceklerini tahmin ettiğinden, yaşamakta olduklarını, onlar için de anlaşılır kılmaya çalışır. ‘Sevdâ’, ‘aşk’ gibi kavramlarla birlikte, kendisinin ‘sevdâ-zede’ olduğunu da açıkça belirtir. Ayrıca ‘hasta’ nitelemesini de bunlara ekler. Bütün bu çabalarına rağmen sonunda çevresindekilerin diline düşeceğini, ayıplanaca-

ğını, hatta adının ‘mecnun’a çıkacağını da tahmin etmektedir.

Halbuki bu hâl, kendi ifadesiyle, büyük bir sel, bir âfet gibi gelmiştir; Mecnun’u adeta boğmuştur. Dolayısıyla başka bir seçeneği de kalmamıştır. Zaten seçme özgürlüğü de olmamıştır. Bu ‘hâl’in adı, ‘aşk’tır ve Mecnun’un, bu, genelde ‘akıl’ olarak adlandırdığımız ‘meleke’sini yok etmiştir.

Yukarıdaki belirlemeleri yaptıktan sonra, kendi ailesi tarafından olsun yanlış anlaşılması için, onlara ulaştırılmak üzere, arkadaşlarına emanet ettiği sözleri yer alır. Bunların içinde bir de gazel vardır⁷⁵. İlk beyitleri bu noktada oldukça önemlidir. Bunlar, tamamen, doğrudan kendisini anlatmaya yöneliktir. Bunlar, ‘hâl’e kendi bakış açısını veren sözlerdir:

“Fezâ-yı aşkı çün gördüm salâh-ı akldan dûrum

Beni rüsvâ görüp ayb etme ey nâsih ki ma ’zûrum

Eğer çâk-ı girîbân cylesem men’ eylemen çün men

Metâ-ı nenkten ârî libâs-ı ârdan ûrum

Ben ü sahrâ-yı vahşet-menzil etmem âfiyet küncin

Esîr-i dâm-ı zulmet olmazam çün tâlib-i nûrum

⁷⁵ Fuzuli, bu gazeli, “Gazel-i Münâsib-hâl” başlığı ile vermektedir. Ayrıca gazeli takibeden metnin başına da “*Bu Mecnun’un cünûnunun sıfatıdır ve vâdî-i aşk-ı sevdâsının keyfiyetidir*” şeklinde, konuyu açıklayan ve hatta yorumlayan bir ifade koyar. Dikkat edilirse, bu, Leyla’nın ve Nevfel’in değerlendirmeleriyle aynıdır.

*Temerrüd akl fermânından etsem dostlar billah
Beni reyimle sanman aşk sultanına me'mûrum
Bana kim ta'n eyler kim nasihat ehl-i âlemden
Hoşem kim îtibârı aşk ile her dilde mezkûrum"*

(852-857. beyitler)

Mecnun, bu metinde olaya kendi bakış açısını yansıtıyor. Bunun, bir çeşit akıldan uzaklaşma olduğunu, dolayısıyla artık aklın buyruklarıyla hareket edemeyeceğini belirtiyor. Ancak bundan ötürü ayıplanmaması gerektiğini söylüyor. Çünkü kendisi için başka bir sultan bulmuştur. Bu, 'aşk sultanı'dır. Kesinlikle, karanlıklar ve belirsizlikler içinde kalmışçasına, acınacak bir durumda da değildir. Bir nûra ulaşmaya çalışmaktadır. Yani o, ilerisi aydınlık bir yolun başındadır.

Ayrıca bütün bunlardan ötürü bir şikayeti de yoktur. Kendisi için aşkın getireceği bir itibar olacaktır. Aşktan dolayı ileriye doğru daha da yücelecektir. Aşkın, her dilde bir karşılığı da vardır. Yani anlaşılmaması da mümkün değildir.

Mecnun, bir bakıma, 'ilerde herkes beni anlayacak, benim aşkla kazanacağım değeri takdir edecekler; onun için siz de beni anlayışla karşılamaya çalışın!' şeklinde anlaşılabilir bir ifade kullanıyor.

Bu metin, aynı zamanda, Mecnun'un Kabe'de yaptığı duada geçen "Et gönlümü vahşet ile mutad" şeklindeki isteğinin, ileri aşamalarda, özellikle, hayatın bir hedefi olarak düşünülmediğini göstermektedir. Mecnun'la ilgili olarak, bir 'karakter' çalışması diyebileceğimiz *Leyla ve Mecnun*'da, 'karakter'in oluşum süreci içinde, Mecnun, bir vahşet döneminden de geçer. Ancak Mecnun'un kendi sözlerinden de anlaşılabileceği gibi, bu, 'nûr'a ulaşmada bir aşamadan ibarettir. Bunun değişik uygulama şekillerini, tasavvufta çilehaneye çekilmede veya toplumdan uzaklaşmayı sağlayan daha farklı uygulamalarda da görebiliyoruz. Bir mağaraya, bir dağ başına veya bir hücreye çekilen insanlar, bunu, olgunluğa ulaşmak için baş vurulan bir yol olarak değerlendirmektedirler.

V.

Aynı olaylara, Kaplan'ın dediği gibi 'insanlardan nefret duygusu' çerçevesinde bakmak da mümkündür. Yalnız bu değerlendirme, o zaman, Mecnun'un çöle çekilişinin, o andaki psikolojik bir açıklaması olmaktan öteye geçmez. Olayları, gerekçeleri ve sonuçları ile birlikte değerlendirmek esas olarak alınacaksa, Mecnun'un çöle gidişi değilse bile çöldeki kazanımları, 'nefret duygusu'ndan daha başka gerçeklikleri gündeme getirmemizi zorunlu kılmaktadır.

Mecnun, Leyla'yı son kez gördüğünde, 'ârif', 'kâmil', 'ehl-i hakikat', 'âşık-ı sâhib-kemâl', 'muvahhid', 'ehl-i mânâ', 'hâl ehli' gibi 'kemâl' noktasını anlatan birçok kavrama yer verdiği bir gazel söyler⁷⁶. Bunlar, tamamen 'ilâhî aşk'ı anlatmayı hedefleyen ifadelerdir. Burada, kendisiyle ilgili, doğrudan ifadeler kullanmasa bile, kendisinin yanlış anlaşılmasa için, Leyla'ya, bu nitelikleri taşıyan insanların nasıl olduğu veya olması gerektiği konusunda aydınlatıcı bilgiler verir. Bir anlamda ona, çölde bulunuşu sırasında yakalayabildiği gerçeklikleri, işin doğrusu biraz da kendi 'hâl'ini açıklamış olur. Bu gazelin

"İradet zâyi etmez ehl-i mânâ sûreten hergiz

Hakikat cevherin vecd-i mecaza pâymâl etmez"

(2679. beyit)

şeklindeki beytinde, 'mecaz' ve 'hakikat' olarak adlandırılan, dünyaya ilişkin varoluşlarla Yaratıcı'ya ilişkin varoluşlar, insan için taşıdıkları değerleri içinde gündeme getirilirler. Leyla'yı sevmek bir 'mecaz', Allah'ı sevmek bir 'hakikat'tir. Mecnun, burada, hakikati seçtiğini doğrudan söylemez; ama 'ehl-i mânâ'nın, 'mecaz'ın vereceği 'vecd'le, 'hakikat cevheri'ni ayaklar altına alamayacağını ifade eder; dolayısıyla böylece kendi seçimini de ortaya koymuş olur.

⁷⁶ 2673-2680. beyitler

Çöle çekilmenin bu sonuçlarını görmek için, sadece, söz konusu çekilmenin psikolojisini yakalamakla yetinmenin yeterli olmaması bir yana, ayrıca, görmeyi de engelleyeceği açıktır. Sonuçları, elverişli bir yolla irdeledikten sonra bu çekilmeye yeniden bakabilmek ve doğru bir çözümleme yapabilmek için, kültürel gerçekliklere de başvurmak gerekecektir.

Çöldeki macerasının bir noktasında, Mecnun, Nevfel'in verdiği bir umuda istinaden, yeniden insanların arasına döner. Ancak o, artık, ilk noktalarda değildir. Kazanacağı karakter çizgisinde, az da olsa bir 'yol' almıştır. Hem içinde bulunduğu hâlin kültürel bir açıklamasını görmek bakımından hem de söz konusu mükemmel karaktere doğru yol alışının bir parçasını izlemek bakımından şu bilgiler ve yorumlamalar önem kazanmaktadır:

'Aşk'la 'akıl' arasında ortaya çıkan tersliklerde, Mecnun'un aşkı tercih edeceği kesindir. Nitekim böyle bir tercihi yaptığını kendisi de ifade etmektedir⁷⁷. Hatta hayatı, eşyayı, giderek bütün bir evreni yorumlarken, onları, kendisine aşkın verdiği bir ışıkla görmeye çalışmaktadır. Ölçme ve değerlendirme aracı olarak aklı değil aşkı kullanmaktadır.

⁷⁷ "Fezâ-yı aşkı çün gördüm salâh-ı akıldan dûrum

Beni rûsvâ görüp ayb etme ey nâsîh ki ma 'zûrum" (852. beyit)

Bu türlü değerlendirmeleri arasından, Nevfel ile Leyla'nın kabilesi arasındaki savaşta Mecnun'un, kendisi için savaşmakta olan Nevfel ve ordusunun değil de Leyla'nın kabilesinin kazanması için dua etmesi örneği üzerinde durulabilir. Halbuki kendisi için savaşan Nevfel'in kazanması noktasında dua etmesi akla daha yakın gözükmektedir.

Böyle bir duayı fark eden Nevfel'in bir askeri, şahit olduğu durum karşısında oldukça şaşkındır. Mecnun'a bunun gerekçesini soruş biçimi de doğrudan konumuzla ilgilidir:

“Akla bu iş eylemez delâlet

Ger âkil isen nedir bu hâler”(1495. beyit)

Aklı zorlayan bir konumda olduğunun, Mecnun da farkındadır ve bu durumu ‘müşkil iş’ olarak tanımlar.

“Müşkil işe olmuşum giriftâr

Ağyârım yâr u yârım ağyâr” (1501. beyit)

İkinci mısra, ‘müşkil iş’in ne olduğunu ortaya koymağa çalışıyor. Ancak bunu bilmek çözüm getirmiyor. Tersine ‘müşkilât’ daha da netleşiyor: ‘Yâr’i Leyla'nın kabilesi ile kendisine yardım edeceğine söz veren Nevfel, birbirleriyle savaşmaktadırlar. Yani bir tarafta ‘yâr’i Leyla vardır. Halbuki karşı tarafta yer alan Nevfel de kendisi için savaşmaktadır. İşin ilginç yanı, Mecnun, kendisi de bizzat

Nevfel'in ordusunun içindedir. Böyle bir konumda, o, savaşta kendisinin bulunduğu tarafın yenilmesi için dua etmektedir.

Duasının kabul edilmesi halinde ortaya çıkacak olan sonucu, 'vuslat' için bir imkan gibi görmektedir.

Mecnun'un verdiği cevap da yine akılla anlaşılabilecek cinsten bir şey değildir Çünkü Mecnun, daha önce de belirttiğimiz gibi, artık, aklın dışında bir ölçek kullanmaktadır. Bu ölçeğin adı 'aşk'tır. Başka bir deyişle aşkının göstermekte olduğu istikamete doğru yol almaktadır.

“Mecnun dedi: Ben fedâ-yı yârım

Vaslına anın ümid-vârım

Çün dost sipâhıdır eden ceng

Düşman ile hoş değildir âheng

Hoştur ki bulam visâle fırsat

Yârım tarafında ola nusrat

Canım ola dost dil-pezîri

Ya küştesi ola ya esîri”(1496-1499. beyitler)

İlerde daha net hale getireceği, kendisinin 'kendi'si olarak varolmaya devam etmesi halinde 'visal'in gerçekleşmeyeceği şeklindeki düşünceleri, burada, 'kendisini yâri uğruna fedâ etme' olarak ortaya çıkmaktadır. Bunun gerçekleşmesi de, Mecnun'a göre, ancak bu uğurda ölmek veya esir olmakla mümkün olacaktır. Bunu, daha çok da ölüm sağlayacaktır:

*“Hoşnud değil miyim bu hâle
Kim canım verem yetem visâle”*(1503. beyit)

Bu türlü bir ‘visâl’in anlaşılabilmesi için, konunun, tasavvuf kültüründe yer alan şekliyle, yani ‘ilâhî aşk’ ile birlikte düşünülmesi gerekmektedir.

VI.

‘Ortada, Mecnun’un sevgilisi olarak tanıdığımız, Leyla adında bir insan varken bu türlü bir aşkı nasıl düşünebiliriz?’ biçiminde bir itiraza karşılık şunu söylemek mümkündür:

Burada bir süreç vardır. Fuzuli, buna, ‘vahdet revîşi’ der⁷⁸. Bugünkü dile, ‘birlik yürüyüşü’ şeklinde aktarmak mümkünse de, bunun, ‘birliğe yürüyüş’ veya ‘birliğe doğru gidiş’ şeklinde anlaşılması daha doğrudur. Başlama noktasında, Leyla, Mecnun’un aşkı için bir hedeftir. Bu dönemde, Mecnun, kendisini, daha çok, bir ‘tıfl’(çocuk) olarak değerlendirmektedir. Ancak giderek bu konum değişmiştir. Nitekim kendisi de, ‘kemâl’e ulaştığını, çocukken okuduğu ‘ebced’i artık okuyamayacağına açıkça ifade eder⁷⁹.

⁷⁸ “Çün ben olubam seninle memlû / Vahdet revîşinde hoş değil bu”
(2653. beyit)

⁷⁹ “Evvel bu işi edende bünyâd / Ben tıfl idim ü zamâne üstad

Mecnun, ‘birliğe doğru gidiş’in bir muhakemesini veya muhasebesini yapmasına imkan sağlayacak, şöyle bir olay yaşar:

‘İleri’ sayılabilecek bir aşamada, bir şekilde Leyla ile karşılaşır; ancak onu tanıyamaz⁸⁰. Leyla olduğunu, kendisinden öğrenir. Bu karşılaşma, hiç beklemediği bir anda gündeme gelmiştir. Dolayısıyla Mecnun, küçük ama önemli bir şaşkınlık atlatır. Kendisinin, Leyla adını verdiği bir ‘sevgili’si vardır, yalnız, onu hep kendi içinde bulmaya alışmıştır:

*“Aşk etti binâ-yı vaslı muhkem
Ma’nîde beni seninle hem-dem”* (2644. beyit)

*Etmîştî sana beni mukayyed / Gûya okuturdu ders-i ebced
Hâlâ kılubam kemal-i hâsıl / Ebced sebakın okur mu kâmil*

(2655-2657. beyitler)

⁸⁰ Mecnun’un Leyla’yı tanıyamayışını, Kaplan, ‘insanlardan nefret duygusu’na bağlamaya çalışır. Halbuki uzun yıllar Mecnun’la Leyla karşılaşmamışlardır ve dolayısıyla tabii olarak birbirlerini tanıyamazlar. Mecnun, karşısındakinin Leyla olduğunu öğrendikten sonra da aslında tanımazlıktan gelmez. Daha çok, bulunduğu noktadan ve kazanımlarından geri dönmek istememektedir. Nitekim Leyla da onun bulunduğu noktanın yüceliğinin farkındadır. Mecnun’un ‘hâl’ini gören Leyla, onu takdirle karşılar ve bunu şöyle dile getirir:

*“Mi’rac-ı kemâlini sorardım / Keyfiyyet-i hâlini sorardım
Oldum nice olduğundan âgâh / Hoş mertebedir bu ‘bâreke’llah’
Ahsente ki zât-ı pâk imişsin / Pâkîze vücûd-ı hâk imişsin”*

(2682-2684. beyitler)

“Hâlâ bana rûşen oldu hâlin / Mi’rac-ı hakikat-i kemâlin”

(2692. beyit)

“Gönülden taşra bir yâr olduğun âşık hayâl etmez”

(2673. beyitten)

Dahası Mecnun, sadece bunu değil, ayrıca daha öte bir noktayı, tasavvufta ‘fenâ fi’llah - bekâ bi’llah’⁸¹ şeklin- de tanımlanan mākamla özdeş sayılabilecek bir noktayı yakalamıştır.

“Benden berî eyledin beni sen

Arza kime eyleyem seni ben

Bende olan âşikâr sensin

Ben hod yokum ol ki var sensin”

(2649-2650. beyitler)

Bu sözleriyle, Mecnun, ‘sevgili’yi kendi içinde düşünmenin ve bulmanın ötesinde, kendi benliğini de yok ederek, bütünüyle ‘sevgili’de varolmaya başladığını, yani ‘vahdet’e ulaştığını açıkça ifade etmektedir.

Halbuki ‘sevgili’si olduğunu söylediği Leyla, işte, dışarıda, karşısında durmaktadır. Dolayısıyla, her şeyin, bir an için de olsa altüst olduğunu, karıştığını fark eder:

“Ger ben ben isem nesen sen ey yâr

V’er sen sen isen neyim men-i zâr”(2652. beyit)

Bir kere ‘birlik’ gerçekleşmişken, ‘sen’ ve ‘ben’ halinde iki varoluşla karşı karşıyadır. Burada bir terslik vardır. Bunlardan birisi olmamalıdır.

⁸¹ ‘Allah’ta yok olma -Allah’la birlikte var olma’

Çünkü Mecnun, ‘sevgili’yi gönülde bulma ve gide-
rek ‘birliğe erme’ işinde oldukça mesafe almıştır. O artık,
‘sûret’e, görüntüye itibar etmeyecek bir mertebededir⁸².
Aynı zamanda ‘kendi’sine de itibar etmeyecek, hatta onu
yok sayacak bir noktadadır⁸³. Bunu, ‘aşk’la başarmıştır.
Bu, bir bakıma bir ‘vahdet’ hâlidir. ‘Îlâhî aşk’ da aslında,
bu, ‘vahdet’ ve onu karşılayabilecek diğer kavramlarla
anlatılmaya çalışılan gerçek hedeften başka bir şey
değildir.

Böylece Mecnun ‘vahdet revîşi’ olarak ifade ettiği
kendi macerasını, başlama, gelişme ve ulaştığı noktalar da
içinde olacak şekilde, bütünüyle yeniden hatırlar ve bu
süreçteki başarısını belirlemeye çalışır.

Sonunda, kendi konumu ile ilgili olarak,

“Çün yetti kemâle ser-hat-ı aşk

Ser-hat görüp ancak eylerem meşk”(2658. beyit)

beytini söyler. ‘Aşk’ yolunun, son, kemâl noktasında bu-
lunduğunu; başka bir ‘yol’a girmediği sürece, durumunu
değiştiremeyeceğini, değiştirmemesi gerektiğini anlar ve
bunu ifade eder. Bulunduğu noktanın şartları da oldukça
ağırdır. Mecnun’a göre, ‘rûsvây’, ‘divane’, ‘mecnun’ gibi

⁸² “Ref’ oldu bu itibâr-ı sûret / Huşâ ki olam şikâr-ı sûret”(2645. beyit)

⁸³ “Bende olan âşikâr sensin / Ben hod yokum ol ki var sensin”
(2650. beyit)

sözlerle nitelediği, bu kendi ‘hâl’ini, Leyla için uygun bulmaz. Bu bakımdan, Leyla’ya böyle bir hâli tavsiye de etmez⁸⁴. Bunda, söz konusu hâlin çok ağır sorumluluklar gerektirmesinin de önemli payı vardır.

Bu noktada söylediği gazel, konunun kesinlikle ve tamamen tasavvuf kültürüyle değerlendirmesi gerektiğini açığa çıkarmaktadır:

*“Hakîkî aşk çün müstevcib-i noksan değil
Özün ehl-i hakikat vâlih-i hüsn ü cemâl etmez
Kemâl-i aşka tâlib muhterizdir hüsn-i sûretten
Ki kayd-ı hüsn-i sûret âşıkı sâhib-kemâl etmez
Delîl-i cehldir aşk ehline sûret-perest olmak
Ki âkil iftirâkı mümkün ile ittisâl etmez”*

(2674-2676. beyitler)

Burada, maddeye ait güzelliklerin, aşka gölge düşüreceği; bu yanlışı, ancak bilgisizlerin yapacağı vurgulanmaktadır. ‘Hüsn-i sûret’ kavramı, ‘yüz güzelliği’ anlamına geliyorsa da, daha genel planda, dünyaya ait güzellikler olarak anlaşılabilir. O zaman, Mecnun, Leyla da içinde olmak üzere, ‘vahdet’ hâline gölge düşürecek her şeyden kaçındığını ifade etmiş olur.

⁸⁴ “Rüsvâlîğa çün ben etmişem ad
Sen hem bu sülûku etmebünyâd” (2659. beyit)

Bulunduğu noktanın ötesi, ölümdür. ‘Îlâhî aşk’ta, ‘visâl’ de, en net şekliyle ölümle gerçekleşir. Mevlana’nın ölüm zamanı için kullanılan ‘şeb-i arus’, bu gerçekliğe ışık tutmaktadır.

Fuzuli, ‘akıllı adam’ın diliyle bunu şöyle ifade eder:

*“Kemâl-i aşk-ı insan mevt ilendir râh-ı hikmette
Beli mecrâ kılan hükmün misalin nakş-ı hatemdir”*
(2850. beyit)

Mecnun, bulunduğu kemal noktasında bu anlayışa sahip olduğu için, ölmekle, hem aşkının en yüce kemal noktasına ulaşacağını hem de ‘sevgili’ye kavuşmanın mümkün olacağını bilmekte ve söz konusu dileğini de böyle bir mantıkla yapmaktadır. Burada açığa çıkan asıl konu, bu bağlantının akıl yoluyla değil, ‘aşk’ yoluyla kurulmuş olmasıdır.

VII.

Mecnun’u, bu olgun ‘hâl’i içinde yakından gören Leyla da aynı noktayı özellikle belirtir. Aradaki gelişmeleri izlemiş olmasa bile, son olarak, ulaştığı yüceliği net bir şekilde bize aktarır.

Onun, bu, son ‘hâl’ine tanıklık eden tek kişi, Leyla’dır. Bu bakımdan onun bakış açısı, Mecnun’un doğru anlaşılmasına ve yorumlanmasına çok önemli bir katkı sağlayacaktır.

Leyla, bu, Mecnun’la karşılaşmasının ilk anlarında onun’un ulaştığı yüce mertebenin henüz tam olarak farkında değildir. Onun, eskiden, kendisine kavuşmak gibi bir hevesi olduğunu bildiği için, böyle bir beklenti içinde ve büyük bir coşkuyla şunları söyler:

“Müjde ki zemâne verdi kâmin

Doldu mey-i işret ile câmin

Müjde ki müyesser oldu maksûd

Sevdâ ile âhir eyledin sûd

Müjde ki muradın oldu hâsıl

Maksûda seni Hakk etti vâsıl

Leylî benim arzû-yı cânın

Kâm-ı dil-i zâr ü nâ-tüvânın

Müş tâk-ı cemâl idin hemîşe

Muhtâc-ı visâl idin hemîşe

Hâlâ ki müyesser oldu didâr

Taksîr-i ta’allül etme zinhâr

Gör devlet-i vaslını ganimet

Gel yanıma fevt etme fırsatı” (2610-2616. beyitler)

Ancak Mecnun`la görüştükten, onun ‘hâl’ini bizzat kendisinde gözlemleri sonucu fark ettikten ve varlık problemine yaklaşımını da kendisinden dinledikten sonra onunla ilgili bu türlü düşünceleri tamamen değiştirir. Bu görüşme sonrasında kazandığı ve değerlendirmesini de ona göre yaptığı yeni bakış açısına göre, Mecnun çok yüce bir makâmdadır:

“Leyli dedi: ey vücûd-ı kâmil

Kurb-i Hak’a ismet ile kâbil

Mi’râc-ı kemâlini sorardım

Keyfiyyet-i hâlini sorardım

Oldum nice olduğundan âgâh

Hoş mertebedir bu bâreke’llah

Ahsente ki zât-ı pâk imişsin

Pâkîze vücûd-ı hâk imişsin” (2681-2684. beyitler)

Bu ve buna benzer değerlendirmeler, Nevfel`in farkına vardığı gerçekliklerle de önemli ölçülerde çakışmaktadır. Nevfel`e göre de Mecnun, ‘âşık’, ‘büyük’ ve ‘aziz’ bir insandır. Gerçi o dönemlerinde, henüz, Mecnun`un karakterinde, Leyla ile görüştüğü günlerdeki kadar netleşme söz konusu değildir. Mecnun, önceleri daha çok, ‘akıl’ ile ‘aşk’ arasında bir tercihte bulunmakta ve bunun sonucunda da tabii olarak aşkı seçmektedir. Ama bu bile,

onun, büyük ve yüce bir insan olarak değerlendirilmesini sağlamaktadır. Leyla ise bir adım daha öteye geçerek, Mecnun'un, 'kemâl' sahibi, tertemiz, 'Allah'ın mübârek kıldığı', kısacası 'ermiş' diyebileceğimiz bir mertebede olduğuna şahit olur. Onun böylesine 'fevkalâde' bir mertebeye çıkmasını da hayretle ve sevinçle karşılar.

Mecnun'daki bu büyüklüğü fark etmesi, Leyla'nın kendisinde de önemli değişmelere yol açacaktır. En azından Leyla da yeni bir bakış açısı kazanacaktır. Mecnun'un olgunluğunun derecesini görebilecektir. Ondaki bu yüceliği görme sonrasında, kendisinin de, 'gâfil', 'câhil', görüntüye önem veren, kendisini önemseyen biri olduğunun farkına varmaya başlayacaktır.

“Gam-nâk idim eyledin beni şâd

Bu kayd ta'allükünden âzâd

Bir gâfil-i hod-perest idim ben

Cehl ile müdâm mest idim ben

Ârâyiş-i zülf ü hâl ederdim

Peyveste şunu hayâl ederdim

Kim sen taleb-i visâl edersin

Nezâre-i zülf ü hâl edersin

Hâlâ bana rûşen oldu hâlin

Mi'râc-ı hakikat-i kemâlin” (2688-2692. beyitler)

Onun bu tespitleri, ayrıca, Leyla'nın, varoluşu, yeniden ve yaklaşık olarak Mecnun gibi yorumlamasına da kapı aralamış olur. Yukarıdaki beyitlerde aktarılan sözle-
rinden sonra, o da 'sûret'ten kurtulma isteğine kapılır. Bu-
nun üstesinden de gelir. Mecnun'la ilgili olarak daha önce-
ki sayfalarda sözkonusu ettiğimiz 'hakikat' ve 'mecaz'
kavramlarına, yaklaşık aynı anlamları içerecek şekilde,
Leyla da, bir gazelinde şöyle yer verir:

*“Gerek ruhsâre-i ma'sûk mahfî gayr-i ârifden
Ki ârif olamayan idrâk-i sun'-i zü'l-Celâl etmez*

*Mecaz ehline hûblar cilve-i nâz eylesinler kim
Özün ehl-i hakikat mübtelâ-yı hatt ü hâl etmez”*

(2718. Beyit)

Buradan, Leyla'nın da, Mecnun'la görüştükten
sonra tıpkı onun gibi, geçici olanla kalıcı olanı fark eder
hâle geldiğini anlıyoruz.

Ayrıca, bu noktada onun da, Mecnun gibi, ölümü
arzu ettiğini görüyoruz.

VIII.

*Leyla ve Mecnun'daki belli başlı kişilerin bakış
açıları doğrultusunda ve özellikle de kendisinin değişik
zamanlardaki yaşama biçiminin ve sözlerinin değeren-*

dirilmesi sonrasında, Mecnun'un, psikolojik bir hasta değil, tam aksine bir 'âşık', ileri bir devrede de 'ermiş' bir kişi olduğunu belirtmek gerekiyor. Ancak bu nitelik, bir anda değil, bir yığın olaylar ve acılar sonrasında kazanılıyor. Mecnun, her türlü zorluğa göğüs gererek böyle bir olgunluğu yakalıyor. Eserde anılan olayların akışı ve Mecnun'a olan katkısının araştırılması sonucunda, söz-konusu kazanım daha bir net hale geliyor.

Böyle bir çerçeve içinde toplayabildiğimiz, bu, 'tip'in oluşum seyri ve sonuçları, her ne kadar Fuzuli tarafından 'Mecnun' olarak zaten yapılmış bir adlandırma bulunsa da, Türkçe'nin dil imkanları içinde yeni bir adlandırma veya onun kimliğini de kendi bünyesinde barındıracak, başka bir kavramla daha ifade imkanı sağlayacak gibi görünüyor: 'Delisi'.

Aslında, Mecnun'u 'âşık'tan başka bir kavramla anmak, hiç mümkün değildir. Hatta o, bir 'aşk eri'dir, bir 'aşk adamı'dır. Kendi üzerinde taşıdığı bu niteliğe gölge düşüreceğini düşündüğü hiçbir şeyin kendi hayatına girmesine izin vermez. Bu yüzden son karşılaşmalarında böyle bir ihtimal olabilir diye Leyla'yı bile reddetmiştir. Bunun gerekçelerini de açıklıkla anlatarak, onun gönlünü almayı başarmış, hatta bu yolla, ulaştığı 'aşk öğretisi'nin Leyla tarafından kavranmasını sağlamıştır.

Yine de, ‘mecnun’u bir nitelik olarak c’işünerek, ona uygun Türkçe bir karşılık bulmak istediğimizde, ‘delisi’, rahatlıkla kullanabileceğimiz, yanlış bir anlamaya da meydan vermeyeceğini sandığımız bir kelimedir.

Kaplan’ın çizmeye çalıştığı, Mecnun’la ilgili ‘tip’, yazının girişinde de belirtildiği gibi, bir bakıma, ‘mecnun’ kelimesinin Türkçe karşılığının çağrışımıyla ‘deli’ şeklinde ifadelendirilmişti. Halbuki yaptığımız bu inceleme ve araştırma göstermiştir ki, Mecnun, ‘iyileşmek istemeyen bir ruh hastası’ yani ‘deli’ değildir. Çünkü, Mecnun’un hayatını izlediğimizde, belli bir amaca yönelik olarak yaşadığını ve bunun sonucunda da önemli kazanımlara ulaştığını görebiliyoruz. Ayrıca, amacına doğru yol almaya çalışırken, bütün bir dünyasını, emeği, zamanı, gücü, sabrı, bilgisi, sezgisi, umudu, sevgisi ve bunun gibi kullanabileceği ne kadar melekesi varsa tümünü bu uğurda seferber ettiğini biliyoruz. Ona ‘mecnun’ nitelemesi de sırf bu yüzden yakıştırılmış olmalıdır. Arapça’da, Arapça’nın kendi mantığı öyle dizayn edildiği için, bu kullanım, söz konusu gerçekliği doğru adlandırıyor olabilir. Öyle anlaşıyor ki, Türkçe’de bu kullanımın açılmasına ihtiyaç vardır. Hele Kaplan’ın yaptığı böyle bir değerlendirme, bunu büsbütün gerekli kılmaktadır.

‘Delisi’, ‘bir şeyin delisi olmak’ deyiminde geçtiği şekli ve anlamıyla, bizim vurgulamak istediğimizi daha

doğru olarak ifade ediyor. Gerçi Türkçe'de vurgu yoluyla bazı kelimeler çok farklı anlamlar kazanabilmektedir. 'Deli' de, bu yolla, aynı anlamı verecek şekilde kullanılabilir. Ne var ki Kaplan, 'mecnun'u, özellikle başka bir anlamı çağrıştırmayacak şekilde çerçevelediği için, onun, doğru olan anlamı vermesini sağlamanın yolu, burada daha başka bir ifadeye baş vurmaktan geçmektedir. Bu da olsa olsa 'delisi' olabilir.

SON SÖZ

Türk roman tarihinin, 1870'li yıllarda, 'batılı anlamda' romanların gündeme gelmesi ile başlatılması fikri üzerinde, en son edebiyat verileri doğrultusunda yeniden düşünmek gerekiyor.

Çünkü roman, en son uygulamalarla 'batılı anlamda' bir olgu olmaktan giderek daha çok uzaklaşıyor.

Bazı düşünürlerin 'romanın ölmek üzere olduğu' şeklindeki tespitleri ile birlikte, bazı roman ustalarının da, yeni bir soluklanma biçiminde, önce 'modern' daha sonra da 'post modern' roman çalışmaları gündeme gelir. Bu yeni roman hareketlerini başlatanlar da, daha çok, batı uygarlığının motoru durumundaki toplumların dışında kalan coğrafyalardan çıkmışlardır. Dolayısıyla, bu uygulamalar, romanın, yeni ve farklı filizlenmeler içinde olması şeklinde gelişen bir sonucu da beraberinde getirmektedirler. Bu yeni filizlenmeler, her şeyden önce, romana, 'batılı anlamda' bir romandan oldukça farklı, -neredeyse-yepyeni bir 'biçim' ve 'muhteva' kazandırmışlardır. Bu çalışmalar sonunda, roman formu, salt batılı olmaktan uzaklaşmış ve giderek yeni bir kimliğe de sahip olmuştur.

Roman kavramına bu son açılımları getiren fakat batılı olmayan yazarlar, batı dışında kalan yerlerdeki imkanları da kullanmakla, bazılarına göre, romanı ölmekten kurtarmışlardır. Ama aynı zamanda romanı, ‘batılı anlamda’ olmaktan da, yalnızca batıya özgü bir edebî tür olmaktan da kurtarmışlardır. Bu türlü çalışmalar sonunda, batının veya daha başka toplumların gerek ‘klasik’ gerekse ‘modern’, birçok yeni anlatım teknikleri ile zenginleşerek gelişen ve değişen roman, bir bakıma, özellikle batı dışında kalan toplumların, neredeyse unutulayazan anlatım imkanlarından da yararlanma yolunu seçtiği için, bir anlamda o toplumların kendilerine özgü romanları konumuna da gelebileceğinin işaretlerini vermektedir.

Bu uygulayıcıların içinde Türk romancıları da yerlerini almışlardır. Böylece bir Orhan Pamuk, bir Latife Tekin, gerçekleştirdikleri uygulamalarla, ‘roman’ın bizim edebiyat geleneğimizden de yararlanabileceği düşüncesini gündeme getirmişlerdir. Buradaki ‘yararlanma’ ifadesiyle ‘söz konusu geleneği kendi birikimi içine alma’yı kastettiğimi özellikle belirtmeliyim.

Şimdiye kadar üzerinde pek fazla durulmamış olmakla birlikte, bu ve benzeri gelişmelerden sonra, kesinlikle bize göre de bir roman gerçeği düşünölmeye ve tartışılmaya başlanacaktır. ‘Milli edebiyat’ tartışmaları

sırasında, daha çok, genel planda ‘bize göre’ bir edebiyat düşünölmüş ve bu, çeşitli yönleriyle masaya yatırılmış ve uzun süre de gündemde kalmıştır. Ne var ki henüz o sıralar, bütün dünya edebiyatlarında aynı normları taşıyan, ‘batılı anlamda’ bir roman kavramı az çok geçerliliğini koruduğı için, bizim dünyamızda, roman konusunda bu yönde bir açılım gösterilememiştir. Roman çalışmalarını Türk tarihi ve Türk toplumu üzerine yapmakta olduğı yoğun araştırmalarla birlikte yürüten Kemal Tahir’in ‘Türk özü’ nitelemesi etrafında yaptığı bazı ifade ve tespitleri, bu çerçevede değerlendirilebilecek karakterde olmakla birlikte, ‘klasik’ bir romanın sınırlarını zorlayacak noktalarda da değildir. Bunun gerçekleşmesi için, bazılarına göre, Oğuz Atay’ı beklemek gerekecektir.

Zaten asıl üzerinde durulması ve açıklığa kavuşturulması gereken de, romanla ilgili olarak, Oğuz Atay’ın, bir ‘modern roman’ çalışması sayılan *Tutunamayanlar*’la başlayıp daha başka romancıların ‘modern’ ve ‘post-modern’ roman çalışmalarıyla devam eden son uygulamalar ve onlara dayalı olarak elde edilen, ‘roman’ kavramıyla ilgili veriler ışığında görmeye çalıştığımız gerçekliklerdir.

Olaya başka bir noktadan baktığımızda şunu da söylemek mümkün hale geliyor: Nasıl her yazar ‘kendi romanı’nı yazmış olmayı önemsiyor ve bunu gerçekleş-

tirmeye çalışıyorsa, toplumlar da, haklı olarak 'kendi romanları'na kavuşmaya gayret edebilirler. 'Post-modern roman' uygulamaları, böyle bir olguya da kapı aralıyor.

Konuya romanın macerası noktasından bakmak istersek, 'batılı anlamda' romanın geçmişi üzerinde 'hikaye', 'masal', 'destan' gibi metinlerin yer almakta olduğunu görürüz. Birçok araştırmacıya göre bunların da asıl kaynağı, doğu toplumlarının edebi verimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Batı, bu bakımdan, kendine göre bir 'roman' kavramı oluştururken, aslında bir tür 'roman mucidi' değil, zaten varolan bazı metinleri hususileştirerek, onlara, Fransızca'nın adlandırma imkânlarıyla 'roman' adını veren ve bunu, 'kendi mecrâsı' içinde geliştiren konumundadır.

Anlatıma dayalı metinler, sadece batıda değil, her toplumda, büyük bir ihtimalle varoluşlarından beri vardır. Onlar, 'kendi mecrâları'nda kendilerine göre bir gelişme göstererek bugüne kadar da yaşamışlardır.

Batılı toplumların, rönesans sonrasında ulaştıkları uygarlıkla birlikte, kendilerinde var olan söz konusu metinler de gelişmelerini sürdürmüştür. Bu aşamada onlar için kullanılan ad 'roman'dır. Bu metinler, batı uygarlığının gelişimi ile birlikte kendi gelişmelerini sürdürürler. Genelde kabul görmüş 'klasik' bir roman kimliğinin, bu 'ameliye' sonrasında oluştuğu da herkesçe kabul edilmektedir.

Türk romanının 1870'li yıllarda başlatılması fikri de bu söz konusu gerçekliğin yedeğinde bir anlam kazanmaktadır.

Ancak yüzyılımızın daha başından itibaren, bizim dışımızdaki dünyada, romandaki bu 'klasik' kimlik çizgisi kırılmış, yepyeni anlayışlara doğru hızla yol alınmıştır.

Aynı değişim, Türk edebiyatında, bu tarihten ancak üç çeyrek yüzyıl sonra gündeme gelebilir. Bunu, ülkedeki batılılaşma sürecinin, 1908, 1923 ve 1940'lı yıllarda yenilenerek, farklı aşamalar halinde, yüzyılın ilk yarısı boyunca devam etmekte oluşuyla izah etmek mümkündür. Bu süreç boyunca 'batılı anlamda' oluş, Türk dünyası için cazibesini her alanda bütünüyle korumuştur. Aynı psikoloji, roman için de hep geçerli olmuştur. Hatta roman, söz konusu 'klasik' yapıdan, 1970'li yıllara kadar kurtulamamıştır.

Romanda geline son nokta etrafında yapılan araştırmalar, Türk edebiyat tarihinde daha önceki dönemlerde yazılmış bazı metinlerle bu yeni romanlar arasında şaşılacak derecede benzerliklerin var olduğunu göstermektedir.

Bu metinler, edebiyat tarihçilerinin, şekil özelliklerinden yola çıkarak 'mesnevi' adını verdikleri eserlerdir. Halbuki bunlara, bizzat yazarları 'mesnevi' değil, 'dâstân' adını vermişlerdir. Ancak bu zamana kadar

‘dâstân’ kavramı üzerinde, nedense hiçbir şekilde durulmamıştır. Yapılan bütün çalışmalar, sürekli, söz konusu metinlerin şekil özellikleri üzerinde yoğunlaşmış, hiç bir araştırmacı, metin yazarlarının bizzat kendilerince yapılan bu adlandırma üzerinde durarak, bu adla anılmaları halinde, edebiyat tarihinde nasıl bir konuma yerleştirilebilecekleri konusunu kurcalamamıştır.

Konuya, söz konusu metinlerin ‘muhteva’ ları açısından yaklaşarak, onları ‘romans’, ‘hikaye’ gibi adlar altında değerlendirenler vardır. Ancak bunlar da, genellikle ‘batılı anlamda’ bir roman kavramının gelişme evresindeki kavramlar arasından seçilmiş, ‘tam roman haline gelememiş’liği öne çıkaran adlandırmalardır. Bu çerçevede onlar bir bakıma roman öncesi metinler olarak algılanmışlardır.

Halbuki son dikkatler, bu metinlerin, sadece, romanın geldiği yol üzerinde yer alan metinler değil, aynı zamanda her toplumun kendine özgü romanının oluşturulabileceği tezi çerçevesinde, bir zamanlar bize özgü olarak yazılmış son derece orijinal romanlar olduğunu açığa çıkarmaktadır.

Çünkü bütün bir Divan Edebiyatı boyunca, bazı roman konuları büyük sanatçılar tarafından titizlikle ve ustalıkla işlenerek geliştirilmiş, kendi çaplarında çok orijinal metinler elde edilmiştir. Onlarda hem bir sanat-

kârın dil ve ifade ustalığını hem de üretildikleri devre ait, her türlü düşünce, sosyal yapı ile insana ve eşyaya bakış tarzlarını görmemiz mümkündür. Bir romandan da yaklaşıklık olarak bunlara benzer şeyler beklenmektedir.

Türk toplumundan bazı roman ustalarının modern ve post-modern roman çalışmaları sonunda oluşturdıkları metinlerini dikkatle inceleyenler, onların bu uygulamaları ile, yazarlarının ‘dâstân’ adını uygun buldukları metinlerin temâyüz eden nitelikleri arasında şaşırtıcı benzerlikler bulmaktadırlar. Bunlar, sadece, son dönem roman ustalarının bazı arayışları sırasında, diğer metinlerle karşılaşmaları ve onlardan yararlanmaları sonrasında ortaya çıkan benzerlikler olarak algılanmamalıdır. Çünkü bu yeni uygulamalar, önce bizim dışımızda gerçekleştirilmiştir. Türk romancıları da, asıl onları örnek almışlardır. Yani bu yeni roman hareketi, çok yaygın bir şekilde ve romanın kendi iç dinamikleriyle gerçekleştirilmiştir.

Asıl ilginç olan, ‘roman’ın kendi içindeki değişimi ve dönüşümü sonucunda ulaşılan nokta ile, *Leyla* ve *Mecnun* türündeki eserlerin kendi içlerinde gerçekleştirdikleri uygulamalar sonunda elde edilen orijinal yapının, yaklaşık olarak aynı estetik değerleri taşımaya başlamasıdır.

Konuyu bu vadiye ele almamızı gerektiren en önemli gerekçelerden birisi de, ‘dâstân’ kavramıdır.

Farsça'dan alınarak kullanılan 'dâstân', başka bir edebi tür olan 'destan' kavramının değişik bir telaffuzu gibi gözükmekteyse de, asıl, zaman içerisinde Farsça'da 'roman' yerine kullanılmaya başlanan bir kavram olduğu dikkatlerden kaçırılmamalıdır.

Sözkonusu metinlere roman dememizi gerektiren, elbette sadece bu adlandırma da değildir.

Bir yandan bu 'dâstân' adlandırmasının tarih içinde kazandığı yeni değer, bir yandan da aynı metinlerin taşımakta olduğu niteliklerle 'modern' ve 'post-modern' çalışmaların, 'roman' türüne kazandırdığı niteliklerin neredeyse bütünüyle örtüşür hale gelmesi, bize, Türk roman tarihinin çok daha önceki dönemlerden başlatılması gerektiğini düşündürmektedir.

BİBLİYOGRAFYA

A) KİTAPLAR

ÂBİDÎNÎ, Hasan; *Sad Sâl-i Dâstân-ı Nüvîsî der-Îrân*, 2 cilt, Tahran 1369(Hş)/1990(M).

AKTAŞ, Şerif; *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 1991.

AKYÜZ, Kenan; *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 1994.

ALANGU, Tahir; *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman*, İstanbul Matbaası, 1. cilt: 1959; 2. ve 3. ciltler: 1965.

ALÎ ŞÎR NEVÂÎ; *Hamse*, (Hazırlayan: Agah Sırrı Levent), Türk Tarih Kurumu, Ankara 1967.

AMÎD, Hasan; *Ferheng-i Fârisî-yi Amîd*, Müessese-i İntişârât-ı Emîr-i Kebîr, Tahran 1342(Hş)/1963(M).

BANARLI, Nihat Sami; *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, 2 cilt, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1987.

BARTHES, Roland; *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* (Çevirenler: Mehmet Rifat - Sema Rifat), Gerçek Yayınevi, İstanbul 1988.

BELGE, Murat; *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998.

(BEYATLI), Yahya Kemal; *Mektuplar, Makaleler*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1990.

BİLGEGİL, Zöhre; *M. Kaya Bilgegil'in Makaleleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.

BORATAV, Pertev Naili; *Az Gittik Uz Gittik*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969.

BORATAV, Pertev Naili; *Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği*, Adam Yayınları, İstanbul 1988.

BOURNEUR, Roland – QUELET, Réal; *Roman Dünyası ve İncelenmesi*, (Çeviren: Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989.

BOYNUKARA, Hasan; *Modern Eleştiri Terimleri* (A Dictionary of Modern Critical Terms adlı kitabın Türk edebiyatı için çevirisi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, Van 1993.

BOZDAĞ, İsmet; *Kemal Tahir'in Sohbetleri*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1980.

CEM SULTAN, *Cemşîd ü Hurşîd* (Hazırlayan: Münevver Okur Meriç), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1997.

ÇELEBİOĞLU, Âmil; *Türk Edebiyatında Mesnevi* [15. yy.a kadar] Kitabevi Yayınları, İstanbul 1999.

ÇELİK, Naci; *Defter 1 Romanda Hesaplaşma*, Türkiye Defteri Yayınları, Ankara 1971.

D'İSTRİA, Dora; *Osmanlılar'da Şiir*, Havass Yayınları, İstanbul 1982.

DİNO, Güzin; *Türk Romanının Doğuşu*, Cem Yayınevi, İstanbul 1978.

DOĞAN, D.Mehmet; *Büyük Türkçe Sözlük*, Beyan Yayınları, İstanbul 1988.

DORAT; *Les Sacrifices de L`amour*, 1771.

DÜRDER, Baha; *Roman Anlayışı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1971.

EYÜBOĞLU, Sabahattin; *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*, Cem Yayınevi, İstanbul 1997.

FETHİ NACİ; *Eleştiri Günlüğü*, Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul 1986.

FORSTER, E.M.; *Roman Sanatı*, (Çeviren: Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul 1985.

FRYE, Northrope; *The Secular Scripture*, Harvard Univ. Press.1976,

FUZULÎ; *Leyla ile Mecnun*, (Hazırlayan: Ali Canip Yöntem), İstanbul 1927.

FUZULÎ; *Leyla ile Mecnun*, (Hazırlayan: Vasfi Mahir Kocatürk), Ahmet Halit Kitabevi, İstanbul 1943.

FUZULÎ; *Leyla ile Mecnun*, (Hazırlayan: Halil Necmeddin Onan), Maarif Basımevi, İstanbul 1955.

FUZULÎ; *Leyla ile Mecnun*, (Kısaltarak hazırlayan: Nevzat Yesirgil –Cevdet Kudret-), Yeditepe Yayınları, İstanbul 1958.

FUZULÎ; *Leyla vü Mecnun*, (Hazırlayan: Hüseyin Ayan), Dergah Yayınları, İstanbul 1981.

FUZULÎ; *Leylâ ve Mecnûn* –Metin, Nesre Çeviri, Notlar ve Açıklamalar-, Çantay Kitabevi, İstanbul 1996

— ; *Fuzuli Kitabı*, 500. Yılında Fuzuli Sempozyumu Bildirileri, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi, 24-26 Ekim 1996.

HAEDENS, Kléber; *Roman Sanatı*, (Çeviren: Yaşar Nabi), Varlık Yayınları, İstanbul, Aralık 1961.

HAMDÎ; *Yusuf u Züleyhâ*, (Hazırlayan:Necati Onur), Akçağ Yayınları, Ankara 1991.

HOLBROOK, Victoria R.; *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998.

— ; *İslam Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 15 cilt.

İPEKTEN, Haluk; *Fuzuli -Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları-*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Ankara 1973.

İSTİLÂMÎ, Muhammed, *Bugünkü İran Edebiyatı Hakkında Bir İnceleme*, (Çeviren: Mehmet Kanar), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1981.

KABAKLI, Ahmet; *Türk Edebiyatı*, Türkiye Yayınevi, 5 cilt.

KANTARCIOĞLU, Sevim; *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1988.

KAPLAN, Mehmet; *Edebiyat Üzerine Makaleler 3 -Tip Tahlilleri-*, Dergah Yayınları, İstanbul 1991.

KARAHAN, Abdülkadir; *Eski Türk Edebiyatı İncelemeleri*, İstanbul Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1980.

KAVRUK, Hasan; *Eski Türk Edebiyatında Mensûr Hikâyeler*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1998.

KEMAL TAHİR; *Notlar / Sanat-Edebiyat 4*, Bağlam Yayınları, İstanbul 1990.

KERMAN, Zeynep; *Samipaşazâde Sezâî'nin Hikâye – Hatıra – Mektup ve Edebi Makaleleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1981.

KÖPRÜLÜ, M. Fuat; *Fuzuli, Hayatı ve Eseri, (Külliyât-ı Fuzuli neşri)*, Yeni Şark Kütüphanesi, İstanbul 1924.

KÖPRÜLÜ, M. Fuat; *Edebiyat Araştırmaları*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1986.

KUDRET, Cevdet; *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman*, İnkılâp Kitabevi, 3 cilt, İstanbul 1983.

KUNDERA, Milan; *Roman Sanatı*, Afa Yayıncılık, İstanbul 1989.

— ; *Larousse de Poche*, Librairie Larousse, Paris 1954.

LEVEND, Agâh Sırrı; *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leyla ve Mecnun Hikayesi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1959.

MENGİ, Mine; *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara 1994.

MERİÇ, Cemil; *Bir Dünyanın Eşiğinde*, İletişim Yayınları, İstanbul 1994.

MERİÇ, Cemil; *Kırk Ambar Cilt 1 / Rûmuz-ül Edeb*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998.

- MERİÇ, Cemil; *Sosyoloji Notları ve Konferanslar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1993.
- MES'UD BİN AHMED; *Süheyl ü Nev-Bahâr*, (Hazırlayan: Cem Dilçin), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1991.
- MORAN, Berna; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, 3 Cilt, İletişim Yayınları, İstanbul, 1. Cilt 1995(5. Baskı), 2. Cilt 1996(4. Baskı), 3. Cilt 1994.
- MUALLİM NÂCİ, *Lügat-ı Nâci*, İstanbul 1322.
- MUÎN, Muhammed, *Ferheng-i Fârisî*, Müessesese-i İntişârât-ı Emîr-i Kebîr, 6 cilt, Tahran 1985.
- MUTLUAY, Rauf; *100 Soruda On Dokuzuncu Yüzyıl Türk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1970.
- MÜTERCİM ÂSİM, *Terceme-i Kâmûsü'l-Muhît*, 3 cilt, İstanbul 1272.
- NECATİGİL, Behçet; *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, 12. baskı, İstanbul 1985.
- ÖZKIRIMLI, Atilla; *Edebiyat İncelemeleri*, Cem Yayınları, İstanbul 1983.
- ÖZÖN, Mustafa Nihat; *Türkçe'de Roman*, İletişim Yayınları 2.baskı, İstanbul 1985.

PAMUK, Orhan; *Kara Kitap*, Can Yayınları İstanbul 1990.

— ; *Recherches Internationales à la Lumière du Marxisme*, 1973.

RİTTER, H.; *Oriens*, 1948, C.I.

SADE; *Crimes de L`amour*, XVIII.yy. sonları.

SAMİPAŞAZÂDE SEZÂÎ, *Küçük Şeyler*, İstanbul 1892.

SAND, George; *La Mare Au Diable*, 1851.

(SEVÜK), İsmail Habib; *Tanzimattanberi I Edebiyat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1942.

SIPANLÛ, Muhammed *Nüvîsendikân-ı Pîşrû-yi Îrân* (İran`ın Öncü Yazarları), İntişârât-ı Nigâh, 1369(Hş) /1990(M).

SİNAN PAŞA; *Tazarru`nâme*, (Hazırlayan: Mertol Tulum), Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1971.

SPIES, Otto; *Türkische Volksbücher*, (Türk Halk Kitapları, çeviren:Behçet Gönül –Necatigil-, İstanbul 1941)

STEVIĆ, Philip; *Roman Teorisi*, (Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara 1988.

ŞEMSEDDİN SÂMÎ, *Kâmûs-ı Türki*, Dersaadet 1317.

ŞEYH GÂLİB; *Hüsn ü Aşk* (Hazırlayanlar: M.Orhan Okay – Hüseyin Ayan), Dergâh Yayınları, İstanbul 1992.

— ; *Şeyh Gâlib Kitabı*, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 1995.

ŞEYHOĞLU MUSTAFA; *Hurşîdnâme* (*Hurşîd ü Ferahşâd*), (Hazırlayan: Hüseyin Ayan), Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1979.

ŞÜKÜN, Ziya; *Farsça-Türkçe Lügat*(*Gencine-i Güftâr – Ferheng-i Ziyâ*), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2 cilt, İstanbul 1967.

TANPINAR, Ahmet Hamdi; *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1949.

TÜRİNAY, Necmettin, *Geleneğin Dünyası Yeniliğin Ufukları*, Akçağ Yayınları, Ankara 1996.

— ; *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Dergah Yayınları, 8 cilt.

— ; *Türkçe Sözlük*, TDK.

(UŞAKLIGİL),Halit Ziya; *Hikâye*, (Hazırlayan: Nur Gürani Aslan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998.

VANKULU, *Lügat-ı Vankulu*, İstanbul 1218.

YAVUZ, Hilmi; *Yazın, Dil ve Sanat*, Boyut Kitapları , İstanbul 1996.

YETİŞ, Kâzım; *Nâmık Kemal`in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, Alfa Yayınları, İstanbul 1996.

B) MAKALELER

— ; “Susan Sontag, Borges`le Konuşuyor”, (Çeviren: Yavuz Baydar), *Çerçeve* dergisi, Haziran 1989.

(ADIVAR), Halide Edip; “Roman Üzerine”, *Ulus* gazetesi, 5.9.1943; *Türk Dili -Roman Özel Sayısı-*, Temmuz 1964, S.154, s.637-639.

AÇIKGÖZ, Namık, “Leyla vü Mecnun Minyatürleri”, *Fuzuli Kitabı*, 500. Yılında Fuzuli Sempozyumu Bildirileri, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi, 24-26 Ekim 1996, s.249-254.

AKTAŞ, Şerif; “Bir Anlayışın Romanı: Hüsn ü Aşk”, *Şeyh Gâlib Kitabı*, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 1995, s.123-130.

ALİYEV, Sabir; “Leylî vü Mecnun`da Tanrı ve İnsan sevgisi”, *Fuzuli Kitabı*, 500. Yılında Fuzuli Sempozyumu

Bildirileri, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi, 24-26 Ekim 1996, s.245-247.

ALTINEL, Savkar; "Orhan Pamuk and the Making of the Turkish Novel Putting a Tangible Shap on Time (Orhan Pamuk ve Türk Romanının Oluşumu: Zamana Somut Bir Biçim Vermek)", *Times Literary Supplement*, 12-18 Ekim 1990, S. 567.

AYYILDIZ, Mustafa; "Modern Anlatı Tekniği Açısından Leyla vü Mecnun Mesnevisine Bir Yaklaşım", *Dergâh* dergisi, Mart 1995, S.61.

BAKHTİNE, Mikaël, "Epopé et Roman, l'Etude de Roman, Questions de Méthodologie", *Recherches Internationales à la Lumière du Marxisme*, 1973, no:76.

BELGE, Murat; "Türk Romanında Tip", *Yeni Dergi*, Temmuz 1968, S.46; *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s.17-21.

BELGE, Murat; "Mâi ve Siyah" *Halkın Dostları*, Nisan Mayıs 1970, S.2-3; *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s.330 – 343.

BELGE, Murat; "Cemo – Memo ve Gelenekten Yararlanma", *Halkın Dostları*, Temmuz 1971, S.16; *Edebiyat*

Üstüne Yazılar, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s.194-202.

BELGE, Murat; “Tutunamayanlar”, *Yeni Dergi*, Aralık 1972, S.99; *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s.203-210.

BELGE, Murat; “Roman Sanatında Yapısal Sarsıntılar”, *Milliyet Sanat* dergisi, Yeni Dizi, S.13, 1 Aralık 1980; *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s.47-52.

BELGE, Murat; “Eski Eserlerden Yenilerini Üretmek”, *Milliyet Sanat* dergisi, Yeni Dizi, S.14, 15 Aralık 1980; *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998 s.53-58.

BELGE, Murat; “Marquez ve Romanda Yenilik”, *Milliyet Sanat* dergisi, Yeni Dizi, S.22, 1 Nisan 1981; *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s.59 – 64.

BELGE, Murat; “Birey ve Roman”, *Yazko Somut*, S.29/3, 18 Şubat 1983; *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998 s.37-39.

BELGE, Murat; “Türk Roman Geleneği ve Sevgili Arsız Ölüm”, *Toplum ve Bilim*, Bahar-Yaz 1984, S. 25-26;

Edebiyat Üstüne Yazılar, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s.233-244.

BELGE, Murat; “Orhan Pamuk”, *Private View*, Kış 1996, C.1, S.1, s.65; *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s.480-482.

(BEYATLI), Yahya Kemal; “Halk İçin Hikâye”, *Mektuplar, Makaleler*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1990.

BİLGEGİL, M. Kaya; “Hüsn ü Aşk`a Dair”, *M. Kaya Bilgegil`in Makaleleri*, (Yayına hazırlayan: Zöhre Bilgegil), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s.377-416.

BORATAV, Pertev Naili; “Radloff un *Probender Volksliteratur der Turkischen Staemme VIII* İçin Yazılan Önsöz”, *Halk Bilgisi* I, s.57.

BORATAV, Pertev Naili; “Türk Masalı Üzerine”, *Az Gittik Uz Gittik*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969.

DORAT; “İdées Sur le Roman”, *Les Sacrifices de L`amour*, 1771.

ECEVİT, Yıldız; “Orhan Pamuk`un Romanlarında Ana Bileşenler”, *Varlık*, Nisan 1996, S.1063, s.46-55

EYÜBOĞLU, Sabahattin; “Don Kişot, Romanların Romanı”, *Tan*, 30.05.1935 ve 07.06.1935; *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*, Cem Yayınevi, İstanbul 1997, s.21-26.

EYÜBOĞLU, Sabahattin; “Roman ve Sanat”, *Tan*, 28.09.1935; *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*, Cem Yayınları, İstanbul 1997, s.43-46.

FETHİ NACİ; “Orhan Pamuk’a, Romana ve Şiire Dair”, *Eleştiri Günlüğü*, Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul 1986, s.126

FETHİ NACİ; “Türkiye’de Roman Var mı?”, *Eleştiri Günlüğü*, Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul 1986, s.5.

FLAUBERT; *Lettre à L.Colet*, 16 Ocak 1852.

GONCOURT Kardeşler; “Önsöz”, *Frères Zemganno*, 1879.

HİSAR, Abdülhak Şinasi; “Edebiyatta Roman”, *Türk Dili - Roman Özel Sayısı*-, Temmuz 1964, S.154, s.640-646.

HOLBROOK, Victoria R; “Allegorinin Ölümü, Hüsn ü Aşk’ın Özgünlüğü”, *Defter* dergisi, Bahar 1996, S.27.

HOLBROOK, Victoria; “Manzum mu Klişe Yoksa Devralınmış Mazmun Kavramı mı? Galib’in Hayâlinde Renk ve Yorumu”, *Şeyh Gâlib Kitabı*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, İstanbul 1995, s.131-141.

KARAHAN, Abdülkadir; “Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leyla ve Mecnun Temi”, IX. Milletlerarası

Mukayeseli Edebiyat Kongresi, Innsbruck, 23.8.1979; *Eski Türk Edebiyatı İncelemeleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1980, s.73-83.

KARAİSMAİLOĞLU, Adnan; “Manzum Sözlüklerimizden Tuhfe-i Remzî”, *Milli Kültür*, Temmuz 1990, S.74, s.59-61.

(KOCATÜRK), Vasfı Mahir; “Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı”, *Varlık* dergisi 15 Ocak 1936, S.61.

KÖPRÜLÜ, M. Fuat; “Türklerde Halk Hikayeciliğine Ait Bazı Maddeler: Meddahlar”, *Türkiyat Mecmuası*, C.I, Ağustos 1925, s.1-45; *Edebiyat Araştırmaları*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 1986.

MACDONALD, D. B; “Hikâye”, *İslam Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi.

MERİÇ, Cemil; “Masal, Hikâye, Roman”, *Bir Dünyanın Eşiğinde*, İletişim Yayınları, İstanbul 1994. s.228.

MERİÇ, Cemil; “Romanın Romanı”, *Sosyoloji Notları ve Konferanslar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1993, s.349-360.

MERİÇ, Cemil; “Romanın Romanı”, *Kırk Ambar Cilt 1 / Rûmuz-ül Edeb*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s.127-425.

MORAN, Berna; “Âşık Hikâyeleri, Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul 1987, C.1, s.21-37.

MORAN, Berna; “On Yıl Sonra Sevgili Arsız Üzerine Bir Değerlendirme”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul 1994, C.3, s.75-91.

MORAN, Berna; “Üstkurmaca Olarak Kara Kitap”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul 1994, C.3, s.93-104.

NAMIK KEMAL; “Mukaddime-i Celal”, *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, (Hazırlayan: Kazım Yetiş), Alfa Yayınları, İstanbul 1996, s.344-376.

NAMIK KEMAL; “Son Pişmanlık-İntibah Mukaddimesi”, *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları* (Hazırlayan: Kâzım Yetiş), Alfa Yayınları, İstanbul 1996. s.108-110.

ÖZKIRIMLI, Atilla; “Tanzimat Romanının Oluşumu Üzerine Notlar”, *Edebiyat İncelemeleri*, Cem Yayınları, İstanbul 1983, s.84-96.

PARİNİ, Jay; *New York Times Book Review*, 19 Mayıs 1991.

ÖZÖN, Mustafa Nihat; “Türk Romanı Üzerine”, *Türk Dili-Roman Özel Sayısı*, 1 Temmuz 1964, S.154, s.577-591.

SAMİPAŞAZÂDE SEZÂÎ; “Mukaddime”, *Küçük Şeyler*, İstanbul 1892.

SİYAVUŞGİL, S. Esat; “Bizde İlk Kahramanlık ve Sevda Romanları” *Ulus gazetesi*, 8.1.1944.

ŞEMSEDDİN SAMİ; “Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Âhirimiz”, *Sabah*, n.324016, Teşrîn-i Sâni 1314/28 Teşrîn-i Sâni 1889.

TAHRALI, Mustafa; “Leyla vü Mecnun Üzerine”, *Fuzuli Kitabı*, 500. Yılında Fuzuli Sempozyumu Bildirileri, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 24-26 Ekim 1996, s.213-222.

TANPINAR, Ahmet Hamdi; “Roman ve Romancı Üzerine Notlar”, *Ulus gazetesi*, 19.9.1943; *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, 1 Temmuz 1964, S.154, s.651-656.

TARLAN, A.Nihat; “Şeyh Galib, Hayatı ve Eserleri”, *CHP Konferansları Serisi*, Kitap 3, s.15-16.

TEKİN, Latife; “Konuşma”, *Cumhuriyet gazetesi*, 1 Aralık 1983.

TÖKEL Dursun Ali, “Bir Bildungsroman olarak Leyla vü Mecnun Mesnevîsi”, *Dergah dergisi*, Ekim 1998, S.104, s.17-19.

TÜRİNAY, Necmettin; “Klasik Romana ve Leyla vü Mecnûn`a Dair” *Fuzuli Kitabı*, 500. Yılında Fuzuli Sempozyumu Bildirileri, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi, 24-26 Ekim 1996, s.223-244; (I, *Dergâh* dergisi, S.77, s.11-17; II, S.78, s.8-9; III -Otobiyografiden Leylâ ile Mecnûn`a-, S.79, s.7-8; IV -Leylâ ile Mecnûn`u Kim Anlatıyor?-, S.80, s.9-10.)

TÜRİNAY, Necmettin; “Romana Bir Adım Kala: Gazavat-nâmeler ve Osmanlı Tarih Nesri”, *Geleneğin Dünyası Yeniliğin Ufukları*, Akçağ Yayınları, Ankara 1996, s.144-148

ÜLKEN, Hilmi Ziya; “Roman”, *Yeni Sabah*, 19.6.1946.

YAVUZ, Hilmi; “Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış Üzerine”, *Yazın, Dil ve Sanat*, Boyut Kitapları , İstanbul 1996, s.99-103.

DİZİN

- A
- A Dictionary of Modern
Critical Terms, 92
- A la Recherche du Temps
Perdu, 63
- A'mâk-ı Hayâl, 80
- Abdülhak Şinasi Hisar, 62,
156
- Abdülkadir Karahan, 10,
140
- Adnan Karaismailoğlu, 162
- Agâh Sırrı Levent, 66, 117,
118, 143, 144, 145, 146,
161, 178, 179, 180, 181,
186
- Ahmet Ateş, 18, 19, 115,
141
- Ahmet Hamdi Tanpınar, 18,
24, 36, 37, 38, 47, 140,
141, 156, 194, 222
- Ahmet Mithat, 26, 29, 33,
34, 35, 36, 37, 38, 40, 76,
77, 79, 80, 81, 82, 86, 87,
173, 174, 175, 176, 177
- Ahterî-i Kebir, 223
- Ahvâl-i Gazavât der-Diyâr-ı
Bosna, 46
- Akyüz, 113
- Ali Şîr Nevâî, 128, 161
- Ali Nihat Tarlan, 192
- André Gide, 53
- Anlatıların Yapısal
Çözümlemesine Giriş, 1,
123
- Araba Sevdası, 123
- Arap, Fars ve Türk
edebiyatlarında Leylâ ve
Mecnun Hikâyesi, 117,
144, 179, 180, 181, 187
- Arcadia, 71, 98
- Arzu ile Kamber, 20, 28, 79
- Arzu Sapağında İnecek Var,
81
- Âşık Ali İzzet, 30
- Aşkın Okunmaz Kıyıları,
110, 120, 121, 122, 133
- Ateşten Gömlek, 123
- Atilla Özkırımlı, 24, 25
- Aucassin et Nicolette, 66
- Az Gittik Uz Gittik, 19, 33,
39
- Aziz Efendi, 24, 81
- Azize Orsola, 1
- B
- Bacon, 67
- Baha Dürder, 67
- Bakhtine, 56
- Baki, 192
- Balzac, 166
- Barthes, 1, 2, 90, 123
- Battal, 2, 19, 39, 79
- Bedâyiü'l-Âsâr, 43, 44
- Berna Moran, 33, 41, 80, 81,
86, 105, 116, 157, 196,
197, 198, 199, 200, 203,
206
- Bérout, 78
- Beyaz Kale, 102, 133

Beyaz Lâle, 124
bildungsroman, 146, 147,
148
Bilge Karasu, 81
Bilim Yolu dergisi, 263
Binbir Gece, 58, 76, 124,
172, 176
Bir Dünyanın Eşiğinde, 58
Boccacio, 75, 76, 172, 176,
179
Boğaziçi Mektupları, 156
Borges, 133, 202, 203
Bostan, 135
Bostan', 64, 83
Bugünkü İran Edebiyatı
Hakkında Bir İnceleme,
164
Bunyan, 71
Büyük Türkçe Sözlük, 109

C

Cambridge Üniversitesi, 52
Canterbury Hikayeleri, 75
Carpaccio, 1
Cehennem Kraliçesi, 124
Celal, 43, 68, 82, 84, 85
Cem Sultan, 161
Cemo, 41, 61, 95
Cemşid ü Hurşid, 161
Cenânî, 43, 44
Cervantes, 166, 172
Cevdet Bey ve Oğulları, 102
Cevdet Kudret, 13, 79
Chansons de Geste, 78, 166
Charles Morgan, 51

Chausser, 75
Chrétien de Troyes, 78
Christof Martir. Wieland,
147
Cinânî, 89
Clipper, 52
Cumhuriyet Gazetesi, 41

Ç

Cemil Meriç, 58, 59, 83, 91
Çengi, 81
Çerçeve dergisi, 203
Çiçekler Büyür, 124

D

Daniel Huet, 55
Dânişmend-nâme', 39
Daniel Defoe, 71
Dante, 213
Das Glasperlenspiel, 147
Dâstân-ı Leylî vü Mecnûn,
161, 214
Décaméron, 75, 76, 172,
176, 179
Defter dergisi, 122, 129, 148
Dergah, 146
Descartes, 71, 98
Dino, 81, 82, 83, 85, 142,
177, 178
Don Kişot, 166, 176
Don Quichotte, 52, 79
Dora D'istria, 67, 110, 111,
119, 120

Dorat, 55
Dursun Ali Tökel, 146, 148
E
Ebû Bekr el- Vâlidî, 139
Edebiyat Araştırmaları, 19,
44, 119, 178
Edebiyat İncelemeleri, 25
Edebiyat Üstüne Yazılar, 42,
61, 73, 95
Edebiyat Üzerine Makaleler
3 -Tip Tahlilleri, 264
Eleştiri Günlüğü, 2, 25
El-Farac Ba'd'eş-Şidde, 23
Elfû'l-Leyl ve'n-Nehâr, 178
El-fû'l-Leyl ve'l-Leyle, 64
Emily Bronte, 72
Emin Nihat, 37, 38, 76, 77,
176
Emir Ömer, 39
Esir Şehrin İnsanları, 123
Eski Türk Edebiyatı
İncelemeleri, 140
Eski Türk Edebiyatı Tarihi,
135, 139
Eski Türk Edebiyatında
Mensûr Hikâyeler, 22, 89
Evliya Çelebi, 25
F
Fahim Bey ve Biz, 124
Fâkîhet'ül-Hurefâ, 23, 64,
83
Fakir Baykurt, 41
Fatih-Harbiye, 123

Faulkner, 133, 196
Fazlî, 67
Ferhad ve Şirin, 19, 20, 24,
28, 45, 68, 119, 129 178
Ferheng-i Fârisî, 164
Ferheng-i Fârisî-yi Amîd,
164
Ferheng-i Ziyâ, 164
Ferman, 124
Fethi Naci, 2
Firdevsî, 128
Floire et Blanche-flor, 66
Forster, 52, 53, 125
Fuzuli Kitabı, 149, 152, 157,
181, 185
Fuzuli Sempozyumu, 5

G

Gargantua, 52, 76, 171, 172
Gazavât-nâme, 21
Geçmiş Zaman Köşkleri,
156
Geleneğin Dünyası
Yeniliğin Ufukları, 46
George Sand, 55
Gibb, 134
Giritli Aziz Efendi, 23, 80
Goethe, 147, 213
Gulliver, 71, 98
Gülistân', 64, 83, 135
Gülün Romanı, 67
Gülyabani, 81
Gülzâr-ı Hayâl, 38, 77, 177
Gün Olur Yüzyıl Olur, 124
Gürani Aslan, 68

Güvenç Abdal, 39

H

H.Mehmet Doğan, 109

H.Ritter, 18

Hacı Bektaş, 39

Hadika-i Senai', 64

Haedens, 50, 125

Halide Edib, 57, 59, 60, 61, 62

Halit Ziya, 21, 29, 65, 68, 76, 87, 88, 89, 90, 91, 174

Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği, 128, 142

Halk Hikayeleri ve Halk Hika-yeciliği, 19, 26

halk hikayesi, 22

Halkın Dostları, 42, 61, 95

Haluk İpekten, 146, 180, 184

Hamdi, 116, 117

Hançerli Hanımın Hikâye-i Garibes, 177, 178

Handan, 124

Hasan Âbidîni, 165

Hasan Boynukara, 92

Hasan Mellah, 33, 34, 76, 86

Hasan Kavruk, 89

Hayber Kalesi, 79

Hayrâbâd, 112

Hayy bin Yakzan, 23, 24, 67

Hermann Hesse, 147

Hille, 135, 139

Hilmi Ziya Ülken, 67

Hindistan, 39, 78

Hint, 23, 58, 90

Huzur, 124, 156

Hümâyunnâme, 64, 83

Hüseyin Ayan, 10, 13, 161 210, 265

Hüseyin Rahmi, 73, 81

Hüsni ü Aşk, 17, 64, 69, 84, 118, 120, 121, 122, 124, 126, 127, 128, 129, 133, 134, 135, 137, 143, 148, 161, 169, 187, 207

Hüsrev ile Şirin, 79, 114, 142

H. İbrahim, 243

H. İsa, 217, 222

H. Muhammed, 245

H. Musa, 228, 229, 238

İ

İan Watt, 60

İbn-i Selam, 9, 145, 234, 238, 244, 245, 246

İbn-i Sînâ, 23, 67

İbn-i Tufeyl, 23, 67

İbretnümâ, 68

İlahi Komediya, 213

İlâm'ün-Nâs, 23

İnsânî Komediya, 166

İntibah, 34, 64, 66, 68, 82, 83, 84, 85, 86, 135, 136, 138, 177, 178

İslam Ansiklopedisi, 18, 22, 23, 42, 115, 141

İsmail Habib, 112

İsmet Bozdağ, 40

İstanbul Üniversitesi
Türkiyat Araştırmaları
Enstitüsü, 191

J

James, 196, 198
Jaques le Fataliste, 63
Jay Parini, 133
Joyce, 196, 198

K

Kabe, 10, 232, 233, 237,
264, 267, 271, 277
Kadı Ömer Efendi, 46, 48
Kafka, 196
Kalpazanlar, 53
Kâmûs-ı Türkî, 22
Kan Kalesi, 79
Kara Kitap, 103, 105, 203,
207
Kays, 134, 143, 144, 180,
222, 223, 227, 239, 263
Kays bin Mülevvah, 134
Kazım Yetiş, 43, 84, 136
Keçeci zâde İzzet Molla, 19
Kelile ve Dimne, 23, 200
Kelt, 77
Kemal Bilbaşar, 41, 95
Kemal Tahir, 40, 47, 297
Kemal Tahir'in Sohbetleri,
40
Kerem ile Aslı, 2, 79
Kırk Ambar, 58, 59, 83
Kırk Vezir Hikâyesi, 178
kıssahan, 45

Kıralık Konak, 123
Kitâbü'l-Agânî, 143, 144,
180

Konur Ertop, 25
Koroğlu, 2
Kunoş, 27, 28
Kur'an, 120, 220, 228, 229
Kuş Hikâyesi, 67
Küçük Ağa, 123
Küçük Şeyler, 70
Külliyat-ı Divan-ı Fuzuli,
215
Külliyât-ı Fuzuli, 13

L

La Mare Au Diable, 55
Larousse de Poche, 65
Latife Tekin, 40, 81, 100,
296
Latin, 77, 92
Lav'at'üş-Şâkî, 23
Le Chevalier de la Charette,
78
Le Roman d'Alexandre, 77
Le Roman de Renard, 17
Le Roman de Tristan, 78
Le Tour du Monde en Quatre
Vingt Jours, 63
Les Romans des Bretons, 17
Les Sacrifices de L'amour,
55
Letâif-i Rivâyât, 37
Locke, 71, 98, 170

M

M. Fuat Köprülü, 13, 19, 43,
44, 45, 119, 120, 154, 178
M. Kaya Bilgegil, 17, 118
M. Kaya Bilgegil'in
Makaleleri,
17, 18
M. Orhan Okay, 161
Macdonald, 18, 22, 23, 42,
43
Mâî ve Siyah, 29, 61, 123
Manon Lescaut, 63
Marquez, 133
Mary McCarthy, 96
Matmazel Noralya'nın
Koltuğu, 81, 123
Mecmua-i Ebuzziya, 68
Mehmet Eroğlu, 81
Mehmet Kanar, 165
Mehmet Kaplan, 264, 265,
267, 268, 271, 277, 283,
293, 294
Mehmet Rifat, 1
Memo, 41, 61, 95
menkıbe, 22, 65, 75, 89
Merih, 243
Meşâri'ul-Uşşâk, 23
Mevlânâ, 109, 118, 151,
207, 287
Mısır, 58, 68
Miftâh-ı Lisân, 162
Mihir ü Hümâ, 64
Mikaël Bakhtine, 56
Milan Kundera, 54, 133
Milli Kültür, 162

Milliyet Sanat, 72, 95, 96,
97, 98, 99
Mine Mengi, 135, 139
Modern Türk Edebiyatının
Ana Çizgileri, 85, 87
Muhammed İstîlâmî, 165
Muhammed Muîn, 164
Muhammed Nur Doğan, 13
Muhayyelât, 23, 24, 68, 80,
81
Muhyiddin-i Arabi, 230
Mukaddime-i Celâl, 43, 68,
69, 82
Murat Belge, 41, 60, 71, 72,
73, 93, 94, 95, 96, 97, 98,
99, 100, 101, 106
Musil, 196
Mustafa Ayyıldız, 160
Mustafa Nihat, 20, 24, 38,
65, 68, 74, 75, 76, 79, 80,
81, 82, 142, 171, 172,
175, 176, 177
Mustafa Tahralı, 150, 151
Münevver Okur Meriç, 161
Müsâmeretnâme, 37, 38, 76,
176, 177
Müşteri yıldızı, 243
Mütercim Âsım, 21

N

Nâbî, 112
Naci Onur, 116, 117, 161
Namık Açıkgöz, 149, 150
Namık Kemal, 36, 43, 64,
66, 68, 69, 70, 71, 73, 82,

83, 84, 85, 86, 135, 136,
137, 138, 177, 178
Namık Kemal' in Türk Dili
ve Edebiyatı Üzerine
Görüşleri ve Yazıları, 43,
136
Nazlı Eray, 81
Necati Cumalı, 41
Yuşuf Neyir', 177
Necmettin Halil Onan, 13
Necmettin Türinay, 46, 47,
48, 152, 153, 154, 155,
156, 157, 158, 159, 178,
181, 182, 184, 185
Nedim, 192
Ne'f'i, 192
Nergisî, 89
Nev'î-zâde, 128
Nevfel, 9, 145, 235, 236,
267, 268, 269, 270, 271,
275, 279, 280, 289
New York Times, 133
Newton, 71, 98
Nihat Sami Banarlı, 114,
115, 138, 139
Nilüfer Kuruyazıcı, 148
Nizâmî, 115, 117, 128, 129,
144, 145, 146, 151, 179,
180 183, 184, 186
Northrope Frye, 34
Notre Dame de Paris, 63
nouvelle, 28
Nur Baba, 123

O

Oğuz Atay, 116, 157, 197,
297
XIX ncu Asır Türk Edebiyat
Tarihi, 19, 37, 38, 47,
194, 222
Orhan Pamuk, 25, 81, 94,
100, 101, 103, 104, 106,
133, 203, 207, 208
Osmanlılarda Şiir, 67, 110,
119, 120

Ö

Ömer Seyfeddin, 41

P

Pantagruel, 171, 172
Partisan Review, 96
Pehlevî, 18
Perceval, 78
Pertev Naili Boratav, 19, 26,
27, 28, 29, 30, 31, 32, 33,
39, 40, 41, 44, 45, 76,
127, 128, 139, 142
Pétrarque, 67
Peyami Safa, 81
Philip Stevick, 125, 170
Picaro, 79
Pilgrim's Progress, 71
poésie pure, 192
Private View, 94, 100

Probender Volksliteratur der
Turkischen Staemme
VIII, 27
Proust, 196

R

R. Caillois, 56
Rabelais, 75, 171
Radloff, 27
Réal Quelet, 55, 56, 63, 78,
166
Recaizade Mahmat Ekrem,
77, 84
Resimli Türk Edebiyatı
Tarihi, 115, 138, 139
Reşat Nuri, 41
Robenson Crusoe`, 71
Robinson, 172
Roland Bourneur, 55, 56,
63, 78, 166
Roman Anlayışı, 67
Roman Dünyası ve
İncelenmesi, 55, 56, 63,
78, 166
Roman Sanatı, 50, 52, 54
Roman Sanatı ve Roman
İncelemesine Giriş, 2,
123, 124, 125, 126, 127,
169
Roman Teorisi, 125
Roméo and Juliet, 66
Rümûz-ül Edeb., 59

S

Sabahattin Ali, 41
Sabahattin Eyüboğlu., 166
Sabri Esat Siyavuşgil, 19, 28
Sabir Aliyev, 151, 152
Sad Sâl-i Dâstân-ı Nüvîsî
der-Îrân, 165
Sade, 55
Sahnenin Dışındakiler, 123
Salaman ve Absal, 23, 24
Sanat Üzerine Denemeler ve
Eleştiriler, 63
Savkar Altınel, 133
Selâm-ı Bağdâdî, 145
Selçuk Üniversitesi Türk
Araştırmaları Enstitüsü, 5
Selçuk Üniversitesi Türkiyat
Araştırmaları, 5
Selçuklu, 115
Selim III, 19
Selîm-i Âmirî, 145
Sema Rifat, 1
Sergüzeşt, 34
Ses, 124
Sessiz Ev, 102, 104
Sevgili Arsız Ölüm, 41, 42,
100
Sevim Kantarcıoğlu, 29
Sezai Karakoç, 225
Sezâî, 70
Sinan Paşa, 271
Sir Philip Sidney, 71
Siret-i Anter, 58
Siyer-i Servnâz, 40
Sodom ve Gomore, 123

Sosyoloji Notları ve

Konferanslar, 92

Spies, 27, 28

Sulvân'ül-Mutâ, 23

Susan Sontag, 203

Süleyman Tevfik, 141

Swift, 71, 98

Ş

Şehbenderzâde Ahmet

Hilmi, 80

Şemseddin Sâmî, 22, 76

Şerif Aktaş, 2, 90, 123, 124,

125, 126, 127, 169, 187

Şeyh Gâlib Kitabı, 26, 110,

169, 187

Şeyh Gâlib, 26, 64, 84, 110,

118, 126, 128, 129, 161,

192, 207

Şiirler III, 225

Şinasi, 25, 62, 73

T

T. Abdî, 40

Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat,

34

Tahir ile Zühre, 20, 28, 79

Tan, 63

Tanzimattanberi I Edebiyat

Tarihi, 112

Tazarru'nâme, 271

Terceme-i Kâmûsü'l-Muhîr,

21

Th. Morus, 67

The Secular Scripture, 34

Tristan et Yseult, 66

Türkische Volksbücher, 27

Tutunamayanlar, 42, 95,

116, 157, 197, 198, 199,

200

Türk Dili Roman Özel

Sayısı, 37, 38, 57 140

Türk Dili ve Edebiyatı

Ansiklopedisi, 115

Türk Romanına Eleştirel Bir

Bakış, 33, 34, 41, 80, 81,

86, 105, 157, 173, 196,

203

Türk Romanının Doğuşu,

81, 142, 178

Türk Sazâirlari -I, 45

Türk Teceddüt Edebiyatı,

112

Türk ve Dünya

Romanlarında

Modernizm, 29

Türkçe Sözlük, 20

Türkçe'de Roman, 20, 24,

65, 74, 77, 79, 80, 81,

142, 143, 171, 172, 175,

176

Türkiyat Mecmuası, 44.

Türkoloji Kongresi, 191

U

Ulus, gazetesi 19, 28, 37, 57

Unsurî, 18

Utarid yıldızı, 243

Ü

Ünal Aytür, 52

V

Vahidî, 89

Vâmık u Azrâ, 18

Varka ve Gülşah, 19, 45,
119, 178

Varlık, 94, 101

Vasfî Mahir Kocatürk, 13,
192

Verlaine, 192, 193

Veys ü Râmin, 19, 45, 119,
178

Veysî, 89

Victoria Holbrook, 25, 109,
110, 120, 121, 122, 123,
128, 129, 133, 134, 143,
148

Vilâyet-nâme, 39

W

W. Raleigh, 58, 59

Wilhelm Meisters Lehrjahre,
147

Woolf, 133, 196

Y

Ya Tahammül Ya Sefer, 124

Yahyâ, 64, 83

Yakup Kadri, 41, 73

Yaşar Kemal, 41

Yaşar Nabi, 50

Yavuz, 173, 203

Yavuz Baydar, 203

Yazko, 95, 99

Yedi Âlimler, 178

Yedi İklim, 5, 191, 210

Yeni Sabah, 67

Yeşil Gece,, 124

Yıldız Ecevit, 94, 101, 103,
104

Yoksulluk İçimizde, 124

Yönelişler, 123

Yöntem, 13

Yusuf Hâlis, 162

Yusuf ile Zeliha, 24

Yusuf ile Züleyha, 2, 129,
142

Yusuf Neyir`, 177

Yusuf u Zeliha, 114

Yûsuf u Züleyhâ, 79, 116,
117

Z

Zeyd, 9, 145, 244

Zeynep Kerman, 70

Ziya Şükün, 164

Zöhre Bilgegil, 17

Zü'l-Hüma, 39

Zü'l-Hümâ, 19, 39

Zühre yıldızı, 243

.

2000.06.Y.0001 - 2521

00591

Mehmet KAHRAMAN : 1953 yılında Balıkesir'in Sındırgı ilçesine bağlı Kürendere köyünde doğdu. İlkokulu köyünde okudu; ortaöğrenimini Balıkesir merkezde yaptı. 1976 yılında Erzurum Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirdi. Aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsünde, 1991 yılında, 'Divan Edebiyatı Tartışmaları' konulu tez çalışmasıyla doktorasını tamamladı. Maveri, Yedi İklim, Kayıtlar başta olmak üzere çeşitli dergilerde alanıyla ilgili yazılar yayımladı. Doktora çalışması, 1996 yılında, Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar adıyla kitaplaştı. Milli Eğitim Bakanlığına bağlı çeşitli liselerde, uzun süre, Türk dili ve edebiyatı öğretmeni olarak görev yaptı. 1993 yılından itibaren Kırıkkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmaya başladı.

LEYLA VE MECNUN ROMANI : Ölümsüz eserler, her çağda okuyucusunu bulur ve etkili olmayı sürdürürler. Fuzuli'nin Leyla ve Mecnun'u, bu nitelikleri taşıyan Türkçe eserlerin başında yer almaktadır. 6 yıl boyunca sürdürdüğümüz araştırmalar, onun daha başka özelliklerini de ortaya çıkarmıştır. Ulaşılan sonuçları, 'onun özgün bir roman olduğu' şeklinde özetleyebiliyoruz. Bu, Leyla ve Mecnun'a, Türk roman tarihinde saygın bir yer verilmesini sağlayacaktır. Fuzuli'nin Dâstân-ı Leyli vü Mecnûn şeklindeki adlandırması da günümüz Türkçesiyle Leyla ve Mecnun Romanı anlamına gelmektedir. Özellikle modern ve postmodern roman bilgilerimiz, onun bu, şimdiye kadar pek ele alınmamış yanına ışık tutmaktadır.



2.100.000.-TL.