

HALK HİKÂYESİNDEN TANZİMAT ROMANLARINA GERÇEKÇİLİĞİN BOYUTLARI

From Folk Narratives to Tanzimat Novels the Dimensions of Realism

Servet ERDEM*

Öz

Celâleddin Harzemşah'ın ön sözünde –Tanzimat düşüncesinin edebi alandaki en önemli ve temsil niteliği en yüksek örneklerinden birinde- Namık Kemal'in gerçekçi bir anlatımın başat nitelikleri üzerine düşünceleri, geleneksel Türk halk anlatılarındaki gerçekçilik anlayışı ile Tanzimat aydınlarının gerçekçilik algılarının oldukça keskin bir çatışma içinde olduğunu ortaya koyar. Namık Kemal'in bu ön sözde geleneksel halk anlatılarına yaklaşımı işaret eder ki Tanzimat aydınları; halk anlatılarını -olağanüstü unsurların sıkça görülmesi nedeniyle- gerçekçi anlatılar olarak kabul etmiyordu. Açık ki; Namık Kemal'in gerçekçiliğe bakışı, anlatmanın ve anlatıların en üst düzeyde "Batı"laşması güdüsüyle belirlenmiş ve sınırlanmıştır. Bu nedenle –ona göre- gerçeğin gerçekçi bir aktarımı geleneksel anlatı yoluyla mümkün değildir. Bu yazıda ise Namık Kemal'in ve onun temsil ettiği Tanzimat aydınlarının gerçekçilik üzerine görüşlerinin –tek ve "Batı"lı/"Batı" kaynaklı bir gerçekçilik anlayışının- aksine gerçekçiliğin birçok formu, boyutu olduğu ve bunların büyük çoğunluğunun halk anlatılarında (bu anlatıların en yaygın örneği olan halk hikâyelerinden hareket edilerek) düzenli bir şekilde görüldüğü savunulacaktır. Bunu göstermek amacıyla, halk hikâyelerinden realist halk hikâyelerine ve Tanzimat romanlarına uzanan anlatı geleneğini kapsayan bir tartışma aracılığıyla, bir anlatımın gerçekçilik özelliklerinin gözlemlenebileceği gerçekçilik boyutları incelenecektir. Yazının asıl amacı halk hikâyelerinin de en az Tanzimat romanları kadar gerçek ve gerçekçi olduğunu ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler

Gerçekçilik, halk anlatıları, Namık Kemal, Tanzimat romanları.

ABSTRACT

In the introduction of *Jalal-ad-Din Khwarizm Shah* (Celâleddin Harzemşah) -one of the most substantial and representative examples of Tanzimat's thinking on fictional writing- Namık Kemal's comments on the nature of realistic narration reveals that the perception of the real among Tanzimat intelligentsia was in a stark conflict with the so-called (un)realistic features of traditional Turkish folk narratives. Namık Kemal's approach to the traditional folk narratives indicates that for Tanzimat intellectuals folk narratives were not realistic because of supernatural features which were quite common in these narratives. It is clear that Namık Kemal's view of realism was determined and limited by the ultimate Westernization of narration and narratives. Hence, the realistic account of the real was by no means possible via traditional narration. In this paper, however, it is argued that contrary to the Tanzimat intellectuals' and Namık Kemal's views on realism -as Western-rooted and the only form of realism- there are many forms and dimensions of realism and most of them have consistently been employed in folk narratives. In order to show this, through a discussion that embraces narration tradition from folk tales to the Tanzimat novels, some dimensions, in which the realistic features of a narration can be observed and will be examined. The main aim of this paper is to reveal that traditional folk narratives were as much real and realistic as Tanzimat novels.

Key Words

Realism, folk narrations, folk tales, Namık Kemal, Tanzimat novels.

"Hatta Hint'ten Garbe geçmiş bir hikâyesidir ki: 'Hakikat' bir kız imiş. Fakat çıplak gezermiş, nereye gittiyse kabul etmemişler, nihayet bir kuyuda saklanmaya mecbur olmuş. 'Hikâye' ise dişleri dökülmüş, suratı buruşmuş, elleri çolak, ayakları paytak, beli kambur, ağzı ko-

kar, burnu akar bir kocakarı imiş. Lâkin yüzünü düzgünler, eğreti dişler, vücudunu gayet ziynetli libaslarla tezyin ettiğinden [süslü elbiselerle bezediğinden] daima görenlerin makbulü olurmuş. Akıbet, 'Hakikat'e bir gün kuyuda rast gelmiş, kendi elbise ve sair tezyinatını vermiş,

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi, servete@bilkent.edu.tr

ondan sonra 'Hakikat' de gittiği yerde kabul olunmaya başlamış.”

Namık Kemal'in *İntibah*'a yazdığı giriş yazısında alıntılanan yukarıdaki hikâye, Tanzimat yazarları neslinin kurgul ve gerçekçilik anlayışını, edebiyat özelinde ifade eder. Namık Kemal ve onun temsil ettiği kuşağın “halk hikâyesine”² bakışını da yakalayabileceğimiz bu anlatı, edebiyatı “eğlendirirken eğiten”³ bir alan olarak gören bir anlayışın kurguya ve gerçekçiliğe yaklaşımını da özetler. “Hikâye”, onlar için kocakarı anlatısıdır. Gerçekten de bu anlatı, Namık Kemal ve nesli için hem hikâye hem de hakikat bağlamında ancak uzun analizlerden sonra bulunabilecek metaforları vermesi bakımından özetleyicidir. Batı edebiyatı ve romanları ile henüz tanışmış bu yazarlar için gerçekçilikle özdeş olan şey Batı realizmi olduğundan, parçada “hakikat”ın çıplak bir genç kız ile temsil edilmesi; öte yandan geleneksel anlatı türü olarak hikâyenin kocakarı metaforu üzerinden verilmesi tam da Tanzimat yazarları kuşağının gelenek ve gelecek arasındaki uç durumunu ortaya koyar. Anlatılan hikâyenin sonunda, hakikat hikâye donuna girer. Tanzimat'ın uç durumunda ise, hikâye hakikat donuna sokulmaya çalışılır. Aslında eski anlatılar ile yeni gerçekçilik anlayışı arasındaki gerilimin çözümü/çözumsuzlüğü, Tanzimat anlatısının temel sorunudur. Bu noktada, Tanzimat aydını divan edebiyatı kaynaklı anlatı geleneğini tüm divan edebiyatına aldığı cepheyle bir “miras reddi” boyutunda ötekileştirirken; halk hikâyeleri başta olmak üzere halk anlatılarına karşı tavrı çok daha belirsizdir. Gerçi divan şiirini, kendi ‘öteki’si olarak hep aşılması, unutulması gereken bir miras olarak görme-ye çalışmış; fakat ondan tamamen kur-

tulması da mümkün olmamıştır; ama bu hususta takındığı tavır belki de daha çok tartışıldığı için⁴ bugün belli istisnaların yarattığı farklılık dışında genellenebilir bir ilişkidir. Mesnevilerin başını çektiği kurgusal anlatılar dâhil divan edebiyatı, Tanzimat ve sonrası Türk edebiyatı için ‘öteki’ edebiyattır.

Hangi Hikâye, Hangi Gerçek?

Bu çalışma, halk anlatıları ile gerçekçilik meselesinin Tanzimat yazarlarınca nasıl ele alındığından hareket ederek -halk hikâyeleri, realist halk hikâyeleri ve Tanzimat romanları çizgisinde- sorunun “gerçekçilik” etrafında ortaya çıkan yansımalarını irdelemeyi amaçlamaktadır. Türk anlatı edebiyatı özelinde üç türe gerçekçilik odağında yaklaşmayı hedefleyen çalışma, anlatı geleneğinin dönemsel ve türsel bölünmelerinin geçiş ürünlerini de göz önüne aldığımızda sanıldığı kadar keskin olmadığını, bir değişimden çok süreklilik taşıdığını savlamaktadır. Ancak böyle bir çalışmayı zorlaştıracak kimi problemler de var. Kolaylıkla “halk hikâyeleri” türsel ‘yakıştırmasını’ benimsediğimiz anlatılar nelerdir? Eğer, saz şairlerinin ya da hikâye anlatıcılarının anlattığı kurguya dayanan anlatıları kastediyorsak; “aurature”ün⁵ bir ürününden söz ediyoruz demek. Ancak bu durum da Vladimir Guerrero'nun “rüzgâra yazılan yazı” dediği “aurature”ün bir ürününden nasıl söz edilebilir? Tek performanslık ve sadece ‘kulak metni’ olan bir anlatıyı nasıl inceleyebilir, değerlendirebiliriz? Üstelik kaydedilmiş performanslar yokken. Metinsel kayıtların güvenilirmezliği bir tarafa, olduğu gibi kaydedilen bir performans, en ideal koşullar düşünülse bile⁶ çeşitlemelerden sadece biri olacaktır. Türsel genelleme için yetecek malzemeye ulaşmanın olanaksızlığı bir yana,

elimizdeki metinler “performans yitimi” sonrası ne derece hâlâ söz konusu türü karşılamaktadır? Artık o metne “halk hikâyesi” denebilir mi? Şimdilik işe koşulmak için şöyle bir kabul kaçınılmaz görünüyor; “halk hikâyesi” denilen türsel adlandırmanın işaret ettiği ürünlerle anlatılan gelenek, yazılıdır; sözlü geleneği dışarıda bırakır. Bu nedenle “halk hikâyesi” dendiğinde anlamamız gereken Ong’un deyişiyle “sözel tortuları”⁷ koruyan; türsel bir transformasyondur. Yazıya geçirildiği anda kaçınılmaz olarak değişmiştir de. O hâlde bu çalışma boyunca, ‘halk hikâyeleri’ diye ifade ettiğimiz tür, her anlatı için var olan ya da olası olan yüzlerce varyasyondan sadece birinin “eksik kayıt metni” olacak. Çalışma gerçekçilik ekseninde ve daha da belirgin olarak Tanzimat yazarlarının bu meseleye yaklaşımında olacağı için söz konusu sorun çok az da olsa hafifleyecek. Bu iyimserliğin nedeninin yazı ilerledikçe ortaya çıkacağını umuyorum. Şimdi Namık Kemal’in *Celâl Mukaddimesi*’nden hareket ederek Tanzimat yazarının “halk hikâyeleri” ve onların gerçekçiliği üzerine düşüncelerine geçebiliriz. “Mukaddime”nin ilk sayfalarında şöyle der Namık Kemal:

Roman kısmını da yeni bir tür kabul edişimize şaşılmasın: Eski eserlerde *İbret-nüma*, *Muhayyelât*, *Aslı ile Kerem* gibi birtakım hikâyeler vardı. Fakat geleneksel kütüphanemizde mevcut olan birkaç tercümeden anlaşılacağı üzere romandan maksat; geçmemişse bile geçmesi imkân dâhiline olan bir olayı ahlâk, âdetler, hisler ve ihtimallere dayanan her türlü tafsilâtıyla beraber tasvir etmektir. [...] Hâlbuki bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp müellifin hokkasından çıkmak, ah ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi

bütün bütün tabiat ve hakikatin dışında birer konuya dayandırılmış şekil ve tasvirde ibaret olup ahlâkî tasvirler, âdetlerin tafsil ve duyguların izâhı gibi edebî şartların bütününden mahrum olduğu için roman değil kocakarı masalı nevindedir. *Hüsn ü Aşk* ve *Leylâ-Mecnûn* çeşidinden olan manzumeler de, gerek konularına ve gerekse yazılış şekillerine göre adetâ birer tasavvuf risalesidir. (12)

Kemal’in “kocakarı masalı” nitelmesiyle andığı eski anlatı geleneği, “halk hikâyeleri”ni de kapsar şüphesiz. *İntibah*’ın yazarının bu geleneğe itirazının başat nedeni şudur: Bu anlatılar “geçmemişse bile geçmesi imkân dâhilinde olan bir olayı” anlatmazlar ya da “bütün bütün tabiat ve hakikatin dışında birer konuya dayandırılmış[lardır]”. Bağlacın ilk kısmı Batı romanı ve dolayısıyla realizmi bağlamında; ikinci kısmı ise eski anlatı geleneği için söylenmiştir. Her hâlükârda Namık Kemal’in gerçekçiliği metnin olağanüstü öğeler taşımaması ve psikolojik, ahlaki, sosyal tasvirler bakımından zengin olması olarak görüldüğü açıktır.⁸ Alıntıda sıraladığı olay ve durumlar, bunlara yaklaşımı onun gerçekçilikten anladığı şeyi ortaya koyar. Namık Kemal, metin söz konusu olduğunda, anlatıcı ve anlatılan arasındaki ilişkinin gerçekçiliği, okur ve metin arasındaki ilişki merkezinde gerçekçilik, anlatı kahramanlarının anlatılanlara yaklaşımında ortaya çıkan gerçekçilik düzlemi, anlatının kendi içinde tutarlılığı ile beliren gerçeklik gibi boyutları için içine sokmaz. Anlatılanlar olmuş ya da olması muhtemel olaylar ise, anlatı gerçekçidir ona göre. Oysa Tanzimat anlatısının, “halk hikâyeleri” de içinde olmak üzere geleneksel anlatıdan kopmadığı ilk durum; anlatıcı ile anlatılan-

lar arasındaki ilişkiden hareketle metne yayılan gerçekçilik boyutudur. Geleneksel anlatılarda ve “halk hikâyeleri”nde görülen anlatıcı sesin, Tanzimat anlatılarında susturulamamasından söz edilmeden bu olguyu anlamak güç. Performansın yazılı metinde bıraktığı izlerden biri olarak bu ses, Ahmet Mithat’ın anlatılarında olduğu gibi devam eder. Namık Kemal’in *İntibah*’ının anlatıcısı, kahramanı Mahpeyker ile esaslî bir cenk hâlidir. Tüm roman boyunca Mahpeyker’i okuyucuya olduğu gibi değil de göstermek istediği gibi anlatmaya çalışan bu sesin anlatılanlar ile kurduğu gerçekçilik ilişkisi, geleneğin hikâye anlatıcısının anlattığı şeyle kurduğu ilişkinin bir devamıdır. Masalla halk anlatıları arasındaki farkı ortaya koymaya çalışan Boratav’a göre; “Halk hikâyelerini masaldan ayıran vasıfların başında onları destanla birleştiren vasıflar gelir: Yani hikâyecinin vakaları olmuş gibi kabul etmesi ve temsili bir inşat ile nakletmesi” (1988: 64). Boratav’ın bu savı, “halk hikâyeleri”nin metinsel üretim-tüketim sürecinde ortaya çıkan gerçeklik-gerçekçilik boyutlarından ilki olan; anlatıcı ve anlatılanlar ilişkisinde gerçeklik algısına uymaktadır. Örneğin bu bakımdan masal gerçekçi bir tür değildir. Masalda farklı malzemelerin, tarihî vakaların kullanımı hakkında bilgiler veren Boratav şöyle devam eder: “Fakat hepsine karşı masalcının tavrı aynıdır: Bunların bir hakikate tevafuk etmediğini bilmesi ve anlatmak istemesi...” (1988: 64).

Gerçekliğe-gerçekçiliğe, okurun metinle ya da anlatı ile kurduğu ilişki bakımından yaklaştığımızda da durum pek değişmediği görülür. İlhan Başgöz’ün aktardığı bir anekdotta, hikâye anlatıcısını âşıkları kavuştur-

mazsa öldürmekle tehdit eden, sevenleri kavuşturursa ona bol bahşiş vermeye söz veren anlatı dinleyicisinin, anlatıyı gerçekçi bulma düzeyi hiç de Namık Kemal okurununkinden aşağı olmuştur. Halk hikâyelerinin tüketicisi, anlatılanları belli ki en az Tanzimat romanlarının okuru kadar gerçekçi buluyor(du). Boratav, sözü edilen çalışmasının “Roman ve Halk Hikâyesi” başlıklı bölümde, “halk hikâyelerinin “değil sadece sözlü gelenektekiler, kitaba geçmiş olanların ekseriyeti de dâhil olmak üzere, realist bir aşk teması işlemişlerdir” der (1988: 82). Aynı yazıdaki şu paragraf, tüketici ile anlatı arasındaki ilişki düzleminde ortaya çıkan gerçekçiliği gösterir:

Hikâyeleri anlatan âşıkların ilâve ettikleri unsurlar olarak tesbit edebileceğimiz birçok yerler; tâbirler, teşbihler, darbimeseller, tavsif ve tasvirler var ki, burada da, günlük hayatın içtimaî şartlarını görmek mümkündür demiştik. Hikâyelerimize roman karakterini veren hususiyetlerden biri de bu ilâveler esnasında halkın kendi halini tasvirde, iştiyaklarını, ümitlerini ifadede, en mübrem ihtiyaçlarını bütün hâdisatın merkezi telâkki etmesinde gösterdiği realizmdir. Bu, bütün teferruatıyla hâdisatın, eşyanın ve şahısların tasviri mânâsında değil de, içtimaî vakianın sanat eserinde vâzih bir ifade bulması mânâsında realizmdir. (1988: 82)

Gerçekçiliğin bir diğer boyutunda anlatı kahramanlarının anlatılanları gerçekçi bulma-bulmama meselesi vardır ki, bu boyutta da halk hikâyeleri Tanzimat romanları ve hatta realist-natüralist Avrupa romanlarının kahramanları kadar gerçekçidir. Hemen hiçbir halk hikâyesinde, kahramanlar yaşadıklarını gerçek dışı bulmaz. Hızır’lar, tılsımlar, göz açıp kapayıncaya kadar kat edilen

uzun mesafeler bu anlatı dünyasında şaşılacak, gerçek dışı bulunacak unsurlar değildir. Bu durumda Ali Bey'in *İntibah*'ta kulak misafiri olarak duyduğu iftiraya hemen inanıverip Dilaşub'u duvara çarpması, onu kovması ne kadar gerçekçi ise Mevla'nın Âsumân'a yardım edip kayayı bölmesi o kadar gerçekçidir. En azından anlatı kahramanlarının, anlatıcının ve okurun-dinleyicinin anlatılanlar ile kurduğu ilişki düzeyinde.

Tartışmanın bu noktasında Namık Kemal'in alıntıdan hareketle yorumlanan yaklaşımının Tanzimat yazarlarına genellenebilirliği sorgulanabilir. Söz gelişi Ahmet Mithat'ın halk anlatılarına yaklaşımı, karşıt bir argüman olarak öne sürülebilir. Gerçekten de *Karı Koca Masalı*'nın yazarı, Tanzimat yazarları kuşağı içinde halk anlatıları geleneğinden en fazla yararlanan yazardır. Ancak onun da bu anlatılardaki gerçeküstü öğelere yaklaşımının Namık Kemal'in yorumuna benzer bir yönü bulunmaktadır. *Çengi* adlı romanının *Don Kişot*'tan esinlenerek yarattığı kahramanı Daniş Çelebi'ye durmadan *Hamzaname*, *Muhayyelât* gibi metinler okutur Ahmet Mithat. Nasıl ki Don Kişot gerçeklikle olan bağlarını durmadan şövalye romansları okuyarak kaybediyorsa, Daniş Çelebi'de aklını bu hikâyeleri okuyarak bozar.⁹ "İstanbul'da Don Kişot" başlığını taşıyan ilk bölümde gerçeklikle olan bu kopma, Cervantes'in romanında olduğu gibi, okunan metinlerin yaşamın ve gerçeğin önüne geçmesi şeklinde işlenir. Daniş Çelebi, okuduğu metinleri yaşamaya başlar; yaşadıklarını *Hamzaname*, *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* gibi cinli, perili, tılsımlı anlatılardan hareketle yorumlamaya çalışır. Bu örnek, Ahmet Mithat'ın halk anlatılarının gerçeküstü öğelerine ve dolayısıyla bunların gerçek-

lik-gerçekçilikle olan ilişkisine yaklaşımının Namık Kemal'inkinden çok da farklı olmadığına bir işarettir.

Metinsel gerçekliğin-gerçekçiliğin bir diğer boyutu olan tutarlılık "halk hikâyeleri"nin belki de en zayıf noktasıdır. Ne var ki bu boyutta ortaya çıkan metinsel tutarsızlığın nedenleri göz önünde bulundurulmadan bu durumu anlamak güç görünüyor. "Hikâye Anlatan Âşık ve Dinleyicisi: Değişik Dinleyici Kitlelerinin Hikâye Anlatımına Etkisini İnceleyen Bir Deneme" başlıklı yazısında İlhan Başgöz: "Sözlü edebiyat bir çeşitlemeler edebiyatıdır. Bu edebiyatı dinleyiciye sunan yaratıcı-anlatıcı, her sunuşta, anlatışa irili ufaklı değişimler sokar. Bu nedenle sözlü edebiyat sayısız çeşitlemelerle yayılır" demektedir (1986: 49). Milman Parry ve Albert B. Lord'un "Sözlü Formül Kuramı" 10 merkezindeki çalışmalarından hareketle sözlü gelenekle ilgili saptamalarına dayanan bu sözleriyle Başgöz, "halk hikâyesi" dediğimiz metinlerin asla yakalanamayacak bir özün pek çok çeşitlemesinden sadece biri olduğunu dikkate almamız gerektiğini ima eder. Sözlü geleneğe ait bir ürünün yazıya aktarılması gibi özel bir durumun getireceği sonuçlardan biri, elbette, her aktarımda değişen bir metnin birçok çeşitlemesinin tek metinde sabitlendiği bir "kırkyama" olacaktır. Bunun sabit metinde tutarsızlık olarak belirmesi son derece beklenilebilir bir sonuç. Çoğu "halk hikâyesi" metninin açık bir şekilde kopuk, sonradan bir araya getirilmiş parçalar gibi görünmesi bundandır. Başta Pertev Naili Boratav olmak üzere birçok araştırmacı, halk bilim uzmanı, yazıda sabitlene(meye) n bu performans türünün yazılı metinlerinin pek çok değişim, kopma, asıldan uzaklaşma içerdiğini vurgulamıştır. Bu-

gün “Hikâyet-i Âşık Garip ve Bezirgân Kızı” olarak elimizde bulunan metinde, Bezirgân’ın tam da “Benim evladım yok” diye yakındığı anda, vilayetinden gelen ulağın “Müjde bir oğlun oldu” demesi tutarsızlık(lar) taşır¹¹; ancak bu metin onlarca, yüzlerce çeşitlemeden hangisidir? Anlatısını dinleyicinin dikkatine, isteğine göre ortaya koyan bir anlatı-anlatıcı geleneğinden söz ediyoruz. Başgöz’ün yukarıda değinilen yazısında örnekleri verilen geleneğin bu özelliği, kimi sorular sorulmasını kaçınılmaz kılıyor. Kayda geçirilen, yazıda sabitlenen metin, hangi anlatımın-anlatıcının metnidir? Usta malını kendince yorumlayan, “kulak metni”ne eklemeler yapan, dinleyiciyi beğenmediğinde on iki saatte anlattığı hikâyeyi dört saatte bitiren bir anlatıcı gücünü sildiğimizde elde edilen “metin”, hangi anlatının metnidir? Tüm bunların yanında Tanzimat’ın kurgusal anlatılarının da en az “halk hikâyeleri” kadar metinsel tutarsızlık taşıdığı gerçeğini de göz önünde bulundurmamak gerekir.¹² En karmaşık sorunları, çözümsüz gibi duran durumları tesadüflerle çözen bir anlatı geleneğinin taşıdığı metinsel tutarsızlıklar -her ne kadar bu geleneğin “neliği”ni belirleyen özelliklerden biri olsa da- halk anlatılarından Tanzimat anlatılarına taşınmıştır. Bu açıdan Namık Kemal’in gerçeklik-gerçekçilik ile ilişkisi bakımından pejoratif bir söylemle yaklaştığı halk anlatıları, Tanzimat anlatılarından daha farklı değildir. Üstelik bu süreçte geçişin metinleri denilebilecek “realist halk hikâyeleri” denilen ürünler de var. Sözlü gelenek ile yazının “melez” ürünü olarak adlandırılacak “kıraat” metinleri olarak “realist halk hikâyeleri”, Tanzimat yazarının halk anlatılarına gerçeklik-gerçekçilik eksekinde yaklaşımında ortaya koyduğu tez-

leri çürütecek niteliktedir. Tanzimat’ın ilk kurgusal yapıtları, buna Namık Kemal’in eserleri dâhildir, ölçüt olarak belirlenen Batı realizmine¹³ uymayan pek çok tablo ile doludur. Bu bakımdan da Tanzimat romanları, “realist halk hikâyeleri” ile benzerlik gösterir. Zaman ve mekân kullanımında Tanzimat yazarının ölçüt aldığı Batı realizmine yaklaştığı söylenebilir; ancak özellikle örneğin metni yazıda var etmek bakımından durum böyle değildir.¹⁴ Ölçüt Batı realizmi olunca Tanzimat anlatılarında zaman ve mekân kullanımının halk anlatılarından daha gerçekçi olduğu açıktır; ancak bu durumda gerçekliği-gerçekçiliği Avrupa yazını merkezli bir olgu olarak değerlendirmek gerekir. Ya da en iyimser hâliyle, yaşamsal gerçekliği metinsel gerçekliğin yerine geçirmemiz. Hangi yaşam, kimin yaşamı; hangi gerçek, kimin gerçeği? “Seninki mit, onunki efsane; benimki din/gerçek” diyen bir “kurgusal merkezin”, “Batı”nın gerçeklik-gerçekçilik anlayışını benimsemek demek olur bu. Tanzimat romanını, bir Balzac romanı okur gibi okuyup acemiliklerden söz eden bir okuma pratiği ne kadar yanlışsa; gerçekliğin/gerçekçiliğin Batı realizmine eşitlenmesi o kadar yanlıştır. Metinsel gerçekçilik söz konusu olduğunda önemli olan “ithal” gerçekçilikler değil; metinsel üretimin etrafında ortaya çıkan boyutlardır ve bu boyutlar bakımından “halk hikâyeleri” yukarıda tartışmaya çalıştığımız gibi gerçekçi anlatılardır.

Tüm bunlardan sonra, gerçekliğin-gerçekçiliğin halk hikâyelerinden Tanzimat anlatılarına bir devamlılık taşıdığı tezi ileri sürülebilir. “Halk hikâyeleri”, Tanzimat anlatıları ve geçiş türü olarak “realist halk hikâyeleri” eğer gerçekliğin metinsel üretim-tüketim boyutları

bakımından ele alınacaksa; zayıf bulunacak tek nokta, metin içi tutarlılık boyutudur. Neden-sonuç zincirinin ideal bir ölçüde işlememesi sonucu çoğu zaman, belleksiz-belleği zayıf metinlere dönüşen Tanzimat anlatılarını bu açıdan değerlendirmek mümkündür. Metinsel tutarsızlığın neden olduğu gerçeklik-gerçekçilik zayıflığına pek çok örnek bulunur Tanzimat anlatılarında. Namık Kemal'in "Hakikat"e giydirdiği elbise ne de olsa bir başkasına aittir. Daha doğrusu Tanzimat özelinde 'hikâye'ye biçilen gerçeklik-gerçekçilik elbisesi halk hikâyelerine hemen uymamıştır. Kimi hikâyeler kendi gerçek(çi)liğinin kılığında gezinmekte ısrar edebilir.

NOTLAR

- 1 Tanzimat yazarları, "hikâye" sözcüğünü sadece bir türsel adlandırma olarak kullanmıyor; bu sözcüğü aynı zamanda roman, öykü, oyun gibi kurgusal türlerde anlatılan olaylar için de kullanıyordu. Halit Ziya'nın "Hikâye" başlıklı metni de böyle bir kullanımın daha sonra da devam ettiğini gösterir.
- 2 Yazı boyunca tırnak içinde geçecek bu adlandırmayı her kullandığımda, tartışılacak nedenlerden ötürü, üzerine görünmez çarpılar atıyorum.
- 3 Burada Walter Benjamin'in "Hikâye Anlatıcısı" adlı metninde yazdığı şu satırlar hatırlanmalı: "Her gerçek hikâye, açık ya da örtük bir biçimde, yararlı bir şeyler barındırır. Bu yararlılık kimi hikâyede bir ahlâk dersi, başkasında bir nasihat, bir üçüncüsünde bir atasözü ya da düstur olabilir. Ama her durumda, hikâyeye anlatıcısı okuruna akıl verebilecek kişidir. Günümüzde 'akıl vermek' modası geçmiş bir şey gibi algılanıyorsa, deneyimin giderek daha az aktarılabilir hâle gelmesindedir" (80). Yapıtın künyesi kaynakça kısmında belirtilmiştir.
- 4 Özellikle Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşa" makalesi ve *Harabat*'ın ön sözü merkezinde çıkan tartışmaların hem kendi döneminde hem de daha sonra edebiyat tarihlerinde, öğretiminde kapladığı yere oranla "hâlk anlatıları"na nasıl yaklaşıldığı konusundaki tartışmalar oldukça sınırlıdır.
- 5 Vladimir Guerrero'nun "sözlü yazın"a ve "sözlü gelenek"e karşılık olarak önerdiği terim, ("aurature": aural literature) burada sözlü geleneğin ürettiği ürünler anlamında kullanılmaktadır. Guerrero, çevirmekte olduğum bu makalesinde "aurature" kavramını şu şekilde açıklamaktadır: "Aural literature," literature written on the wind, may be designated as aurature: a verbal art form that began before the advent of writing and existed without it. It existed as epic songs, and as romances it still exists in a latent state, manifesting itself in ephemeral performances occasionally captured in writing. The term "aurature" differs from "oral literature" in that when applied to the romance epic by individualist scholars, "oral literature" suggests an art transmitted orally but existing in writing, whereas "aurature" emphasizes that retention and transmission are both independent of writing." (213) Bkz. Guerrero, Vladimir. "Written on the Wind: An Introduction to Aurature". *Oral Tradition*. 17/2, 2002: 208-235
- 6 Anlatıcının kayıt yapıldığından haberi olmasın, dinleyici kitlesi tam da istediği gibi bir grup olsun, anlatıcı o gün için hazırladığı hikâyeyi olabileceği en iyi ölçülerde kendi malı hâline getirebilmiş olsun...
- 7 "Sözel tortu": "Oral residue", Ong'un "Orality and Literacy" kitabında kullandığı terim; yazıdan sonraki edebi dünyada kendini gösteren-göstermeye devam eden kimi sözellik kalıntılarına işaret eder. Ancak Ong terimi yalnızca edebiyat için değil; başka alanlar için de önerir: "oral mind" gibi.
- 8 Tasvir zenginliği, ayrı bir incelemeyi hak edecek kadar geniş bir konu. Bu nedenle bu yazıda gerçekçiliğin boyutlarından biri olarak ele alınmayacak; fakat belirtilmelidir ki yukarıda değinilen nedenler yüzünden halk hikâyelerini psikolojik, sosyal, zamansal tasvir ayrıntıları bakımından incelemek zaten büyük bir yanlış olacaktır. Sözlü formül kuramından hareketle sözel anlatıcının betimleme yaparken dağarcığındaki özelliklerden yararlandığı ve kendi isteği, dinleyicinin özellikleri gibi etkenlerle kimi tasvirleri istediği kadar uzatabildiği düşünülürse, halk anlatılarındaki tasvir mekanizmasının gerek işlevsel gerekse işleme tarzı açısından gerçekçi anlatılardan çok farklı olduğu açıktır. Fakat bu konuda bir karşılaştırma yapılabilmesi için özünde bir kulak metni olan halk anlatısının ideal bir örneği bulunmalı. Bu da pek mümkün görünmüyor.
- 9 Eser hakkında bu bilgiyi Mustafa Nihat Özön *Türkçede Roman* adlı çalışmasında (92), Ahmet Hamdi Tanpınar 19. *Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde (470) aktarır. Daha sonra *Muhayyemat* üzerine yapılan diğer incelemelerde de bu bilgiye yer verilir. Bkz. Kabaklı XI, Duymaz 3, Uysal 5.
- 10 "Parry-Lord Teorisi" ya da diğer adıyla "Sözlü Formül Kuramı", Milman Parry ve Albert Betis Lord'un Homer şiirinin benzerlerini derledikleri eski Yugoslavya'daki sözlü gelenek ürünlerinden hareketle ortaya koyduğu kuramdır. Bu kurama göre sözel şair dağarcığındaki kimi

- kalıp formleri kullanarak şiirini performans anında yaratır ve bu nedenle sözlü gelenekte ezber ve doğaçlama sandığımızdan daha az yer tutmaktadır. Sözel şair ezberlemekte, stokta bulunan kimi formleri, epitetleri ve temleri kullanarak her defasında yeniden yaratmaktadır. Daha ileri okumalar için kuramın en temel kaynağı Albert B. Lord'un *The Singer of Tales* kitabına bakılabilir.
- 11 Metinde bu olayı etrafla anlatma görülmez. Her şey birden olur, anlatıcı bu durumu rasyonalize etmek için hiçbir çaba harcamaz. Boşluklar metinsel tutarsızlık doğurur; ama aslında birkaç cümle bu tutarsızlıkları aşmada yeterli olacaktır.
- 12 Bu metinsel tutarsızlıkları, acemilik olarak yorumlamadığımı belirtmem gerek. Metinsel tutarsızlık, kimi özel durumlarda, söz gelişi sömürge sonrası edebiyatlarda özellikle yaratılan bir niteliktir. Metinsel tutarsızlığı bir Flaubert romanını, Balzac romanını ölçüt alarak "acemilik" olarak yorumlamanın, Tanzimat yazınının, yazarının yapmaya çalıştığı şeyleri kaçırarak olduğunu düşünüyorum. Tanzimat'ın özel koşullarının ürettiği metinleri kendi içlerinde metinsel tutarlılık-tutarsızlık bakımından inceleyebiliriz; bu durumda görünen tutarsızlıkları "acemilik-başarısızlık" olarak değil; özel koşulların özel sonuçları olarak yorumlamak gerek. Yukarıda "halk hikâyeleri" ve Tanzimat'ın kurguları anlatılarda metinsel tutarsızlık dediğim şey sadece anlatıları kendi içlerinde değerlendirmeden hareketle ortaya çıkan durumlardır. Örnek olarak "Hikâyet-i Âsuman ile Zeycân"da şu tablo verilebilir: hikâyede bir yandan selamlıktakiler duymasın diye ayaklarına keçe bağlayıp erkekleri dinleyen cariyeleer söz konusudur ki bu sadece metin içi tutarlılık değil, metin ile zamanının koşulları arasında da tam bir tutarlılığa işaret eder. Cariyeleri ayaklarına bağlanmış keçelerle gören Zeycân'ın da konağa gelen aşığı gizlice dinlemek için cariyelikliğine girmesi, ayağına keçe bağlaması tutarlılığın devam ettirir; ancak örneğin cariyeleer Zeycân çağırıldığında ayaklarına bağladıkları keçeleri onun yanına gelirken neden çıkarmaz? Hem metinde ortaya konan efendi-cariye ilişkisi hem de metinle dönem arasındaki ilişki bakımından bir tutarsızlıktır bu. Bir diğer örnekte "Âşık Garip ve Bezirgân Kızı" hikâyesinde sınıfsal farklar nedeniyle sevdiğine kavuşamayan âşık son anda onu elde eder; ama tüm metin boyunca işlenen sınıfsal farkın gücü, metnin sonunda birden yok olur. Âşık Garip hemşiresini, Bezirgân kızıyla evlenmekten vaz geçip, sevenleri kavuşturan şehzadeye teklif eder. Hiç görmediği fakir kızı, padişah oğlu hemen kabul eder.
- 13 Bu konuda da durum karışıktır. Tanzimat yazarları Hugo, Dumas gibi pek çok romantik şair ve yazarı realist kabul ediyordu.

- 14 Bu metinlerin taşıdığı "sözel tortular"ın yoğunluğu, metnin tam anlamıyla bir yazı metni olmasını engellemektedir. Örneğin Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*'ında yazılı metinde pek bir anlam taşımayan, sözellik ifade eden "ah, vah" gibi ünlemler metin boyunca yaklaşık üç yüz kez geçer. Anlatıcıların araya girmesi ise başlı başına bir konudur.

KAYNAKLAR

- Ahmet Mithat Efendi. *Çengi*. Haz.: Erol Ülgen-Fatih Andı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.
- Ali Aziz Efendi. *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*. Sadeleş-tiren Ahmet Kabaklı. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Başgöz, İlhan. "Hikâye Anlatan Âşık ve Dinleyicisi". *Folklor Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları, 1986.
- Boratav, Pertev Naili. *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. İstanbul: Adam Yayınları, 1988.
- Benjamin, Walter. "Hikâye Anlatıcısı: Nikolay Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler". Çev. Nurdan Gürbilek ve Sabri Yücesoy. *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*. Ed. Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları, 1995. 77-100.
- Dino, Güzin. *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.
- Doğan, Kaya ve M. Sabri Koz (haz.). *Halk Hikâyeleri 1*. İstanbul: Kitabevi, 2000.
- Duymaz, Recep. *Muhayyelât Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Arma Yayınları, 1999.
- Guerrero, Vladimir. "Written on the Wind: An Introduction to Aural Culture". *Oral Tradition*. 17/2, 2002: 208-235
- Namık Kemal. "Mukaddime-i Celâl". *Celâleddin Harzemşah*. Hazırlayan: Hüseyin Ayan. İstanbul: Dergah Yayınları, 1975: 7-37.
- _____. *İntibah*. Haz.: Mustafa Nihat Özön. İstanbul, 1971: 25-26.
- Lord, B. Albert, *The Singer of Tales*, Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Ong, Walter J. *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözlün Teknolojileşmesi*. Çev.: Sema Postacıoğlu Banon. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Özön, Mustafa Nihat. *Türkçede Roman*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1936.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997.
- Yakup Çelik, (haz.). *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibes*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.