

YENİ TÜRK EDEBİYATI DEĞERLENDİRMELERİ

Editör: Prof.Dr. Gökay DURMUŞ

yaz
yayınları

Yeni Türk Edebiyatı Değerlendirmeleri

Editör

Prof.Dr. Gökay DURMUŞ

yaz
yayınları

2025

Yeni Türk Edebiyatı Değerlendirmeleri

Editör: Prof.Dr. Gökay DURMUŞ

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-5838-71-1

Ekim 2025 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

info@yazyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

Edip Cansever’ in Masa da Masaymış Ha Şiirinin Göstergebilimsel Çözümlemesi	2
--	----------

Berrin KASIMOĞLU DÖNMEZ, Yusuf SÖYLEMEZ

Fatih Emirhan ve “Fethulla Hazret”: Tatar Edebiyatında Fantastik Düşüncenin Erken İzleri.....	19
--	-----------

Alsu Kamaliev

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

EDİP CANSEVER' İN *MASA DA MASAYMIŞ HA* ŞİİRİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

Berrin KASIMOĞLU DÖNMEZ¹

Yusuf SÖYLEMEZ²

1. GİRİŞ

İnsanoğlunun iletişim serüveni günümüzden yaklaşık on yedi bin yıl öncesindeki piktogramlara (resim yazılarına) kadar uzanır. Yazının en eski biçimi görsel iletişim aracılığıyla gerçekleşmiş; insanlar, sözcükler ve dil ortaya çıkmadan önce, semboller ve şekiller aracılığıyla birbirleriyle iletişim kurmuşlardır (Uçar, 2014, s. 32). İnsanlığın ilk iletişim biçimlerinin ardındaki göstergeler birer sembol olmanın dışında anlamın aktarımında önemli bir rol üstlenmiş, bu da göstergebilimin dille ilgili bir bilim olmakla birlikte insanın dünyayı anlamlandırma biçimini inceleyen kapsamlı bir disiplin olarak ortaya çıkmasının zemini olmuştur (Denli, 1997, s. 25).

Genel olarak *gösterge* adı verilen kavramı ele alan *göstergebilim*, gösterge türlerini ve göstergelerin anlam üretme koşullarını inceleyen bilim dalıdır (Kılıçeri, 2025); göstergelerin üretildiği dizgedeki anlam üretme sürecini incelediğinden bir anlamlama edimidir (Kalelioğlu, 2021: 189). İnsan iletişimde konuşma, yazı, resim, beden hareketleri, yüz ifadeleri gibi pek çok unsur söz konusudur ve bunlar konuşma dili, yazı dili, beden dili vb. birer dil olarak kabul edilebilir. Göstergebilim hepsindeki göstergeleri inceleyebilir.

Edebî metinler arasında öne çıkan şiirler birden fazla anlam katmanının iç içe geçtiği yapılar olarak düşünüldüğünde bu metinler üzerinde göstergebilimsel bir çalışma yapmak metindeki anlam ilişkilerini açığa çıkarmada ve doğru anlamları görebilmede katkı sağlayacak bir yaklaşım olacaktır (Uçan, 2016). Bu doğrultuda, yapılan çalışmada İkinci Yeni Şiiri şairlerinden Edip Cansever' in *Masa da Masaymış Ha* şiiri göstergebilimsel olarak incelenmiştir.

¹ Arş. Gör., Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, bkdonmez@agri.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5784-7603.

² Prof. Dr., Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, kiokagan@yandex.com, ORCID: 0000-0003-1331-3834.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

TDK Güncel Sözlük’ te “İletişim amacıyla kullanılan her türlü gösterge dizgesinin yapısını, işleyişini inceleyen bilim” şeklinde tanımlanan (<https://sozluk.gov.tr/>, 2025) göstergebilim, en yalın anlamıyla insanların iletişim kurmak için kullandıkları dil, jest, mimik, yazı ya da imge gibi dizgeleri çözümlemeyi amaçlayan bilim dalıdır. Başka bir ifadeyle gösterge kendi dışında bir nesne, olgu ya da varlığa işaret eden ve bunlarla bir anlam taşıyan öğedir (Karaman, 2017, s. 26). Bu bağlamda göstergebilimin amacının göstergelerin hangi anlam üretim süreçlerinde işlev kazandığını açığa çıkarmak olduğu söylenebilir.

Gösterge bir şeyin adıyla onun işaret ettiği kavram arasındaki anlamsal ve mantıksal bağı sorguladığından önce düşünce tarihi ve dil felsefesinde kendine bir araştırma yeri edinmiştir (Kılıçeri, 2025). Göstergebilimin kavramsal temelini atan Locke, göstergeler öğretisini bilimin üç temel alanından biri olarak kabul edip göstergelerin zihnin kavramları anlamak ya da başkalarına iletmek için kullandığı araçlar olduğunu ileri sürer (Deely, 1990, s. 113-114).

20. yüzyılın başlarında ise Avrupa’ da Ferdinand de Saussure ve Amerika’ da Charles Sanders Peirce birbirlerinden bağımsız olarak çağdaş göstergebilimin kurucu isimleri olmuşlardır. Saussure dil merkezli yapısalcı yaklaşımıyla göstergeleri “gösteren” ve “gösterilen” olarak iki bileşene ayırmış, anlamlamanın bu iki öge arasındaki ilişki üzerine kurulduğunu savunmuştur (Saussure, 1998: 108-111). Saussure’ ün çizdiği bu ikili yapı, yazınsal metinlerin çözümlenmesinde temel bir yöntem olmuştur. Peirce de “semeiotic” kavramı ile işaretleri mantıksal ve pragmatik bir düzlemde ele alarak göstergeleri *ikon*, *indeks* ve *sembol* olmak üzere üç kategoriye ayırmıştır (Pierce, 1984; Karaman, 2017, s. 28).

Saussure ve Pierce’ ün ardından Roland Barthes tarafından da göstergebilim çalışmaları yapılır ve göstergebilime yeni bir yaklaşım getirilir. Onun tarafından göstergeler *düzanlam* ve *yananlam* bakımından ele alınır. Bunlardan birincisi anlamlama dizgesinin anlatım düzlemi iken ikinci içerik düzlemi olarak ifade edilir. Yananlam düzlemi toplum tarafından düzanlam düzleminden hareketle geliştirilir (Barthes, 1993: 69). Düzanlam göstergenin temel ve evrensel düzlemi, yananlam ise toplumsal etkiyle oluşup kültürle göre farklılık gösteren düzlemidir (Vardar, 2001: 88; Karaman, 2017: 31).

Göstergebilim çalışmalarını şiire yaklaştırıp göstergebilimin yalnız anlatı metinlerine değil, şiire de uygulanmasını sağlayan ve şiirin söylemini bir anlamlar dizgesi olarak tanımlayan ise A. J. Greimas' tır (Gökalp, 1998: 363). Greimas' a göre anlam oluşumları derin yapıdan başlayıp yüzey yapıya ulaşan üretici bir sürecin sonucudur. Göstergebilimsel inceleme yüzey yapıdan derin yapıya gidecek biçimde gerçekleştirilir. Burada üç temel aşama söz konusudur: *söylem düzeyi, anlatı düzeyi ve temel yapı (mantıksal-anlamsal yapı) düzeyi*. Anlamın oluşumunun en soyut aşaması temel yapı düzeyidir. Temel anlam yapılarının eyleyenler biçiminde düzenlendiği anlatı düzeyinde bu soyutluk belli somutluklara ulaşır ve nihayet eyleyenlerin belli bir zaman, uzam ve kiplik içinde bulunduğu söylem düzeyine geçilmesiyle derin yapıdaki anlam görünür kılınır (Rifat, 2007: 35). Söylem ve anlatı düzeyi yüzeyi yapıyken temel düzey derin yapıyı ifade eder.

Söylem düzeyinde biçim, kişi, zaman, uzam aktarılır. Anlatı düzeyinde metin -varsa- anlatı kesitlerine ayrılır. Ardından Greimas' ın *Eyleyenler Modeli*' ne göre anlatıdaki özne, nesne, alıcı, yardımcı ve engelleyici belirlenir (Bayat vd., 2013: 356). Özne, belirli bir nesneye ulaşmak için harekete geçer. Nesne, öznenin ulaşmak istediği değer ya da hedeftir. Gönderici, özneyi harekete geçiren güçtür. Alıcı, eylemden fayda sağlayan unsurken yardımcı ve karşıt ise öznenin yolculuğunu kolaylaştıran ya da engelleyen unsurlardır. Bir metinde eyleyenlerin tamamının bulunması söz konusu olmasa da eyleyenler modelinin oluşabilmesi için en az iki eyleyene ihtiyaç vardır (Uçan, 2016: 118). Temel anlatı düzeyinde ilk iki düzeydeki somut yapılardan hareketle soyut boyut; yani metni ortaya koyanın iletisi, metnin derin anlamları çözümlenmeye çalışılır. Bunun için metindeki temel karşıtlıkları gösteren göstergebilimsel dörtgenden faydalanılır. Bu dörtgen sayesinde metnin temelinde yatan karşıtlıklar, çelişkiler ve içermeler belirlenebilir (Uslu, 2024: 191).

Göstergebilim çözümlemelerinde kiplikler de önemli bir yere sahiptir. Kiplikler; bilmek (bilgi), yapabilmek (güç), istemek (arzu), zorunda olmak (zorunluluk) şeklinde öznenin eyleme geçmesini belirleyen yapılardır (Korkut, 2015: 78-79).

Bu çalışmada Edip Cansever' in *Masa da Masaymış Ha* şiiri Greimas' ın göstergebilimsel yöntemine göre incelenmiştir. Önce şiirin söylem düzeyi ele alınarak kişiler, uzam ve zaman ortaya konmuş; ardından anlatı düzeyinde şiir kesitlerine ayrılmış, eyleyen modeline ve kipliklerine göre incelenmiştir.

Son olarak temel yapı düzeyinde şiirdeki karşıtlıklar ortaya konarak bunların dönüşümü gösterilmiş ve şiirin asıl iletisi açıklanmaya çalışılmıştır.

3. MASA DA MASAYMIŞ HA ŞİİRİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

Bu bölümde İkinci Yeni şairlerinden Edip Cansever' in ilk olarak *Dirlik Düzenlik* kitabında yayımlanan Masa da Masaymış Ha adlı şiiri Greimas' ın göstergebilim çözümleme yöntemine göre incelenecektir.

MASA DA MASAYMIŞ HA

*Adam yaşama sevinci içinde
Masaya anahtarlarını koydu
Bakır kâseye çiçekleri koydu
Sütünü yumurtasını koydu
Pencereden gelen ışığı koydu
Bisiklet sesini çıkırcık sesini
Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu
Adam masaya
Aklında olup bitenleri koydu
Ne yapmak istiyordu hayatta
İşte onu koydu
Kimi seviyordu kimi sevmiyordu
Adam masaya onları da koydu
Üç kere üç dokuz ederdi
Adam koydu masaya dokuzu
Pencere yanındaydı gökyüzü yanında
Uzandı masaya sonsuzu koydu
Bir bira içmek istiyordu kaç gündür
Masaya biranın dökülüştünü koydu
Uykusunu koydu uyanıklığını koydu
Tokluğunu açlığını koydu.*

*Masa da masaymış ha
Bana mısın demedi bu kadar yüke
Bir iki sallandı durdu
Adam ha babam koyuyordu.*

(Cansever, 1997: 7)

3.1. Yüzey Yapı

Yüzey yapı kısmında şiir söylem düzeyi ve anlatı düzeyi bakımından incelenecektir:

3.1.1. Söylem Düzeyi

Şiir biçimsel olarak iki bent ve yirmi beş (25) satırdan meydana gelmektedir. Klasik şiir düzenin aksine satırlardan 21 tanesi bir bent, 4 tanesi de bir bent oluşturacak biçimde; yani serbest şiir anlayışına göre düzenlenmiştir. İkinci Yeni şairlerinin şiir anlayışının genel olarak içeriğin biçimi oluşturması yönünde olduğu belirtilir (Kara, 2013: 457). *Masa da Masaymış Ha* şiirinde serbest bir biçimsel düzenin olmasının bundan kaynaklandığını söylemek mümkündür.

Şiirin genelinde noktalama işaretlerine yer verilmezken birbirinden ayrılan bentlerin son cümlelerine nokta işaretleri konmuştur. Bu durum masaya koyulanlarla masanın buna karşı durumu arasındaki ayrımın bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Cümlelerin hepsi tamamlanmıştır, eksiltili cümle yoktur. Bu da şiir boyunca yüzey yapıda tamlık olduğunu göstermektedir.

Şiirde *masa* sekiz (8), *adam* beş (5), *koy-* fiili ise on üç (13) kez olmak üzere en sık tekrar eden sözcüklerdir. Bu sözcükler şiirde ele alınan konunun genel çerçevesini sunmaktadır. Dolayısıyla şiirdeki anlatının *adam* ve *masa* arasında *koy-* fiili etrafında geliştiği tekrar eden sözcükler üzerinden tespit edilebilir.

Kişiler *adam*, sevdikleri ve sevmedikleri olarak ifade edilebilir. *Adam*, şiirin eyleyenidir. Sevdikleri ve sevmedikleri ise nesne konumundadır. *Adam*ın izleksel rolleri hayatında pek çok farklı varlık, kişi, durum olması, bunların hepsiyle ilgili düşünceleri bulunması ve bunları kendisine ait bir yere koymasındır. Bunların hepsi *adam* tarafından masaya konulur ve *masa* bunların hepsini alabilmektedir. “Bir şeyleri alan, taşıyan varlık” konumunda *masa* da bir diğer özne olarak düşünülebilir. Bu öznenin izleksel rollü ise *adam* tarafından kendisine yüklenen her şeyi bir süre sonra zorlansa dahi taşıyabilecek gücünün bulunmasıdır. “*Masa da masaymış ha/ Bana mısın demedi bu kadar yüke/ Bir iki sallandı durdu*” mısraları bu izleksel rolün göstergesidir.

Burada uzam masanın etrafıdır. Etkileşim masa ve etrafında gerçekleşmektedir. Masanın etrafı adamın kendi hayatıyla ve çevresiyle etkileşim alanı olarak kurulmuştur. Dolayısıyla masa ve masanın çevresi şiirin hem fiziksel hem de sembolik merkezi olarak verilmiştir. Uzamın şiirde yalnız betimlenen bir yer değil, anlamın üretildiği bir eylem alanı olduğu anlaşılmaktadır. Mekân, anlam alanı yönüyle dilsel bir simge hâline gelmiştir.

Zamanın kesin başlangıç ve bitişi söz konusu değildir. Masaya anahtarların konulması şiirdeki zamanı başlatmıştır. Bu da öncesinde bir durağanlık olduğunu ve koyma eylemi sayesinde bu durağanlığın bozulup bir başlangıcın yapıldığını gösterir. Şairin anlatımında adamın bir şeyleri masaya hangi sırayla koyduğu kesin ifadelerle belirtilmese de her bir koyuşun şiirde veriliş sırasına göre olduğu düşünülebilir. “Adam ha babam koyuyordu.” cümlesi şiirde biten değil, devam eden eyleme işaret ettiğinden zamansal olarak bir sondan bahsedilemez. Süreç devam etmektedir.

3.1.2. Anlatı Düzeyi

Anlatı olarak genel düzenlenişine bakıldığında şiirin temelde bir adam ve bir masa arasındaki ilişkiye dayalı olduğu görülür. Adam masaya anahtarlarını koyması dışarıdan içeriye geldiğini gösterir ve içerdeki eylemlerin başlatıcısı olur. Şiirin öznesi konumundaki adam nesne konumundaki masayla ilişkisini onun üzerine sürekli bir şeyler koymak suretiyle devam ettirir. Bir noktadan sonra masanın dayanıklılığı fark edilir ve eylem devam etmektedir.

Anlatı düzeyinde şiir kesitlere ayrılmalı ve her bir kesit kendi içinde çözümlenmelidir. *Masa da Masaymış Ha* şiirinin kesitleri aşağıdaki gibidir:

BİRİNCİ KESİT

Şiirin birinci kesitini “*Masa da Masaymış Ha*” başlığı oluşturur. Bu başlıkta gösterge *masa*dır. Bu kesitte göstergeyle gönderimde bulunulanan nitelikleri tam olarak bilinmeyen fakat “masaymış ha” ifadesiyle ya iyi ya da kötü olduğu vurgulanmak istenen bir varlık olduğu anlaşılmaktadır. İfade fark etme, şaşkınlık ve takdir karışımıdır. Gönderimde bulunulanan belirginlik kazanması şiirin içindeki anlatımla gerçekleşecektir.

Bu kesitte eyleyenlerden özne şairdir çünkü henüz anlatının başka bir öznesi bilinmemektedir. Gönderici şairin biriktirilmiş yaşam deneyimi

olarak ifade edilebilir. Öznenin ulaşmak istediği değer ya da hedef olan nesne burada belirsizdir. Şiirin içinde belli olacaktır. Burada alıcının okur olduğu söylenebilir. Yardımcının masa olduğu anlaşılmaktadır. Engelleyen ise bu kesitte belirsizdir.

Tablo 1: Birinci kesitin eyleyenleri

Eyleyenler	Kesitteki karşılığı
Gönderici	Birikmiş yaşam deneyimi
Özne	Şair
Nesne	---
Alıcı	Okur
Yardımcı	Masa
Engelleyici	---

Şiirin birinci kesitinde kiplik gösteren ifade “masaymış ha” ifadesidir fakat bunun işlevi kesin biçimde anlaşılamadığından kipliği de tam anlamıyla belirlenememektedir.

İKİNCİ KESİT

Şiirin ikinci kesiti “*Adam yaşama sevinci içinde/ Masaya anahtarlarını koydu*” dizeleri oluşturur. Anlatıcı durumundaki şair tarafından adamın masaya anahtarlarını koyduğunun ifade edilmesi dışarıdan içeriye gelmenin gerçekleştiğini ve şiirin devamı için bir başlangıcı gösterir. Anahtar göstergesi burada eve gelmeyi çağırıştırır ve başlangıç durumuna gönderimde bulunur. Bir şeyi kilitleme veya kilidi açma işlevi bulunan bu nesnenin açtığı veya kapattığı şey bir şeyin başlangıcının göstergesidir. Şiirin bu kesitinde de evin kapısının kilidi açılmış, içeriye girilmiş ve evde, masanın etrafındaki hayat başlamıştır. Adamı harekete geçiren şey ise yaşama sevinci olarak verilmiştir. Bu durumda anlatıyı başlatıcı duygu durumunun yaşama sevinci, nesnenin anahtar, eylemin ise koy- söylenebilir.

İkinci kesitin göndericisi yaşama sevinci, öznesi ve alıcısı adam, nesnesi yaşamaktan keyif alma, yardımcısı anahtar ve masa iken engelleyicisi bulunmamaktadır. Yaşama sevinci adamı harekete geçirmiş ve masa nesnesine yönlendirmiştir. Adamın harekete geçmesinde yardımcı unsur anahtardır. Bunları engelleyici herhangi bir şey yoktur.

Tablo 2: İkinci kesitin eyleyenleri

Eyleyenler	Kesitteki karşılığı
Gönderici	Yaşama sevinci
Özne	Adam
Nesne	Yaşamaktan keyif alma
Alıcı	Adam
Yardımcı	Masa ve anahtar
Engelleyici	---

Bu kesitte “*yaşama sevinci*” ve “*koydu*” kiplik ifadeleridir. “Yaşama sevinci” ifadesi isteme kipliğinin bir yansıması olarak düşünülebilir çünkü yaşama sevinci yaşama isteğine gönderimde bulunan bir gösterge olarak ele alınabilir. “Koydu” ifadesi ise yapabilme ediminin dildeki tezahürüdür ve bu kipliği gösterir.

Şiirin devamında “*Masa da masaymış ha*” mısrasına kadar olan kısımda masanın üzerine konulanlarla bir yığılma oluşturulduğu görülmektedir. Bu kısım tek bir kesit olarak da ele alınabilir fakat bu yığılmanın konu alanı bakımından farklı olması her bir konunun farklı bir kesit olarak değerlendirilmesini gerekli kılmıştır.

ÜÇÜNCÜ KESİT

Bu kesiti masaya anahtardan sonra konulan somut varlıkların geçtiği mısralar oluşturur: *Bakır kâseye çiçekleri koydu/ Sütünü yumurtasını koydu/ Pencereden gelen ışığı koydu/ Bisiklet sesini çıkırık sesini/ Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu.*

Burada her bir duyuya hitap eden en az bir göstergeden faydalanılmıştır. Şiirde duyular canlılığa gönderimde bulunan göstergelerdir. Canlılık, yaşam demektir. Adamın canlılığını, yaşamını gösteren duyular, genellikle olumlu duygu durumu yaratan varlıklarla beraber verildiğinden yaşama sevincine işaret eder. Yani bakır kâseye konan çiçekler, süt, yumurta, pencereden gelen ışık, bisiklet ve çıkırık sesleri, ekmeğin ve havanın yumuşaklığı göstergeleri bir arada yaşama sevincine gönderimde bulunur.

Bu kesitte gönderici birinci kesitle ortak olarak yaşama sevincidir. Özne ve alıcı adam, nesne somut varlıkları düşünme. Yardımcılar masa, bakır kâseye konan çiçekler, süt, yumurta, pencereden gelen ışık, bisikletin ve çıkırığın sesi, ekmekle havanın yumuşaklığıdır. Engelleyici bulunmamaktadır. Adam yaşama sevinciyle masa nesnesine yönelmiş ve ona somut bir şeyler koymaktadır. Hatta ışık, hava gibi gerçekte masaya koyamayacağı şeyleri de sayarak kendine ait bir gerçeklik de yaratır.

Tablo 3: Üçüncü kesitin eyleyenleri

Eyleyenler	Kesitteki karşılığı
Gönderici	Yaşama sevinci
Özne	Adam
Nesne	Somut varlıkları düşünme
Alıcı	Adam
Yardımcı	Masa, bakır kâseye konan çiçekler, süt, yumurta, pencereden gelen ışık, bisikletin ve çıkırığın sesi, ekmekle havanın yumuşaklığı
Engelleyici	---

Bu kesitteki kiplikler “yaşama sevinci” ile istemek, varlıkların farkında olma durumu ile bilmek ve “koydu” edimi ile yapabilmek şeklindedir.

DÖRDÜNCÜ KESİT

Dördüncü kesitte adam masaya bir şeyler koymaya devam eder ama masaya konulanlar artık somut değil, soyut varlıklardır: *Adam masaya/ Aklında olup bitenleri koydu/ Ne yapmak istiyordu hayatta/ İşte onu koydu/ Kimi seviyordu kimi sevmiyordu/ Adam masaya onları da koydu.*

Adam masaya somut varlıkların ardından soyutları koymaya başlamıştır. Dış dünyanın somut gerçekliğinin ardından adam masaya iç dünyasının soyut gerçekliğini de koyar. Varoluşun somut boyutundan soyut boyutuna bir geçiş yapılır.

Dördüncü kesitte gönderici adamın zihnidir. Özne adam ve alıcı adam, nesne zihinsel varlıklara yönelme, yardımcılar masa, adamın aklında olup bitenler, yapmak istediği şey, sevdikleri, sevmedikleriyken engelleyici bulunmamaktadır.

Tablo 4: Dördüncü kesitin eyleyenleri

Eyleyenler	Kesitteki karşılığı
Gönderici	Adamın zihni
Özne	Adam
Nesne	Zihinsel varlıklara yönelme
Alıcı	Adam
Yardımcı	Masa, adamın aklında olup bitenler, yapmak istediği şey, sevdikleri, sevmedikleri
Engelleyici	---

Bu kesitte istemek, bilmek ve yapabilmek kiplikleri vardır. Adamın masaya bir şeyler koyması yapabilmek kipliğini, bir şey yapmak istemesi istemek kipliğini, birilerini sevmesi veya sevmemesi ise bilmek kipliğini gösterir.

BEŞİNCİ KESİT

Beşinci kesitte de masaya bir şeyler koyarak yığılmanın devam ettirildiği görülür: *Üç kere üç dokuz ederdi/ Adam koydu masaya dokuzu/ Pencere yanındaydı gökyüzü yanında/ Uzandı masaya sonsuzu koydu/ Bir bira içmek istiyordu kaç gündür/ Masaya biranın dökülüştünü koydu/ Uykusunu koydu uyanıklığını koydu/ Tokluğunu açlığını koydu.*

Şair şiir boyunca ilk noktayı (.) burada koymuştur. Masaya konulanlarla ilgili anlatının burada biteceği bu nokta ile anlaşılmaktadır.

Burada birbiriyle ve önceki konulanlarla ilgisi bulunmayan, karışık şeylerin masaya konduğu görülür. Bu, adamın zihninden birçok şeyin geçtiğinin ve bunlardan bazılarının alakasız gibi algılanan şeyler olduğunun göstergesidir. Matematik işleminin sonucunun “*üç kere üç dokuz ederdi*” şeklindeki ifadesi masaya aklın konulduğunun göstergesi olarak ele alınabilir. Başka bir ifadeyle “dokuz” burada zihinsel bir varlık olan sayıya değil, akla gönderimde bulunur. “Sonsuz” ise tüm evrene gönderimde bulunan bir göstergedir. Masaya bira değil, onun dökülüştü konur. Bu da zihinsel bir durumdur ve dolayısıyla gösterge durumunda olan “biranın dökülüştü” tamlamasıdır. Uyku, tokluk ve açlık da birer göstergedir. Bunlar birleşerek bedensel ihtiyaçlara gönderimde bulunur. Adam masaya zihinsel süreçlerini ve temel ihtiyaçlarını koymuştur.

Bu kesitte gönderici yine adamın zihnidir. Özne ve alıcı adam, nesne karmaşık düşüncelere yönelme, yardımcılar masa, dokuz, pencere, gökyüzü, biranın dökülüşü, uyku, uyanıklık, tokluk ve açlıktır. Engelleyici ise yoktur.

Tablo 5: Beşinci kesitin eyleyenleri

Eyleyenler	Kesitteki karşılıkları
Gönderici	Adamın zihni
Özne	Adam
Nesne	Karmaşık düşüncelere yönelme
Alıcı	Adam
Yardımcı	Masa, dokuz, pencere, gökyüzü, biranın dökülüşü, uyku, uyanıklık, tokluk ve açlıktır
Engelleyici	---

Beşinci kesitte istemek, yapabilmek, bilmek, zorunda olmak kipliklerinin dördü de vardır. “*Bira içmek istiyordu*” istemek kipliğinin, “*üç kere üç dokuz ederdi*” ifadesi bilmek kipliğinin, “*koydu*” eylemleri yapabilmek kipliğinin ve “uyku, uyanıklık, tokluk, açlık” ise zorunluluk kipliğinin göstergeleridir.

ALTINCI KESİT

Şiirin son kesitini “*Masa da masaymış ha/ Bana mısın demedi bu kadar yüke/ Bir iki sallandı durdu/ Adam ha babam koyuyordu.*” dizeleri oluşturur. Bu dizelerin sonunda da şair nokta koymuştur ve bu, şiirin bittiğinin göstergesidir.

Birinci kesitle ortak olan “*Masa da masaymış ha*” cümlesi önceki kesitlerde sayılıp dökülenlerle birlikte artık anlamını kazanmıştır. Birinci kesitteki belirsizlik burada giderilmiştir. “*Ha*” ifadesi hem şaşkınlık hem fark etme hem de takdir durumlarına gönderimde bulunur. Şairin söylemi burada sona erse de “*koyuyordu*” ifadesi adamın eyleminin sona ermediğine gönderimde bulunmaktadır.

Bu kesitte gönderici şair, özne adam, nesne masanın dayanıklılığını gösterme, alıcı okurdur. Yardımcı masadır. Engelleyici ise yüküdür. Şair gözlemci bir üçüncü şahıs olarak özne ve nesneyle ilgili gözlemlerini masanın dayanıklılığı üzerinden tamamlamıştır. Masa için yük, bir engelleyici olarak

konumlandırılrsa, yani “yük” göstergesi engellemeye gönderimde bulunsa da bu engelleme gerçekleşmemiştir çünkü masaya bir şey konulmaya devam etmekte ve masa da buna dayanmaktadır.

Tablo 6: Altıncı kesitin eyleyenleri

Eyleyenler	Kesitteki karşılıkları
Gönderici	Şair
Özne	Adam
Nesne	Masanın dayanıklılığını gösterme
Alıcı	Okur
Yardımcı	Masa
Engelleyici	Yük

“*Masa da masaymış ha*” cümlesi bilmek kipliğinin göstergesidir çünkü adamı ve masayı dışarıdan gözlemleyen kişi/ şair masanın dayanıklılığının farkına varmıştır. Adamın koymaya devam etmesi de yapabilmek kipinin göstergesidir. Masa yükün tamamını taşır ve taşımaya da devam edecek gibi güçlü gösterilir.

Şiir kesitleri genel olarak değerlendirildiğinde gönderici şairin deneyimlerinin toplamı/ varoluş itkisi, özne adam, nesne masaya konan şeylerin toplamı/ yaşam, alıcı okur ve adamın kendisi, yardımcı duyularla somut ve soyut varlıklar, engelleyici ise masanın taşıdığı yüke dayanmasıdır.

Şiirde istemek, yapabilmek, bilmek ve zorunda olmak kipliklerinin tamamı vardır. Adam yaşamdan keyif almayı, yaşamın anlamını bilmeyi ister. Masaya koydukları bunun itkisiyledir. “Koydu, koyuyor” ifadelerinin sıklığı yapabilmek kipliğine gönderimde bulunur. Adamın ne yapmak istediğini, masanın dayanıklılığını fark etmesi durumları bilmek kipliğinin göstergeleridir. Adamın uyku, açlık, tokluk gibi zorunlu ihtiyaçları ve varlığın, düşünmenin kaçınılmazlığı ise zorunluluk kipliğine işaret eder.

3.2. Derin Yapı

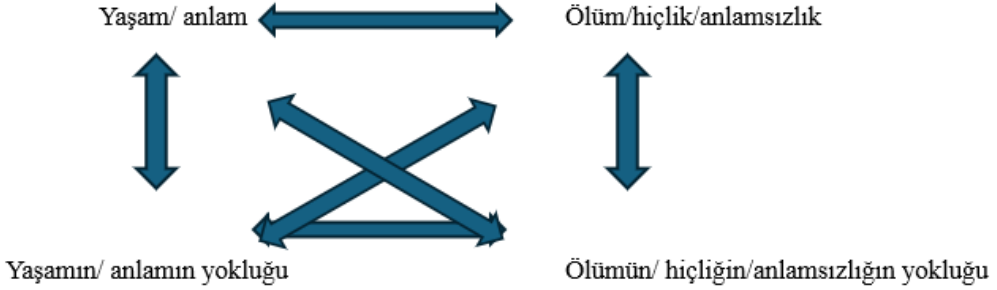
Derin yapı, temel düzeydir ve burada önceki düzeylerden hareketle anlatının derin yapısındaki anlamalar irdelenir. Bu yapıya ulaştıran, söylem ve anlatı düzeylerindeki dil ile bu dilin ortaya koyduğu sonuçlardır.

Yüzey yapıda bir adamın evine girip masaya sürekli bir şeyler koyması ve masanın yüke dayanması anlatısının biçimi, göstergeleri ve eyleyenleri bir arada düşünüldüğünde bunların insanın yaşama ve anlam dünyasının sınırsızlığına; insanın yaşama gücüne gönderimde bulunduğu anlaşılır. Adam insanoğlunun, masa insanın bilincinin ve yaşamının göstergeleridir. Masa insan hayatına dair maddeyi, düşünceyi, soyut varlıkları içine alıp taşıyan, sınırsız alma yetisine ve gücüne sahip bir varlığın göstergesidir. Bu da insanın yaşama ve anlam dünyasından başka bir şey değildir. Adam, yani insanoğlu bir hareketiyle eylemsizliği kırıp eylemi, yaşamı, anlamı başlatan; anlamı kuran varlıktır.

Şiir boyunca gerçekleşen dönüşüm somuttan soyuta, dış dünyadan iç dünyaya. Bu, şairin seçtiği göstergelerle ve kipliklerle gerçekleşmiştir. Özne aracılığıyla önce somut göstergeleri sunan şair, sonrasında soyut göstergelere yönelir. Bu, dış dünyadan içeriye dönüşün göstergesi olarak kabul edilebilir. Bu dönüşüm sürecinde masa, insanın bilincinde olup bitenlerle yaşamın kendisine, anlam evrenine gönderimde bulunur. Özenin, yani adamın eylemiyle başlayan hayat, deneyimlenerek içine konulan somut ve soyut varlıklarla yaşamı, anlamı kurmaktadır. Masa yaşamın kurulduğu alan; yani insanın bilinci, anlam dünyadır. Adamın, yaşamını anlamlandırmaya çalışan insana gönderimde bulunduğu söylenebilir. Anahtar, insanın dünyaya gelmesine ve dolayısıyla başlangıca gönderimde bulunmuştur. Dünyaya gelen insanoğlu bu dünyayla kurduğu ilişki neticesinde tecrübe ettiği şeylere bir anlam vererek onlarla yaşamı kurar. Bilincinde bunları yeniden anlamlandırarak soyut varlık evrenini de oluşturur. Düşüncesi soyutlaştıkça bilincinde karışıklık olur. Beşinci kesit, bunun dile yansımasıdır. Son kesitte yaşamın, anlam evreninin sonsuz genişleyebilme kapasitesi “*Bana mısın demedi bu kadar yüke*” ve “*Adam ha babam koyuyordu*” dizeleriyle bilmek, yapabilmek kiplikleri üzerinden ortaya konmuştur. Son dize aynı zamanda insanın yaratma, kurma, anlam verme ısrarını da göstermektedir.

Tüm göstergeler ve kesitler şiirde yüzey yapıdaki karşıtlığın canlı bir varlık olan adamla cansız varlık masa arasında olduğunu gösterirken derin yapıdaki karşıtlık yaşam (anlam, eylem, bilinç)- hiçlik (durağanlık, anlamsızlık, eylemsizlik, bilinçsizlik) şeklindedir.

Bunlardan hareketle şiirin göstergebilimsel dörtgeni aşağıdaki gibidir:



Yaşam/ anlam ve yaşamın/ anlamın yokluğu arasında içerme ilişkisi vardır. Aynı ilişki ölüm/ hiçlik/ anlamsızlık ve hiçliğin/ anlamsızlığın yokluğu arasında da mevcuttur. Yaşam/ anlam içinde anlam olarak bunun yokluğunu da barındırır. Yatay şekilde paralel olan oklar ise karşıtlık ilişkisini barındırır. Yaşam/ anlamın karşısında hiçlik/ anlamsızlık, yaşamın/ anlamın yokluğunun karşısından ise ölümün/ hiçliğin/ anlamsızlığın yokluğu ortaya çıkmaktadır. Çapraz şekilde verilen oklar arasında çelişiklik ilişkisi söz konusudur.

4. SONUÇ

Edip Cansever' in Masa da Masaymış Ha adlı şiiri yüzeyde bir adamın masaya sürekli bir şeyler koyması gibi basit bir eylemin anlatımı gibi görünse de göstergebilimsel çözümleme ile derin yapıda insanın varoluşuna, anlam kurma yetisine ve bilincin sınırsız üretkenliğine dair çok katmanlı bir yapıyı işlemektedir.

Yüzey yapıda şiir, adam ve masa göstergeleri etrafında gelişen anlatsal eylemlerden oluşur. “Adam” şiirin öznesi ve eyleyeni olarak sürekli bir “koyma” eylemi içinde bulunur. “Masa” ise bu eylemin yöneldiği nesnedir. Anlatı düzeyinde şiir, somuttan soyuta, dış dünyadan iç dünyaya yönelen bir dönüşüm süreci üzerine kuruludur. Bu dönüşüm, insanın dışsal varlık alanından içsel bilinç alanına yönelen anlam kurma sürecini temsil eder. Masaya konulan her unsur, insanın bilincine eklemlenen bir varlık, bir düşünce ya da bir deneyimdir. Bu bakımdan masa; insanın yaşamı, düşünceleri ve deneyimleriyle dolan, fakat hiçbir zaman taşmayan bir bilinç mekânının göstergesidir.

Derin yapı düzeyinde şiir, insanın yaşamı boyunca eylemleriyle anlam kuran bir varlık olduğu düşüncesi etrafında şekillenir. “Adam” insanoğlunun,

“masa” ise yaşamın ve bilincin alanının göstergesi konumundadır. Bu bağlamda şiirdeki yüzeysel karşıtlık (adam–masa) derin yapıda “yaşam–hiçlik”, “anlam–anlamsızlık”, “eylem–durağanlık” karşıtlığına dönüşür. Şiir boyunca bu karşıtlık yaşam lehine çözülür; insan eylemi aracılığıyla hiçliğe karşı direnen anlamın varlığını kurar.

Şiirde istemek, bilmek, yapabilmek ve zorunda olmak kipliklerinin tümü yer alır. “Koymak” eyleminin tekrarı, varoluşun eylemsel doğasına; yani insanın sürekli anlam üretme durumuna gönderimde bulunur.

Sonuç olarak “Masa da Masaymış Ha”, insanın yaşama sevinci aracılığıyla yaşamı, bilinci ve anlamı kurma çabasını gösterir. Şiirdeki dönüşüm eylemsizlikten eyleme, somuttan soyuta, dış dünyadan iç dünyaya ve sonludan sonsuza doğrudur. Şiirin derin yapısında yer alan temel ileti, insanın eylemiyle yaşamı ve anlamı kuran; bilinç, duygu ve düşünceleriyle hiçliğe karşı anlamı var eden bir varlık olduğu düşüncesidir.

KAYNAKÇA

- Barthes, R. (1993). Göstergebilimsel Serüven. (Çev. M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi.
- Bayat, N., Hamzadayı, E. Çetinkaya, G. ve Ülper, H. (2013). Gülen Ada Öyküsünün Göstergebilimsel Çözümlemesi. Tarih Okulu Dergisi (TOD), (16), 351-370.
- Cansever, E. (1997). Seçme Şiirler. (Der. M. Fuat). İstanbul: Adam Yayınları.
- Deely, J. (1990). Basics of Semiotics. Bloomington: Indiana University Pres.
- Denli, S. (1997). Göstergebilim Açısından Grafik Gösterge Anlamlarının İncelenmesi. (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Gökalp, G. (1998). Göstergebilim Açısından Bir Şiir Değerlendirmesi: “Bir Sözlükte Kitap Adları”. Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı içinde (s. 363-378). Ankara: Türk Diyanet Vakfı yayınları.
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce’in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması. İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi, (34), 25-36.
- Kalelioğlu, M. (2021). Göstergebilim Kuramının Genel Bir Değerlendirmesi, Türkiye’deki Yeri ve Önemi. Söylem Filoloji Dergisi, 6(1), 189-200.
- Korkut, E. (2015). Göstergebilimsel Çözümleme: Tembel Adam Masalı. Milli Folklor, (108), 74-83.
- Kılıçeri, N. Ö., “Göstergebilim”, TÜBİTAK Sosyal Bilimler Ansiklopedisi, <https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/gostergebilim> (02.10.2025).
- Peirce, Charles. (1984). Writings of Charles S. Pierce: A Cronological Edition, Volume 2, 1867-1871. (Ed. E. C. Moore). Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Rifat, M. (2007). Metnin Sesi. İstanbul: İş Kültür Yayınları, 2007.
- Saussure, F. D. (1998). Genel Dilbilim Dersleri. (Çev. B. Vardar). Multilingual Yayınları.
- Uçan, H. (2016). Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim. İz Yayıncılık.

- Uçar, T. F. (2014). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Uslu, A. (2024). Tevfik Fikret'in "Ukde-İ Hayat" Şiirinin Göstergebilim Yöntemiyle İncelenmesi. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (1), 188-205.
- Vardar, B. (2001). Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- <https://sozluk.gov.tr/> E.T: 03.10.2025.

FATİH EMİRHAN VE “FETHULLA HAZRET” : TATAR EDEBİYATINDA FANTASTİK DÜŞÜNCENİN ERKEN İZLERİ

Alsu KAMALIEVA¹

1. GİRİŞ

XX. yüzyıl başında Kazan, Rus İmparatorluğu’nun sınırları içinde kültürel olarak en hareketli Müslüman merkezlerden biriydi. Geleneksel medrese eğitimiyle modern fikir akımlarının kesiştiği bu dönemde, Tatar toplumunda din, eğitim, kimlik ve ilerleme üzerine yoğun tartışmalar yaşanıyordu. Basın faaliyetlerinin artması, yeni eğitim (usul-i cedit) hareketinin yayılması ve aydın çevrelerin oluşması, sadece bir kültürel uyanışı değil, aynı zamanda bir zihinsel kırılmayı da beraberinde getirmişti. Bu kırılma, edebiyata da güçlü bir biçimde yansdı. Geleneksel didaktik metinlerin yerini, bireyin iç dünyasını, toplumsal ikiyüzlülüğü ve modernleşmenin çelişkilerini konu alan eserler almaya başladı.

Bu dönemin Tatar nesri, yalnızca toplumsal dönüşümü değil, aynı zamanda edebî estetikteki yenilenmeyi de yansıtır. Nitekim XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın başında Rus ve Avrupa edebiyatında belirginleşen modernist eğilimlerin - sembolizm, varoluşçuluk, empresyonizm ve ekspresyonizm gibi - izleri, Tatar edebiyatında da görülür. Galiullin ve Yarullina-Yıldırım’ın belirttiği üzere, bu akımlar G. İbrahimov, F. Emirhan, Ş. Kemal, S. Celal, G. Rehim, G. Gaziz ve M. Henefi gibi yazarların eserlerinde insanın ruhsal hâllerini, yaşamın anlamını ve felsefi sorgulamayı yeni anlatım biçimleriyle dile getirme aracı hâline gelmiştir (Galiullin ve Yarullina-Yıldırım, 2007:702). Bu bağlamda Emirhan’ın “Fethulla Hazret”i, Tatar nesrinde modern bilincin, fantastik düşünceyle birleşerek yeni bir ifade zeminine kavuştuğu dönüm noktalarından biridir.

¹ Prof. Dr. (Resmi yazışmalarda adı “Alsou” olarak yazılmaktadır). Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, akamalieva@bartin.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7390-0654

Bu tarihsel zemin içinde öne çıkan isimlerden biri de Fatih Emirhan (1886–1926)’dır. Emirhan, hem medrese kökenli bir âlimin oğlu, hem de erken yaşta Rusça öğrenerek dönemin Batılı düşüncesine yaklaşan bir entelektüeldi. Eğitimini Kazan’daki Möhemmediye medresesinde tamamlamış, ardından Rus dili ve edebiyatını derinlemesine incelemiştir (Ganieva, 2016:96). Bu iki yönlü kültürel deneyim, onu kendi halkının geleneksel dünyasıyla Avrupa modernitesinin kesişim noktasına yerleştirir. Emirhan’ın yazıları, ne bütünüyle dinî muhafazakârlığı ne de körü körüne Batıcılığı temsil eder. Onun metinlerinde asıl belirleyici olan, eleştirel bilinçtir: Hem toplumun inanç biçimlerine, hem de yeni fikirlerin aceleci kutsanışına mesafeli duran bir bilinç.

1905 Devrimi’nin yarattığı sarsıntı, Emirhan’ın düşünsel yönelimini derinden etkiledi. Bu süreçte Kazan’da yeni fikirlerin dolaşıma girmesiyle birlikte “cedit” ve “kadim” çevreleri arasındaki kutuplaşma keskinleşti (Zahidullina, Zakircanov, Gıyleciv, Yosıpova, 2006: 139-140). Emirhan bu tartışmanın tam ortasında durur; bir yandan Tatar halkının ilerlemesini, eğitim reformunu ve düşünsel özgürlüğünü savunur, diğer yandan bu sürecin ruhî ve ahlâkî çöküntülere yol açabileceği konusunda uyarılarda bulunur. 1907’de geçirdiği felç nedeniyle hayatının geri kalanını yatağa bağımlı geçirmesine rağmen kalemiyle toplumsal meseleleri irdelemeye devam etmiştir (Ganiyeva, 2016:97). İşte bu yıllarda, yani 1909’²da, onun en dikkat çekici eserlerinden biri olan “Fethulla Hazret” ortaya çıkar.

“Fethulla Hazret” adlı hikâye, yalnızca Fatih Emirhan’ın değil, XX. yüzyıl Tatar nesrinin de en dikkate değer hiciv örneklerinden biridir (Zaripova Çetin, 2017, s. 603-604). Nurullin’e göre Emirhan’ın bu eseri 1908’de yazılmaya başlanmış, 1909-1910 yıllarında bölümler hâlinde yayımlanmıştır (Nurullin, 1994, s. 83-86).

“Fethulla Hazret”, ilk bakışta dinî çevreleri hicveden bir mizah hikâyesi gibi görünür; ancak eserin derin yapısında, modernleşme sürecinin yarattığı kimlik krizine dair çok katmanlı bir sorgulama vardır. Emirhan, burada klasik anlamda bir realist ya da didaktik anlatı kurmaz; bunun yerine, fantastik unsurları bilinçli bir biçimde kullanarak eski ile yeni arasındaki çatışmayı alegorik düzleme taşır. Eserin merkezinde yer alan Fethulla Hazret karakteri, ölümünden yarım yüzyıl sonra bilimsel bir yöntemle diriltir ve kendini

² Eserin yazılış ve yayımlanış tarihine ilişkin farklı görüşler bulunmaktadır. Çeşitli kaynaklarda 1909 veya 1910 yılları zikredilse de, Nurullin’e göre metin 1908’de kaleme alınmaya başlanmış, 1909-1910 yılları arasında ise kısım kısım yayımlanmıştır.

tamamen değişmiş bir dünyada bulur. Bu kurgu, hem Tatar toplumunun modernleşmeye verdiği tepkileri hem de bilimin kutsallaştırılmasına dair erken bir eleştiriyi içerir. Emirhan, bilimi reddetmez; fakat onu sorgusuz kabul eden zihniyeti, tıpkı kör inanç kadar tehlikeli bir dogma olarak görür.

Bu yönüyle “Fethulla Hazret”, yalnızca Tatar edebiyatının değil, genel olarak İslam dünyası modernleşmesinin erken dönem anlatıları arasında özel bir yere sahiptir. Eserdeki fantastik unsurlar - ölümden dönüş, zamanlar arası geçiş, mekanik uygarlığın betimleri — dönemin Avrupa edebiyatındaki gelişmelerle de temas hâlinindedir. Emirhan’ın Rus edebiyatından aldığı etkiler, özellikle Gogol’ün grotesk mizahında, Saltıkov-Şchedrin’in taşlamalarında ve erken dönem Dostoyevski’nin iç çatışma anlatılarında izlenebilir. Ancak bu etkiler, birebir taklit değil; yerel bir dönüşümün malzemesidir. Emirhan, Rus realizminin ironisini İslami sembolizmle birleştirir ve böylece Tatar kültüründe benzersiz bir “felsefi hiciv” formu kurar.

Bu çalışma, Fatih Emirhan’ın “Fethulla Hazret” adlı eseri üzerinden Tatar edebiyatında fantastik düşüncenin erken izlerini incelemeyi amaçlamaktadır. Emirhan’ın hayal gücü, estetik bir tercih olmanın ötesinde, toplumsal eleştirinin sesi olarak işlev görür. Eser, bilim, inanç ve ahlâk kavramlarının birbirine karıştığı bir dönemde, insanın kendini ve Tanrı’yı anlama çabasını ironik bir aynada yansıtır. Bu incelemede, “Fethulla Hazret” anlatısının tarihsel, düşünsel ve estetik yönleri incelenecek; eserin Tatar modernleşmesi içindeki yeri, Rus edebiyatı ve genel fantastik anlatı geleneğiyle ilişkisi değerlendirilecektir.

2. FATİH EMİRHAN: MODERNLEŞME VE AYDIN SORUMLULUĞU

Fatih Emirhan, yalnızca bir edebiyatçı değil, aynı zamanda yirminci yüzyıl başı Tatar düşünce dünyasının en çetin sorularıyla yüzleşmiş bir entelektüeldir. Onun yaşam öyküsü, bireysel bir trajedinin değil, bütün bir toplumun kültürel arayışının aynasıdır. 1886 yılında Kazan’da, ilim ve dinle yoğrulmuş bir ailede dünyaya gelir. Babası Muhammetzarif Hüseyin oğlu Emirhan, “İske Taş” camisinin imamı ve “Emirhaniye” medresesinin müderrisidir. Böyle bir çevrede yetişen Emirhan, küçük yaşta hem İslamî ilimleri hem de Arapça ve Farsçayı öğrenir. Ancak onu çağdaşlarından ayıran temel özellik, erken yaşta modern bilgiye yönelmesi ve Rusça öğrenerek Batı düşüncesiyle tanışmasıdır.

1895 yılında girdiği Möhemmediye Medresesi, dönemin en reformcu eğitim kurumlarından biridir. Burada aldığı geleneksel eğitim, kısa sürede kendi içinde sorgulamaya dönüşür. Emirhan, derslerin biçimsel kalıplarına razı olmaz; aklını ve sezgisini özgürleştiren bir öğrenme biçimi arar. Onun entelektüel şekillenmesinde en önemli dönüm noktalarından biri, Samara’da tanıştığı sosyal-demokrat öğretmen Sergey Gassar’dır. Gassar ona yalnızca dil öğretmez; toplumsal yapı, iktisat, siyaset ve tarih üzerine modern fikirleri de tanıtır. Bu tanışıklık, Emirhan’ın düşüncesine derin bir seküler bilinç kazandırır. Böylece o, ne bütünüyle medrese geleneğine bağlı kalır, ne de Rus aydınlanmasının kör taklitçisi olur (Dautov ve Rahmani, 2009:90).

1905 Devrimi, Emirhan’ın entelektüel uyanışının politik zemine taşındığı dönemdir. Medresedeki öğrencilerin maruz kaldığı otoriter eğitime karşı “İttihat” adını verdiği gizli bir cemiyet kurar. Bu oluşum, yalnızca bir öğrenci dayanışması değil, aynı zamanda düşünsel bir isyan hareketidir. Emirhan, eğitimde özgürleşme fikrini savunurken dinin özündeki akılcılığı yeniden keşfetmeye çağırır. Bu dönemden itibaren onun metinlerinde belirginleşen tema, inanç ile bilimin çatışması değil, birlikte varoluşunun imkânlarıdır.

1907’de geçirdiği felç, Emirhan’ın yaşamını bedensel olarak sınırlar; fakat zihnini daha da derinleştirir. Artık hareket edemeyen bedeni, düşüncenin özgürlüğüne daha fazla alan açar. Bu süreçte “El-İslah” gazetesini çıkarır, toplumun sosyal ve ahlaki sorunlarını hiciv yoluyla işler (Zahidullina, 2003:251).Yazılarında sadece din adamlarını değil, körü körüne Batıcılığı savunan aydınları da eleştirir. Onun gözünde her iki uç, aynı yanılsamanın iki yüzüdür: Biri geçmişe kör bağıllıkla, diğeri geleceğe kör inançla insanı hakikatten uzaklaştırır.

Emirhan’ın “Fethulla Hazret” adlı eseri, bu düşünsel denge arayışının bir meyvesidir. Eser, hicvin sınırlarını aşarak felsefi bir diyalog biçimine evrilir. “Hazret” tipi, medrese dünyasının donuk kalıplarını temsil ederken; onu yüz yıl sonrasına taşıyan “bilim insanları”, modernliğin putperest yüzünü sembolize eder. Böylece Emirhan, kendi çağının en temel meselesini - yani geleneğin ve modernliğin insan ruhundaki çatışmasını - ironik bir alegoriye dönüştürür.

Yazara göre asıl mesele, geçmişin ya da geleceğin değil, insanın kendini tanıma biçiminin değişmesidir. Emirhan’ın hicvi, bu sebepten yüzeysel bir gülmece değil, trajik bir farkındalık taşır. Onun metinlerinde kahkaha, eleştiriden çok daha fazlasıdır; ruhun direniş biçimidir. Bu yönüyle o,

Gogol'ün grotesk dünyasından, Saltıkov-Şchedrin'in sert taşlamalarından ve Dostoyevski'nin ahlaki paradokslarından izler taşır. Ancak Emirhan'ın mizahı, Rus edebiyatındaki örneklerden farklı olarak İslami bir bilinçle yoğrulmuş bir tefekkür aracıdır.

Bu çerçevede Fatih Emirhan, Tatar modernleşmesinin yalnızca edebî değil, ahlaki vicdanı olarak da okunabilir. Onun “aydın sorumluluğu” anlayışı, halkını küçümsemek yerine onu anlamayı, onu dönüştürmek yerine bilinçlendirmeyi hedefler. “Fethulla Hazret”teki hiciv, bir yıkımın değil, bir yeniden doğuşun imkânını arar. Yazarın ömrü kısa, bedeni zayıf, ama düşüncesi son derece güçlüdür. Emirhan'ın hayatı, kalemin bir toplumun vicdanına dönüşebileceğinin kanıtıdır.

2.1.“Fethulla Hazret” Eserinde Akıl, İnanç ve Bilim Arasında Sıkışan İnsan

Fatih Emirhan'ın “Fethulla Hazret” adlı eseri, yüzeyde bir hiciv, derin yapısında ise insanın inançla bilgi arasındaki gerilimde anlam arayışını konu edinen bir felsefi alegoridir. Eserin merkezinde yer alan Fethulla Hazret, kendi çağında taassubun, geleneksel din yorumunun ve aklın donuklaşmasının sembolüdür. Ancak Emirhan bu karakteri basit bir eleştiri nesnesi hâline getirmez; onu zamanın dışına taşıyarak insan bilincinin evrimini gözler önüne seren bir araç olarak kullanır.

Eserin girişinde Hazret'in ölümünden sonra elli yıl geçer. Bilim insanları onu bir “deney” kapsamında diriltirler. Bu sahne, modern bilimin Tanrısal alanlara müdahalesini ironik biçimde gözler önüne serer. Emirhan'ın bu noktada kullandığı anlatım, XIX. yüzyıl sonu Avrupa edebiyatındaki bilimsel fantastik anlatıların yankısını taşır; fakat Emirhan'ın amacı Batı'nın bilimkurgusal tahayyülünü taklit etmek değil, bilimin insan üzerindeki tahakkümünü ruhsal bir sorgulamaya dönüştürmektir: *Bir saat kadar geçmeden ceset hapşırdı. Az sonra, birkaç kez daha hapşırarak “Allah! Estağfirullah!” diye bağırdı. Bunun üzerine profesör, öğrencilerine dağılmalarını ve yeni dirilen kişiyi rahat bırakmalarını söyledi. Bir saat kadar sonra ise Fethulla Hazret gözlerini açtı ve yavaşça doğrulup oturmaya başladı* (Emirhan, 2002:95).

Bu sahnede, ölümden dirilme hadisesi hem mizah hem metafizik anlam taşır. Hazret'in dirilişi bir mucize değil, “laboratuvar başarısı” olarak sunulur; ancak onun ilk tepkisi yine “Allah!” diyerek inanç diline sığınmak olur.

Böylece Emirhan, bilimin en uç deneyinin bile insanın metafizik refleksini ortadan kaldıramayacağını gösterir. Fethulla Hazret, artık kendi çağının değil, inançla aklın sınırlarının birbirine karıştığı bir dünyanın içindedir.

Yeni dünyada her şey değişmiştir. Camiler yerini camdan yapılmış binalara, müezzin sesleri ise elektrikli melodilere bırakmıştır. Emirhan'ın kullandığı bu betimlemeler, dönemin Tatar okuru için neredeyse hayal edilemezdir; ama bugün bakıldığında şaşırtıcı bir öngörü gücü taşır. Yazar, 1909'da kaleme aldığı satırlarda, yüzyıl sonrasının teknolojik medeniyetini sezmiştir: *Caddedeki büyük konaklar, bütünüyle aynadan yapılmış süslü saraylar ve onların inşa edilmiş biçimleri, Minlesılı'yu tamamen hayrete düşürdü* (Emirhan, 2002:133).

Bu “aynalı şehir” imgesi, Emirhan'ın dünyasında yalnızca bir mimari tasvir değil, modernliğin simgesidir. İnsan artık kendi yansımaya tutsaktır. Ayna, teknolojik medeniyetin öz-ibadeti hâline gelir. Burada “modern şehir” kutsal mekânın yerini alır; bilim, inancın sessizce çekildiği boşluğu doldurur.

Fakat Emirhan'ın ironisi burada bitmez. Bilimsel gelişmelerin zirvesi olarak sunulan bu dünya, aynı zamanda ruhsal bir yoksullaşmanın mekânıdır. Fethulla Hazret, çağının insanına dönüşürken aslında zamanın kurbanı olur. Onun şaşkınlığı, bir toplumun metafizik bağını kaybettiğinde geriye yalnızca “görsel bir uygarlığın” kalacağını anlatır. Bu sahneler, 20. yüzyılın ilerleyen dönemlerinde fütürist edebiyatın ya da distopik kurguların sıklıkla işleyeceği temaların öncülüdür.

Emirhan, Fethulla Hazret'in gözünden bakarak modern insanın anlam kaybını ironik bir ayna içinde gösterir. Eserde geçen “ayna-telefon” sahnesi, yalnızca bir teknolojik hayal değil, iletişimin kutsallığını yitirmesinin de sembolüdür: *Bu ses, Ahmet'in iç cebinden geliyordu. Ahmet cebinden ayna gibi bir şey çıkardı ve bakmaya başladı... Hoca, korkuyla titreyerek aynaya göz attı. Aynada Leyla'nın sureti görünüyordu... Ahmet ona bunun bir ayna değil, aynalı kablosuz bir telefon olduğunu anlattı* (Emirhan, 2002:131).

Burada Emirhan, “ayna-telefon” aracılığıyla gelecekteki akıllı cihazların temel mantığını sezmiştir. Ancak bu buluşun ardındaki esas düşünce, iletişimin doğasının değiştiği yönündedir. Görme, duyma ve temasın yerini “görünürlük” alır. İnsan artık yalnızca konuşmaz, kendini gösterir. Bu, Emirhan'ın öngörüsünde modern dünyanın en derin krizidir: Görünürlüğün kutsallaşması.

Fethulla Hazret'in dirilişinden sonraki dünyaya tepkisi, Emirhan'ın tüm düşünsel mirasının özünü taşır: Ne bilimden tamamen kopar, ne de bilimi mutlak doğru olarak görür. Onun asıl meselesi, insanın maneviyat ile akıl arasındaki dengeyi kaybetmesidir. Bu nedenle Emirhan'ın fantastik anlatımı, bir eğlencelik hayal değil; toplumun ruhsal anatomisini açan bir eleştiri aracıdır.

2.2. Teknolojik Kehanet: Bilimsel Mucize ile Dini Mucize Arasında

Fatih Emirhan'ın tahayyül gücü, yalnızca bir yazın ustalığı değil, düşünsel bir sezgi yetisidir. “Fethulla Hazret”te karşılaştığımız gelecek tasavvuru, XX. yüzyılın ikinci yarısında bile henüz şekillenmemiş teknolojik fikirlerin erken bir izdüşümüdür. Eser, bilimsel mucizelerin insani mucizeleri gölgede bıraktığı bir çağın doğuşunu önceden sezer. Emirhan için asıl tehlike, bilimin ilerlemesi değil; insanın Tanrı'ya özgü yaratma kudretini, artık bir laboratuvar soğukluğuyla üstlenmesidir.

Bu sırada hocanın kulağına müzik sesi gelmeye başladı. Hoca o yöne bakınca uzaktan, altı yüz-yedi yüz kişi taşıyan büyük bir hava gemisinin yaklaştığını gördü. Gemi çok geçmeden onlara iyice yaklaştı. İçinde yüz kadar insan, borazanlarla “Hava Marşı”nı çalıyorlardı (Emirhan, 2002:111-112) Hocaların hava gemisi evlerinin önüne kadar geldi. Misafirlerimiz de evin üzerindeki balkona konarak indiler (Emirhan, 2002:112).

Hazret göğe bakar; havada, yüzlerce insan taşıyan bir araç görür. Oysa bu satırlar yazıldığında (1908-1910), helikopter henüz icat edilmemiş, uçak bile insan taşımaya başlamamıştır. Emirhan'ın tahayyülündeki “hava gemisi” yalnızca teknik bir kehanet değildir; bu, Tanrı'nın alanına yönelmiş insan merakının alegorisidir. Göğe yükselmek, İslami bilinçte her zaman semavî bir anlam taşır. Fakat burada yükseliş, bir ibadet değil, bir mühendislik başarısıdır. Böylece yazar, insanın fiziksel olarak yükselirken ruhen alçalabileceğini sezdirir.

Bu dünyada artık “mucize” bilimin sahasına taşınmıştır. Ölüyü diriltmek, havada süzülme, aynalar aracılığıyla konuşmak - bütün bunlar eskiden peygamberlerin mucizesi iken şimdi insanın elinde sıradan birer teknik başarıdır. Emirhan'ın ironisi tam da bu noktada derinleşir: Modern insan, Tanrı'nın mucizesini kopyalayarak yeni bir kutsallık biçimi icat eder. Fethulla Hazret'in şaşkınlığı, bu yeni dinin, bilimin dini, karşısında inancını

yitiren bir toplumun şaşkınlığıdır: *Odada yüksek bir zil sesi yankılandı. Bu sesin nereden geldiğini düşünmeye bile fırsat bulamadan, gözlerinin önünde, duvara yerleştirilmiş camın arkasında ilgisizce duran genç bir adam gördü* (Emirhan, 2002:113).

Duvara gömülü bir camda, uzaktaki bir gencin silueti belirir. O kişi konuşur, gülümser, sonra görüntü kaybolur. Emirhan'ın bu sahnesi, yalnızca bir “video görüşmesi”ni değil, insanın görünürlikle yetinmeye mahkûm edilmesini anlatır. Çünkü bu dünyada artık temas yoktur; yalnızca temsiller, yansımalar vardır. İnsan, kendi imgesinin içinde yaşamaya başlamıştır.

Bu noktada Emirhan, teknolojiye düşman bir tutum almaz; bilimi, insanın yaratıcı yönünün bir devamı olarak görür. Ancak onun eleştirisi, bu yaratıcılığın etik sınırlarını yitirmesine yöneliktir. Hazret'in gözleriyle gördüğümüz “camdan şehirler”, “aynadan saraylar”, “elektrikli kuşlar” yalnızca ilerlemenin değil, ruhî bir yalnızlaşmanın sembolleridir: *Bahçe tam anlamıyla bir bahçeydi: Ağaçlar büyüüp yükselmiş, kokularıyla her yanı sarmıştı; dallarında ise harikulade sesli, harikulade renkli elektrik kuşları harika ezgiler söylüyorlardı* (Emirhan, 2002:121).

Gerçek bahçelerin yerini, “elektrikli kuşların” öttüğü yapay bir doğa almıştır. Emirhan'ın öngörüsü, yalnızca teknolojik değil, ekolojik bir bilinç de taşır. Doğa artık taklit edilmiştir; güzellik, üretimin nesnesine dönüşmüştür. Böylece bilim, insanın dışındaki her şeyi dönüştürürken insanın içindeki “yaratılış” duygusunu da aşındırır.

Emirhan'ın fantastiği, Jules Verne'in meraklı geleceğinden çok, Dostoyevski'nin vicdan metafiziğine yakındır. Çünkü onun geleceği, umutla değil, tereddütle kuruludur. “Fethulla Hazret”, modernleşmenin büyüüne kapılan bir toplumun vicdanıdır; insanın Tanrı'yı taklit ederek kendini kaybetmesinin hikâyesidir.

2.3. Zaman Yolculuğu ve Kimlik Krizi

Fethulla Hazret'in elli yıl sonra yeniden dünyaya gelişi, yalnızca bir fantastik olay değil, Tatar toplumunun modernleşme sürecinde yaşadığı kimlik sarsıntısının alegorisidir. Emirhan, ölümü ve dirilişi zamansal bir geçiş değil, bilinç düzeyinde bir kırılma olarak kurgular. Hazret, uyandığında artık kendi çağında değildir; fakat asıl yabancılaşma çevresindekilerden değil, kendindendir: *Bir saat geçmeden ceset hapsirdi... Bir süre sonra Fethulla Hazret gözlerini açtı, yavaşça doğrulup oturdu* (Emirhan, 1980:95).

Hazret'in gözlerini açtığı bu sahne, yalnızca fiziksel bir diriliş değil, aynı zamanda bilincin yeniden uyanışıdır. Fakat gözlerini açtığı dünya artık tanıdığı dünya değildir. Ne gördüğü yüzler, ne duyduğu sesler, ne de inandığı anlamlar eskisi gibidir. Emirhan, bu şaşkınlığı bir insanın kendi çağının dışına düşmesiyle yaşadığı iç sarsıntı olarak işler.

Fethulla Hazret, bedenen dirilmiştir ama ruhen artık ait olduğu zamanı kaybetmiştir. Bu sebepten onun hikâyesi bir “gelecek yolculuğu” değil, “zamanın dışına düşme” hikâyesidir. Ne geçmişe, ne bugüne, ne de geleceğe aittir; o, çağların arasında kalmış bir bilinçtir. Emirhan bu figür aracılığıyla yalnızca teknolojik bir geleceği değil, insanın anlam arayışının sınırlarını da sorgular.

Bu yönüyle Emirhan'ın anlatısı, erken dönem Rus fantastik realizminin izlerini taşır. Gogol'un “Ölü Canlar”ındaki Çiçikov nasıl ki toplumsal çürümenin grotesk aynasıysa Fethulla Hazret de inançsız bir ilerlemenin trajikomik yansımasıdır. Ancak Emirhan, Gogol'ün hicvini bir ahlâk parodisine değil, bir metafizik sorgulamaya dönüştürür: İnsanın zamanı aşarken kaybettiği anlamı arar.

Yeni dünyada Hazret'in inancı, tıpkı dili gibi anlaşılmaz hâle gelir. Onun kelimeleri, artık anlamını yitirmiş bir geçmişin yankılarıdır. Emirhan, bu sessiz çözülüşü ironik bir biçimde sunar: Dinin dili konuşulmaktadır ama ruhu çoktan kaybolmuştur. Hazret'in her tekrarı, hem bir direniş hem bir çaresizlik ifadesidir; çünkü inandığı şeyin artık hiçbir karşılığı kalmamıştır.

Emirhan bu dönüşümü acı bir mizahla verir. Hazret modern giysiler giyer, aynalarla dolu evlerde dolaşır, ama ruhu hâlâ geçmiştir. Onun çağdaş görünümlü bedeninde, “ölü” bir bilinç yaşamaktadır. Emirhan burada yalnızca bir karakteri değil, tüm bir geleneği diriltip yeniden ölüme gönderir: Şu vaftiz olmuş Ruslara bak, *Müslüman gibi konuşuyorlar!* (Emirhan, 2002:128) der Hazret. Bu cümle, Emirhan'ın çağının travmasını tek bir ironiye sığdırır: Kimlikler artık karışmıştır. Müslüman, Rus gibi konuşur; Rus, Müslüman gibi görünür. Diller, inançlar, kültürler iç içe geçmiştir ama öz kaybolmuştur. Bu sahne, modernleşmenin yarattığı kimlik krizinin erken bir manzarasıdır.

Hazret'in dirilişten sonraki dünyada duyduğu rahatsızlık, aslında kendi içindeki ölü düşünceye dairdir. O, ölmüştür ama farkında değildir. Yaşadığı her şey, kendi zihninin kalıplarına çarparak yankılanır. Emirhan'ın başarısı, bu zihinsel yankıyı hem trajik hem komik kılabilmesindedir.

Eserin sonunda Hazret, yaşadığı dünyayı hâlâ “sihirli bir rüya” sanır. Çünkü onun kavrayışı, bilimin, modern yaşamın, hatta aklın yeni biçimlerini algılayamaz. O hâlde Emirhan’ın sorusu, bir ahlâk veya iman meselesi değil, bir bilinç evrimi meselesidir: İnsan düşüncesi kendi sınırlarını aştığında, hâlâ insan kalabilir mi?

Bu soru, Fethulla Hazret’i sadece Tatar edebiyatının değil, bütün erken dönem fantastik düşüncenin merkezine yerleştirir. Emirhan, zamanı kırar; zamanı kırarak da insanın içindeki sonsuzluğu, ama aynı zamanda çaresizliğini gösterir.

2.4. Fantastiğin Felsefi İşlevi: Gerçekliğin Yeniden İnşası

Fatih Emirhan’ın “Fethulla Hazret”i, yalnızca bir hiciv değildir; aynı zamanda bir düşünme deneyidir. Emirhan, yaşadığı çağın siyasi ve dini çelişkilerini, doğrudan polemikle değil, fantastik bir laboratuvar aracılığıyla sınar. Bu yönüyle eser, Tatar edebiyatında türsel bir yenilik kadar, düşünsel bir kırılmayı da temsil eder.

Fantastik, burada bir kaçış biçimi değil, gerçekliği yeniden kurmanın aracıdır. Emirhan’ın fantastiği, Avrupa’daki romantik hayal gücünden farklıdır: Onun dünyasında hayal, hakikatin alternatifi değil, eleştirisidir. Çünkü Tatar aydını, kendi toplumunda aklın ilerlemesiyle imanın çözülmesi arasına sıkışmıştır. Bu sıkışmayı yalnızca gerçekçi anlatım açıklayamaz; ancak rüya, yanılsama, diriliş gibi olağanüstü formlar bu çatlağın derinliğini gösterebilir: *Bu melunlar (lanetliler), din savunucusu olan bütün hocaların akıllarını başlarından almışlar; onları dünyanın bir ucuna götürüp birbirleriyle görüştürmeden tutmuşlar; hepsine büyük günahlar işlettirip sonra da onları birbirine göstererek bütün dünya önünde rezil etmeyi planlıyorlarmış* (Emirhan, 2002:125).

Hazret’in sözleri bir paranoya değildir; bu, bir çağın bilinç kırılmasıdır. Emirhan, “mel’un” dediği yeni dünyanın aslında aklın kendi tuzağına düşüşünü işaret eder. Bu dünyada günah artık bireysel bir fiil değil, sistematik bir ilerleme biçimidir. Dolayısıyla fantastik olay örgüsü - ölülerin dirilmesi, aynalardan konuşmalar, uçan şehirler - modern dünyanın gerçekliğini sorgulamanın tek yolu hâline gelir.

Emirhan’ın dili burada bir sınır dili hâline gelir. Gerçekle hayal, imanla şüphe, geçmişle gelecek iç içe geçer. Bu yapısal belirsizlik, metnin şiirsel

gücüdür. Tatar edebiyatı açısından bakıldığında, Fethulla Hazret bir tür “modern bilinç alegorisi”dir: Gerçeği anlamanın tek yolu, artık onu bozmak, dağıtmak, tersine çevirmektir.

Bu anlamda Emirhan’ın eseri, hem Gogol’un “Burun”undaki grotesk gerçeklik anlayışına, hem de Saltıkov-Şchedrin’in “Bir Şehrin Tarihi”ndeki bürokratik absürtlüğe yakındır. Fakat Emirhan’da bu grotesk, dini bir derinlikle birleşir. Onun fantastik ironisi, Allah’ı taklit eden insanı hedef alır: *Ah, şu imansızlar, şu dinsizler! Atalarını, mesela, engellemeye kalkıyorlar!* (Emirhan, 2002:125).

Hazret’in öfkesi, gülünçtür ama masum değildir. Bu sahnede Emirhan yalnızca bir karakteri değil, kendi toplumunun direniş refleksini de eleştirir. Eski düzenin mensubu olan Hazret, yeni dünyanın dilini anlamaz, ama onun içindeki boşluğu sezgisel olarak hisseder. Böylece yazar, fantastiği bir epistemolojik araca dönüştürür: Bilmenin sınırını göstermek için bilinemeyeni anlatır.

Eserdeki her “gariplik”, bir ahlâk dersi değil, bir düşünce provokasyonudur. Ölünün dirilişi, yalnızca bir mucize değil, bilimin Tanrı rolünü oynamasıdır; havadasüzülengemiler, insanın kendini semavi bir kudretle özdeşleştirmesidir; aynalardan konuşan görüntüler, iletişimin ilerlemesine rağmen anlamın kayboluşudur. Emirhan’ın dünyasında teknoloji, modernliğin değil, yeni bir metafiziğin aracıdır.

Bu noktada “Fethulla Hazret” yalnızca bir hikâye olmaktan çıkar; bir düşünsel uyarı metnine dönüşür. Yazarın amacı, “dini” savunmak değil, düşünmeyi diriltmektir. Çünkü düşünce, inanç kaybolan bir çağda, ancak fantastiğin içinden yeniden nefes alabilir.

Sonunda Emirhan’ın ironisi trajik bir fısıltıya dönüşür: İnsan, Tanrı’yı taklit ederken kendine benzemez hâle gelir. Belki de en korkutucu şey budur çünkü artık hiçbir mucizeye ihtiyaç kalmamıştır.

2.5. Eserin Yapısı: Gerçek ile Hayalin Kesiştiği Yer

Fethulla Hazret, yüzeyde sade görünen ama derinlerde karmaşık bir yapı taşır. Emirhan, hikâyesini düz bir çizgide anlatmaz; onu zamanın içinden çekip çıkarır, parçalar, sonra yeniden kurar. Eserin kapısı bir ölümle açılır - bu, sadece bir insanın ölümü değil, bir dünyanın kapanışıdır. Cenaze sahnesiyle başlayan bu yolculuk, yavaş yavaş fantastik bir dirilişe dönüşür:

Hazret mezarından kalktığına artık kendi çağında değildir, hatta kendi inancının bile yabancı olmuştur. Emirhan, tam burada, gerçek ile hayalin birbirine değdiği o ince çizgiyi bulur.

Olay örgüsü bu düşünsel çizgi üzerinde ilerler. Hazret'in karşılaştığı her olgu, aklın sınırlarını zorladığı kadar inancın sınırlarını da tartışmaya açar. Elektrikli kuşlar, gökyüzünde süzülen gemiler, aynalardan konuşan insanlar gibi unsurlar, yalnızca düşsel birer ayrıntı değil; dönemin düşünsel gerilimlerini yansıtan simgelerdir. Emirhan, fantastik unsurları estetik bir süsleme olarak değil, düşünsel bir sorgulama zemini olarak kurgular. Metindeki her “gariplik”, insanın modernleşme süreciyle birlikte yaşadığı ruhsal ve ahlâkî yabancılaşmayı açığa çıkarır. Bu bağlamda anlatı, teknolojik ilerleme ile manevî değerler arasındaki çatışmayı görünür kılar: İnsanın kalbi, makinenin hızına yetişebilir mi? İnanç, aklın ve bilimin egemenliğinde nasıl bir konum alır? Emirhan'ın “olağanüstü” sahneleri, yüzeysel bir şaşırtma işlevi taşımaktan ziyade inanç ile akıl arasındaki ontolojik gerilimi temsil eder.

Zaman, bu hikâyede düz ilerlemez. Hazret'in dirilişinden itibaren her şey bir “daha sonra” duygusuyla yaşanır. Okur, neyin geçmiş, neyin gelecek olduğunu tam ayırt edemez. Bu belirsizlik, Emirhan'ın bilinçli tercihi gibidir: Çünkü onun kahramanı artık zamandan çıkmıştır. O, hem eski dünyanın ölü bilincidir hem de yeni dünyanın şaşkın tanığıdır. Eserde zaman, bir ölçü değil, bir sarsıntıdır. Anlatı, rüyaya benzeyen bir kesintisizlik içinde akar. Hazret'in mezardan kalkışı, Petersburg'daki tiyatroya, oradan modern şehre, oradan laboratuvara geçişi; hepsi bir rüya içinde bir rüya gibidir. Bu geçişlerdeki zamansızlık, Tatar modernizminin erken dönemine özgü bir ruh halini, “dönem dışılık” duygusunu yansıtır.

Mekân da benzer bir dönüşüm geçirir. Eski medreseler, bahçeler, minareler yerini camdan, ışıktan yapılmış saraylara bırakır. Her yer parıltı ama hiçbir yer sıcak değildir. Emirhan'ın çizdiği bu yeni şehir, inancın içinden soyulmuş bir cenneti andırır: Düzenli, tertemiz, ama ruhtan yoksun. Oysa başlangıçta Hazret'in dünyası; toprakla, dua ile, ahşap kokulu medreselerle doludur. Bu karşıtlık, yalnızca mekânsal değil, metafizikseldir: Ruhun yeri değişmiştir. Emirhan'ın şehri, modern dünyanın parıltılı yalnızlığıdır. Bu nedenle mekân, yalnızca bir yer değil, bir haldir - insanın iç dünyasındaki boşluğu dışarıya yansıtan bir yüzeydir. Emirhan'ın tasvirleri, dış mekânı içsel bir kırılmanın aynası hâline getirir. Modern binalar parladıkça Hazret'in içi kararır. Cam duvarlar çoğaldıkça onun dünyası saydamlaşır; her şey görünür ama hiçbir şey kavranabilir değildir.

Karakterler de bu yüzeyin içinde yansır. Fethulla Hazret, geleneksel bilincin son temsilcisidir: Dürüst ama donuk, dindar ama kör. O, bir zamanlar kendi cemaatinin rehberi iken şimdi kendi çağının yabancısıdır. Onun dirilişi, yalnızca bir mucize değil, bilincin yeniden uyanışıyla gelen bir dehşettir. Ölümünden sonra dünyaya dönen bu imam, artık bir inanç simgesi değil, kendi inancının gölgesidir. Emirhan, bu karakteri bir eleştiri aracı olarak değil, bir vicdan aynası olarak kullanır.

Karşısında yer alan Ahmet Bey, modern aklın ve ilerlemenin sembolüdür. Elindeki “ayna gibi” bir cihaz - bugün bizim akıllı telefon dediğimiz o aynalı mucize - iki dünya arasındaki köprüdür. Bu cihaz aracılığıyla hem bilgiye hükmeder hem de Tanrı’ya yaklaşır. Emirhan, bu sahnede 20. yüzyılın henüz başında, bilginin kutsallaşması tehlikesini sezmiştir. Ahmet Bey’in merakı Tanrı’ya değil, kendine yönelmiştir; o artık bir mümin değil, bir yaratıcı rolüne bürünmüş insandır.

Zıya, eserde yeni kuşağın, tereddüt eden bilincin sesidir. O, babasıyla modernlik arasında sıkışmıştır; hem dua eden ellerin saygısını taşır hem laboratuvarın ışığına özenir. Bu haliyle, bir geçiş kuşağının iç çatışmasını temsil eder. Leyla ise görünüşte pasif bir karakter olsa da aslında bu iki dünyanın birleşim noktasını temsil eder. O, hem geçmişin ruhunu hem geleceğin hayalini taşır. Emirhan’ın kadın figürüne yüklediği anlam, dönemin Tatar edebiyatı için son derece özgündür: Leyla konuşmaz, ama varlığıyla zamanı yumuşatır, Hazret’in dünyasına biraz ışık sızdırır. Kadın burada, akıl ile kalp arasındaki dengeyi kuran tek varlıktır.

Eserin anlatıcısı da bu dengeyi korur. Okura ne bütünüyle inanır, ne de onu kandırır. Sesi bazen ironiktir, bazen şefkatli; tıpkı insanın kendi iç sesi gibi. Bu anlatım biçimi sayesinde fantastik unsurlar, masal olmaktan çıkar, bir düşünce deneyi hâline gelir. Emirhan’ın ironisi, yalnızca gülünç olanı göstermek için değil; trajediyi hafifletmek içindir. Çünkü “Fethulla Hazret”te her gülme, biraz da ağlama ihtimalini taşır.

Sonunda bütün buyayı-ölüm, diriliş, şaşkınlık, dönüş-insanın kendi bilinciyle imtihanına dönüşür. Emirhan, okuyucusuna şunu hissettirir: Eğer kendi çağını anlamıyorsan onun karşısında daima bir yabancı, bir dirilmiş ölüm gibiyi kalacaksın. Hazret’in dirilişi, modern dünyanın içindeki bütün diriliş metaforlarının öncüsüdür. Ruhsuz bilgiye karşı ruhun son çığılığı.

İşte bu sebepten “Fethulla Hazret”, yalnızca bir hikâye değildir; bir iç hesaplaşmadır. Gerçek ile hayalin, iman ile aklın, geçmiş ile geleceğin

birbirine dokunduğu o kısa anda, Fatih Emirhan, fantastik olanın kalbinde en insani soruyu sezdirir: “Dünya değişti, ama insan bu değişimin içinde hâlâ kendi kalabildi mi?”

Ahmet’in cebinden çıkan “aynaya benzeyen cihaz” sahnesi, “Fethulla Hazret”in en çarpıcı anlarından biridir. 1908-1910 yıllarında kaleme alınmış bir metinde, bugünün “görüntülü telefon”unu neredeyse birebir andıran bir nesnenin yer alması, Emirhan’ın hayal gücünün ötesinde bir sezgiye sahip olduğunu gösterir: Bu ses Ahmet’in ceketinin iç cebinden geliyordu... Ahmet cebinden ayna gibi bir şey çıkardı ve ona bakmaya başladı... Aynada Leyla’nın sureti görünüyordu... Ahmet, bunun bir ayna değil, aynalı bir telsiz telefon olduğunu söyledi. (Emirhan, 2002:131)

Bu sahne yalnızca teknolojik bir öngörü değildir; aynı zamanda insanın gözle görülen suretler üzerinden anlam kurma tutkusunun erken bir eleştirisidir. Emirhan burada bilimin bir mucize yaratma potansiyelini değil, insanın surete tapma eğilimini anlatır. Fethulla Hazret’in aynaya bakarken duyduğu korku, aslında Allah’ın yerini görüntünün aldığı bir çağın dehşetidir. Ayna, artık hakikati değil, onun taklidini göstermektedir. Emirhan’ın ironisi tam da buradadır: Teknoloji, insanın gözüne cenneti sunarken kalbini karartır.

Ahmet’in “bunun bir ayna değil, aynalı bir telsiz telefon olduğunu söyledi” açıklaması artık mucizenin doğadan değil, laboratuvarından geldiğini ilan eder. Emirhan bu durumu ne yüceltir ne reddeder; insanın kendi yaratısına duyduğu büyülenmeyi soğukkanlı bir şaşkınlıkla izler. Çünkü onun asıl meselesi, teknolojinin varlığı değil, insanın kendi varoluşunu ona teslim etmesidir. “Ayna gibi cihaz” yalnızca bir teknik hayal değil, bir kültürel uyarıdır: İnsan neye bakarsa yavaş yavaş ona dönüşür.

Fethulla Hazret’in ölümden sonra yeniden dirilmesi ise Emirhan’ın eserinde yalnızca fantastik bir olay değil, inanç ile bilimin sınırında duran bir felsefî deney gibidir. Metinde: Bir saat bile geçmeden ceset hapsirdi... Birkaç dakika sonra yeniden birkaç kez hapsirarak “Allah! Estağfurullah!” diye bağırdı. Bundan sonra profesör, öğrencilerine dağılmalarını ve yeni dirilmiş kişiyi rahat bırakmalarını söyledi (Emirhan, 2002:95) cümleleriyle anlatılan bu sahne, ölümün nihai bir son olmadığını, modern insanın bile Tanrı’nın yerine geçme arzusuyla ‘yeniden hayat verme’ gücünü denediğini gösterir.

Burada dikkat çekici olan, dirilişin bir mucizeyle değil, bilimsel bir müdahale sonucu gerçekleşmesidir. Bir profesör ve öğrencilerinin

laboratuvar ortamında gerçekleştirdiği bu “diriltme eylemi”, dönemin yükselen pozitivist düşüncesinin ironik bir yansımasıdır. Emirhan, bilimi bir kurtarıcı olarak değil, yeni bir “tanrısal güç” olarak gösterir; ancak bu güç, ruhu değil, yalnızca bedeni uyandırabilir. Fethulla Hazret’in yeniden hayata dönmesi, aslında ruhun değil, bedenin dirilişidir - ve bu, modernliğin eksik mucizesidir.

Hazret’in dirilişten sonraki hâli, insanın kendi çağının yabancısına dönüşmesinin sembolüdür. Artık ne gördüğü dünyayı tanır ne de o dünyanın diliyle konuşabilir. Emirhan, bu sahnede ölümden sonraki hayatı değil, hayattan sonraki ölümü anlatır: Yaşadığı hâlde ölmüş, gördüğü hâlde inancını yitirmiş bir bilincin dirilişini.

Bu yönüyle “Fethulla Hazret”in diriliş sahnesi, klasik anlamda “fantastik” değil, metafizik bir alegoridir. Emirhan, okuyucuya ölümün ardındaki hakikati değil, hayatın içindeki “ölüleşmeyi” düşündürür. Modern insanın bilgisi arttıkça hayretinin ve teslimiyetinin nasıl azaldığını gösterir. Bu yüzden bu sahne, bir mucize anlatısından çok, modern bilincin kendi yarattığı mucizeye duyduğu inançsızlığı temsil eder.

2.6. Anlam Katmanları ve Fantastik Düşüncenin Erken İzleri

Fatih Emirhan’ın “Fethulla Hazret”i, yalnızca bir hikâye değildir; düşüncenin biçim değiştirdiği, inancın modernlikle sınındığı bir metindir. Bu yönüyle eser, Tatar edebiyatında erken bir “fantastik bilinç” örneği oluşturur. Emirhan’ın kaleminde fantastik olan, masalsı değil; felsefidir. Okur, olağanüstü olaylara değil, olağanüstü düşüncelere tanık olur.

Emirhan’ın metni, yüzeydedinî bir hiciv gibi görünür: İnançlabilimin, dua ile makinenin çatışması. Ancak derine inildiğinde bu çatışmanın bir uygarlık krizi olduğu görülür. Fethulla Hazret’in “öldükten sonra yeniden dirilmesi”, aslında bir çağın kendini sorgulamasıdır. Eski dünyanın bilgeleri, modern dünyanın içine uyandıklarında artık neyin kutsal, neyin gerçek olduğunu ayırt edemezler. Bu durum Emirhan’ın ironik bakışıyla birleşir: Yazar, ne bilimi yüceltir ne de dini küçümser. İkisini aynı aynada yansıtarak insana şu soruyu yöneltir: “Bir mucizeyi anlamak için mi yaşarsın, yoksa onu icat etmek için mi?”

Bu sorunun yankısı, Rus edebiyatının 19. yüzyıl ortalarındaki manevi yabancılaşma geleneğiyle örtüşür. Emirhan’ın metninde, Gogol’un “Nos” (Burun) adlı hikâyesindeki absürtlükle, insanın gündelik hayatın içinde

birdenbire kendine yabancılaşması sezilir. Nasıl ki Gogol’un kahramanı sabah burnunu kaybedip kendi benliğini bulamaz hâle gelirse Fethulla Hazret de ölümden dönüp kendi çağında yerini bulamaz. Her iki karakter de “bedenin” ya da “zamanın” içinde kaybolmuş bilinci temsil eder.

Aynı şekilde, Saltıkov-Şchedrin’in “İstoriya Odnogo Goroda” (Bir Şehrin Hikâyesi) adlı hiciv türündeki eserinde görülen grotesk bürokrasi, Emirhan’ın gelecekteki Tatar toplumuna bakışında yankılanır. Şchedrin’in hayalî şehrinde her yönetici bir öncekinden daha akılsız, daha mekanikleşmiştir; Emirhan’ın dünyasında da makineler, bilimi Tanrı’nın yerine koyan yeni bir otoriteye dönüşür. Emirhan’ın “hava gemileriyle, aynalı telefonlarla” dolu modern şehri, Şchedrin’in grotesk kasabasının soğuk bir ikizidir.

Dostoyevski’nin erken dönem romanlarında, özellikle “Dvoynik” (Öteki) ve “Bedniyi Lyudi” (Zavallı İnsanlar)’da görülen ikili bilinç hâli, “Fethulla Hazret”in ruhsal yapısında da hissedilir. Hazret, hem kendi inancına bağlı bir “eski zaman insanı” hem de karşısındaki modernliğe hayran bir “yeni zaman mahkûmu”dur. Bu iç bölünme, Emirhan’ın kahramanına Dostoyevski’nin eserlerine özgü olan bir derinlik kazandırır.

Fakat Emirhan bu etkileri taklit etmez; onları yerleştirir, Tatar toplumunun kendi iç dinamikleriyle birleştirir. Rus yazınındaki grotesk kahkahalar, Emirhan’da yerini mahzun bir şaşkınlığa bırakır. O, Tanrı’yı kaybetmiş insanın değil, Tanrı’yı bulup da ne yapacağını bilemeyen insanın hikâyesini yazar.

Aynaya benzer bir nesne ifadesiyle başlayan sahne, yalnızca teknik bir öngörü değil, metafizik bir dönüm noktasıdır. Emirhan burada insanın kendine bakma biçimini değiştirir. Artık aynada Tanrı’nın izini değil, kendi suretini görür. Bu nedenle Emirhan’ın öngörüsü, bir icadın değil, bir idrak biçiminin haberidir. O, akıllı telefonu değil, “akıl kendini aynaya hapsedmesini” sezer.

Elektrikli kuşlar, gökyüzünde süzülen gemiler, insan biçimindeki evler - bütün bu unsurlar Emirhan’ın çağını aşan sezgisel bir vizyonun parçalarıdır. Ancak asıl dikkate değer olan, bu teknolojik tasvirlerin hiçbirinin “ilerleme” anlamına gelmemesidir. Her biri, içi boş bir parıltı taşır. Yazarın hayal ettiği 1950’ler, ruhsuz bir cennet gibidir: Caddedeki büyük büyük konaklar, bütünüyle aynadan yapılmış süslü saraylar... (Emirhan, 2002:95) Bu parıltılı dünya, insanın içsel karanlığını gizleyemez.

Bu anlamda Emirhan'ın fantastiği, Batı'daki Jules Verne'in iyimser geleceğinden çok, H.G. Wells'in karanlık ütopyalarına yakındır. Fakat Emirhan'ın farkı, bu kurguyu inanç merkezli düşünceyle yoğurmasıdır. Onun fantastiği, bir makinenin değil, bir ruhun hikâyesidir.

“Fethulla Hazret”in bütün yapısında “tanıklık” duygusu vardır. Hazret, olup bitenleri ne anlamlandırabilir ne de reddedebilir; yalnızca seyrederek. Bu “seyir bilinci”, hem ironik hem trajiktir. Okur da onunla birlikte şaşkınlaşır. Emirhan burada klasik anlatıcı rolünü kırar: Anlatıcı, bilge bir göz değil, çaresiz bir tanıktır. Bu yapı, modern anlatının temel unsurlarından biridir ve Emirhan bunu 20. Yüzyıl başında hissetmiştir.

Metnin sonunda Hazret'in diriliş mucizesi, bir anlam çöküşüne dönüşür. Ölümünden dönen kahraman, yeniden ölüme, yani bilginin soğukluğuna, teslim olur. Bu kapanış, Emirhan'ın zamanın ötesini gördüğünü gösterir. Çünkü o, modern insanın artık ölmeye değil, “duygusuz yaşamaya” mahkûm olduğunu fark etmiştir.

Bu yüzden “Fethulla Hazret”, yalnızca bir erken dönem bilimkurgu veya “fantastik hikâye” değildir; o, düşüncenin kendi sınırlarını keşfettiği bir metindir. Tatar edebiyatında modern bilinçle dini sezginin ilk kez bu kadar çarpıştığı, hem kültürel hem felsefi bir dönüm noktasıdır. Emirhan'ın vizyonu, yalnızca teknolojiyi değil, onun yarattığı ahlaki boşluğu da görmüştür.

2.7. Türk Edebiyatında Paralel Düşünceler

“Fethulla Hazret”, Tatar edebiyatında öncü bir konuma sahip olup Türk edebiyatındaki modernleşme tartışmalarıyla da dikkat çekici tematik benzerlikler gösterir. Bununla birlikte bu özgünlük bütünüyle izole değildir; Osmanlı son döneminden Cumhuriyet'e uzanan süreçte bazı Türk yazarlarının eserlerinde benzer arayışlara rastlanır.

19. yüzyılın sonlarında Ahmet Mithat Efendi, “Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş (1873) gibi metinlerinde bilimi bir mucizeye dönüştürerek ele almış; insanın doğa karşısındaki kudretini hayal gücüyle sınamıştır. Emirhan'ın “Fethulla Hazret”inde olduğu gibi, burada da “ölüm ve diriliş” teması insanın Tanrısal bilgiye yaklaşma arzusuyla ilişkilidir. Ancak Emirhan'ın yaklaşımı daha ironiktir; o, mucizeye değil, mucizenin doğurduğu bilinç sarsıntısına odaklanır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın “Gulyabani” adlı romanında ise akıl ile inanç arasındaki çatışma grotesk bir biçimde ele alınır. Gürpınar hurafeyi, Emirhan ise aşırı akli eleştirir; ikisinin ortak noktası, “yanlış inanmanın” insanı körleştirmesidir. Bu açıdan iki yazarın yönleri farklı, ama endişeleri ortaktır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in “Bir Ölünün Defteri” ve “Mai ve Siyah” gibi romanlarında gerçek ile hayal arasındaki sınırın silikleşmesi, Emirhan'ın “ölümden sonraki bilinç” temasını anımsatır. Her iki yazar da bireyin ruhsal dağılmasını anlatır; ancak Emirhan bunu bireysel bir buhran değil, çağın ruhunun krizi olarak işler.

Cumhuriyet döneminde Peyami Safa'nın “Matmazel Noraliya'nın Koltuğu” romanı, pozitivizmle mistisizmi çarpıştırarak “akıl sınırları” üzerine düşünür. Bu eserdeki ruhsal uyanış, “Fethulla Hazret”in toplumsal uyanışına benzeyen bir metafizik dönüşüm taşır. Emirhan ile Safa arasında doğrudan bir etkileşim yoktur, ancak her iki yazar da insanın kendi çağında maneviyatla modernlik arasında sıkışmış hâlini sorgular.

Bu paralellikler göz önüne alındığında, “Fethulla Hazret”, Türk edebiyatındaki benzer temaları önceden hissetmiş, kendi bağlamında farklı bir yönden dile getirmiş bir metin olarak değerlendirilebilir. Emirhan'ın fantastiği, Jules Verne'in teknolojik iyimserliğinden çok, Hüseyin Rahmi'nin hicivli gerçekçiliğiyle Peyami Safa'nın metafizik duyarlılığı arasında bir köprü kurar.

Böylece Emirhan, Tatar edebiyatında filizlenen ama Türk edebiyatının büyük damarlarıyla da yankı bulan bir düşünsel geleneğe katkı sunar: İnsanın kendi icat ettiği dünyada kendine yabancılaşması meselesi - yirminci yüzyılın başında onun kaleminde sessizce dile gelmiştir.

3. SONUÇ

Fatih Emirhan'ın “Fethulla Hazret” adlı eseri, Tatar edebiyatında yalnızca erken bir fantastik deneme değil, aynı zamanda modernleşme karşısında bilincin sarsılışını dile getiren bir kültürel bellek metnidir. Emirhan, geleneksel değerlerin çözülüşünü romantik bir nostaljiyle değil, ironik ve düşünsel bir mesafeyle gözlemler. Bu yönüyle eser, hem bir çağın iç hesaplaşması hem de modernleşme sürecinde değişen zihniyetin alegorik bir kayıdır.

“Fethulla Hazret”, 1908-1910 yıllarında yazılmış olmasına rağmen insanın kendi yarattığı ilerlemenin içinde kaybolabileceğini öngörür. Emirhan, bilimsel düşüncenin yükselişini sadece bir tehlike olarak değil,

aynı zamanda inancın yeniden yorumlanması için bir fırsat olarak da görür. Onun kaleminde fantastik olan, olağanüstü bir dünyaya kaçış değil; gerçeği yeniden düşünmenin bir yöntemidir. Diriliş, bu anlamda hem bedensel hem zihinsel bir metafordur: İnsanın kendi zamanına uyanışıdır.

Eserin merkezinde yer alan Fethulla Hazret, yalnızca bir karakter değil, bir dönemin vicdanıdır. Onun ölümler dünyasından dirilerek yeni bir çağa adım atışı, aslında Tatar toplumunun modern dünyaya girişini simgeler. Ancak bu giriş, bir uyum değil, bir çarpışmadır. Emirhan bu çarpışmayı mizahla, ironik diyaloglarla ve yer yer grotesk sahnelerle anlatır. Gülünç olanla trajik olan arasındaki bu salınım, yazarın anlatı tonuna derinlik kazandırır.

Eserin bütününe yayılan en belirgin tema, bilginin sınırlarıdır. Emirhan, insanın akılla kurduğu yeni düzenin, ruhsal bütünlüğü zedeleyip zedelediğini sorgular. Hazret'in gözünden anlatılan yeni şehir, parlak ama soğuktur; düzenli ama sessizdir. Bu şehir, modern bilincin kristalleşmiş bir alegorisidir - her şey yerli yerindedir, ama hiçbir şey anlamını koruyamamıştır. Bu yönüyle “Fethulla Hazret”, yalnızca geçmişe dönük bir eleştiri değil, modernliğin insana getirdiği yabancılaşmanın da erken bir teşhisidir.

Fatih Emirhan'ın bu eseri, aynı dönemde Rus edebiyatında görülen Gogol, Saltıkov-Şchedrin ve erken dönem Dostoyevski anlatılarının yankılarını taşır. Ancak Emirhan bu etkileri birebir izlemek yerin onları yerel bir bilinçle dönüştürür. Tatar toplumunun dinî, kültürel ve sosyal katmanlarını içine alan özgün bir fantastiğe ulaşır. Bu yönüyle “Fethulla Hazret”, hem Rus edebî geleneğine diyalog kuran hem de Türk edebiyatındaki geleceğin fantastik anlatılarına zemin hazırlayan öncü bir metindir.

Eserin taşıdığı sorular bugün hâlâ geçerliliğini korur. Bilgi ile dini inanç, ilerleme ile vicdan, akıl ile anlam arasındaki gerilim, modern insanın temel çatışması olmaya devam etmektedir. Emirhan'ın yüz yılı aşkın bir zaman önce sorduğu bu sorular, bugün daha görünür, daha yakıcı hâle gelmiştir. Onun kalemiyle dile gelen kaygı, aslında insana dair evrensel bir tespittir: İlerlemek mümkündür ama yönünü kaybetmeden ilerlemek zordur.

“Fethulla Hazret”, bu anlamda yalnızca bir dönem eseri değil; insanın kendi çağını tanıma çabasının simgesidir. Emirhan, fantastik ile gerçeği, akıl ile inancı, eski ile yeniyi birbirine dokundurarak modern bilincin en temel ikilemini görünür kılar. Bugün bu metni yeniden okumanın değeri, onun öngörüsünde değil; insanın kendi yarattığı dünyada hâlâ kendine yabancı kalabilme ihtimalini sezdirenden derinliğindedir.

KAYNAKÇA

- Emirhan, F. (2002). Eserler Kazan: “Megarîf” Neşriyatı.
- Galiullin, T., ve Yarullina-Yıldırım, R. (2007). Tatar Türkleri Edebiyatı. İçinde S. K. Tural ve O. Gocgun (Ed.), Turk Dunyasi Edebiyat Tarihi (Cilt 9, ss. 676-736). Ankara: Ataturk Kultur Merkezi Baskanligi Yayinlari.
- Ganieva, R. K. (2016). Fatih Emirhan. İçinde R. F. Rahmani (Ed.), Tatar Edebiyatı tarihi (Cilt 4, ss. 94–104). Kazan: Tatarstan Kitap Neşhriyatı; G. Ibrahimov Dil, Edebiyat ve Sanat Enstitüsü Yayını.
- Dautov, R. N., ve Rahmani, R. F. (haz.). (2009). Edipleribiz: Biobibliografik beleşmelik (Cilt 1, s. 90). Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı (Biyobibliyografik rehber; “Fatih Emirhan” maddesi s. 90.)
- Nurullin, I. Z. (1994). Fatih Emirhan. İçinde M. H. Hasanov, A. G. Ahmedullin, F. G. Galimullin ve İ.Nurullin (haz.), Edebiyat (XX. yüzyıl başı ve 1920’ler Tatar edebiyatı) (ss. 63–82). Kazan: Megarîf Yayinlari (Ortaöğretim ders kitabındaki ilgili bölüm.)
- Zaripova Çetin, C. (2017). Fatih Emirhan. İçinde O. Söylemez ve S. Azap (Ed.), Turk dunyasi Çağdaş Edebiyatları el kitabı (ss. 603–610). Istanbul: Kesit Yayinlari. (XX. yüzyıl Kazan Tatar edebiyatı bölümünde yer alan alt başlık.)
- Zahidullina, D. F. (2003). Modernizm ve XX. Yüzyıl Başı Tatar Nesri. Kazan: Tataristan Kitap Neşriyatı.(XX. yüzyıl başı Tatar nesrinde modernizm üzerine akademik monografi.)
- Zahidullina, D. F., Zakircanov, E. M., Gibatov, T. Ş., ve Yosipova, N. M. (2006). Tatar Edebiyatının Teorisi ve Tarihi (2. bs.). Kazan: Megarîf Neşriyatı.

YENİ TÜRK EDEBİYATI DEĞERLENDİRMELERİ

yaz
yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com